Zbigniew Tomaszczuk

HISTORIA FOTOGRAFII

HISTORIA FOTOGRAFII

Zbigniew Tomaszczuk

HISTORIA FOTOGRAFII

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Warszawa 2024

SPIS TREŚCI

Wstęp 7

ROZDZIAŁ I
EWOLUCJA MEDIUM
PREHISTORIA FOTOGRAFII 10
Badania fizyczne 10
Badania chemiczne 15
PIERWSI ODKRYWCY I WYNALAZCY 17
Dagerotypia 19
Talbotypia (kalotypia) 21
Bezpośredni proces pozytywowy Hippolyte'a Bayarda 23
MOKRY PROCES KOLODIONOWY 24
SUCHA PŁYTA BROMO-SREBROWO-ŻELATYNOWA 29
POCZĄTKI FOTOGRAFII W POLSCE 32
Polscy wynalazcy i polski przemysł fotograficzny 34
POCZĄTKI I ROZWÓJ FOTOGRAFII BARWNEJ 35
OD FOTOGRAFII DO FILMU 41
Literatura 45

ROZDZIAŁ II
DOKUMENTALNE PRAKTYKI FOTOGRAFII
POCZĄTKI FOTOGRAFII DOKUMENTALNEJ 55
Aneks 65
SPOŁECZNE FUNKCJE FOTOGRAFII 66
FOTOGRAFIA REPORTAŻOWA 74
FOTOGRAFIA WOJENNA 81
Literatura 90

ROZDZIAŁ III
KSZTAŁTOWANIE SIĘ POSTAW ARTYSTYCZNYCH
FOTOGRAFIA W POSZUKIWANIU IDEI SZTUKI 107
FOTOGRAFIA PIKTORIALNA – GEST PLASTYCZNY W FOTOGRAFII 110
REAKCJA NA FOTOGRAFIĘ PIKTORIALNĄ –
W POSZUKIWANIU AUTONOMICZNYCH CECH FOTOGRAFII 117
Literatura 128

ROZDZIAŁ IV
RELACJE FOTOGRAFII Z AWANGARDOWYMI KIERUNKAMI W SZTUCE XX WIEKU
FOTOGRAFIA I KUBIZM 139
Wybrane realizacje odwołujące się do kubistycznej analizy przestrzeni 140
FOTOGRAFIA I FUTURYZM 143

FOTOGRAFIA I DADAIZM 149
FOTOGRAFIA I KONSTRUKTYWIZM 153
FOTOGRAFIA W KRĘGU BAUHAUSU 158
FOTOGRAFIA I SURREALIZM 161
FOTOGRAFIA – POP-ART I NOWY REALIZM 167
Literatura 172

ROZDZIAŁ V
DWUDZIESTOWIECZNE TENDENCJE FOTOGRAFII OPARTE NA JEJ DOKUMENTALNEJ FUNKCJI
FOTOGRAFIA HUMANISTYCZNA – FOTOGRAFIA TOTALNA 181
FOTOGRAFIA SUBIEKTYWNA 185
W OPOZYCJI DO DECYDUJĄCYCH MOMENTÓW 193
WOKÓŁ WYSTAWY *NEW DOCUMENTS* 197
NOWA TOPOGRAFIA 200
DYLEMATY DOKUMENTARYZMU –
OBRAZ BRYTYJSKIEJ FOTOGRAFII DOKUMENTALNEJ LAT 80. I 90. XX WIEKU 207
Literatura 215

ROZDZIAŁ VI
FOTOGRAFIA INSCENIZOWANA – DRUGI BIEGUN FOTOGRAFII NATURALISTYCZNEJ
INSCENIZACJA PODMIOTU 225
INSCENIZACJA OBIEKTU 229
INSCENIZACJA OSÓB 230
INSCENIZACJA OBRAZU 232
WYKORZYSTYWANIE FOTOGRAFICZNYCH ODBITEK
DO TWORZENIA OBIEKTÓW I INSTALACJI 240
INSCENIZACJA APARATU 244
Literatura 250

ROZDZIAŁ VII
FOTOGRAFIA WSPÓŁCZESNA
DÜSSELDORFSKA SZKOŁA FOTOGRAFII 263
FOTOGRAFIA ULICZNA 270
POST FACTUM 276
WYKORZYSTYWANIE ZDJĘĆ ARCHIWALNYCH W PROJEKTACH ARTYSTYCZNYCH 279
ANTYKWARYCZNA AWANGARDA 284
POCHWAŁA BŁĘDÓW, CZYLI W POSZUKIWANIU UTRACONEJ AURY FOTOGRAFII 291
ESTETYKA OBRAZU CYFROWEGO 299
ESTETYKA USTERKI 305
POSTFOTOGRAFIA 311
Literatura 317

SPIS ILUSTRACJI 328

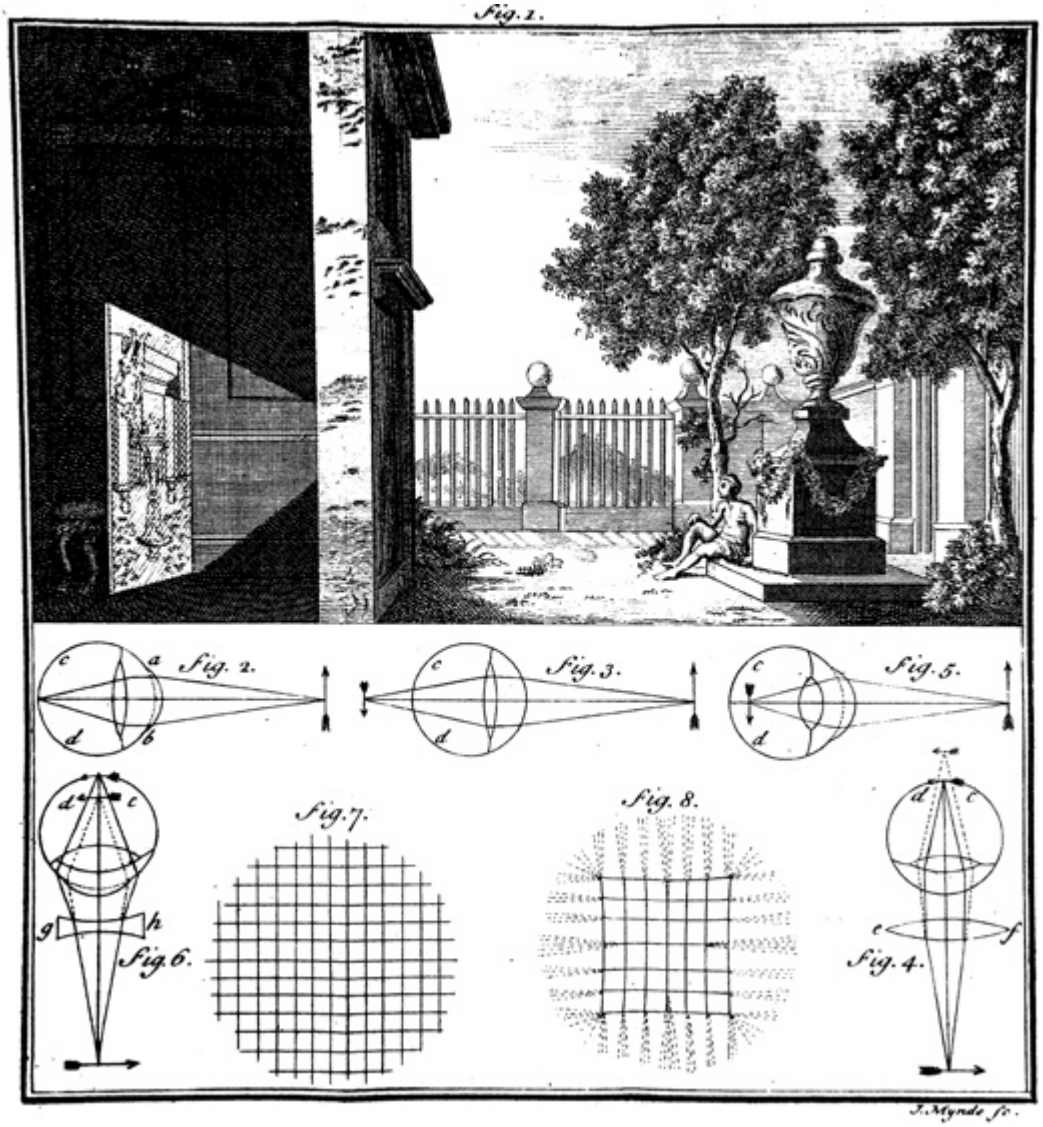
Wstęp

Tematem książki jest prześledzenie historii fotografii w jej linearnym rozwoju oraz w styczności z kulturą i sztuką. Omawiane są najważniejsze zjawiska historii fotografii XIX, XX i XXI wieku na tle historii sztuki oraz rozwoju nauki i techniki. Opisana jest rola, jaką odegrali w historii kultury wynalazcy i twórcy fotografii. Omawiane są zarówno dokumentalne, jak i społeczne funkcje fotografii, kształtowanie się fotografii jako sztuki i wzajemne relacje pomiędzy fotografią a sztuką współczesną.

Książka została napisana z perspektywy polskiego autora i przybliża rolę, jaką w fotografii światowej odegrali i odgrywają polscy twórcy. Materiał został pogrupowany w rozdziały.

Pierwszy dotyczy historii odkryć i wynalazków. Począwszy od informacji, jak doszło do wynalazku fotografii, poprzez opis poszczególnych technologii jako ewolucji medium prowadzącej do ustabilizowania się klasycznej fotografii, za którą stoją konkretni twórcy. Rozdział kończy przywołanie doświadczeń prowadzących do opracowania fotografii barwnej oraz opis procesu, jak nieruchoma fotografia przekształciła się w realizacje filmowe. Drugi rozdział zwraca się ku immanentnej cesze fotografii, jaką jest jej dokumentalność. Podkreśla wartość tego typu zdjęć, ich poznawczy charakter, społeczną użyteczność, siłę sprawczą i wykorzystywanie w dziennikarstwie zarówno w czasie pokoju, jak i wobec wojennych konfliktów. Trzeci rozdział przybliża proces kształtowania się postaw artystycznych wykorzystujących fotografię jako dziedzinę sztuk pięknych, by później rozwinąć nurt oparty na własnej estetyce. Czwarty rozdział przedstawia wzajemne relacje pomiędzy fotografią i awangardowymi kierunkami w sztuce XX wieku. Pokazuje, w jaki sposób wykorzystywano fotografię w realizacjach artystycznych koncepcji jak również, w jaki sposób fotografia przyjmowała strategie sztuki. Po raz kolejny refleksje związane z dokumentaryzmem pojawiły się w rozdziale piątym, tym razem jako przykład XX wiecznych tendencji, w których następowało przesunięcie funkcji opisowej fotografii w kierunku indywidualnej interpretacji widzianego świata. Fotografowie i zjawiska opisane w rozdziale szóstym odwracają się od rzeczywistości, tworząc wizualne historie za pomocą sytuacji zainscenizowanych przed obiektywem. Ostatni rozdział dotyczy fotografii współczesnej jako inspiracji do przemodelowywania klasycznych tematów wobec nowych teorii w sztuce i kulturze oraz wobec przemian związanych z przejściem fotografii analogowej w wersję cyfrową.

Inspiracją do powstania książki były moje wkłady prowadzone w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a także na Wydziale Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego oraz w Warszawskiej Szkole Filmowej. Do jej powstania przyczyniło się wiele osób, które spotkałem na swojej drodze jako uczestnik licznych sympozjów i konferencji naukowych z ich udziałem. Należą do nich: Juliusz Garztecki, Jerzy Busza, Urszula Czartoryska, Marcin Giżycki, Stefan Wojnecki, Jerzy Lewczyński, Adam Sobota, Lech Lechowicz, Józef Robakowski, Krzysztof Jurecki, Elżbieta Łubowicz, Marianna Michałowska, Piotr Wołyński, Grzegorz Przyborek, Marek Janczyk, Stefan Czyżewski, Jerzy Olek, Andrzej Bator i Aleksander Żakowicz, którym chciałbym serdecznie podziękować. Osobne podziękowania składam wszystkim autorom zdjęć, którzy udostępnili mi swoje prace do zilustrowania książki.



Ryc. 1. Ilustracja przedstawiająca zasadę pojawiania się obrazu w camerze obscurze opublikowana w książce angielskiego optyka Jamesa Ayscougha *A short account of the eye and nature of vision*, London 1755

ROZDZIAŁ I

EWOLUCJA MEDIUM

7 stycznia 1839 roku sekretarz Francuskiej Akademii Nauk, fizyk Dominique François Arago, przedstawił na specjalnie w tym celu zwołanym posiedzeniu wynalazek techniki fotograficznej opracowanej przez Louisa Jacques'a Mandé Daguerre'a, nazwanej od nazwiska odkrywcy dagerotypią. Szczegółowe omówienie i zaprezentowanie tej technologii nastąpiło na kolejnym zebraniu, 19 sierpnia 1839 roku, i tę datę przyjęło się uważać za narodziny fotografii, mając oczywiście na uwadze wspomnianą autorską metodę Daguerre'a. Przytaczając te daty, musimy sobie jednocześnie zdawać sprawę z faktu, że na wynalazek dagerotypii złożyły się osiągnięcia wielu uczonych i wynalazców na przestrzeni wieków. Droga, której kres wyznacza 7 stycznia 1839 roku, była bardzo długa i wiodła dwoma torami. Jeden z nich to badania fizyczne, które doprowadziły do skonstruowania aparatu fotograficznego, drugi – to badania chemiczne, które doprowadziły do wynalezienia materiału światłoczułego.

PREHISTORIA FOTOGRAFII

Badania fizyczne

Należy zacząć od tego, że pojawianie się obrazu w camerze obscurze – ciemni optycznej (łac. ***camera obscura*** dosł. 'komora ciemna') jest zjawiskiem pierwotnym w jakimś sensie niezależnym od naszej intencji. Trzeba tylko spełnić pewne warunki. Opisał je Leonardo da Vinci (1452–1519):

> *Gdy fronton domu, plac lub krajobraz jest oświetlony słońcem, a w zaciemnionej ścianie znajdującego się naprzeciwko domu uczyni się otwór, to oświetlone przedmioty będą wysyłać przez ten otwór swój obraz i obraz ten będzie odwrócony*[1].

Właśnie tak powstaje obraz w aparatach fotograficznych, których camera obscura jawi się jako ich prototyp. Tak więc camera obscura był to po prostu pokój z okiennicą, w której znajdował się mały otwór. Wpadające przez otwór światło odwzorowywało na przeciwnej ścianie pokoju odwrócony i pomniejszony obraz widoku znajdującego się za okiennicą.

Obserwacje z użyciem camery obscury były prowadzone znacznie wcześniej, między innymi przez Chińczyków[2], Arabów i Greków. Podobno Arystoteles (384–322 p.n.e.), jeden z najznakomitszych filozofów starożytnej Grecji, podczas częściowego zaćmienia Słońca obserwował obraz tworzony na ziemi przez promienie przechodzące między liśćmi drzewa. Żyjący na przełomie IV i III wieku p.n.e. matematyk Euklides z Aleksandrii w pracy ***Optyka*** sformułował prawo załamania się światła oraz zasadę prostoliniowego rozchodzenia się promieni świetlnych. W wielu opracowaniach dotyczących prehistorii fotografii pada imię arabskiego matematyka i astronoma Alhazena (Abu Ali Ibn al Hasan al-Haytam) z Basry (965 – ok.1040), autora dzieła ***Optyka***, który interesował się soczewkami oraz prostoliniowym rozchodzeniem się światła, co stworzyło możliwości budowy teleskopu i innych urządzeń optycznych. Wyjaśnił proces widzenia i znał zasady powstawania obrazu w camerze obscurze, używając ją do obserwacji częściowego zaćmienia Słońca.

Do nauki Alhazena odwoływał się Witelon (ok. 1230 – ok.1280), śląski fizyk, matematyk, filozof przyrody, jeden z najwybitniejszych europejskich uczonych średniowiecza. Z analizy wydanego w 1535 roku w Norymberdze dzieła Witelona ***Vitellionis Mathematicii Doctissimi Peri Optikīs id est de natura, ratione et proiectione radiorum visus, luminum, colorum atque formarum quam vulgo Perspectivam vocant Libri X*** (Witelona Matematyka Wielce Uczonego o Optyce, to jest o istocie, przyczynie i padaniu promieni wzroku, barw oraz kształtów, którą powszechnie nazywają perspektywą, ksiąg dziesięcioro), znanego pod tytułem ***De Perspectiva*** (lub ***De Optica***), wynika, że uczony ten znał wiele faktów związanych z istotą światła, jak chociażby jego prostoliniowe rozchodzenie się, czy ogniskowanie promieni w soczewce zbierającej (co w procesie fotografowania związane jest z nastawieniem obrazu na ostrość). Za pierwszego eksperymentatora w dziedzinie optyki uważany jest angielski filozof Roger Bacon (1214–1294). Był on też prekursorem doświadczeń nad właściwościami soczewek i rozpraszaniem światła w pryzmatach.

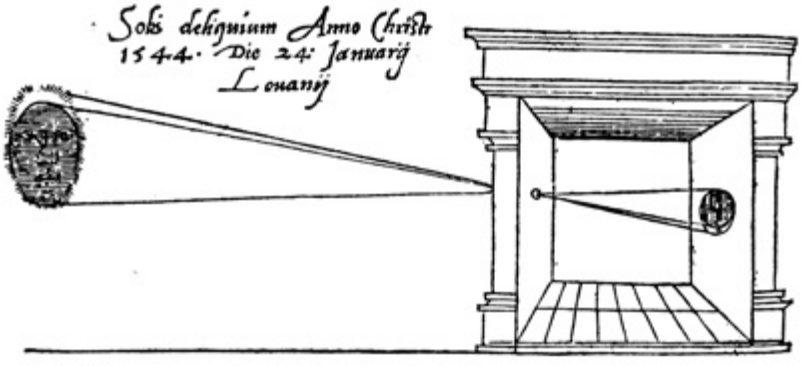
Średniowiecze nie sprzyjało eksperymentom, dopiero czasy odrodzenia przyniosły nową falę zainteresowań camerą obscurą. Zasady jej działania znał włoski malarz, poeta i filozof Leon Battista Alberti (1404–1472), autor traktatów, między innymi ***O malarstwie, O rzeźbie i O architekturze.*** Zdaniem badaczki audiowizualności Anne Friedberg: „Podobnie jak proponowana przez Albertiego meta-

1 Uwagi Leonarda dotyczące camery obscury znajdują się w zespole jego rękopisów i rysunków *Codex Atlanticus*, przechowywanym w Biblioteca Ambrosiana w Mediolanie. Cyt. za: W. Tuszko, *Camera obscura*, „Fotografia" 1964, nr 2, s. 37.

2 Prawdopodobnie najstarszy znany zapis o camerze obscurze znajduje się w chińskim traktacie autorstwa filozofa, twórcy motizmu (jednego z głównych kierunków filozofii chińskiej), Mozi (Mo-Di), datowanym na IV w. p.n.e. Zob. https://www.camera-obscura.co.uk/article/what-is-a-camera-obscura [dostęp 03.09.2022].

fora okna i podzielona na kwadraty siatka, camera obscura pomagała artyście przekształcić trójwymiarową przestrzeń widzenia w dwuwymiarową płaszczyznę przedstawienia"[3].

Jednym z pierwszych, który wskazał na użyteczną rolę camery obscury w badaniach naukowych, był holenderski matematyk, fizyk i kartograf Reiner Gemma Frisius (1508–1555). W dziele ***De radio astronomico et geometrico liber***, wydanym w Antwerpii w 1545 roku, zamieścił rysunek pokazujący obserwację przez to urządzenie zjawiska zaćmienia Słońca 24 stycznia 1544 roku[4]. Jest to najstarsze znane nam przedstawienie ciemni optycznej.



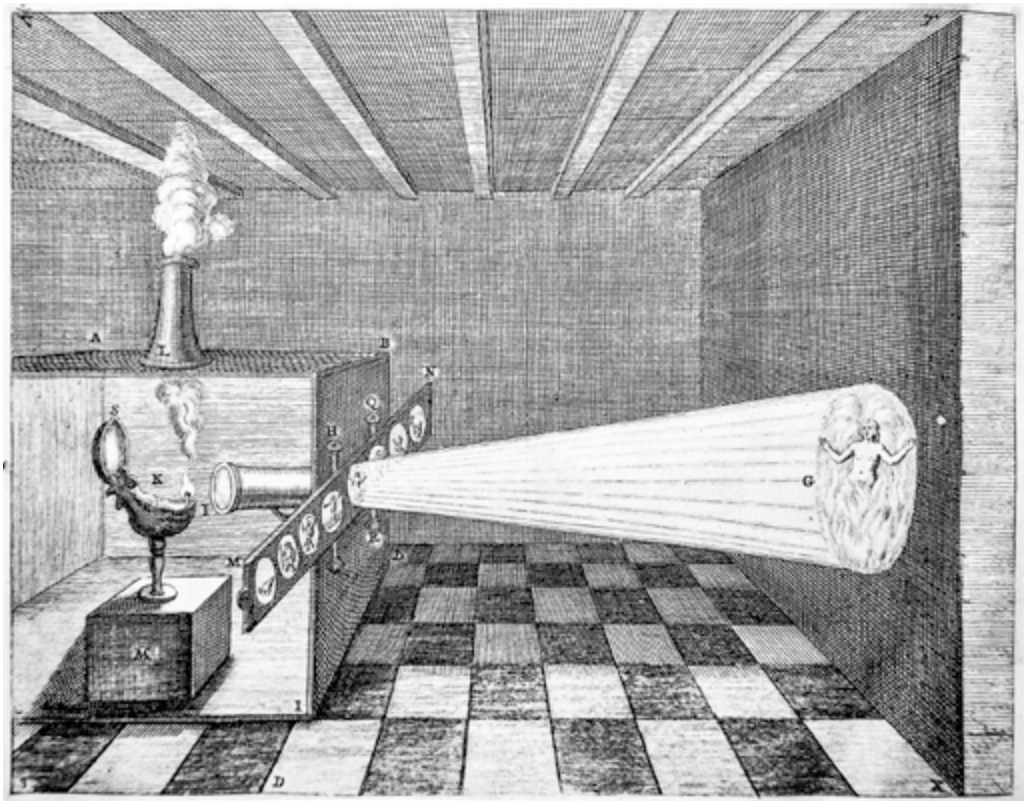
Ryc. 2. Pierwsza znana ilustracja przedstawiająca camerę obscurę. Rysunek pochodzi z pracy Gemma Frisiusa *De radio astronomico et geometrico liber*, Antverpiae 1545

Ważnym udoskonaleniem camery obscury było umieszczenie w miejscu otworu soczewki zbierającej. Dokonali tego niezależnie od siebie dwaj włoscy uczeni: Girolamo Cardano (1501–1576) i Daniele Barbaro (1513–1570). Soczewkę taką oraz zależność ostrości obrazu od wielkości przysłony i oddalenia soczewki od tylnej ściany kamery opisał Barbaro w ***La pratica della perspettiva*** w 1568 roku. Z kolei Giovanni Battista della Porta (1538–1615) zastosował w camerze obscurze układ dwuwypukłych soczewek. Dzięki temu obraz był jaśniejszy, polepszyła się też jego ostrość, ale niestety miał wady – aberrację sferyczną i chromatyczną. Chcąc chociaż częściowo usunąć aberrację sferyczną, della Porta zastosował wklęsłe zwierciadło ustawione pod kątem 45 stopni, co pozwala uważać tę konstrukcję za prototyp współczesnej lustrzanki. Wynalazca wskazywał również na przydatność tego urządzenia w pracy artystów. Twierdził, że jeżeli ktoś nie umie malować, powinien z niego skorzystać, odrysować widziany w nim widok, aby następnie pokryć go farbami.

Inne praktyczne zastosowanie znalazł dla camery obscury niemiecki matematyk i astronom Johannes Kepler (1571–1630) – wykorzystywał to urządzenie do kopiowania rysunków. Uczony ten opisał też działanie kamer otworkowych. Badania nad camerą obscurą prowadził niemiecki jezuita i astronom Christoph Scheiner (1573–1630), który porównał jej działanie do ludzkiego oka i stwierdził zależność wielkości obrazu od odległości między obiektywem a kamerą.

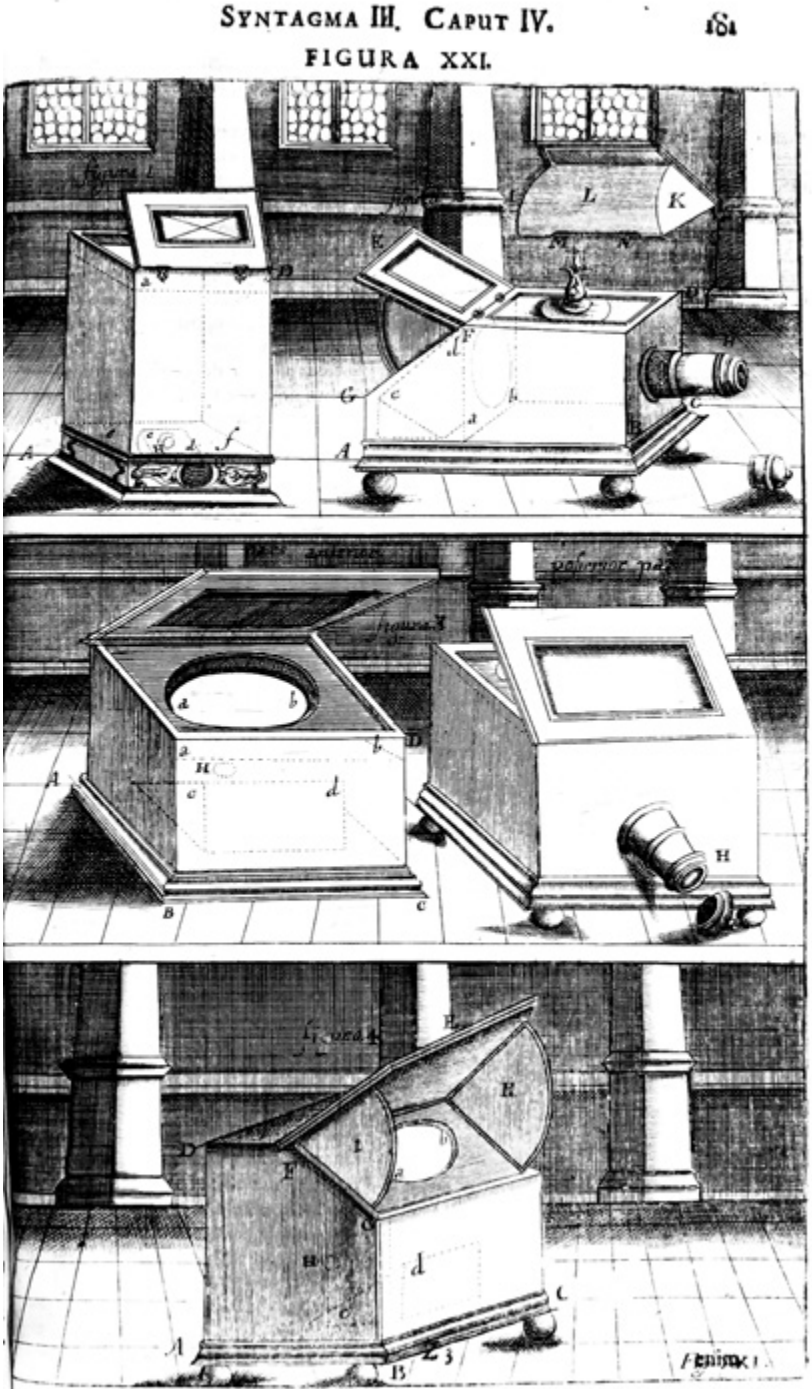
Inny proces w porównaniu z camerą obscurą przebiega w laterna magica – latarni magicznej.[5] Jej działanie opisał w 1646 roku w dziele ***Ars magna lucis et umbrae*** (wyd. 1671) niemiecki jezuita Athanasius Kircher (1602–1680). W urządzeniu tym pomiędzy soczewką a kamerą wsuwało się w specjalnej ramce rysunek wykonany na szkle. Przed soczewką umieszczano wklęsłe lustro, a między nimi, jako źródło światła, kaganek oliwny. W ten sposób można było urządzać projekcje namalowanych na szkle obrazów. W XVII wieku urządzenie to było wykorzystywane do edukacji oraz w formie zabawki jako masowa rozrywka.

3 A. Friedberg, Wirtualne okno. *Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s. 112.
4 https://archive.org/details/bub_gb_Ftk5AAAAcAAJ/page/n77/mode/2up?view=theater [dostęp 27.05.2024].
5 Urządzenie to można uważać za pierwowzór diaskopu, episkopu, epidiaskopu, powiększalnika fotograficznego i projektora filmowego.



Ryc. 3. Laterna magica (latarnia magiczna) – rycina z książki Athanasiusa Kirchera *Ars magna lucis et umbrae*, Amstelodamum [Amsterdam] 1671

Konstrukcję latarni magicznej udoskonalił belgijski fizyk Étienne-Gaspard Robert (1763–1837) przez dodanie opcji regulowania ostrości i specjalnej karetki, która umożliwiała zmienianie rozmiaru wyświetlanego obrazu. Urządzenie to pod nazwą fantoskopu (latarnia magiczna na kółkach) Robert wykorzystywał do projekcji tak zwanej fantasmagorii. Ta popularna w XVIII wieku rozrywka była połączeniem teatru cieni i różnych „magicznych" efektów. Robert przygotowywał pokazy na podstawie własnych scenariuszy. Były to różne sceny z udziałem aktorów i brzuchomówców, wywołujące silne emocje projekcje pojawiających się duchów. Towarzyszyły im różne efekty dźwiękowe. Iluzjonista często stosował kilka ukrytych urządzeń oraz zestaw luster i tylną projekcję wyświetlaną na wytwarzanym dymie. Można sobie wyobrazić, jakie wrażenie wywoływały pojawiające się i znikające w rozpływającym się dymie zjawy. Czasami podczas projekcji unosił się odurzający zapach kadzidła, a niekiedy też oparów opium. Te wielozmysłowe spektakle robiły na publiczności wielkie wrażenie, wręcz wywoływały przerażenie, Robert bowiem dopuszczał się również rażenia widzów prądem. Istotny był wybór miejsca projekcji – między innymi autor uzyskał zgodę na wykorzystanie opuszczonej klasztornej kaplicy kapucynów z nagrobkami, trumnami i relikwiami. Jego pokazy zyskały rozgłos w Europie i Ameryce Północnej.



Ryc. 4. Camera obscura, miedzioryt z książki Johanna Zahna *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium*, Würzburg 1685

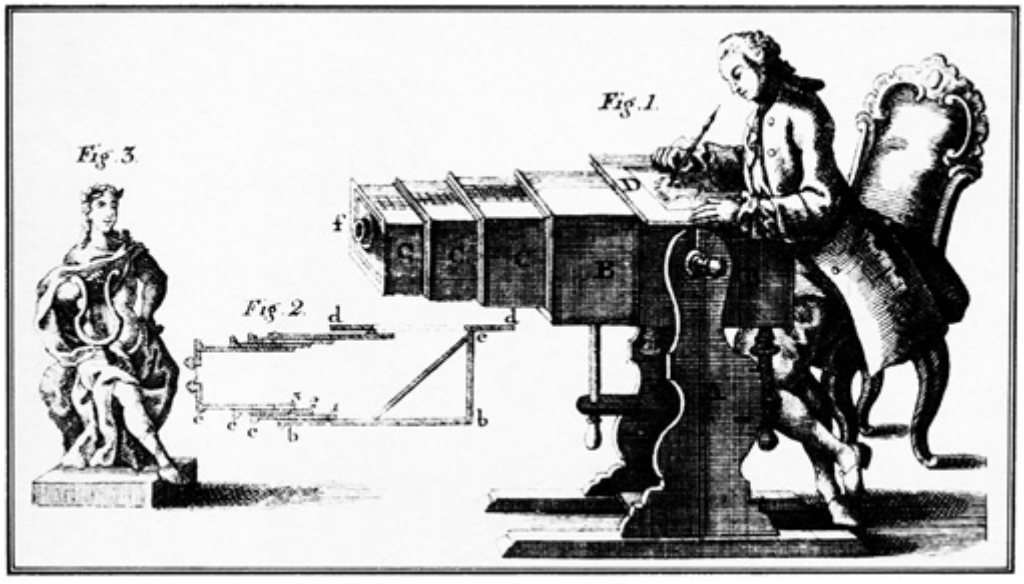
Forma camery obscury zmieniała się, początkowo było to pomieszczenie lub wielkie pudło, do którego wnętrza wchodził malarz odwzorowujący ręcznie obraz ukazujący się na półprzezroczystym materiale. W XVII wieku niemiecki zakonnik Johann Zahn (1641–1707) skonstruował przenośne camery obscury z wbudowaną soczewką. Swoje konstrukcje przedstawił w pracy ***Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium*** (1685). Opisał również znaczenie ogniskowej, zmienność rysunku perspektywicznego oraz głębię ostrości regulowaną przysłoną.

Zahn budował swoje urządzenia z myślą o artystach. Wielu malarzy i sztycharzy posługiwało się camerą obscurą przy odtwarzaniu przedmiotów i krajobrazów. Między innymi korzystał z niej do malowania widoków Warszawy nadworny malarz króla Stanisława Augusta Poniatowskiego Bernardo Bellotto zwany Canalettem.

Pomocnym urządzeniem w pracy malarzy chcących dokładnie oddać perspektywę był wynaleziony w 1807 roku przez brytyjskiego uczonego Williama Hyde Wollastona (1766–1828) przyrząd zwany camera lucida. Był to zamocowany na regulowanym stojaku pryzmat umożliwiający rzutowanie na pulpit obrazu, co ułatwiało rysowanie.

Camery obscury były również budowane jako obserwatoria astronomiczne, stanowiły też swego rodzaju rozrywkę dla publiczności. Najstarsza działająca camera obscura na świecie znajduje się na najwyższym poziomie wieży wiatraka w Dumfries Museum w Szkocji. W 1839 roku wiatrak został przekształcony na obserwatorium. Można z niego zobaczyć panoramę Dumfries i okolic. Camera obscura wyświetla obraz na białym, wklęsłym poziomym ekranie jak na stole, ekran ten znajduje się w centrum całkowicie zaciemnionego, pomalowanego na czarno pokoju.

Kiedy w 1769 roku Georg Friedrich Brander (1713–1783) skonstruował kamerę składającą się z kilku członów i tym samym stworzył prototyp aparatu z obiektywem zmiennoogniskowym, wszystko było już gotowe do fotografowania, poza materiałem światłoczułym zdolnym do trwałej rejestracji widzianych widoków. Słuszne wydaje się więc twierdzenie, że istota wynalazku fotografii opiera się właściwie na „wątku chemicznym".



Ryc. 5. Camera obscura zaprojektowana przez Georga Friedricha Brandera, przedstawiona w jego książce *Beschreibung einer Camera obscura*, Augsburg 1769

Badania chemiczne

Opisując drogę prowadzącą ku fotografii, należy zacząć od przypomnienia eksperymentów związanych z wpływem światła na niektóre związki chemiczne. Początków można szukać w starożytności, już Arystoteles stwierdził, że chlorofil, czyli zielony barwnik roślin, powstaje pod wpływem światła. Żyjący w I wieku p.n.e. rzymski architekt Witruwiusz, dostrzegł, że niektóre barwniki bledną pod wpływem działania światła. Jednakże dopiero doświadczenia ze związkami srebra można uznać za próby przybliżające nas do wynalezienia przydatnego dla fotografii materiału światłoczułego. Wśród wielu doświadczeń alchemików poszukujących w swoich pracowniach kamienia filozoficznego istotne były eksperymenty związane z azotanem srebra. Związek ten – znany od XIII wieku jako wynik eksperymentu reakcji srebra z kwasem azotowym przeprowadzonego przez niemieckiego filozofa, teologa i alchemika Alberta Wielkiego (Albertusa Magnusa, ok. 1193–1280) – stoi na początku „chemicznej drogi" do wynalazku fotografii. Eksperyment otrzymania azotanu srebra, zwanego też lapisem lub kamieniem piekielnym, Albert Wielki opisał w dziele ***Compositum de compositis***. Na temat właściwości tego związku napisał: *„Ono barwi ręce ludzkie na czarno ciężką do pozbycia się farbą"*[6]. *Zjawisko czernienia azotanu srebra pod wpływem słońca opisał w dziele* ***Septem planetarum terrestrium spagirica recensio****, wydanym w 1614 roku, włoski uczony Angelo Sala (1576–1637), ale przypisał ten fakt nie wpływowi światła, lecz powietrza.* Podobnej obserwacji dokonał angielsko-irlandzki filozof przyrody Robert Boyle (1627–1691), również błędnie przypisując ciemnienie azotanu srebra działaniu powietrza.

Istotnym wydarzeniem w historii doświadczeń nad materiałami światłoczułymi były próby profesora anatomii i chirurgii Johanna Heinricha Schulzego (1687–1744), który pracował nad sporządzeniem substancji samoświecącej. Kiedy zwilżył kredę kwasem azotowym z domieszką azotanu srebra, zauważył, że mieszanina ta ciemnieje pod wpływem słońca. Doświadczenie opisał w 1727 roku:

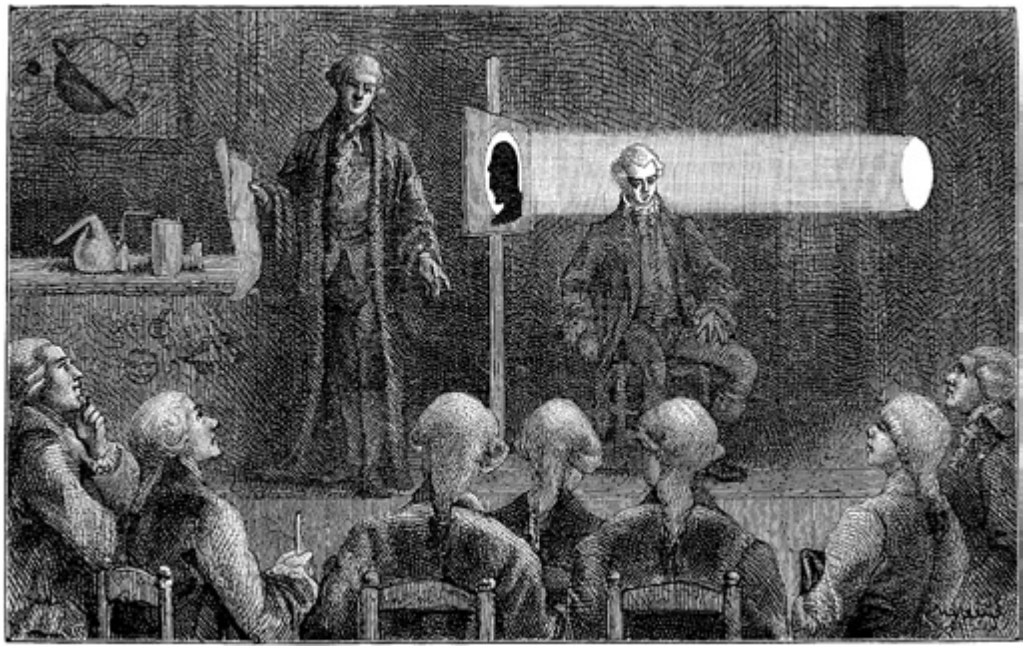
> *Wykonywałem tę pracę przy otwartym oknie, przez które wpadały promienie słoneczne. Podziwiałem zmianę koloru tej mieszaniny na jej powierzchni, kiedy ona z barwy białej przechodziła w ciemnoczerwoną z odcieniem fioletowym. Zdziwiło mnie jednak to, gdy spostrzegłem, że część mieszaniny, na którą promienie słońce nie padały, pozostawała biała. Przyjaciele moi tłumaczyli to zjawisko działaniem ciepła. Ogrzaliśmy więc silnie zawartość butelki, lecz oczekiwanych zmian nie dało się osiągnąć. Biały kolor mieszaniny nie ulegał żadnym zmianom. A więc, nie ciepło, ale światło słoneczne tworzyło ten efekt. Dowodziłem doświadczalnie to w taki sposób: mieszaninę w butelce wstrząsnąłem, aby cząstki naświetlone słońcem wymieszały się z cząstkami nienaświetlonymi ze środka butelki i znów wystawiłem butelkę na działanie promieni słonecznych. Tylko jeszcze z dodatkiem, którym była nitka przeciągnięta od szyjki do dna butelki. Nitka przesłaniała grubością dopływ promieni słońca. Gdy po pewnym czasie mieszanina w butelce ściemniała, zdejmowałem nitkę. Na mieszaninie bielała jasna pręga.* [...] *Potem zastępowałem nitkę większymi przedmiotami. Wycinałem w papierze wyrazy i zdania, robiłem także papierowe szablony i nimi owijałem butelkę i naświetlałem promieniami słońca. Rezultat zawsze był taki sam. Tylko, że nie można było tych odbić słonecznych utrwalić. Po pewnym czasie przecież wszystko ciemniało jednolicie*[7].

Udowodnienie, że nie ciepło, lecz światło powoduje czernienie azotanu srebra było bardzo ważne, ponieważ bezpośrednio dotyczyło problemu światłoczułości związków srebra, na których oparta jest klasyczna (analogowa) fotografia. Do takich związków należy również chlorek srebra, którego światłoczułość odkrył w 1753 roku włoski fizyk i zakonnik Giovanni Battista Beccaria (1716–1781).

6 Cyt. za: I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 19.
7 Cyt. za: I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość...*, s. 26–27.

Kontynuatorem badań Schulzego był niemiecko-szwedzki aptekarz i chemik Carl Wilhelm Scheele (1742–1786), który prowadził eksperymenty od 1777 roku. Pokrywał powierzchnię papieru chlorkiem srebra i układał na niej szablony z liter, wystawiając całość na działanie słońca. Odkrył, że po zanurzeniu w amoniaku niezredukowany (niezaczerniony) chlorek srebra rozpuszczał się – co stanowi istotę utrwalania obrazu w procesie powstawania fotografii. Scheele nie skojarzył jeszcze tych eksperymentów ze zjawiskiem camery obscury, zmarł przedwcześnie, a jego badań nie rozpowszechniono, stały się bardziej znane za sprawą szwajcarskiego botanika Jeana Senebiera (1742–1809). Badał on zmiany fotochemiczne wyciągów roślinnych oraz wielu rodzajów drewna i jego żywic, z których niektóre ciemnieją lub ulegają rozkładowi pod długotrwałym wpływem światła.

Światłoczułość związków srebra wykorzystał w 1780 roku w swych doświadczeniach francuski fizyk Jacques Charles (1746–1823). Uzyskiwał on sylwetki profili ludzkich głów na papierze powleczonym chlorkiem srebra. Oświetlona źródłem światła głowa zasłaniała umieszczony za nią światłoczuły papier. W wyniku działania światła niezasłonięte miejsce czerniało na skutek redukcji metalicznego srebra. Następnie należało wyciąć białą sylwetkę i powtórne ją naświetlić, aby uzyskać czarny obraz profilu. Przypominało to znaną wcześniej metodę rysowania sylwetek (*portraits ombre* – portretów z cienia), które wycinano z czarnego papieru po zmniejszeniu rysunku za pomocą pantografu do rozmiarów miniatury, z tym, że w metodzie Charles'a udało się zastosować proces fotochemiczny. Eksperyment ten opisał Gaston Tissandier w książce ***Les Merveilles de la photographie*** (1874)[8].

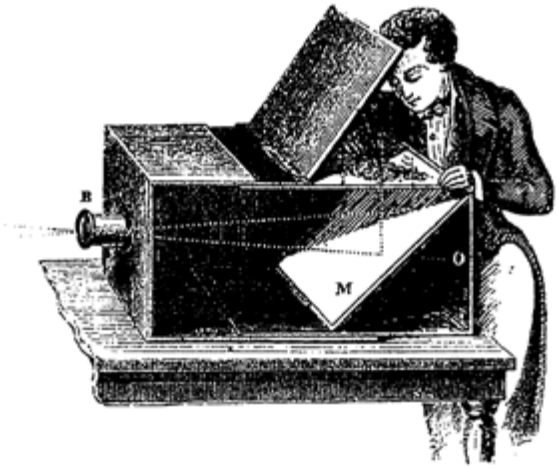


Ryc. 6. Doświadczenie Jacquesa Charlesa z uzyskaniem profili ludzkich głów na papierze powleczonym chlorkiem srebra, 1780

W 1802 roku Anglik Thomas Wedgwood (1771–1805) opublikował artykuł o próbach przenoszenia obrazów i wykonywaniu sylwetek w camerze obcurze. Jego doświadczenia polegały na nasyceniu białej skóry azotanem srebra i kopiowaniu na niej stykowo różnych przedmiotów. Pomimo że Wedgwood nie potrafił utrwalić otrzymanych obrazów, można uważać go za prekursora praktycznego wykorzystywania zjawiska fotografii. Jako pierwszy próbował też otrzymać obrazy w camerze obscurze. Współpracował

8 https://www.cameramuseum.ch/en/discover/permanent-exhibition/the-origins-of-photography/the-precursors-jacques-charles/ [dostęp 27.05.2024].

z angielskim fizykiem Humphrym Bartholomew Davym (1778–1829), który w tym samym czasie przeprowadzał podobne eksperymenty, rzutując na światłoczułą powierzchnię obrazy powiększone przez mikroskop słoneczny[9]. Przeprowadzane przez Davy'ego doświadczenia z projekcją powiększonych obrazów przy wykorzystaniu światła słonecznego mogły być później zastosowane do budowy tak zwanego powiększalnika słonecznego. Wynalazca w 1814 roku stwierdził też światłoczułość jodku srebra. Otrzymane przez Wedgwooda i Davy'ego obrazy przechowywano w ciemności, dzięki czemu niektóre z nich były widoczne jeszcze w drugiej połowie XIX wieku.



Ryc. 7. Typowa camera obscura służąca jako urządzenie pomocnicze do wykonywania szkiców. Model przedstawiony na rycinie wyposażony jest w obiektyw, lustro i matówkę. Ilustracja z XIX-wiecznego słownika

PIERWSI ODKRYWCY I WYNALAZCY

W latach 90. XVIII wieku niemiecki grafik Alois Senefelder (1771–1834) opracował proces drukarski zwany litografią, w którym matrycą do kopiowania jest specjalnie przygotowany kamień litograficzny będący odmianą wapienia. Technika ta polega na wykorzystaniu właściwości tłuszczu i wody – położona na kamieniu farba jest przyjmowana w miejscu zatłuszczonym kredką lub tuszem, a odpychana w miejscach zwilżonych wodą. Można w niej powielać rysunki naniesione ręcznie na kamień litograficzny. Wynalazek ten w sposób bardzo bliski łączy się z pierwszymi udanymi próbami uzyskania za pomocą światła trwałego obrazu. Właśnie chęć zastąpienia ręcznego rysunku procesem fotograficznym doprowadziła francuskiego fizyka, wynalazcę Josepha Nicéphore Niépce'a (1765–1833) do opracowania fotograficznej metody uzyskania trwałej fotografii. Postanowił wykorzystać znaną już od dawna i stosowaną przez rysowników i malarzy camerę obscurę.

Pierwsze próby z zastosowaniem jako materiału światłoczułego papieru pokrytego chlorkiem srebra Niépce wykonywał już około 1816 roku, ale otrzymywane obrazy były mało widoczne, a poza tym – co było źródłem jego rozczarowań – były negatywami, które pod wpływem światła po pewnym czasie znikały, ponieważ nie potrafił ich utrwalić. Porównując swoją kamerę do oka, nazwał te obrazy „rétines" (siatkówkowymi).

9 T. Wedgwood, H. Davy, *An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass, and of Making Profiles, by the Agency of Light upon Nitrate of Silver. Invented by T. Wedgwood, Esq., with observations by Mr. Davy*, „Journal of the Royal Institution of Great Britain", Vol. I, London 1802, s. 170–174.

Po tych nieudanych eksperymentach z camera obscurą Niépce postanowił, tak jak w technice litografii, tworzyć kopie rysunków metodą stykową przy wykorzystaniu światłoczułej powierzchni. W 1817 roku, poszukując odpowiedniego materiału, zaczął eksperymentować z żywicą gwajakową. Pokrywał nią papierowe i szklane podłoża. Pod wpływem światła dziennego ta żółta żywica stawała się zielona i traciła swoją rozpuszczalność w alkoholu. Dzięki tej właściwości można było dostrzec różnicę między żywicą utwardzoną pod wpływem działania światła a żywicą nienaświetloną. Natomiast niepowodzeniem zakończyły się próby wykorzystania tego materiału podczas pracy z camerą obscurą. Wynalazca nie wiedział bowiem, że żywica ulega utwardzeniu pod wpływem promieni UV, które eliminowane były przez obiektyw aparatu.

Już bez camery obscury Niépce eksperymentował, stosując naturalnie występującą substancję organiczną zwaną asfaltem syryjskim[10], która również twardniała pod wpływem światła. Korzystając z tego materiału i szklanego podłoża, udało mu się w 1825 roku uzyskać za pomocą prasy drukarskiej fotograficzną kopię siedemnastowiecznej ryciny przedstawiającej mężczyznę prowadzącego za uzdę konia. Praca ta, uznana przez rząd francuski za narodowy skarb, znajduje się obecnie w zbiorach Bibliothéque nationale de France.

Podczas następnych doświadczeń Niépce wykorzystał obraz wytworzony przez asfalt syryjski na płytce cynkowej, aby po wytrawieniu niezgarbowanych miejsc w kwasie azotowym stworzyć matrycę drukarską. Do wykonania kopii zastosował heliograwiurę, technikę graficzną, która podobnie jak akwaforta służyła przede wszystkim do wykonywania reprodukcji dzieł sztuki. W ten sposób w 1827 roku powstała papierowa kopia stykowa siedemnastowiecznej ryciny Isaaca Briota przedstawiającej portret kardynała Georges'a d'Amboise. Praca ta zachowała się do naszych czasów.

Po tych eksperymentach Niépce powrócił do doświadczeń z camerą obscurą, które zakończyły się otrzymaniem za pomocą aparatu pierwszego trwałego obrazu fotograficznego, tak zwanej heliografii (z greckiego *helios* – słońce, *graphien* – rysować), datowanego na 1827 rok. ***Point de vue du Gras*** przedstawia widok z okna pracowni Niépce'a – widać dach gołębnika i ściany budynków jego posiadłości[11]. Podłożem była płytka cynkowa pokryta substancją bitumiczną. Czas naświetlania umieszczonej w camerze obscurze płytki wynosił, zdaniem historyka fotografii Helmuta Gernsheima, około ośmiu godzin, po czym nienaświetlone (niezgarbowane) partie obrazu zostały usunięte (rozpuszczone) w olejku lawendowym, w wyniku czego powstał obraz. Efekt tak długiej ekspozycji widoczny jest w postaci dziwnego układu cieni z obu stron murów fotografowanej architektury, spowodowany zmianą kierunku oświetlenia przesuwającego się słońca. Oprócz tej pracy znana jest też heliografia Niépce'a przedstawiająca martwą naturę z butelkami i kieliszkami, której oryginał uległ zniszczeniu i znamy ją tylko z reprodukcji.

W 1829 roku Niépce nawiązał współpracę z paryskim malarzem, twórcą obrazów iluzjonistycznych, Louisem Daguerre'em. Prace nad ulepszeniem procesu Niépce'a nie przyniosły za życia wynalazcy spodziewanych rezultatów. Po jego śmierci Daguerre kontynuował swoje doświadczenia, które doprowadziły go do opracowania jednej z pierwszych skutecznych metod fotograficznych technologii, nazwanej od jego nazwiska dagerotypią.

10 Asfalt syryjski jest substancją bitumiczną występującą w złożach naturalnych na brzegach Morza Martwego.

11 Praca znajduje się obecnie w zbiorach Gernsheim Collection of the Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas w Austin.

Dagerotypia

Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) był cenionym malarzem, litografem i scenografem. To jemu przypisuje się skonstruowanie nowego rodzaju panoramy nazwanej dioramą. Były to podświetlane obrazy wykonane na cienkich płótnach, przedstawiające różne sceny historyczne (np. bitwę pod Navarino, trzęsienie ziemi w Limie). Malowidła te, oświetlane w specjalny sposób sprawiający wrażenie ruchu, w połączeniu z efektami dźwiękowymi i ruchomą widownią obracającą się wokół swej osi, tworzyły audiowizualny spektakl. Poszukując materiału światłoczułego, który mógłby w zestawieniu z camerą obscurą zastąpić pracę malarza przy sporządzaniu dioram, Daguerre przeprowadzał doświadczenia z różnymi związkami chemicznymi, niestety bez pożądanego rezultatu. Kiedy poznał Niépce'a, namówił go do założenia spółki, jako swój udział wniósł nowy model camery obscury, który miał stanowić wartość połowy przyszłych dochodów. Drugą połowę wniósł Niépce w postaci swojego wynalazku – heliografii. Po śmierci Niépce'a Daguerre dalej pracował, w końcu jego doświadczenia zakończyły się sukcesem w postaci opracowania techniki dagerotypii.

Technologia dagerotypii opierała się na wykorzystaniu srebrnej lub posrebrzanej płytki uczulonej parami jodu, którą po naświetleniu w camerze obscurze należało poddać działaniu par rtęci. Podczas tak zwanego jodowania, czyli uczulania srebrnej powierzchni jodem, powstawała światłoczuła warstwa jodku srebra. Na tej powierzchni w wyniku naświetlania pojawiał się w camerze obscurze mało widoczny obraz negatywowy fotografowanej sceny. Początkowo czas naświetlania był bardzo długi i trwał od kilkudziesięciu minut do nawet pół godziny. Później zastąpiono samo jodowanie mieszaniną jodu z bromem, które razem są bardziej czułe na działanie światła, co pozwoliło skrócić czas naświetlania do kilkudziesięciu sekund. Naświetloną płytkę należało umieścić w oddzielnej kasecie i poddać ją działaniu par rtęci. W miejscach naświetlonych tworzył się amalgamat w postaci wzmocnionego obrazu. Otrzymany obraz trzeba było utrwalić w gorącym roztworze chlorku sodu.

Później zaczęto stosować znany wcześniej tiosiarczan sodu, którego utrwalające właściwości odkrył brytyjski astronom i chemik, sir John Frederick William Herschel (1792–1871). Uczony ten jako pierwszy wprowadził terminy: fotografia, negatyw i pozytyw oraz opracował technikę cyjanotypii. Po procesie utrwalenia często stosowano tonowanie przez kąpiel płytki w rozworze chlorku złota (tak zwane złotowanie), co zwiększało kontrast obrazu i wpływało na jego trwałość. Cały dagerotypowy proces wymagał eliminującej najdrobniejsze rysy niezwykle precyzyjnej procedury polerowania lustrzanej powierzchni, co utrudniało uzyskanie dużych formatów zdjęć.

Charakterystyczną cechą dagerotypu jest jego unikalny, jednostkowy charakter, a sam obraz, który jest odwrócony stronami, jawi się jako pozytyw lub negatyw, w zależności od tego, pod jakim kątem jest oglądany. Dagerotypia miała swoje ograniczenia – poza wspomnianym jednostkowym charakterem wymagała długiego czasu ekspozycji, nie stwarzała więc możliwości dalszego rozwoju. Mimo to miała swoją bezsprzeczną zaletę, obraz bowiem charakteryzował się dużą rozdzielczością, co pozwalało na wydobycie szczegółów niewidocznych gołym okiem. W kontekście funkcji dokumentalnej, jaką mogła pełnić dagerotypia, takie wierne odwzorowanie było zaletą, natomiast dla krytyków kwestionujących jej wartości artystyczne była to metoda pozbawiona możliwości selektywnego wyboru elementów fotografowanej sceny, czyli było to poddawanie się procesowi automatycznej rejestracji – jak to określano – bezdusznej kamery. Warto jednak podkreślić, że u podstaw pierwszych eksperymentów fotograficznych nie leżała przecież idea sztuki. Nicéphore Niépce szukał możliwości ułatwienia sobie pracyz techniką litografii, Daguerre zaś poszukiwał rozwiązań, które pozwoliłyby zastąpić pracę malarza przy sporządzaniu dioram. Praktyczny aspekt wykorzystywania dagerotypii związany był z jej możliwościami reprodukowania natury.

Na posiedzeniu Francuskiej Akademii Nauk 19 sierpnia 1839 roku nastąpiło przekazanie przez rząd Francji szczegółów technologii wszystkim chcącym z niej korzystać (w zamian za ich udostępnienie Daguerre i syn Niépce'a, Isidore, otrzymali dożywotnią rentę), przedstawiono również kilka dagerotypów.

Jednym z prezentowanych dagerotypów był widok paryskich bulwarów. Praca ta jest charakterystyczna dla wczesnych dagerotypów wymagających długiego czasu naświetlania. Na obrazie nie widać powozów i przechodniów tłumnie odwiedzających bulwar, natomiast został zarejestrowany człowiek oparty nogą o pompę[12]. Uważa się, że dagerotyp ten przedstawia człowieka po raz pierwszy zarejestrowanego na zdjęciu w plenerze.

W związku ze wspomnianą niską światłoczułością dagerotypii fotografowano sceny nieruchome: krajobrazy, architekturę i martwe natury. Jednakże już kilka miesięcy po ogłoszeniu wynalazku angielski chemik John Frederick Goddard (1795–1866) i austriacki chemik Franz Kratochwila (1798–?) zdołali zwiększyć światłoczułość warstwy przez zastąpienie jodku srebra bardziej światłoczułą kombinacją bromku i chlorku srebra. Pozwalało to skrócić czas naświetlenia z kilkunastu minut do kilkudziesięciu sekund w zależności od warunków eksponometrycznych.

Zwiększenie światłoczułości umożliwiło rozwój fotografii portretowej i przyczyniło się do szybkiego rozwoju zakładów dagerotypowych. Dziś uważa się powszechnie, że pierwszym sfotografowanym człowiekiem w studio był amerykański fotograf Robert Cornelius (1809–1893). Jego autoportret, wykonany w 1839 roku, jest pierwszym znanym fotograficznym studyjnym portretem. Cornelius w latach 1841–1843 prowadził dwa z najwcześniej powstałych atelier fotograficznych w Stanach Zjednoczonych. Warto zwrócić uwagę na fakt, że kilkuminutowe czasy ekspozycji (w fotografii studyjnej) były uciążliwe dla pozujących osób. Radzono sobie z tym problemem, stosując specjalne podpórki do przytrzymywania głowy. Starano się też skrócić czas naświetlania przez pokrywanie twarzy portretowanego białym pudrem silnie odbijającym światło.

Inną wadą dagerotypu była jego mała odporność na mechaniczne uszkodzenia spowodowane chociażby przez dotyk palców. Odporność tę zwiększało złotowanie, czyli utrwalająca kąpiel w roztworze chlorku złota i tiosiarczanu sodu wprowadzona w 1840 roku przez francuskiego fizyka Hippolyte'a Louisa Fizeau (1819–1896). Fizeau znany jest również z tego, że w 1845 roku wraz z Jeanem Bernardem Foucaultem (1819–1868) wykonał dagerotyp Słońca. W kolekcji nowojorskiego The Metropolitan Museum of Art znajduje się pierwszy udany dagerotyp Księżyca, wykonany 15 marca 1840 roku przez profesora chemii Johna Williama Drapera (1811–1882). W opisie możemy przeczytać uwagę autora: „Tego wieczoru wystawiłem przygotowaną płytkę na działanie promieni Księżyca przepuszczanych przez podwójną wypukłą soczewkę"[13].

Dagerotyp jest słabej jakości. Lepsze rezultaty osiągnęli w 1851 roku John Adams Whipple (1822–1891) oraz William Bond (1789–1859) i jego syn George (1825–1865). Udało im się wykonać dagerotyp, na którym widać zagłębienia kraterów Księżyca. Praca ta została nagrodzona złotym medalem na pierwszej wystawie światowej – Wielkiej Wystawie Przemysłu Wszystkich Narodów – w 1851 roku i otworzyła drogę zastosowaniu fotografii w astronomii. W 1847 roku dagerotyp meteorytu zrobił pochodzący z Wrocławia niemiecki astronom i fotograf Hermann Krone (1827–1916), który sfotografował również zaćmienie Księżyca oraz częściowe zaćmienie Słońca przez planetę Wenus[14].

12 Wśród historyków fotografii są różne opinie, kto został zarejestrowany na dagerotypie. Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 17, uważa, że jest to człowiek oparty o pompę, inni twierdzą, że są to sylwetki mężczyzny i czyścibuta.

13 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/789162 [dostęp 27.05.2024].

14 Krone wykonywał fotografie wszelkiego rodzaju: komercyjne, artystyczne i naukowe. Zajmował się również nauczaniem fotografii. Adam Sobota, *Fotograficzna encyklopedia Hermanna Krone*, „Fotografia" 2000, nr 1, s. 49, pisze, że Krone skomponował dla studentów ok. 150 tablic dydaktycznych, które ilustrowały różne techniki i zastosowania fotografii od lat 90. XIX w. Są one jedynym w swoim rodzaju autorskim wykładem na temat historii i cywilizacyjnej misji fotografii.

Dagerotypy były niepowtarzalne w formie, oprawiano je w szkło i starannie przechowywano w specjalnych pudełkach. Bardzo szybko pojawiły się dagerotypy o różnorodnej tematyce i formie, na przykład mikroskopowe, stereoskopowe czy w formie medalionów, broszek itp. Ponieważ obraz był czarno-białe, często ręcznie je kolorowano. Uważa się, że pierwsze retuszowane i kolorowane dagerotypy wykonał szwajcarski malarz i grafik Johann Baptista Isenring (1796–1860). Mimo że dagerotypy nie były tanie, to i tak konkurowały pod względem ceny z portretami malarskimi. Spowodowało to rozwój fotografii portretowej, która wkrótce stała się zjawiskiem masowym. Pisano wręcz o zjawisku tak zwanej dagerotypomanii. Jak podaje historyk fotografii Juliusz Garztecki, w Polsce cena portretu wykonanego tą techniką wynosiła około 50 złotych, co odpowiadało cenie pięciu-sześciu korców pszenicy lub kilkunastu obiadów w restauracji[15].

Pierwsze fotograficzne studio portretowe otworzyli w marcu 1840 roku w Nowym Jorku Alexander Simon Wolcott (1804–1844) i John Johnson (1813–1871)[16]. Wolcott był również wynalazcą aparatu o ciekawej konstrukcji: wewnątrz umieścił wklęsłe lusterko skupiające światło na światłoczułą dagerotypową płytkę o niewielkich rozmiarach około 0,5 × 0,5 cala, co pozwoliło znacznie skrócić czas ekspozycji. Stosował innowacyjny system oświetlenia. Składał się on z dwóch luster regulowanych na zewnątrz, które odbijały światło słoneczne przez stojak ze szklanych butelek wypełnionych niebieskim roztworem siarczanu miedzi. Powodowało to wytworzenie miękkiego niebieskiego światła, które było bardziej aktyniczne, aby skrócić czas naświetlenia pozującej osoby[17].

Do skrócenia czasów ekspozycji przyczyniły się także wynalazki z dziedziny optyki, między innymi wprowadzenie na rynek w 1840 roku obiektywu Petzvala o otworze względnym 1:3,2. Obiektyw ten był przeznaczony do pierwszej metalowej kamery Voigtländera. O jego jakości świadczy fakt, że produkowano go przez sto lat. Uważany jest za pierwszy obiektyw fotograficzny, który został zaprojektowany w sposób naukowy, poprzedzony teoretycznymi obliczeniami, a nie przez empiryczne próby łączenia soczewek[18]. Czasy naświetlania dagerotypu wynosiły w 1839 roku od 15 do 30 minut, w 1841 – od 20 sekund do 90, w 1842 roku – od 10 sekund do 60, w zależności od tego, czy fotografowano w pełnym słońcu, czy w atelier.

W 1840 roku rosyjski rytownik Aleksiej Fiedorowicz Grekow (1799–1855?) otworzył pierwsze w Europie fotograficzne atelier przy drukarni uniwersyteckiej w Moskwie[19]. Opracował on również sposób galwanicznego pogrubiania obrazu dagerotypowego, przez co tworzył się relief umożliwiający wykorzystywanie go jako matrycy drukarskiej. Kolejne studia fotograficzne powstały w Londynie: otworzone w marcu 1841 roku przez Richarda Bearda (1801–1885)[20] oraz przez Francuza Antoine'a Claudeta (1797–1867)[21]. Ten ostatni już w 1839 roku nauczył się od samego Daguerre'a techniki dagerotypii, a później niezależnie od Johna Fredericka Goddarda uzyskał zwiększenie czułości warstwy poprzez zastosowanie kombinacji chlorku, bromku i jodku srebra.

Obok dagerotypii znana już była technika, która dawała większe szanse na rozwój fotografii – talbotypia.

Talbotypia (kalotypia)

Informacje o wynalazku dagerotypii, które pojawiły się 7 stycznia 1839 roku, czyli przed jej oficjalnym ogłoszeniem, skłoniły innego wynalazcę, Anglika Williama Henry'ego Foxa Talbota (1800–1877), do wysłania

15 G. Plutecka, J. Garztecki, *Fotografowie nietypowi*, Kraków 1987, s. 11.
16 B. Newhall, *The History of Photography*, New York 1964, s. 21.
17 https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_W. Wolcott [dostęp 03.09.2022].
18 http://pl.wikipedia.org/wiki/Obiektyw_Petzvala [dostęp 05.09.2022].
19 L. Hlaváč, *Dejiny fotografie*, Martin 1987, s. 46–47.
20 B. Newhall, *The History...*, s. 21.
21 https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_Claudet [dostęp 28.05.2024].

31 stycznia tego samego roku do Royal Society w Londynie opisu wynalezionej przez siebie metody fotograficznej rejestracji. Tym samym należy uznać go również za jednego z pierwszych wynalazców historycznych metod fotografowania.

Talbot interesował się wieloma dziedzinami nauki, próbował także rysować. Jak wielu współczesnych mu pejzażystów do rysowania z natury używał camery obscury. W 1833 roku, podczas podróży poślubnej do Włoch, wykonywał rysunki za pomocą camera lucida. Nieusatysfakcjonowany rezultatami manualnej pracy po powrocie do Anglii, wiosną 1834 roku, rozpoczął doświadczenia z mechanicznym sposobem uzyskania obrazów za pomocą materiałów światłoczułych.

Pierwsze próby dotyczyły samej światłoczułości związków srebra, bez użycia aparatu. Talbot nasączał powierzchnię papieru chlorkiem sodu, po czym jedną stronę zanurzał w azotanie srebra. W wyniku tego procesu powstawała bezpośrednio na papierze światłoczuła powierzchnia chlorku srebra, która służyła mu do otrzymywania metodą stykowego kopiowania tak zwanych fotogramów, nazwanych przez niego *photogenic drawings* – rysunkami fotogenicznymi. Aby taki obraz mógł powstać, umieszczał na spreparowanym przez siebie papierze nieprzezroczyste przedmioty (na przykład koronki, rośliny, pióra itp.) i poddawał naświetleniu światłem słonecznym. Naświetlanie trwało tak długo, aż niezasłonięte przez ułożone przedmioty miejsca wskutek redukcji srebra uległy zaczernieniu. Miejsca zasłonięte pozostawały białe, tworząc obraz negatywowy. Następnie tak otrzymany negatyw należało utrwalić, wypłukać i wysuszyć. Do 1840 roku Talbot zaczerniał swoje obrazy wyłącznie w świetle słonecznym. Przez ponowne stykowe przekopiowanie papierowego negatywu na drugi światłoczuły papier uzyskiwał pozytyw. Był to więc pierwszy w historii proces negatywowo-pozytywowy.

W 1841 roku, po wprowadzeniu wynalezionego przez siebie procesu wywoływania w kwasie galusowym, Talbot opatentował metodę, która znacznie skróciła czas naświetlania z kilku godzin do kilku minut i umożliwiła wykorzystywanie do fotografowania camery obscury. Opracowanie metody, w której obraz po naświetleniu nie jest widoczny i ujawnia się dopiero w wyniku wywołania, było pierwszym procesem wykorzystującym zjawisko tak zwanego obrazu utajonego. Metoda Talbota została nazwana od jego nazwiska talbotypią, a następnie kalotypią (od greckiego wyrazu *kalos* – piękny).

Na rok 1835 datowana jest praca, uważana za pierwszy zachowany do naszych czasów negatyw wykonany przy użyciu własnoręcznie skonstruowanego przez Talbota aparatu. Negatyw o wymiarach 8,3 × 10,7 cm przedstawia zakratowane okno w posiadłości Talbota w Lacock Abbey. Wynalazca szybko odkrył zalety negatywu, z którego można kopiować odbitki pozytywowe. W 1843 roku założył w Reading niedaleko Londynu pierwszy zakład masowej produkcji odbitek, w którym w latach 1844–1846 przygotował sześć zeszytów ***The Pencil of Nature***, pierwszej książki ilustrowanej fotografiami z camery obscury. Wydawnictwo zawierało dwadzieścia cztery odbitki i krótkie komentarze dotyczące użyteczności kalotypii – od możliwości reprodukowania rzadkich druków i rękopisów, poprzez utrwalanie wizerunków osób, inwentaryzację mienia (na przykład modnych wówczas kolekcji porcelany) czy przedstawiania zabytków architektury. Publikacja nie odniosła jednak komercyjnego sukcesu. Do dzisiaj zachowało się około 40 kompletnych lub nie w pełni kompletnych egzemplarzy.

W przeciwieństwie do dagerotypii kalotypia charakteryzowała się mniejszą ostrością obrazu. Malarskie, impresjonistyczne efekty tej techniki wykorzystali dwaj Szkoci, malarz David Octavius Hill (1802–1870) i chemik Robert Adamson (1821–1848), którzy jako spółka Hill & Adamson wykonywali zdjęcia portretowe na neutralnym tle. W masie typowo rzemieślniczej fotografii portretowej schlebiającej mieszczańskim gustom ich prace, pomimo długich czasów naświetlania (od jednej do trzech minut), charakteryzują się naturalnością skomponowanych po malarsku póz. Obecnie ich zdjęcia doceniane są za walory artystyczne.

Kalotypia zyskała popularność wśród amatorów fotografii. W Szkocji powstał nawet pierwszy na świecie klub fotograficzny Edinburgh Calotype Club (1843 – ok. 1850), do którego należeli przed-

stawiciele różnych środowisk: duchowni, pracownicy naukowi i lekarze. Z techniki tej chętnie korzystali fotografujący podróżnicy, dokumentujący odległe miejsca, architekturę, ludność i różne zwyczaje.

Dagerotypia cieszyła się dużym powodzeniem ze względu na możliwość osiągania niezwykłej ostrości obrazu i odwzorowania szczegółów. Kalotypia od strony technicznej nie dawała takich rezultatów, ale dalszy rozwój fotografii był kontynuacją wynalazku Talbota – metody negatywowo-pozytywowej.

Bezpośredni proces pozytywowy Hippolyte'a Bayarda

Zanim jeszcze Francuska Akademia Nauk oficjalnie opublikowała wynalazek Daguerre'a, paryski urzędnik Hippolyte Bayard (1801–1887) urządził w czerwcu 1839 roku wystawę swoich fotografii wykonanych na papierze. Tym samym można uznać tę ekspozycję za pierwszą publiczną wystawę fotograficzną. Po przeprowadzeniu kilku doświadczeń z papierowym negatywem, podobnie jak Daguerre, Bayard starał się uzyskać od razu jedną, unikalną kopię pozytywową. Nie zdawał sobie sprawy z przewagi metody negatywowo-pozytywowej, która wkrótce stała się podstawą fotografii. Bayard stosował papier uczulony chlorkiem srebra i jodkiem potasu i naświetlał w camerze obscurze. W wyniku naświetlania jeszcze mokrego papieru blaknął on w odpowiednich miejscach, tworząc obraz pozytywowy. Następnie materiał był utrwalany w roztworze podsiarczynu sodu.

Pomimo że metoda bezpośredniego otrzymywania kopii na papierze nie przyjęła się, wyparta przez udoskonalone metody negatywowo-pozytywowe, warto zapamiętać Bayarda jako jednego z pionierów fotografii. Wiąże się z nim również kwestia pierwszej w dziejach tego medium manipulacji. Otóż jest on autorem fotograficznego autoportretu, wykonanego w 1840 roku, przedstawiającego go jako samobójcę, który zakończył życie rozczarowany brakiem zainteresowania jego wynalazkiem. Fotografii towarzyszył następujący tekst:

> [...] *widzicie ciało pana Bayarda, wynalazcy techniki, której wspaniałe efekty już widzieliście lub niedługo ujrzycie. Z tego, co wiem, ten utalentowany i niezmordowany naukowiec poświęcił około trzech lat na udoskonalenie swojego wynalazku. Akademia, król oraz wszyscy, którzy widzieli efekty, byli pod wrażeniem, tak jak wy teraz, pomimo że autor uważał je za niedoskonałe. Przyniosły mu one duże uznanie, ale ani grosza. Rząd, który dał tak wiele panu Daguerre'owi, twierdzi, że nie może nic zrobić dla pana Bayarda. W rezultacie nieszczęśnik utopił się. Co za kaprys losu! Artyści, naukowcy i dziennikarze tak bardzo interesowali się jego poczynaniami, a teraz, kiedy jego zwłoki od kilku dni spoczywają w kostnicy, nikogo nie obchodzi i nikt się o niego nie upomni. Panie i Panowie, zajmijcie się teraz jednak innymi sprawami, by nie ucierpiały Wasze organy węchowe. Jak zapewne zauważyliście ręce i twarz tego dżentelmena zaczęły się już rozkładać*[22].

Interpretacja tej pracy pozwala nam na jeszcze inny interesujący komentarz. Po pierwsze, jest to prawdopodobnie pierwszy w historii fotografii akt męski. Po drugie, sam sposób zainscenizowania postaci nawiązuje do konwencji malarskiej naśladującej ikonografię chrześcijańską, zwykle bowiem w ten sposób przedstawiano złożenie Chrystusa do grobu. Na fotografii widoczny jest całun odgrywający ważną rolę w całej kompozycji, której równowaga została zachowana przez umieszczenie w kontrapunkcie słomkowego kapelusza na wzór klasycznej kompozycji w sztukach plastycznych.

Interesujące eksperymenty z papierami uczulonymi solami srebra robił urodzony we Francji malarz i podróżnik Hércules Florence (1804–1879). Wynalazca mieszkał w Brazylii i jego praca, prowadzona poza głównymi ośrodkami naukowymi, nie była znana, odkryto ją dopiero w 1973 roku. Szukając sposobu reprodukowania tekstów, w 1833 roku wykorzystał on światłoczułość azotanu srebra do stykowego

22 Cyt. za: H.M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie, 1827–1926*, tłum. E. Tomczyk, Köln–Warszawa 2003, s. 28–29.

sporządzenia etykiet aptecznych. Opracowany przez siebie proces Florence nazwał *photographie* (kilka lat przed wprowadzeniem tego terminu przez Johna Fredericka Herschela). Pozostawił po sobie również notatki, z których wynika, iż próbował eksperymentować z otrzymaniem obrazu w camerze obscurze.

Wspomniany już odkrywca zastosowania utrwalających właściwości tiosiarczanu sodu John Frederick William Herschel opracował w 1842 roku metodę cyjanotypii, wykorzystującą światłoczułość soli żelaza. W procesie tym za pomocą pędzla pokrywa się papierowe podłoże roztworem cytrynianu żelazowo-amonowego i żelazicyjanku potasu, znanego również jako błękit pruski. Wysuszony w ciemności papier nadaje się do stykowego kopiowania z negatywu, najlepiej w świetle słonecznym, po czym obraz można wywołać, polewając papier strumieniem wody. Herschel stosował tę metodę do tworzenia kopii swoich rysunków i notatek. Eksperymentował również z odwzorowywaniem kolorów – zauważył, że promienie różnych części widma mają tendencję do nadawania własnego koloru papierowi fotograficznemu. Przeprowadzał doświadczenia z użyciem fotoczułych emulsji z soków roślinnych, zwanych fitotypami, znanych również jako antotypy. Wyniki swoich prac opublikował w 1842 roku. We wrześniu 1839 roku Herschel zrobił pierwsze w historii zdjęcie na szklanej płycie. Przedstawiało ono konstrukcję, która podtrzymywała dwunastometrowy teleskop skonstruowany przez jego ojca, astronoma Fredericka Williama Herschela. W tym samym roku odkrył zjawisko nazwane od jego nazwiska zjawiskiem Herschela, które polega na zaniku obrazu utajonego pod wpływem działania promieniowania długofalowego (czerwonego i podczerwonego). Dlatego w ciemni oświetlonej światłem czerwonym naświetlona, a nie wywołana odbitka powoli traci efekt naświetlenia i w związku z tym należy ją wywołać bezpośrednio po naświetleniu.

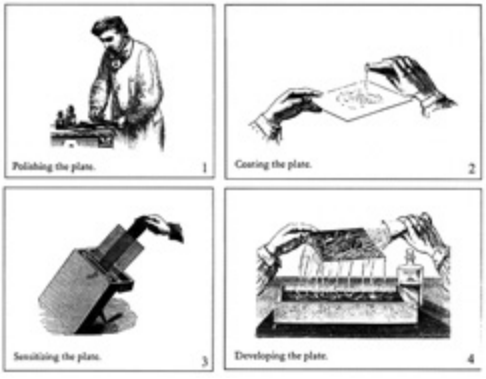
Proces cyjanotypii wykorzystała do celów naukowych zaprzyjaźniona z Johnem Herschelem Anna Atkins (1799–1871). Jest ona autorką pierwszej książki z ilustracjami fotograficznymi ***Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions***. Zasuszone algi i porosty umieszczała bezpośrednio na papierze cyjanotypowym i naświetlała kontaktowo. Tym sposobem Atkins wykonała w latach 1843–1853 kilkanaście egzemplarzy książki zawierającej około 400 fotogramów każda. Obecnie w różnych instytucjach zachowało się 17 egzemplarzy ***Photographs of British Algae***, niektóre niekompletne, ale wszystkie w dobrym stanie.

W roku 1847 siostrzeniec wynalazcy heliografii Nicépore'a Niépce'a, Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor (1805–1870), opublikował sposób fotografowania na płytkach szklanych pokrytych zawiesiną jodku potasu i jodku srebra rozprowadzoną w kurzym białku. W metodzie tej, zwanej procesem albuminowym, otrzymywało się na przezroczystym materiale łatwy do dalszego kopiowania negatyw. Niestety czas naświetlania był długi, wynosił od 5 do 15 minut. Dlatego proces ten nie nadawał się do wykonywania fotograficznych portretów. Zdawał natomiast egzamin w fotografii pejzażu, architektury czy reprodukcji dzieł sztuki.

MOKRY PROCES KOLODIONOWY

Kalotypowy proces Talbota miał zasadniczą przewagę nad jednostkowym obrazem dagerotypowym – pozwalał na otrzymanie z negatywu wielu pozytywowych kopii. Natomiast minusem kalotypii była gorsza jakość obrazu spowodowana fakturą papierowego podłoża. Niesatysfakcjonująca była też niska światłoczułość pierwszych technologii. Przełomem w ewolucji fotografii było użycie szklanego podłoża z nałożoną warstwą tak zwanego kolodionu zawierającego światłoczułe związki srebra, pozwalającą na znaczne skrócenie czasu ekspozycji. Proces ten pod nazwą mokrej metody kolodionowej opracował Anglik Frederick Scott Archer (1813–1857), który eksperymenty z kolodionem rozpoczął już w 1848 roku. Ich wyniki opublikował w 1851, w tym samym roku pokazał kilka negatywów na wystawie światowej w Londynie. Archer opracował również sposób przenoszenia emulsji kolodionowej na inne podłoże. Metoda została nazwana przez wynalazcę od jego nazwiska archerotypią. Pierwsze próby z technologią

kolodionową prowadził również Francuz Gustave Le Gray (1820–1884). W swojej publikacji z 1850 roku, zatytułowanej ***Traité pratique de photographie sur papier et sur verre***, wyraził przekonanie, że przyszłość fotografii wiąże się z negatywem na papierze, ale równocześnie zawarł wzmiankę mogącą wskazywać, że używał techniki mokrego kolodionu przed Archerem.



Ryc. 8 Proces fotograficzny, wynaleziony w 1848 roku przez F. Scotta Archera, polegający na pokryciu grubej płyty szklanej światłoczułą emulsją kolodionową, zanurzeniu w roztworze uczulającym, umieszczeniu w aparacie, naświetleniu, wywołaniu

Co było charakterystyczne dla technologii kolodionowej? Otóż cały proces polegał na naniesieniu emulsji zwanej kolodionem na szklaną płytę i dokonaniu naświetlenia na jeszcze mokrej powierzchni. Kolodion to zawiesina nitrocelulozy zwanej bawełną strzelniczą rozpuszczonej w mieszaninie alkoholu i eteru z dodatkiem jodków i bromków (amonu i kadmu) i azotanu srebra. Mokra warstwa utrzymywała swoją światłoczułość maksymalnie kilka minut i w tym czasie należało dokonać naświetlenia, a następnie szybko wywołać wilgotną jeszcze płytę. Wywoływanie odbywało się przez polewanie płyty roztworem siarczanu żelaza lub siarczanu miedzi z dodatkiem kwasu octowego i alkoholu lub kwasu pirogalusowego i octowego. Aby tego dokonać, fotograf – na przykład pejzażysta – musiał zabierać ze sobą całe laboratorium ważące nieraz blisko pięćdziesiąt kilogramów, na które składały się: aparat z obiektywem, ciężki statyw, szklane płyty, chemikalia i przenośny namiot – ciemnia. Cały proces był pracochłonny, ale dawał negatywy doskonałej jakości. Główną wadę techniki, czyli konieczność szybkiego naświetlania mokrej płyty, próbowano eliminować przez dodawanie do kolodionu substancji higroskopijnych, takich jak cukier, miód czy gliceryna. Eksperymenty takie prowadził między innymi francuski chemik Jean-Marie Taupenot (1822–1856), opracowując w 1856 roku suchą płytę kolodionową. Jednak tego rodzaju rozwiązanie nie przyjęło się na szerszą skalę.

Uzyskane w procesie mokrego kolodionu negatywy kopiowano na papierze solnym lub albuminowym. Odbitka na papierze solnym powstawała na podłożu nasączonym roztworem soli kuchennej uczulanym roztworem azotanu srebra, aby stworzyć światłoczułą powierzchnię z chlorku srebra. Kopie takie wykonywano stykowo z papierowych negatywów (zwłaszcza kalotypowych) i negatywów szklanych, a naświetlanie odbywało się pod wpływem światła słonecznego.

W latach 40. i na początku 50. XIX wieku papier solny był podstawową techniką otrzymywania pozytywowych kopii. Około 1853 roku zaczął być wypierany przez papier albuminowy, który z końcem dekady stał się dominującą techniką pozytywową. Papier ten opracował w 1850 roku francuski chemik i malarz Louis Désiré Blanquart-Évrard (1802–1872). Materiał powstawał przez pokrycie papieru albuminą pozyskaną z piany ubitego białka kurzych jajek z dodatkiem chlorku sodu lub chlorku amonu. W ten sposób powstawała lekko błyszcząca powierzchnia. Przed samym procesem kopiowania należało zanurzyć papier w roztworze azotanu srebra. Powierzchnia nasączona chlorkiem sodu reagowała

z azotanem srebra, tworząc światłoczułą warstwę chlorku srebra. Po wysuszeniu papieru w odpowiednim nieaktynicznym oświetleniu umieszczano go w styku z negatywem w tak zwanej kopioramce. Całość wystawiano na działanie światła słonecznego aż do momentu pojawienia się obrazu. Kolejnym etapem było utrwalanie kopii w roztworze tiosiarczanu sodu. Chętnie też tonowano później odbitki w roztworach związków złota lub selenu, co zwiększało ich trwałość.

Jak wspomniałem, oprócz papieru albuminowego w użyciu były również papiery solne i kolodionowe. Wszystkie były cienkie, dlatego po otrzymaniu kopii należało je nakleić na usztywniające tekturki. Właściwie wobec całej dziewiętnastowiecznej fotografii nie powinno się używać określenia czarno-biała, gdyż odcień obrazu miał bogatą skalę tonalną, od kolorów żółtawougrowych i różowych, poprzez odcienie brązu i sepii, aż po fiolet. Na kolor odbitki miał wpływ rodzaj stosowanego papieru, typ wywoływacza oraz kąpiele tonujące.

Oprócz szeroko dostępnych kopii stykowych istniała też możliwość powiększania zdjęć. Do tego celu służyły tak zwane powiększalniki na światło dzienne będące prototypami ciemniowego powiększalnika. W Polsce te mniejsze ręczne konstrukcje nazywano konewkami. Wewnątrz tych urządzeń mocowano światłoczuły papier i w odpowiedniej od niego odległości wkładano negatyw. Pod negatywem montowany był obiektyw umożliwiający nastawienie na płaszczyźnie papieru ostry obraz. Powiększalnik kierowano w stronę światła, aby dokonać ekspozycji. Większe stałe konstrukcje mocowane były na statywie tak, aby można je było stale obracać w kierunku słońca. Takim powiększalnikiem była na przykład konstrukcja Francuza Alphonse'a Liéberta (1827–1914). Później powiększalniki zostały wbudowane w strukturę ciemni z otworem na światło słoneczne. Obraz rzutowany był na oddzielny ekran, do którego mocowano światłoczuły papier. Tego typu sprzęt skonstruował w 1864 roku belgijski chemik i fizyk Désiré Charles Emanuel van Monckhoven (1834–1882). Było to urządzenie złożone z prostokątnego lustra-reflektora w mosiężnej oprawie, które obracało się samoczynnie za słońcem za pomocą mechanizmu zegarowego i kierowało odbite promienie przez okrągły otwór w murze prosto do umieszczonego we wnętrzu komnaty powiększalnika[23]. Oprócz zbudowania powiększalnika (1864) van Monckhoven ulepszył proces suchego kolodionu (1871) i udoskonalił proces druku węglowego oraz ulepszył emulsje żelatynowe oparte na bromku srebra, które produkował we własnej fabryce suchych płyt kolodionowych.

W 1851 roku Louis Désiré Blanquart-Évrard otworzył studio fotograficzne „Imprimerie photographique", w którym zatrudniając około pięćdziesięciu pracowników, mógł wykonywać w ciągu dnia setki odbitek. Umożliwiło to przygotowywanie albumów z oryginalnymi zdjęciami, głównie etnograficznymi, archeologicznymi, turystycznymi lub też reprodukcjami dzieł sztuki. Do 1855 roku Blanquart-Évrard wydał albumy ilustrowane fotografiami, między innymi album z Egiptu, Nubii, Palestyny, Syrii, zawierający sto odbitek z negatywów wykonanych przez Maxime'a Du Campa[24]. Stosowany przez Blanquart-Évrarda papier kolodionowy był około trzy razy bardziej czuły od papieru albuminowego.

Wprowadzenie metody albuminowej, a następnie kolodionowej spowodowało rozpowszechnienie się fotografii, szczególnie pod postacią opatentowanej w 1854 roku przez Francuza André Adolphe'a Eugène'a Disdériego (1819–1889) tak zwanej *carte de visite* – fotografii wizytowej. Były to seryjnie wykonywane, często aparatami zaopatrzonymi w cztery do ośmiu obiektywów, niewielkie portrety. Negatyw składał się z oddzielnych portretów otrzymanych przez osobno naświetlane poszczególne fragmenty płyty; portretowani byli ujęci w odmiennych pozach z różnymi rekwizytami na tle z draperiami, w otoczeniu różnych sprzętów. Zastosowanie takich sprzętów, jak stoliki czy kolumny było uzasadnione tym, że miały one specjalne podpórki umożliwiające pozowanym osobom wytrzymanie bez ruchu podczas długich minut pozowania. Metoda fotografowania była prosta i tworzona według określonych schematów kompozycyjnych. Posługiwało się nią wielu fotografów, bardzo często pozbawionych

23 W. Mossakowska, *Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości*, Wrocław 1981, s. 75.
24 https://web.archive.org/web/20130312194826/http://image.eastmanhouse.org/files/GEH_1952_01_03.pdf [dostęp 27.05.2024].

większych ambicji kreacyjnych, niewnoszących nowych walorów estetycznych. Stąd mówi się o upadku w drugiej połowie XIX wieku doskonałego rzemieślniczego portretu na rzecz powszechnej standaryzacji. Jak stwierdziła Elizabeth Anne McCauley, fotografie wizytowe:

> […] *uległy standaryzacji, stając się mechanizmem „transformacji jednostki w plastyczny towar", a tym samym przeistaczały się w produkt kapitalizmu przemysłowego, ponieważ zjawisko dotyczyło zarówno postaci znanych, jak i zwykłych obywateli*[25].

Jej zdaniem *carte de visite* miała niewątpliwy wpływ nie tylko na społeczeństwo, ale także na malarstwo portretowe, zwłaszcza na styl i kompozycje młodych artystów, takich jak Manet, Degas, Monet i Renoir[26].

Z drugiej strony *carte de visite* upowszechniła fotografię, wywołała modę na tworzenie albumów rodzinnych i kolekcjonowanie otrzymanych z negatywu odbitek, które dla wzmocnienia naklejano na tekturę o niewielkich rozmiarach, około 10,5 × 6,5 cm. Niewielki format ułatwiał przechowywanie, oglądanie i dzielenie się wizerunkami, które zastąpiły malarskie portrety, wcześniej raczej niedostępne dla szerokiej publiczności. Z końcem lat 60. XIX wieku popularne stały się większe odbitki studyjnych portretów tak zwane *carte de cabinet* (karta gabinetowa) o formacie około 16,5 × 10,5 cm, naklejane na ozdobne kartony z nadrukowaną obwódką. Odwrotna strona tekturki, nazywana winietą (drukowana metodą litografii), zawierała motywy dekoracyjne, nazwisko fotografa lub nazwę atelier i inne informacje: rodzaje wykonywanych zdjęć i specjalność zakładu, otrzymane nagrody, informacje o przechowywaniu przez zakład negatywu w celu wykonywania kolejnych odbitek czy zakaz powielania.

W 1852 roku została opracowana przez wspomnianego już Fredericka Scotta Archera i współpracującego z nim Petera Wickensa Frya (1795–1860) wersja metody kolodionowej, tak zwana ambrotypia, czyli metoda wykonywania fotografii pozytywowej na szkle pokrytym od spodu czarnym lub rzadziej brązowym lakierem. Jej istota polegała na uzyskaniu słabo krytego negatywu, który na czarnym tle jawił się jako pozytyw. Ambrotypy, podobnie jak dagerotypy, często były umieszczane w specjalnej obudowie zabezpieczonej ochronnym szkłem. Mogły być ręcznie kolorowane. Jako podłoże wykorzystywano też barwione szkło, na przykład rubinowe lub w odcieniach błękitu i zieleni. Historycy fotografii wymieniają kilka sposobów wykonywania ambrotypów:

> *W zależności od modyfikacji kolodionowego procesu barwa obrazu zmieniała się od kremowej do srebrzystobiałej, a nawet śnieżnobiałej znanej pod nazwą alabastrine. Znana jest ambrotypia z efektem reliefowym tzw. relievo, którą zapoczątkował John Urie w 1854 roku, a następnie Thomas Lawrence w 1857 roku. Metoda polegała na zróżnicowaniu tła na odwrocie ambrotypu. W tym celu daną postać fotografowano na czarnym tle, a następnie malowano białą farbą odwrotną stronę ambrotypu w miejscach odpowiadających tłu, pozostawiając nietkniętą sylwetkę. Po podłożeniu czarnego tła uzyskiwano wrażenie, jakby postać stała przed tłem, co było efektem wywołanym grubością szkła*[27].

W drugiej połowie XIX wieku szybko zaczęły się upowszechniać inne pozytywowe wersje procesu kolodionowego, takie jak wynaleziona w 1852 roku przez członka Société française de photographie Adolphe'a-Alexandre'a Martina (1824–1896) ferrotypia, czyli metoda wykonywania zdjęć z użyciem kolodionu, tworzona na żelaznej blaszce (łac. *ferrum* – żelazo) pokrytej warstwą czarnego lakieru. Metodę

25 E.A. McCauley, *A.A.E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven 1985, cyt. za: L. Perry, *The Carte de Visite in the 1860s and the Serial Dynamic of Photographic Likeness*, „Art History" 2012, vol. 35, issue 4, s. 747.
26 https://aaeportal.com/?id=-19516&cid=-19516 [dostęp 28.05.2024].
27 Z. Harasym, *Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2005, s. 45.

tę, pod nazwą *tintype* (ang. *tin* – blaszka), opatentował w 1856 roku Amerykanin Hamilton Lanphere Smith (1819–1903). Od lat 90. XIX wieku zaczęto wykonywać ferrotypy z zastosowaniem suchej emulsji żelatynowej. Był to tani i prosty sposób uzyskania fotografii, dlatego cieszył się dużą popularnością szczególnie wśród fotografów odpustowych. Ferrotypy wykonywano w kilkanaście minut i były niedrogie (w Stanach Zjednoczonych kosztowały około ćwierć dolara, a za odbitkę papierową należało zapłacić jednego dolara). Na ich popularność miała też wpływ możliwość przesyłania w pocztowej korespondencji. Ferrotypy gromadzono w albumach lub oprawiano w specjalne etui albo umieszczano w drukowanych papierowych winietkach. Mogły być również swego rodzaju biżuterią – noszono je jako medaliony. Obecnie są poszukiwanymi obiektami kolekcjonerskimi (jednym z ciekawszych przykładów ferrotypu jest portret przedstawiający legendarnego rewolwerowca Dzikiego Zachodu Billy'ego Kida sprzedany na aukcji w 2011 roku za 2,3 miliona dolarów, była to najwyższa kwota, jaką kiedykolwiek zapłacono za historyczny wizerunek mieszkańca amerykańskiego Zachodu).

Inną kolodionową techniką była wynaleziona w 1852 roku panotypia (łac. pannus – sukno), czyli fotografia wykonana na czarnym nawoskowanym materiale, na przykład na ceracie. Za jej wynalazcę uważa się członka Société française de photograpie Jeana-Nicolasa Trucheluta (1811–1890), zegarmistrza i wędrownego dagerotypistę (w latach 1841–1852, jako jeden z pierwszych francuskich dagerotypistów, przemierzał Francję, świadcząc fotograficzne i przy okazji zegarmistrzowskie usługi). Opracowana przez niego technologia była dość skomplikowana. Najpierw negatywowy obraz powstawał na szklanej płytce, z której należało przenieść go na inne podłoże. W tym celu zanurzano utrwalony obraz w roztworze kwasu siarkowego. Oddzielnie przygotowywano kawałek podgrzanej czarnej ceraty i umieszczano ją emulsją do góry na przygotowanej wcześniej szklanej płytce z negatywowym obrazem. Aby powierzchnie dobrze do siebie przylegały, cerata musiała być wcześniej zanurzona w roztworze gumy arabskiej. Ostatnim etapem było oddzielenie ceraty od szklanego podłoża. Gotowy obraz suszono i oprawiano pod szkłem[28]. Zachowane do dziś panotypy z reguły znajdują się w złym stanie. Często są na nich rysy i pęknięcia warstwy kolodionowej, która odrywa się od podłoża. Szybko zanikał w nich kontrast obrazu. Panotypię upowszechniła w 1853 roku firma „Wulff and Company", z którą wynalazca toczył proces o prawa patentowe.

Wędrowni fotografowie wozili swój sprzęt w powozie lub wagonie, wykorzystując ich wnętrze jako ciemnię. Z reguły mieli asystentów, którzy pomagali w czynnościach technicznych. Wykorzystywano przenośne tła wykonane z materiału lub roli papieru oraz odblaskowe powierzchnie odbijające światło, które wypełniało cienie spowodowane światłem zasadniczym (słonecznym). Uciążliwości techniki kolodionowej doświadczył w swojej praktyce Roger Fenton, który był fotografem wojennym podczas wojny krymskiej – w jego namiocie-ciemni było tak gorąco, że kolodion wysychał, nim poddało się go uczuleniu, a ponadto do wilgotnej powierzchni podłoża przylepiały się insekty. W Stanach Zjednoczonych jeździły specjalne pociągi, w których jeden z wagonów był przerobiony na studio, ciemnię i pomieszczenie mieszkalne. Pociąg poruszał się wzdłuż linii kolejowych Kansas i Nebraski. Fotografowie z firmy Hutchings Railroad Photo Car ogłaszali w lokalnych gazetach datę przyjazdu. Czasami po przybyciu pociągu na miejsce rozdawali ulotki i rozwieszali plakaty. Te ruchome studia, podobnie jak wędrowni fotografowie, były udogodnieniem szczególnie dla mieszkańców małych miasteczek, którzy nie mieli stałego dostępu do zawodowego fotografa[29].

Do zwiększenia trwałości papierowych zdjęć próbowano wykorzystać inne podłoża, na przykład porcelanę, kość słoniową, emalię czy szkło. Techniki te opierały się na wypalaniu emulsji albuminowej i topliwych pigmentów na takich podłożach. Dla przykładu metodę wypalania fotografii na szkle opatentował w 1860 roku francuski grawer Jean Ferdinand Joubert de la Ferté (1810–1884), a metodę sporządzania

28 Ibidem, s. 46.
29 http://portlandartmuseumk.us/mwebcgi/mweb.exe?/request=record;id=20227;type=701 [dostęp 05.09.2022].

zdjęć na porcelanie przedstawił w 1855 roku Francuz Pierre Michel Lafon de Camarsac (1821–1905)[30]. Fotografia na porcelanie była bardzo popularna w postaci medalionów, różnych broszek, a także porcelanowych serwisów i innych przedmiotów użytkowych. Od lat metodę tę stosuje się do wykonywania zdjęć nagrobkowych.

SUCHA PŁYTA BROMO-SREBROWO-ŻELATYNOWA

Można powiedzieć, że w 1871 roku nastąpił przewrót w technologii fotografii. Dokonano wówczas wynalazku suchej płyty bromo-srebrowo-żelatynowej, czyli szklanej płyty pokrytej emulsją zawierającą bromek srebra w żelatynie. Jej twórcą był angielski lekarz i fotoamator Richard Leach Maddox (1816–1902). Istota tego wynalazku polegała na zastąpieniu mokrego kolodionu suchą emulsją. Już wcześniej, bo w 1855 roku, Jean-Marie Taupenot opracował tak zwany suchy białkowy kolodion. Jednak materiał był mało czuły i wymagał kilkuminutowych naświetleń, dlatego proces nie przyjął się na większą skalę. Natomiast materiał Maddoxa stanowił już prototyp współczesnych klisz negatywowych, które w przeciwieństwie do płyt kolodionowych można było po naświetleniu długo przechowywać, a sam czas naświetlania skrócił się od 5 do 10 razy. Dalsze doświadczenia z tym procesem prowadzone były w kierunku zwiększenia światłoczułości emulsji. Problemem tym zajmował się angielski pionier fotografii Charles Harper Bennett (1840–1927). Udoskonalił on proces Maddoxa, odkrywając, że zwiększenie światłoczułości emulsji można uzyskać przez jej dłuższe ogrzewanie przed wylaniem na szklane podłoże, co skracało czas ekspozycji nawet do 1/25 sekundy. Wcześniej (w 1873) znalazł sposób utwardzania emulsji kolodionowej, która stała się bardziej odporna na zniszczenie. To wszystko doprowadziło do masowej produkcji płyt fotograficznych.

W 1873 roku niemiecki fotochemik Hermann Wilhelm Vogel (1834–1898) rozszerzył barwoczułość emulsji o kolor żółty i zielony, zwiększając tonalność negatywów. Proces ten nazywa się sensybilizacją, przy czym rozszerzenie barwoczułości powoduje również zwiększenie światłoczułości materiałów fotograficznych. Nastała era przemysłu fotochemicznego. Prostota fotografowania z użyciem suchych płyt Maddoxa przyczyniła się do rozwoju fotografii amatorskiej. Pojawiały się różne warianty ręcznych aparatów fotograficznych wykorzystujących nowy suchy materiał. Fotografowie wyszli na ulicę, emulsja stała się tak czuła, że umożliwiała wykonanie zdjęć migawkowych (z ręki) bez potrzeby użycia statywu. W 1878 roku angielska firma „Liverpool Dry Plate and Photographie Printing Company" zaczęła produkować suche płyty żelatynowe. Jednocześnie trwały prace nad zastąpieniem niewygodnego szklanego podłoża innym, które umożliwiałoby wykonywanie zdjęć seryjnych. Dokonał tego w 1875 roku Polak Władysław Małachowski (1837–1900), konstruując aparat na papierowy materiał zwojowy. Jako uczestnik powstania styczniowego, ścigany przez carską policję, musiał emigrować z kraju i pod zmienionym nazwiskiem Leon Warnerke prowadził fotograficzne eksperymenty w Anglii. Oryginalnym rozwiązaniem przenośnej kamery skonstruowanej przez Warnerkego była wynaleziona przez niego rolkaseta w postaci rolki papieru pokrytego światłoczułą warstwą:

> *W pierwszym rozwiązaniu z 1875 roku kaseta mieściła papier światłoczuły na 100 zdjęć; była stosowana do składanego aparatu fotograficznego.* [...] *W tylnej ścianie kasety znajdowało się pomarańczowe okienko, przez które widać było numery, umieszczone na tylnej stronie papieru światłoczułego w odstępach odpowiadających wymiarom zdjęcia. Okienko, które jeszcze dziś spotykamy w aparatach, w późniejszych latach stało się przedmiotem sporów patentowych. Warstwą światłoczułą była w tym pierwszym rozwiązaniu sucha warstwa kolodionowa zawierająca światłoczułe sole srebra, wylana na papier uprzednio wielokrotnie powlekany roztworem kauczu-*

30 Z. Harasym, *Stare fotografie...*, s. 86.

ku w benzynie na zmianę z kolodium. Warstwę tę po wykonaniu zdjęcia ściągało się z podłoża, naklejało na płytkę szklaną i obrabiało dalej jak normalne płyty. Papier taki produkował Warnerke-Małachowski w postaci długiej taśmy dostosowanej do swojej kasety. [...] *Prace te zakończone zostały sukcesem i w 1877 roku przyniosły wynalazcy nagrodę Belgijskiego Towarzystwa Fotograficznego w konkursie na najlepszy suchy proces kolodionowy. Dalszy rozwój fotografii skupił się na nie drodze udoskonalenia procesu kolodionowego, lecz poprzez zastosowanie żelatynowych emulsji fotograficznych. Warnerke-Małachowski, zafascynowany tymi materiałami, w 1881 roku wystąpił z nowym typem kasety zwojowej na wysokoczuły papier bromowy*[31].

Później, w wyniku zastosowania wysoko czułej emulsji żelatynowej, pomarańczowe okienko nie chroniło już materiału przed zaświetleniem. Warnerke zastosował małą baterię galwaniczną z niewielkim dzwonkiem i papierową taśmę z perforacją, która uruchamiała dzwonek po przesunięciu taśmy na odpowiednią do formatu zdjęcia odległość. W 1880 roku Warnerke wynalazł sensytometr, pierwszy na świecie przyrząd do praktycznego pomiaru światłoczułości emulsji fotograficznej oparty na zastosowaniu fosforyzującej płytki ocenianej wzrokowo.



Ryc. 9 Aparat Leona Warnerke z kasetą na film zwojowy, 1877

Negatywowy papier pokryty elastycznymi warstwami żelatyny lub suchym kolodionem umożliwił wprowadzenie na rynek w 1888 roku przez firmę Kodak poręcznego aparatu z obiektywem bez regulacji ostrości i z odrywaną warstwą światłoczułą, na której otrzymywało się 100 zdjęć w kształcie kolistym o średnicy 2,5 cala. Skonstruowanie kasety na film zwojowy było bardzo ważnym wynalazkiem pozwalającym na wykonywanie zdjęć jedno po drugim. Fotografowie mogli uwolnić się od dźwigania ciężkich pojedynczych szklanych płyt i statywu. Po naeksponowaniu materiału należało odesłać film do wywołania i skopiowania odbitek zgodnie z lansowanym przez Kodaka hasłem: „Ty naciśnij guzik, my wykonamy resztę". Kodak stał się synonimem światowego przemysłu fotograficznego, a żółte barwy handlowe firmy były rozpoznawalne na całym świecie. Stosunkowo szybko Kodak zastąpił papierowe podłoże ciętymi przezroczystymi błonami celuloidowymi, a następnie błonami zwojowymi. Z technologią tą związany jest wieloletni spór o prawa patentowe pomiędzy współzałożycielem firmy Kodak George'em Eastmanem a Hannibalem Goodwinem (1822–1900), który opatentował przezroczystą błonę z nitrocelulozy i uważał się za wynalazcę technologii. Proces zakończył się w 1914 roku przegraną Kodaka, który musiał wypłacić odszkodowanie spadkobiercom Goodwina.

31 H. Gernsheim, A. Gernsheim, *The History of Photograpy*, London–New York–Toronto 1955, s. 301, cyt. za A. Żakowicz, O. Żakowicz, *Leon Warnerke (Władysław Małachowski) i jego patenty*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Plastyczna. Fotografia" 2015, z. 10, s. 77.

W 1900 roku firma wypuściła pierwszy składany aparat na błony zwojowe i aparat Kodak Brownie zbudowany z kartonowego pudełka pokrytego skórą z prostym wypukło-wklęsłym obiektywem. Aparat był tani i prosty w użyciu, dzięki czemu każdy, nie tylko zawodowiec, mógł go używać. Nietypowy okrągły format pierwszych zdjęć Kodaka związany był z zastosowaniem wspomnianego prostego taniego obiektywu, którego rozdzielczość i jasność spadała ku brzegom kadru i aby pozbyć się tej wady, wycinano kadr w postaci koła.

Należy podkreślić, że skutkiem pojawienia się na rynku poręcznych, łatwych w obsłudze i masowo produkowanych tanich aparatów było wytworzenie się nowego trendu w robieniu zdjęć. Fotografie stały się mniej formalne. Fotografowani ludzie przyjmowali swobodne, rozluźnione pozy wynikające z faktu, że często byli uwieczniani bez świadomości, że są fotografowani. Dokumentowano życie rodzinne, scenki z podróży i wakacji. Estetyka tych zdjęć różniła się od rzemieślniczej studyjnej fotografii. Wyprodukowany w 1900 roku aparat Kodak Brownie w postaci kartonowego pudełka z jednosoczewkowym obiektywem, na początku za cenę jednego dolara, reklamowany był jako sprzęt dla dzieci i kobiet, przydatny do uwieczniania codziennych chwil. Równolegle z produkcją aparatu przeprowadzono skuteczną akcję marketingową w postaci szeregu reklam w gazetach i czasopismach oraz organizacji różnych konkursów typu „Brownie Prize Competition" skierowanych dla młodzieży. Co ciekawe, jak podkreślają znawcy:

> *Nazwa Brownie do dziś funkcjonuje w kulturze popularnej i pozostaje częścią fotograficznego folkloru. W maju 1900 roku Kodak zachwalał sprzedawcom swój aparat Brownie takim zdaniem „Posadź żołądź Brownie, a wyrośnie dąb Kodaka". I faktycznie żołędzie zrodziły cały las dębów, a Brownie stał się najsłynniejszą marką aparatów fotograficznych*[32].

Równolegle do produkcji klisz negatywowych wytwarzano papiery żelatynowosrebrowe zawierające bromek srebra (papier bromowy), chlorek srebra (papier chlorowy) lub mieszaninę obydwu (papier chlorobromowy). Fotografowie zaczęli pracować na ulicy, korzystając z aparatów będących połączeniem kamery i ciemni. Umożliwiało to wykonanie gotowych zdjęć w ciągu kilku minut. Fotograf wkładał rękę w otwór połączony z pudłem aparatu rękawem, który zapobiegał przedostawaniu się światła. Wewnątrz pudła było miejsce na zaimprowizowane laboratorium. Należało umocować światłoczuły papier służący jako negatyw i dokonać naświetlenia. Po wykonaniu zdjęcia fotograf wywoływał i utrwalał negatyw wewnątrz ciemniowej komory, a następie umieszczał go na wysuwanym uchwycie służącym do wykonania reprodukcji, czyli uzyskania pozytywu. Tego typu aparaty były często używane przez wędrownych fotografów, którzy odwiedzali małe miasteczka i wsie, gdzie nie było zakładów fotograficznych. Używali ich również fotografowie w większych miastach, szczególnie w miejscach turystycznych, reklamując swoje usługi pod nazwą jednominutowych. Aparaty takie konstruowali przeważnie sami fotografowie, łącząc obiektyw lub kamery mieszkowe z drewnianą skrzynką – ciemnią.

Do fotografowania w trudnych warunkach oświetleniowych stosowano od 1859 roku prototyp lamp błyskowych w postaci proszku magnezji (stopu aluminium z magnezem), który po zapaleniu dawał jasny błysk światła. Użycie płonącego otwartym ogniem płomienia było niebezpieczne i groziło pożarem i poparzeniami. Później wprowadzono na rynek pojedyncze szklane żarówki wypełnione tlenem i folią aluminiową zamiast magnezji, których błysk zapalany zwykłą baterią zsynchronizowany był z migawką aparatu. Produkcja żarówek trwała aż do upowszechnienia się wyładowczych lamp błyskowych (fleszy). Należy przypomnieć, że już w 1851 roku Fox Talbot przeprowadził eksperyment sfotografowania poruszającego się obiektu za pomocą iskry elektrycznej powstałej z zestawu naładowanych butelek lejdejskich.

---

32 M. Pritchard, *50 najsłynniejszych aparatów fotograficznych w historii*, tłum. J.J. Malinowski, Warszawa 2017, s. 65.

Niezależnie od emulsji żelatynowej w użyciu była również emulsja bromokolodionowa, którą wykorzystywano na przykład w zautomatyzowanym procesie wytwarzania ferrotypów. W 1890 roku wprowadzono w Niemczech automaty Bosco. Ich konstruktorem był Conrad Bernitt z Hamburga. Był to prototyp współczesnych fotobudek. Przyrząd miał kształt kolumny o wysokości dorosłego człowieka. Jego działanie było proste: Osoba, która chciała być fotografowana, zajmowała miejsce w fotelu, wrzucała 50 fenigów i naciskała odpowiedni przycisk. Po jego naciśnięciu mechanizm sprężynowy sterował całym automatycznym procesem fotografowania i wywoływania zdjęcia. Z magazynku była pobierana blaszana płytka o wymiarach 5 × 7,5 cm z podwiniętymi brzegami, a fotografowaną osobę oświetlał magnezjowy błysk. Potem ferrotyp był wywoływany, utrwalany i płukany. Podwinięte brzegi blaszki tworzyły dla wywoływacza i utrwalacza swoisty rodzaj indywidualnej kuwety. Po trzech minutach gotowe zdjęcie wyskakiwało na zewnątrz"[33].



Ryc. 10 Przykład ferrotypu wyprodukowanego przez automat Bosco (verso)

Do przechowywania ferrotypów dołączano kartonowe pudełko. Automaty Bosco były ustawiane przeważnie podczas różnego typu festynów, jarmarków. Umieszczano je chętnie przy ośrodkach turystycznych. Jakość takich ferrotypów nie była najlepsza, a ponieważ nie były one chronione szkłem, łatwo ulegały porysowaniu.

POCZĄTKI FOTOGRAFII W POLSCE

Za ojca polskiej fotografii uważa się powszechnie inżyniera gubernialnego z Kielc, Maksymiliana Strasza (1804–1885)[34]. 9 lipca 1839 roku, a więc (co warto podkreślić) przed oficjalnym ogłoszeniem wynalazku fotografii, przesłał do redakcji warszawskiej „Gazety Codziennej"[35] artykuł zatytułowany ***Sposób przenoszenia przedmiotów na papier za pomocą kamery obskury, przez wpływ samego światła***. Tekst został opublikowany 13 lipca w dodatku „Wiadomości Handlowe i Przemysłowe"[36]. Był to krótki opis sposobu wykonania zdjęcia metodą Foxa Talbota, do którego Strasz dołączył własnoręcznie wykonane dwa papierowe negatywy. Strasz był również autorem wydanego w 1857 roku podręcznika z dziedziny

33 Z. Harasym, *Stare fotografie*..., s. 51.
34 Z okazji setnej rocznicy ogłoszenia wynalazku fotografii Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Fotografików ustanowił Medal 150-lecia Fotografii z wizerunkiem Maksymiliana Strasza na awersie.
35 M. Strasz, *Sposób przenoszenia przedmiotów na papier za pomocą kamery obskury, przez wpływ samego światła*, „Wiadomości Handlowe i Przemysłowe" 1839, nr 308, s. 1291.
36 Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość*..., s. 46–47.

fotografii, ***Fotografia czyli zbiór środków używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła, na papierze lub na szkle, ułożony do praktycznego zastosowania, podług dzieł hrabiego de la Sor i Texier, Le Graya i Brébissona***.

Pierwszą publikacją o fotografii w języku polskim było tłumaczenie broszury Daguerre'a, wydanej przez braci Teodora i Juliusza Szerków w Poznaniu: ***Daguerreotyp i dijorama czyli dokładny i autentyczny opis postępowania i aparatu mojego, do utrwalenia obrazów ciemnicy optycznéj (camera obscura), przytem o rodzaju i sposobie malowania i oświetlenia w Dijoramie / przez Ludw. Jakóba Mandé Daguerra***. Na okładce widnieje rok wydania 1840, ale wiadomo, że książka ukazała się w listopadzie 1839 roku, aby zainteresowani mogli ją zakupić przed świętami Bożego Narodzenia.

Ważnym opracowaniem, mającym charakter podręcznika fotograficznego, była publikacja pod tytułem ***O dagerotypie***, zawierająca opis wynalazków poprzedzających odkrycie Niépce'a i Daguerre'a oraz szczegółowy opis talbotypii. Ukazała się w Paryżu w 1844 roku w „Pamiętniku Towarzystwa Przyjaciół Przemysłu", a jej autorem był poeta i publicysta Józef Feliks Zieliński (1808–1878). Historycy fotografii podkreślają wartość tego opracowania:

> *Praca Zielińskiego, najobszerniejsza ze wszystkich publikacji „Pamiętnika", ambitna i pionierska, stanowi cenny wkład do rozwoju techniki fotograficznej i w opinii fachowców uchodzi za pierwszy polski podręcznik fotografii. Zieliński ukazuje w niej szerokie perspektywy rozwinięcia w przyszłości wynalazku Daguerre'a. Opisuje urządzenie aparatu fotograficznego i podaje wiadomości o technice wykonywania zdjęć. Akcentuje mocno podstawową zasadę estetyki obrazu fotograficznego, wymagającą od fotografa uzdolnień artystycznych. Postuluje wreszcie wypracowanie przez specjalistów metody fotografii barwnej, nadmieniając o własnych doświadczeniach w tym zakresie, uwieńczonych uzyskaniem w obrazach barwy czerwonej i zielonej. Końcowe uwagi Zielińskiego na temat sprzętu fotograficznego są zapowiedzią aparatu lustrzanego i aparatu pryzmatycznego*[37].

Pierwszy pokaz dagerotypów w Polsce miał miejsce 13 października 1839 roku w warszawskim Towarzystwie Dobroczynności. Pokazano tam między innymi dagerotypy wykonane w Paryżu i w Berlinie, a kilka dni później pokazano dwa dagerotypy wykonane przez profesora nauk przyrodniczych Jędrzeja Radwańskiego (1800–1860). Pierwszy, przedstawiający widok kościoła Sióstr Wizytek, przesłał autor na wystawę 20 października, drugi, przedstawiający widok pałacu Kazimierzowskiego, przesłał 27 października[38]. Co ciekawe, dagerotypy te wykonał Radwański aparatem, który skonstruował własnoręcznie na podstawie notatki zamieszczonej 5 września 1839 roku w „Kurierze Warszawskim". Dagerotypy Radwańskiego były więc pierwszymi wykonanymi w tej technice w Polsce. Obok Radwańskiego wśród pierwszych dagerotypistów byli malarz Marcin Zaleski (1796–1877) oraz astronom Adam Prażmowski (1821–1885).

Jednym z pierwszych polskich fotografów zawodowych był Karol Beyer (1818–1877), pionier techniki dagerotypowej, a także ceniony numizmatyk i archeolog. Od września 1844 roku prowadził w Warszawie zakład dagerotypowy wyróżniający się wysokim poziomem prac[39]. Od około 1846 roku tworzył kalotypie, a później negatywy kolodionowe odbijane na papierach albuminowych. Wielką wartość historyczną mają jego fotografie zabytków architektury. Wykonał również wiele reprodukcji dzieł sztuki. Pod koniec lat 50. produkował popularne zdjęcia w formacie *carte de visite*. Eksperymentował z reprodukowaniem

37 E. Wróblewska, *Pomysły wynalazcze kpt. Józefa Feliksa Zielińskiego*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 1977, t. 22, nr 1, s. 107–108.

38 W. Mossakowska, *Początki fotografii w Warszawie (1839–1863)*, t. 1, Warszawa 1994, s. 23.

39 L. Lechowicz, *Karol Beyer i jego zakład*, w: *Karol Beyer 1818–1877. Pionier polskiej fotografii* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 26 X–25 XI 1984], Łódź 1984, s. 30

fotografii, wykorzystując metody graficzne: litografię i ksylografię polegającą na przenoszeniu emulsji na klocek drzeworytniczy. W swoim zakładzie zatrudniał około dwudziestu współpracowników. Wśród nich byli malarz i fotograf, baron Ferdynard Kloch, który pełnił ważną rolę tak zwanego pozera, czyli był odpowiedzialny za rekwizyty i ustawianie póz fotografowanych osób[40], rysownik, publicysta i fotograf Marcin Olszyński (później prowadził własny zakład fotograficzny) oraz malarz Juliusz Kossak, który zajmował się kolorowaniem i retuszem fotografii.

Innym uznanym fotografem był Maksymilian Fajans (1825–1890), o którym pisano w prasie:

> *Studiując przez długi czas sztukę fotograficzną w najcelniejszych tego rodzaju zakładach za granicą, P. Fajans, jest dziś w stanie odpowiedzieć wszelkim wymaganiom wykształconego już teraz smaku Publiczności i wysoko posuniętego postępu fotografiji; w tym celu zakład swój, zaopatrzył w najdoskonalsze aparata i przystroił w to wszystko, co dotąd w tej sztuce odkrytem zostało*[41].

Firma Fajansa specjalizowała się w dużych portretach, w tym grupowych. Opracował on metodę tworzenia odbitek albuminowych charakteryzujących się ciemnobrązowym (czekoladowym) odcieniem. Wykonywał liczne reprodukcje dzieł sztuki i fotografie w plenerze. Fotografował widoki Warszawy, linie kolejowe, dworce i mosty.

Fotografią zajmowano się profesjonalnie i amatorsko. Do najbardziej aktywnych ośrodków należały: Kraków (działali tam między innymi pionierzy dagerotypii Stefan Ludwik Kuczyński, ks. Jan Chrzciciel Schindler, Ignacy Mażek), Lwów (Jan Gloisner, Hipolit Augustyn Chołoniewski), Poznań (Wiktor Kurnatowski, leksander Lipowitz), Wilno (Józef Czechowicz, Aleksander Władysław Strauss) i Warszawa (Julian Zawodziński, Jan Mieczkowski).

Polscy wynalazcy i polski przemysł fotograficzny

W Polsce pionierem w dziedzinie produkcji materiałów światłoczułych, choć nie na skalę przemysłową był Meletiusz Dutkiewicz (1836–1898), który około 1880 roku rozpoczął w Warszawie próby produkcji suchych klisz bromo-srebrowo-żelatynowych. Z powodu trudności finansowych nie powiodła się produkcja takich klisz na skalę przemysłową. Niepowodzeniem zakończyły się też próby Dutkiewicza zastosowania światła elektrycznego we własnej pracowni fotograficznej. Wprawdzie możliwe było skrócenie czasu naświetlania bromowej kliszy z piętnastu sekund (w przypadku mokrego procesu kolodionowego) do jednej sekundy, jednakże koszt wybudowania gigantycznego jak na owe czasy agregatu prądotwórczego przekraczał możliwości finansowe Dutkiewicza.

Pierwszą wytwórnię papierów fotograficznych na skalę przemysłową założył w 1888 roku Piotr Lebiedziński (1860–1934). Można ten rok uznać za datę narodzin polskiego przemysłu fotochemicznego. Lebiedziński był prekursorem produkcji papierów kolodionowych, wprowadził nowe odmiany (Fotopastel, Bromopastel, Bromoemalia), wypierając zagranicznych konkurentów. Jako pierwszy na świecie zastosował maszynowe barytowanie podłoża papierowego. W 1900 roku skonstruował i produkował aparat fotograficzny na kliszę 9 ×12 cm pod nazwą „Chicago"[42]. Opracował również prototyp kamery filmowej i projektora na szklane płyty. W 1898 roku w czasopiśmie „Światło" (nr 1) opublikował pracę na temat urządzenia do badania metodą fotograficzną odkształceń szyn kolejowych w czasie przejazdu pociągu. Opracował też oryginalne urządzenie do fotografowania ruchów źrenicy oka[43]. W 1933 roku fabryka Lebiedzińskiego przyjęła nazwę Foton. W okresie międzywojennym oprócz Fotonu produkcją materiałów fotograficznych zajmowały się firmy Alfa w Bydgoszczy i Józefa Franaszka w Warszawie.

40 G. Plutecka, J. Garztecki, *Fotografowie...*, s. 127–128.
41 „Kurier Warszawski" 1862, nr 112, cyt. za: D. Jackiewicz, *Maksymilian Fajans (1825–1890)*, Warszawa 2014, s. 16.
42 W. Żdżarski, *Zaczęło się od Daguerre'a... Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Warszawa 1977, s. 75.
43 T. Korecki, *Polski przemysł fotochemiczny 1888–1988*, Warszawa 1988, s. 11.

Dużym osiągnięciem technicznym było opracowanie przez polskiego konstruktora przyrządów optycznych Aleksandra Ginsberga (1871–1911) nowoczesnych obiektywów[44]. W założonej przez niego pierwszej na ziemiach Królestwa Polskiego Fabryce Przyrządów Optycznych „FOS" produkowano aparaty fotograficzne oraz cenione w Europie lunety i przyrządy geodezyjne i miernicze. Obiektywy, które obliczył Ginsberg: Planistygmat FOS i Aplant FOS, cieszyły się dużym powodzeniem. Wynalazca produkował też składany aparat Fos na płyty szklane z obiektywem Fos Planistygmat/Aplant 6,3 z migawką szczelinową o czasach otwarcia B 1/2-1/1000 sekundy na format 9 × 12 cm oraz aparat stereoskopowy.

W 1880 roku wybitny warszawski fotograf Konrad Brandel (1838–1920) rozpoczął pracę nad skonstruowaniem ręcznej kamery. Zbudowany przez niego aparat, nazwany fotorewolwerem, był jednym z pierwszych na świecie przenośnych aparatów. Zaopatrzony był w celownik ramkowy, migawkę tarczkową o szybkości 1/50 sekundy i początkowo jedną kasetę na kliszę, a później magazyn na 12 do 20 szklanych płyt. Brandel wykonał „fotorewolwerem" wiele reporterskich zdjęć migawkowych, dlatego można go nazwać pierwszym polskim fotoreporterem. Prawdopodobnie najwcześniejszą fotografią, jaką zrobił swoją ręczną kamerą, jest zdjęcie z 1884 roku, które ukazało się jako odbitka z drzeworytu w tygodniku o sztuce i literaturze „Kłosy" (21 czerwca 1884), przedstawiające zalaną w wyniku powodzi ulicę Furmańską w Warszawie. W tym samym roku sfotografował jako serię reporterskich ujęć zjazd trzech cesarzy (cesarza Austro-Węgier Franciszka Józefa, cesarza Niemiec Wilhelma I oraz cara Rosji Aleksandra III) w Skierniewicach. Do ciekawszych realizacji Brandla należała panorama Warszawy, wykonana w 1873 roku z rusztowania ustawionego podczas remontu wieży zegarowej Zamku Królewskiego. Opublikowana została w 1875 roku tygodniku „Kłosy" w postaci składającego się z sześciu części drzeworytu, przygotowanego według rysunku Adolfa Kozarskiego, który wykonał go na podstawie fotografii Brandla. Całość panoramy miała wymiary 280 × 30 cm. Brandel był również autorem wielu albumów i kalendarzy fotograficznych.

Jeden z pierwszych w Polsce aparatów fotograficznych na płyty 9 × 12 cm produkował w latach 1888–1891 właściciel zakładu fotograficznego w Warszawie Aleksander Karoli ((1838–1916). Był to kolejny, po aparacie Brandla, aparat reporterski, wyposażony w matówkę, magazynek na kilka płyt oraz migawkę umożliwiającą nastawienie kilku czasów ekspozycji, co pozwoliło mu konkurować z najlepszymi zagranicznymi aparatami. W 1874 roku Karoli opracował projekt zastosowania oświetlenia elektrycznego na scenach. Był pionierem wykorzystania płyt bromokolodionowych oraz powiększeń na papierze bromosrebrowym, które stosował jako jeden z pierwszych w Polsce.

POCZĄTKI I ROZWÓJ FOTOGRAFII BARWNEJ

Zanim wynaleziono materiał barwny, aby stworzyć bardziej realistyczne obrazy, próbowano ręcznie nanosić kolor na dagerotypy, kalotypy, odbitki kolodionowe i odbitki albuminowe. Jak już wspomniano, za prekursora ręcznego kolorowania dagerotypów uważa się szwajcarskiego malarza i grafika Johanna Baptiste Isenringa, który kolorował je za pomocą pigmentów zmieszanych z gumą arabską. Popularne było kolorowanie czaro-białych szklanych pozytywów z przeznaczeniem do projekcji w latarniach magicznych.

Choć ręczne kolorowanie fotografii wynaleziono w Europie, to technika ta stała się szczególnie popularna w Japonii. Pracował tam włosko-brytyjski podróżnik i autor jednych z pierwszych zdjęć wojennych Felice Beato (ok. 1832–1909), który razem z rysownikiem Charlesem Wirgmanem (1832–1891) tworzył w latach 1864–1867 spółkę „Beato & Wirgman, Artists and Potographers". Jako jeden z pierwszych tworzył fotograficzne panoramy za pomocą łączenia pojedynczych zdjęć. Beato był w Japonii jednym z najsłynniejszych europejskich fotografów. Jego działalność wywarła duży wpływ na japońską fotografię

44 Ginsberg interesował się fotografią, pisał artykuły do czasopism fotograficznych, był członkiem Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii.

pamiątkową opartą na ręcznym kolorowaniu czarno-białych odbitek albuminowych nazywaną „Yokohama shashin". Japońskie pigmenty bardzo dobrze nadawały się do ręcznego kolorowania fotografii. Duże studia fotograficzne w Jokohamie zatrudniały wielu wyspecjalizowanych akwarelistów i drzeworytników. Ręcznie kolorowane fotografie z Jokohamy wkrótce stały się towarem eksportowym, na równi z ceramiką i wyrobami z laki.

W poszukiwaniu rozwiązań pozwalających na uzyskanie fotografii kolorowej pomogły eksperymenty angielskiego matematyka, fizyka, alchemika i astronoma Issaca Newtona, który w 1666 roku rozłożył za pomocą pryzmatu promienie światła białego na monochromatyczne składniki tworzące barwne widmo.



Ryc. 11 Chromografoskop Louisa Ducosa du Haurona z 1874 roku. Może być używany jako aparat fotograficzny lub projektor

Pierwsze doświadczenia z teorią barw wiążą się z nazwiskiem szkockiego matematyka i naukowca Jamesa Clerka Maxwella (1831–1879), który w latach 1855–1861 przeprowadzał eksperymenty z addytywną syntezą barw opartą na rozkładzie światła białego na trzy barwy podstawowe: czerwoną, zieloną i niebieską. W 1855 roku stwierdził, że jeżeli wykona się kolejno przez trzy filtry addytywne czarno-białe wyciągi fotografowanej sceny, to wyświetlając je na ekranie z rzutnika zaopatrzonego w trzy obiektywy zafoliowane tymi samymi filtrami, otrzyma się obraz w naturalnych kolorach. W ten sposób w 1861 roku pod nadzorem Maxwella została wykonana pierwsza kolorowa fotografia przedstawiająca tartanową wstążkę. Jej autor, Anglik Thomas Sutton (1819–1875), wykorzystał do tego celu emulsję kolodionową, która charakteryzowała się różną czułością na barwy światła[45]. Była głównie czuła na światło niebieskie, mało wrażliwa na zielone i w bardzo małym stopniu na światło czerwone. Dlatego nie udało mu się odtworzyć na fotografii czystych kolorów. Do uzyskania zdjęcia wykonanego przez filtr niebieski trzeba było sześć sekund naświetlania, do zdjęcia wykonanego przez filtr zielony – dwanaście minut, a przez filtr czerwony – osiem minut. Z monochromatycznych kolodionowych negatywów autor zrobił następnie pozytywy, rzutując ich obrazy przez filtry o tych samych kolorach na kolodionową płytę. Obraz z uzyskanych w taki sposób trzech monochromatycznych zdjęć został połączony w jeden barwny slajd za pomocą trzech rzutników wyposażonych w barwne filtry.

W 1868 roku Francuzi Louis Ducos du Hauron (1837–1920) i Charles Cros (1842–1888) ogłosili zasady subtraktywnej teorii barw opartej na kolorach: żółtym, niebiesko-zielonym i purpurowym.

45 W 1856 r. Sutton i Louis Désiré Blanquart-Évrard (razem prowadzili studio fotograficzne) założyli czasopismo „Photographic Notes", które Sutton redagował przez jedenaście lat. Napisał wiele książek na temat fotografii, w tym *Dictionary of Photography* (1858). W 1859 r. opracował pierwszy aparat panoramiczny z obiektywem szerokokątnym.

Doświadczenia te przywiodły Ducosa du Haurona do opatentowania w 1874 roku trójbarwnej fotografii tak zwanej heliochrome. Rozszerzenie przez Hermanna Wilhelma Vogla w 1873 roku barwoczułości materiałów fotograficznych za pomocą tak zwanych sensybilizatorów umożliwiło uzyskanie bardziej czystych barw. Najbardziej znaną fotografią Ducosa du Haurona jest wykonany metodą subtraktywną krajobraz miasteczka południowej Francji ***Vue d'Agen*** (1877). Widok sfotografował przez trzy kolejne filtry (zielony, pomarańczowy i fioletowy), a następnie zrobił trzy kopie na materiale opartym na żelatynie uczulonej związkami chromu zawierającej barwniki dopełniające (czerwony, niebieski, żółty). Po nałożeniu na siebie tych trzech pozytywów powstała fotografia barwna. W 1891 roku Ducos du Hauron opatentował metodę fotografii trójwymiarowej otrzymywanej za pomocą anaglifów.

Do wykonywania czarno-białych wyciągów budowano specjalne aparaty. W przypadku motywu nieruchomego aparat taki wykonywał trzy ujęcia jedno po drugim, kolejno przez odpowiedni filtr. Do fotografowania obiektów ruchomych skonstruowano aparat, w którym światło po przejściu przez układ optyczny rozdzielało się poprzez półprzepuszczalne lustra do trzech kaset z materiałem światłoczułym, naświetlając trzy wyciągi w tym samym czasie.

Ciekawe eksperymenty z fotografią barwną prowadził rosyjski chemik, wynalazca i fotograf Siergiej Michajłowicz Prokudin-Gorski (1863–1944). Podobnie jak poprzednicy korzystał z metody trzech filtrów addytywnych. W ten sposób pracował, dokumentując w latach 1909–1915 tereny Imperium Rosyjskiego. Korzystał z wagonu kolejowego przerobionego na ciemnię. Dzięki zezwoleniu cara Mikołaja II mógł fotografować zakątki kraju. Na jego fotografiach zachowała się Rosja sprzed I wojny światowej, ze średniowiecznymi cerkwiami, fabrykami oraz ludźmi obrazującymi jej różnorodność kulturową. Zdjęcia prezentowane były w postaci projekcji za pomocą projektora zaopatrzonego w te same filtry, których fotograf używał podczas pracy. W ten sposób widzowie mogli zobaczyć w pełni kolorowe fotografie. Wykonując zdjęcia aparatem rejestrującym trzy monochromatyczne zdjęcia filtrowane przez trzy addytywne filtry wykonane w pewnych odstępach czasu, Prokudin-Gorski nie uniknął swoistego efektu polegającego na rozwarstwieniu obrazu na pojedyncze kolory w partiach przedstawiających ruch[46].

W 1891 roku francuski fizyk Gabriel Lippmann (1845–1921) ogłosił sposób uzyskania barwnej fotografii za pomocą interferencji światła, za co w 1908 roku otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie fizyki. Trudności techniczne związane z produkcją opracowanych przez niego materiałów i ich mała światłoczułość ograniczyły ich zastosowanie do specjalnych celów naukowych.

Zanim pojawiły się inne barwne materiały fotograficzne produkowane seryjnie, austriacki piktorialista Hans Watzek wykonał w 1896 roku barwną gumę chromianową, czyli fotografię w tak zwanej technice szlachetnej opartej na światłoczułości związków chromu zawartych w roztworze gumy arabskiej z dodatkiem barwnych pigmentów.

W 1903 roku bracia Lumière, Auguste (1862–1954) i Louis (1864–1948), twórcy kina, opatentowali barwny odwracalny materiał pod nazwą autochromu. Materiał oparty był na warstwach światłoczułych z dodatkiem bardzo niewielkich ziaren skrobi zabarwionych na czerwono-pomarańczowo, fioletowo i zielono, które stanowiły barwny raster. W 1907 roku ruszyła produkcja tego materiału i wprowadzono go na rynek.

Autochromem zainteresowali się polscy fotografowie amatorzy i profesjonaliści. W 1907 roku warszawski przemysłowiec Stanisław Wilhelm Lilpop (1863–1930), korzystając z tej metody, sfotografował

46 W 1948 r. szklane negatywy wykupiła od jego spadkobierców Biblioteka Kongresu Stanów Zjednoczonych, która w 2001 r. przygotowała wystawę *The Empire that was Russia* (Imperium, którym była Rosja). Płyty szklane zostały zeskanowane, a zdjęcia (1902) utworzone za pomocą technik komputerowych, https://www.loc.gov/collections/prokudin-gorskii/about-this-collection/ [dostęp 19.05.2024].

córkę Annę z przyjaciółką w ogrodzie rodzinnej willi Aida. Lilpop był pierwszym polskim fotografem, który wykonał barwne zdjęcia stereoskopowe. Pierwszym Polakiem, który zawodowo stosował barwną technikę autochromową, był Tadeusz Rząca (1868–1928). Z metodą tą zapoznał się w czasie pobytu we Francji, w fabryce braci Lumière. W 1910 roku wydał album ***Malownicza Polska*** ilustrowany kolorowymi fotografiami[47].

Wynalazek autochromu wykorzystał francuski bankier Albert Kahn (1860–1940) do realizacji swojego projektu ***Archives de la Planète*** (Archiwum planety). Celem tego przedsięwzięcia było stworzenie dokumentacji kultur całego świata. Zaangażowani przez Kahna fotografowie w latach 1909–1931 wykonali 72 tysiące autochromów, odwiedzając 50 krajów. Projekt został wstrzymany, gdy Kahn stracił większość majątku w wyniku krachu na giełdzie. Od 1990 roku archiwum, które gromadzi największy na świecie zbiór autochromów, zarządza Musée Albert Kahn, a większość fotografii jest dostępna w Internecie[48].

W latach 1910–1914 niemiecki fizyk Rudolf Fischer (1881–1957) opracował teoretyczne podstawy trójwarstwowej, subtraktywnej metody barwnej, co umożliwiło wprowadzenie na rynek w 1935 roku przez firmę Kodak pierwszych barwnych materiałów pod nazwą Kodachrom. Za wynalazkiem tych materiałów stoją Amerykanie: Leopold Mannes (1899–1964) i Leopold Godowsky Jr. (1900–1983). Odpowiedzią konkurencyjnej niemieckiej firmy Agfa było opracowanie w 1937 roku barwnego materiału negatywowego. W 1942 roku firma Kodak zaczęła produkcję barwnego materiału negatywowego Kodacolor. W 1962 roku szwajcarska firma Ciba przedstawiła materiał pod nazwą Cibachrome z przeznaczeniem do bezpośredniego kopiowania diapozytywów.



Ryc.12 Na podstawie metody Jana Szczepanika od 1905 roku firma J.H. Smith produkowała w Zurichu papier do fotografii barwnej

Wśród polskich wynalazców eksperymenty z technikami fotografii barwnej prowadził Jan Szczepanik (1872–1926), który w 1898 roku zgłosił do opatentowania aparat fotograficzny z jednym obiektywem i trzema zwierciadłami. Konstrukcja taka umożliwiała równoczesne otrzymywanie trzech negatywowych wyciągów barwnych, które w projekcji składały się na kolorowy obraz. Szczepanik opracował również

47 https://pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_ Rząca [dostęp 08.11.2022].
48 https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr [dostęp 08.11.2022].

system trójbarwnych rastrów. Na podstawie tego systemu produkowano w Niemczech płyty pod nazwą Veracolor. W 1908 roku opatentował kolorymetr, czyli przyrząd do pomiarów barw, oraz sposób kopiowania barwnych przezroczy. Inna jego metoda polegała na wykorzystywaniu zjawiska odbarwiania barwników pod wpływem działania światła. Na podstawie tej metody od 1905 roku firma J.H. Smith produkowała w Zurichu papier do fotografii barwnej. W 1900 roku Szczepanik za pomocą własnej techniki wykonał fotografię barwną przedstawiającą martwą naturę.

Inny polski wynalazca Juliusz Karol Drac (1875–1906) prowadził badania nad analizą spektralną białego światła. Zbudował on aparat fotograficzny zwany chromografem, który pozwalał za pomocą pryzmatów otrzymywać jednocześnie trzy negatywy składające się podczas projekcji w barwny obraz. Drac zaprojektował aparat, który umożliwiał otrzymywanie fotografii barwnych bez używania kolorowych filtrów – wiązka światła słonecznego była rozszczepiana na trzy, odpowiadające następującym zakresom barw widma: czerwono-pomarańczowej, żółto-zielonej oraz niebiesko-fioletowej. Pozwalało to na otrzymanie trzech częściowych obrazów fotograficznych, składających się na jedno barwne zdjęcie. Trzy negatywy były uzyskiwane w trakcie jednej ekspozycji, w dobrych warunkach oświetlenia mogła ona wynosić ułamki sekundy[49].

Rozwój fotografii barwnej nastąpił wraz z rozwojem poligrafii, dzięki której fotografia pojawiła się w wielu wydawnictwach. Fotografia barwna zdominowała rynek reklamowy, a także ilustrowane czasopisma i magazyny. Wielu fotografów zaczęło się w niej specjalizować. Jednym z pierwszych był Amerykanin Paul Everard Outerbridge Jr. (1896–1958), który prowadził próby z barwnym procesem carbo. Proces ten opisał i zilustrował własnymi zdjęciami w wydanej w 1940 roku książce ***Photographing in Color***. Outerbridge pracował dla magazynów „Vanity Fair", „Harper's Bazaar" i „Vogue". Był również twórcą zdjęć erotycznych (w czasach kiedy żył, nie można było ich wystawiać).

Z selektywną głębią ostrości i fotografią ruchu, z wykorzystaniem zarówno ruchu kamery, jak i fotografowanego obiektu, eksperymentował austriacko-amerykański fotoreporter Ernst Haas (1921–1986). Zrealizowany przez niego pierwszy barwny esej o Nowym Jorku, zamieszczony w magazynie „Life", otworzył mu drogę do następnych publikacji poświęconych różnym miastom. W cyklu o Wenecji poetycki nastrój miasta uzyskał dzięki fotografowaniu przy porannym oświetleniu. Najpiękniejszy jego album, ***The Creation*** (1971), jest jedną z najczęściej wznawianych książek fotograficznych. Z czasem fotografia barwna została doceniona przez krytyków. Haas jako pierwszy fotograf miał indywidualną wystawę zdjęć barwnych w nowojorskim Museum of Modern Art (1962).

Oryginalny styl fotografowania wypracował Amerykanin Saul Leiter (1923–2013), który fotografią kolorową zainteresował pod koniec lat 40. W pracy używał przezroczy Kodachrom. Głównym tematem jego zdjęć były sceny uliczne komponowane w konwencji malarskich obrazów. Jak sam mówił, wierzył w piękno prostych rzeczy. W 1957 roku Edward Steichen włączył 20 fotografii Leitera do pokazu slajdów na wystawie ***Experimental Photography in Color*** w Museum of Modern Art. Jego pełną innowacji twórczość ukazuje monografia ***Early color*** (2006).

Eksperymentalnymi technikami w kolorze zajmował się od 1951 roku Arthur Siegel (1913–1978), związany z chicagowską szkołą New Bauhaus. Był pionierem wykorzystania twórczych możliwości fotografii barwnej, w której kolor przybierał formy abstrakcyjne. Miał dwie indywidulane wystawy zdjęć barwnych w Art Institute of Chicago. Jego fotografie były prezentowane na zbiorowej wystawie ***Image of America*** w Museum of Modern Art.

49 https://gigancinauki.pl/gn/biogramy/84209,Drac-Karol-Juliusz.html [dostęp 08.11.2022].

Fotografie barwne przyrody uwypuklające jej strukturalny charakter wykonywał amerykański fotograf i pisarz Andreas Feiniger (1906–1999), znany też z fotografii Nowego Jorku. Swoje doświadczenie fotografa wykorzystał również jako autor podręczników fotografii.

Barwne reportaże z wielkich miast były tematem albumów tworzonych przez niemiecko-czeskiego fotografa Erwina Fiegera (1928–2013): ***13 Photo-Essays*** (1969), ***Japan: Islands of the Rising Sun*** (1972), ***Mexico*** (1973), ***Israel*** (1975). W 1960 roku był uczestnikiem i współautorem wystawy na targach Photokina w Kolonii ***Magie der Farbe***. W 1961 roku miał swoją pierwszą wystawę w Landesgewerbe-Museum w Stuttgarcie pod tytułem ***Essays in Farbe***. Otrzymał wiele prestiżowych nagród, między innymi w 1971 roku nagrodę Deutsche Gesellschaft für Photographie w uznaniu pionierskiej roli, jaką odegrał w tworzeniu niezależnych form nowoczesnej fotografii kolorowej[50].

Charakterystyczny styl fotografii barwnej kreował od lat 60. Włoch Franco Fontana (ur. 1933), specjalizujący się w fotografii fragmentów krajobrazu. Operując czystymi plamami monochromatycznych barw, dążył do uzyskania efektu malarskiej abstrakcji. Często przywołuje się opinie, że fotografie te, podobnie jak malarstwo Marka Rothko i Barnetta Newmana, mają wymowę transcendentalną, jego zdjęcia miejskiej architektury porównywalne są z płótnami Pieta Mondriana i Theo van Doesburga.

Ważną rolę w historii fotografii kolorowej odegrał Amerykanin William Eggleston (ur. 1939), którego wystawa w Museum of Modern Art w 1976 roku uważana jest za przełomowy moment uznania fotografii kolorowej za formę wypowiedzi artystycznej, a katalog tej wystawy, ***William Eggleston's Guide***, jest jedną z najczęściej wznawianych publikacji. Do opisania twórczości Egglestona, obejmującej portrety i krajobrazy amerykańskiego Południa, często używa się określenia rewolucyjna. On natomiast swoją pracę nazywa demokratycznym fotografowaniem, w tym znaczeniu, że nie klasyfikuje widoków na ważne i nieważne (żadna rzecz nie jest ważniejsza od drugiej), podkreślając, że każde zdjęcie ma jednakową wartość, niezależnie od tego, czy będzie to zdjęcie pustego salonu, pobocza drogi, psa pijącego wodę z kałuży czy kobiety siedzącej na krawężniku parkingu. Eggleston wykonywał swoje fotografie pracochłonną techniką transferu barwnika, która daje bardzo nasycone kolory. Takim przykładem jest ***Greenwood, Mississippi*** (1973), przykuwająca wzrok fotografia gołej żarówki przymocowanej do krwistoczerwonego sufitu. Kolor, uzyskany technologią transferu, w interpretacjach krytyków:

> [...] *jest jednocześnie piękny formalnie i niepokojący, niczym pełzający niepokój z filmu Hitchcocka, którego artysta był fanem.* [...] *Charakterystyczna dla Egglestona umiejętność odnajdywania emocjonalnego rezonansu w zwyczajności stała się od czasu wystawy William Eggleston's Guide gwiazdą polarną dla wielu fotografów i filmowców*[51].

Na pytanie, jaki rodzaj fotografii go interesuje, Eggleston odpowiada krótko: „interesuje mnie życie". Wspomniana wystawa wywołała różne, często sceptyczne opinie z powodu, jak podkreślano, banalności zdjęć. Dzisiaj, szczególnie po retrospektywnej wystawie ***William Eggleston: Democratic Camera, Photographs and Videos, 1961–2008*** w Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku (2008/2009), utrwaliła się jego pozycja jako innowatora w podejściu do kolorowej fotografii. Świadczą o tym również przyznane mu nagrody, między innymi Hasselblad Foundation International (1998) oraz Sony World Photography Award (2013).

Po wystawie Egglestona w Museum of Modern Art fotografia barwna, wcześniej kojarzona raczej z reklamą, a nie ze sztuką, stała się sposobem wypowiedzi artystów, których później zaliczono do tak zwanej New American Color Photography, między innymi Joela Sternfelda, Stephena Shora czy Richarda

50 http://www.deutschefotothek.de/documents/kue/70038621 [dostęp 7.04.2022].

51 J. Palumbo, *William Eggleston's color photos of the everyday were shocking for their banality*, https://edition.cnn.com/style/article/william-eggleston-photographs-artsy/index.html [dostęp 30.09.2023].

Misracha. Fotografowie ci wykorzystali potencjał fotografii kolorowej. Realizowali swoje projekty przez wiele lat, publikując je w postaci cyklów, co dzisiaj stało się powszechnie praktykowaną przez fotografów formą twórczości.

Joel Sternfeld (ur. 1944), podobnie jak Eggleston, eksplorował aspekty życia codziennego, używając wielkoformatowego aparatu i stosując kolor jako podstawę twórczości. Cykl ***American Prospects*** (Amerykańskie perspektywy, 1978–1986), wydany również w postaci książki (1987), to dokument podróży Sternfelda, w którym pokazał on piękny a zarazem nostalgiczny obraz Ameryki lat 80. XX wieku.

Stephen Shore (ur. 1947), uważany przez wielu krytyków za fotografa, który wywarł znaczny wpływ na podejście fotografii do postmodernizmu[52], jest autorem wielu cykli fotograficznych i książek. W serii ***American Surfaces***, będącej owocem jego podróży po Stanach Zjednoczonych w latach 1972–1975, jakby na przekór obowiązującej wówczas stylistyce fotografii podróżniczej, pokazał surowe w swojej estetyce zdjęcia. Do albumu ***Uncommon Places*** (Niezwykłe miejsca, 1982) fotografie wykonał aparatem wielkoformatowym.

Richard Misrach (ur. 1949) fotografuje pustynne krajobrazy amerykańskiego Zachodu ulegające zmianom w wyniku działalności człowieka. Jedną z najambitniejszych prac o tej tematyce jest realizowany od 1979 roku wielkoformatową kamerą 8 × 10 cali cykl ***Desert Cantos*** (Pieśni pustynne)[53].

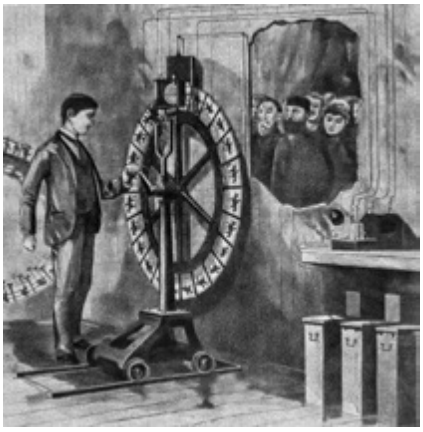
OD FOTOGRAFII DO FILMU

Początkowo światłoczułość materiałów fotograficznych była tak mała, że uniemożliwiała wykonywanie zdjęć obiektów w ruchu. Rozwój technologii filmów dążący do zwiększenia światłoczułości, a także skonstruowanie jasnych obiektywów umożliwiło stosowanie krótkich czasów naświetlania, co z kolei wymusiło prace nad skonstruowaniem szybkich migawek w aparatach fotograficznych. Jedną z pierwszych zbudował Niemiec Ottomar Anschütz (1846–1907). Swoje eksperymenty z fotografią migawkową rozpoczął w latach 80. XIX wieku. Skonstruowana przez niego migawka realizowała czasy otwarcia rzędu 1/1000 sekundy. Za jej pomocą wykonał wiele zdjęć ptaków w locie oraz studia zwierząt. Słynne zdjęcie z 1884 roku przedstawiające bociana w locie stało się inspiracją dla niemieckiego pioniera lotnictwa Otto Lilienthala do prowadzenia eksperymentów z szybowcami. Migawkę Anschütza zakupił optyk Carl Paul Goerz (1854–1923) i zastosował w produkowanych przez firmę C.P. Goerz aparatach.

W 1883 roku, korzystając z własnoręcznie zbudowanej chronofotograficznej kamery, Anschütz wykonał całą serię zatrzymanych w ruchu ujęć biegnących koni. Taśmy z tymi ujęciami wykorzystywał do sprzedawanych zoetropów. Zoetrop był prototypem kinematografu, umożliwiał odtwarzanie krótkich ręcznie malowanych animacji. Urządzenie to opatentował w 1834 roku brytyjski matematyk William George Horner (1786–1837), który nazwał je *daedalum*. Składało się z cylindra z pionowo wyciętymi szczelinami, wewnątrz którego umieszczało się taśmę z sekwencjami obrazków przedstawiających poszczególne fazy ruchu. Kiedy bęben został wprawiony w ruch, widz – dzięki stroboskopowemu efektowi – mógł oglądać przez szczeliny złudzenie ruchu wywołane przez szybko przesuwające się przed jego wzrokiem pojedyncze obrazki. Anschütz zastąpił malowane obrazki fotografiami przedstawiającymi poszczególne sekwencje poruszających się ludzi i zwierząt. Po wielu próbach z sekwencjami wykonanymi za pomocą dwunastu (później dwudziestu czterech) aparatów fotograficznych skonstruował w 1887 roku fototachyskop (zwany też elektrotachyskopem lub szybkowizjerem).

52 Był pierwszym fotografem, którego zdjęcia zostały zaprezentowane w MoMA (1971). W 1975 r. otrzymał grant Fundacji Guggenheima.

53 Otrzymał wiele nagród, m.in. stypendia National Endowment for the Arts oraz stypendium Guggenheima i nagodę Photo*graphy Award przyznawaną przez Los Angeles Center for Photographic Studies.*



Ryc. 13 Elektrotachyskop Ottomara Anschütza, ilustracja z pisma „American Scientific", 1889

Urządzenie to pozwalało na wyświetlanie w pętli dwudziestu czterech szklanych fotografii pozytywowych umieszczonych na obwodzie koła, które było ręcznie obracane. Ruchomy obraz pojawiał się w małym okienku na ścianie zaciemnionego pomieszczenia. Kolejną konstrukcją był sprzedawany na całym świecie elektrotachyskop na monety. Sekwencyjne obrazy umieszczone na długich taśmach można było oglądać indywidualnie. Urządzano również pokazy z przeznaczeniem dla wielu widzów. W prasie warszawskiej znalazł się opis jednego z takich pokazów:

> *W ciemnym pokoju, na jasno oświetlonych otworach w ścianie widzimy konia z jeźdźcem, galopującego, przeskakującego przez rów, przy czem widać rozszerzające się chrapy końskie, rozwiewającą grzywę, piasek wyrzucany kopytami, słowem cały ruch skoku, ze wszystkimi towarzyszącymi mu akcesoryjami; dalej widzimy maszerujący oddział żołnierzy, robotnika zawzięcie zażywającego tabakę, dużego newfunlanda biegnącego z wywieszonym językiem, machającego ogonem, ciężko dyszącego; dalej ukazuje się gimnastyk cyrkowy wykonujący saltomortale, chłopcy skaczący, dwaj żołnierze fechtujący się na bagnety etc. Rzeczywiście dokładność jest zadziwiająca, np. u konia widać wyraźnie ściąganie się muskułów, przesuwanie się skóry – przy czem następuje zmiana połysku – oddychanie, ruch oczu, i nozdrzy, słowem tak, jak gdyby rzecz widziało się w naturze*[54].

W tym samym czasie popularnością cieszył się również tak zwany bioskop braci Skladanowskych, Maxa (1863–1939) i Emila (1866–1945), za jego pomocą prezentowali zapętlone pokazy filmowe na krótko przed pokazami braci Lumière.

Do jednych z pierwszych konstruktorów migawek należał Stanisław Jurkowski (1848–1915), zawodowy fotograf pracujący w Witebsku, który odbył praktykę w warszawskim zakładzie Maksymiliana Fajansa. Kontaktował się z Ottomarem Anschützem, który miał zakład fotograficzny w Lesznie. W tym czasie (ok. 1882) obaj niezależnie od siebie wynaleźli migawkę szczelinową. Jurkowski swoją konstrukcję opisał w 1882 roku w 11. numerze rosyjskiego czasopisma „Fotograf".

Pierwszym fotografem, który z powodzeniem przeprowadzał eksperymenty w zakresie analizy poszczególnych faz ruchu zwierząt i ludzi, był brytyjski fotograf działający w Stanach Zjednoczonych, Eadweard Muybridge (właśc. Edward James Muggeridge, 1830–1904). W 1878 roku na zlecenie gubernatora Kalifornii wykonał serię fotografii, która udowadniała, że istnieje taki moment biegu konia, w którym żadne z jego czterech kopyt nie dotyka ziemi. Aby wykonać sekwencję zdjęć, Muybridge ustawił wzdłuż

54 M. Hendrykowska, *Ruchome obrazy Ottomara Anschütza*, „Camer@obscura" 2007, nr 1, s. 18–19.

toru dwadzieścia cztery aparaty fotograficzne, do migawki każdego z nich zamocowany był drut – biegnący koń, przerywając go, wyzwalał migawki kolejnych aparatów. Zastosowany czas naświetlania 1/1000 sekundy dał wyraźny i nieporuszony obraz jeźdźca. Uzyskane fotografie zostały opublikowane w postaci litografii i tym samym oglądający mogli zobaczyć zapis fazy ruchu, której nie może uchwycić ludzkie oko. W 1881 roku Muybridge wydał zbiór kalotypii ***The Attitudes of Animals in Motion***, które przedstawiały nie tylko fazy ruchu biegnących zwierząt, ale również cykle dynamiki ruchu człowieka: biegu, skoku, wspinaczki po schodach, szermierki itp. Było to niezwykle ważne wydawnictwo. Zatrzymane na fotografii sekwencje ruchu były źródłem inspiracji dla wielu artystów. W 1880 roku Muybridge urządził za pomocą skonstruowanego przez siebie aparatu, nazwanego zoopraksiskopem, projekcję zdjęć galopującego konia. Był to rodzaj projektora z wirującym dyskiem, na którym nanosił on reprodukcje zdjęć ukazujących kolejne fazy ruchu jakiegoś obiektu, co dawało wrażenie ruchu tego obiektu. Przy wykonywaniu sekwencyjnych zdjęć pomagał mu malarz Thomas Eakins (1844–1916), który prowadził też własne doświadczenia, używając aparatu do rejestracji nakładających się faz ruchu na jednej klatce negatywu. Eksperymenty te przekładał później na realistyczne obrazy. Był jednym z pionierów zastosowania fotografii do studiowania ludzkiego ciała w ruchu.



Ryc. 14 Zoopraksiskop – urządzenie opracowane przez Muybridge'a do wyświetlania ruchomych obrazów, 1879–1885

Innym eksperymentatorem w dziedzinie fotografowania faz ruchu był francuski fizjolog Étienne-Julies Marey (1830–1904). W 1882 roku, po zapoznaniu się z doświadczeniami Muybridge'a, zbudował „strzelbę fotograficzną" (*fusil photographique*), za pomocą której mógł otrzymywać zdjęcia poszczególnych faz ruchu, na przykład ptaka w locie. Kolejnym wynalazkiem było zbudowanie w 1887 roku aparatu z umocowaną z przodu rotacyjną migawką w postaci tarczy z wąskimi szczelinami, która obracając się odsłaniała światłoczułą płytę, co umożliwiało fotografowanie na pojedynczym materiale w stałych odstępach czasu, zamieniając płynny ruch przechodzącego człowieka na poszczególne fazy. Metodę tę Marey nazwał chronofotografią. Aby przeanalizować geometryczny zapis ruchu, fotografował osoby ubrane w czarny strój z naniesionym wzdłuż ręki i nogi białym paskiem. Osoba fotografowana na czarnym tle zlewała się z nim, pozostawiając na kliszy jasny rysunek będący wykresem danego ruchu. Z doświadczeń Mareya korzystali malarze futuryści (na przykład obraz Giacomo Balli, ***Biegnąca dziewczynka na balkonie***, 1912, jest wyraźnym odniesieniem do chronofotografii). Marey pracował również nad konstrukcją projektora chronofotograficznego, ale nie udało mu się rozwiązać problemu przeskakiwania obrazów. Problem ten rozwiązał jego współpracownik Georges Demenÿ (1850–1917), który skonstruował projektor nazwany fonoskopem. Projektor wykorzystywał szklane tarcze z naniesionymi na ich obwodzie sekwencjami pojedynczych obrazów oświetlanych silnym przechodzącym światłem. Wprawione w ruch tarcze tworzyły projekcję na ekranie. Za pomocą fonoskopu odtworzył animację człowieka wypowiadającego zdanie: ***Vive la France!.***

W 1887 roku francuski wynalazca Louis Aimé Augustin Le Prince (1841–1890) zrealizował szesnastoobiektywową kamerą serię zdjęć człowieka idącego ulicą. Uzyskane fotografie mogły być montowane pojedynczo na elastycznej taśmie. W 1888 roku skonstruował jednoobiektywową kamerę, w której materiałem zdjęciowym była papierowa taśma pokryta światłoczułą emulsją. Zachowały się tylko dwie sekundy jego filmu, będące prawdopodobnie pierwszą w historii taśmą wykonaną kamerą filmową. Le Prince wyprzedził o kilka lat wynalazek kinetoskopu, który został skonstruowany w 1891 roku w pracowni Thomasa Edisona jako urządzenie umożliwiające oglądanie filmu tylko jednej osobie. Szereg takich aparatów ustawianych w pomieszczeniu stanowiło zalążek kina. Udoskonalonymi wersjami tego urządzenia, pozwalającymi na projekcję na ekranie, były projektory o nazwie phantoscope i vitascope. W 1893 roku Edison zbudował w stanie New Jersey pierwsze na świecie studio, które nazwał Black Maria. Tworzono w nim filmy na potrzeby sieci kinetoskopów.

Do pionierów kina należy polski inżynier Kazimierz Prószyński (1875–1945). W 1894 roku zbudował własną kamerę o nazwie pleograf – aparat będący jednocześnie kamerą i projektorem powstał na rok przed podobnym wynalazkiem braci Lumiére. Zachowały się wykonane tą kamerą klatki filmowe przedstawiające ślizgawkę w warszawskim Ogrodzie Saskim. W 1898 roku Prószyński, stosując dwie równolegle biegnące taśmy, udoskonalił konstrukcję kolejnego urządzenia służącego do projekcji filmów – biopleografu. Jego projektor niwelował w większym stopniu migotanie obrazu niż aparat Edisona, jednak nie wyeliminował całkowicie drgań. Całkowite usunięcie drgań udało się wyeliminować Prószyńskiemu w 1902 roku dzięki wynalezieniu specjalnej przysłony zwanej obturatorem. W 1909 roku skonstruował i opatentował w Anglii aeroskop – pierwszą na świecie ręczną kamerę filmową z napędem pneumatycznym. Używali jej angielscy korespondenci wojenni w czasie I wojny światowej. W 1907 roku Prószyński zbudował kinofon, aparat, który przez sprzęgnięcie fonografu z projektorem synchronizował obraz z dźwiękiem.

Zwieńczeniem eksperymentów nad „ożywieniem fotografii" był pierwszy publiczny pokaz filmu braci Auguste'a i Louisa Lumière, który odbył się 28 grudnia 1895 roku. Film nosił tytuł ***Wyjście robotników z fabryki***.

Nie należy zapominać, że pierwsze eksperymenty z zatrzymaniem na fotografii zapisu ruchu, którego nie może dostrzec ludzkie oko, prowadził z powodzeniem Henry Fox Talbot, wykorzystując do tego celu światło iskry elektrycznej. W 1887 roku profesor fizyki Ernest Mach (1838–1916) wykonał fotografię pocisku lecącego z prędkością 350 km/h.

Chronofotografie Mareya i ***Study in Human Motion*** Thomasa Eakinsa w swojej warstwie formalnej przypominają zdjęcia wykonane tak zwanym stroboskopem. Urządzenie to skonstruował w 1832 roku Belg Joseph Plateau (1801–1883). Efekt stroboskopowy występuje, gdy poruszające się ciało oświetlane jest migającym światłem. Dopiero w kilkadziesiąt lat po tym wynalazku zastosowano „efekty stroboskopowe" fotografii do otrzymania obrazu faz ruchu. Do najciekawszych należą zdjęcia profesora Massachusetts Institute of Technology Haralda Edgertona (1903–1990). Co ciekawe, zdjęcia te, wykonane w latach 30. XX wieku, do złudzenia przypominają futurystyczne obrazy, jak chociażby ***Dynamizm psa na smyczy*** (1912) Giacomo Balli czy ***Akt schodzący po schodach*** (1912) Marcela Duchampa.

Na zakończenie warto wspomnieć o unikalnej konstrukcji superszybkiej migawki, opracowanej przez Stefana Wojneckiego (1929–2023). Była ona wielkim osiągnięciem techniki, ponieważ pracowała w klasie najkrótszych czasów otwarcia na świecie 2 × 108, jednocześnie była konstrukcją zminiaturyzowaną. W 1965 roku Wojnecki pokazał w Salonie Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego serię zdjęć spadającej kropli wody i rozcinanej bańki mydlanej wykonanych przy użyciu tej migawki.

Literatura

G. Banaszkiewicz, ***Sztuka jako wartość dodana twórczości naukowej***, „Camer@obscura" 2007, nr 1, s. 24–27.

G. Banaszkiewicz, ***Merci, Monsieur Marey!***, „Camer@obscura" 2007, nr 1, s. 28–30.

Będę to fotografował w kolorach. Początek XX wieku na trójwymiarowych zdjęciach Stanisława Wilhelma Lilpopa, oprac. M. Zawadzka, Warszawa 2013.

L. Dmowska, ***„Archeologia" kina***, „Format" 2012, nr 63, s. 78–81.

K.M. Dobosz, ***Fotograf codzienności***: William Eggleston, „Format" 2002, nr 41, s. 64–65.

A. Friedberg, ***Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu***, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012.

Fotorewolwer. Konrad Brandel, red. M. Michałowicz, Warszawa 2022.

J. Garztecki, ***Metoda kolodionowa w fotografii i konserwacja negatywów kolodionowych***, „Ochrona Zabytków" 1971, nr 1, s. 25–34.

H. Gernsheim, A. Gernsheim, ***The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914***, London 1955.

J. Giżycki, ***Jak powstaje film***, Warszawa 1951.

J. Hacking, ***Historia fotografii***, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014.

Z. Harasym, ***Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera***, Warszawa 2005.

M. Hendrykowska, ***Ruchome obrazy Ottomara Anschütza***, „Camer@obscura" 2007, nr 1, s. 18–19.

L. Hlaváč, ***Dejiny fotografie***, Martin 1987.

D. Hockney, ***Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich dawnych mistrzów***, tłum. J. Holzman, Kraków 2006.

D. Hockney, M. Gayford, Historia obrazów. ***Od ściany jaskini do ekranu komputera***, tłum. E. Hornowska, Poznań 2016.

D. Jackiewicz, ***Karol Beyer (1818–1877)***, Warszawa 2012.

D. Jackiewicz, ***Maksymilian Fajans (1825–1890)***, Warszawa 2014.

W. Jewsiewicki, ***Prehistoria filmu***, Warszawa 1953.

W. Jewsiewicki, ***Dzieje wynalazku trójbarwnej fotografii inż. Karola Juliusza Draca***, „Fotografia" 1955, nr 2, s. 4.

W. Jewsiewicki, ***Polski Edison. Jan Szczepanik***, Warszawa 1972.

Karol Beyer 1818–1877. Pionier polskiej fotografii [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 26 X–25 XI 1984], Łódź 1984,

J. Klupś, ***Prehistoria fotografii***, „Camer@Obcura" 2006, nr 2, s. 3–12.

H.M. Koetzle, ***Słynne zdjęcia i ich historie, 1827–1926***, tłum. E. Tomczyk, Köln–Warszawa 2003.

T. Korecki, ***Polski przemysł fototechniczny 1888–1988***, Warszawa 1988.

H. Latoś, ***1000 słów o fotografii***, Warszawa 1979.

K. Lejko, ***Warszawa w obiektywie Konrada Brandla***, Warszawa 1985.

A. Maciesza, ***Historia fotografii polskiej w latach 1839–1889***, Płock 1972.

S. Magala, ***Sztuczność (prawda możliwości w wydarzeniach fotograficznych Stefana Wojneckiego)***, w: ***Stefan Wojnecki – pęknięcia. Ku symulacji***, Poznań 1999, s. 22–28.

M.P. Markowski, ***Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza***, Gdańsk 1999.

M. Miskowiec, ***Autochromy, pierwsze fotografie barwne***, „Kwartalnik Fotografia" 2001 nr 8, s. 78–79.

W. Mossakowska, ***Walery Rzewuski (1837–1888) fotograf. Studium warsztatu i twórczości***, Wrocław 1981.

W. Mossakowska, ***Dagerotypy w zbiorach polskich. Katalog***, Wrocław 1989.

W. Mossakowska, ***Początki fotografii w Warszawie (1839–1863)***, t. 1–2, Warszawa 1994.

B. Newhall, ***The History of Photography***, New York 1964.

L. Perry, ***The Carte de Visite in the 1860s and the Serial Dynamic of Photographic Likeness***, „Art History" 2012, vol. 35, issue 4, s. 728–749.

G. Plutecka, J. Garztecki, ***Fotografowie nietypowi***, Kraków 1987.

I. Płażewski, ***Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii***, Warszawa 1982.

M. Pritchard, ***50 najsłynniejszych aparatów fotograficznych w historii***, tłum. J.J. Malinowski, Warszawa 2017.

N. Rosenblum, ***Historia fotografii światowej***, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005.

M. Szalczyńska, ***Powidoki***, „Camer@obscura" 2007, nr 1, s. 40–41.

W. Tuszko, ***Camera obscura***, „Fotografia" 1964, nr 2, s. 37.

E. Wróblewska, ***Pomysły wynalazcze kpt. Józefa Feliksa Zielińskiego***, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 1977, t. 22, nr 1, s. 105–114.

A. Żakowicz, O. Żakowicz, ***Leon Warnerke (Władysław Małachowski) i jego patenty***, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Plastyczna. Fotografia" 2015, z. 10, s. 73–85.

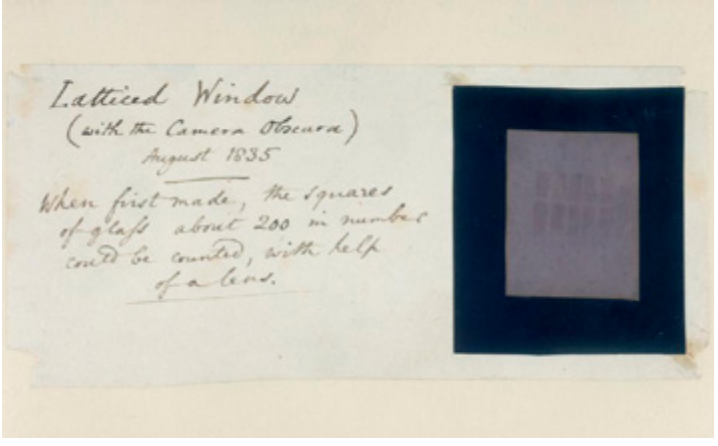
W. Żdżarski, ***Zaczęło się od Daguerre'a... Szkice z dziejów fotografii XIX w.***, Warszawa 1977.



1.
Joseph Nicéphore Nieépce,
Widok z okna w Gras,
1826–1827, heliografia.
Fot. Wikimedia Commons



2.
Louis-Jacques-Mandé Daguerre
Boulevard du Temple, Paryż,
ok. 1838, dagerotyp.
Fot. Wikimedia Commons



3.
William Henry Fox Talbot
Zakratowane okno
w posiadłości Talbota
Lacock Abbey, 1835.
najwcześniejszy zachowany
na świecie negatyw.
Fot. Science Museum Group Collection,
London (CC BY-NC-SA 4.0)



4. ***The Reading Establishment***, przypisywana Williamowi Henry'emu Fox Talbotowi i Nicolaasowi Hennemanowi, 1846, odbitki na papierze solnym z negatywów papierowych. Fot. The MET, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005



5. Dagerotyp ze zbiorów Zbigniewa Tomaszczuka



6.
Anna Atkins i Anne Dixon, *Ceylon*,
1853, cyjanotypia.
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



7.
William Henry Fox Talbot,
Lace (Koronka),
początek lat 40. XIX wieku, odbitka
na papierze solnym z fotogenicznego
rysunku (fotogramu).
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



8.
William Henry Fox Talbot
The Pencil of Nature, Pt 5
(Ołówek natury, część 5),
London 1844.
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



9. Hippolyte Bayard, *Autoportret jako topielec*, 1840, papierowy pozytyw. Fot. Wikimedia Commons



10.
André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Schneider*, 1863, odbitka albuminowo-srebrowa z negatywu szklanego, carte de visite.
Fot. The MET, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005



11.
Sven Leonard Rydholm, Portret grupowy we wnętrzu domu, przedstawia hurtownika Johana Lundgrena i jego rodzinę, ok. 1860–1880, Göteborg, panotypia.
Fot. Mats Landin/Nordiska museet



12.
Ben Wittick, *Billy the Kid*, Fort Sumner, Nowy Meksyk, przed 1881. Fot. Wikimedia Commons



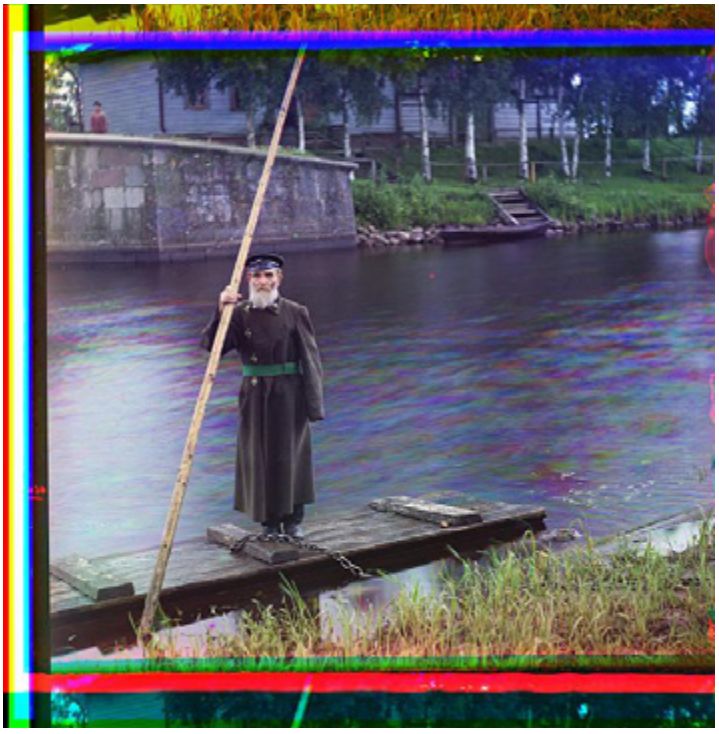
13.
Zbigniew Tomaszczuk,
Uliczny fotograf, Hawana, 1988
ręcznie wykonany drewniany aparat jest jednocześnie aparatem i ciemnią



14.
Louis Ducos du Hauron,
Agen en 1877 [Widok na miasto Agen],
1877, heliochrom.
Fot. Wikimedia Commons



15.
Thomas Sutton pod nadzorem Jamesa Maxwella,
Tartanowa wstążka, pierwsza fotografia barwna, 1861.
Fot. Wikimedia Commons



16.
Siergiej Michajłowicz Prokudin-Gorski
Pinkhus Karlinskii.
Osiemdziesiąt cztery lata.
Sześćdziesiąt sześć lat służby.
Nadzorca śluzy Czernihowskiej,
Rosja, 1909
Fot. Prokudin-Gorski photograph collection, Library of Congress, Prints and Photographs Division



17.
Stanisław Wilhelm Lilpop,
Hania Lilpopówna (z prawej)
z jej przyjaciółką Marią Wysocką.
Ogród letni wili Lilpopów „Aida",
Podkowa Leśna, 1909, autochrom.
Fot. archiwum Muzeum w Stawisku/
FOTONOVA



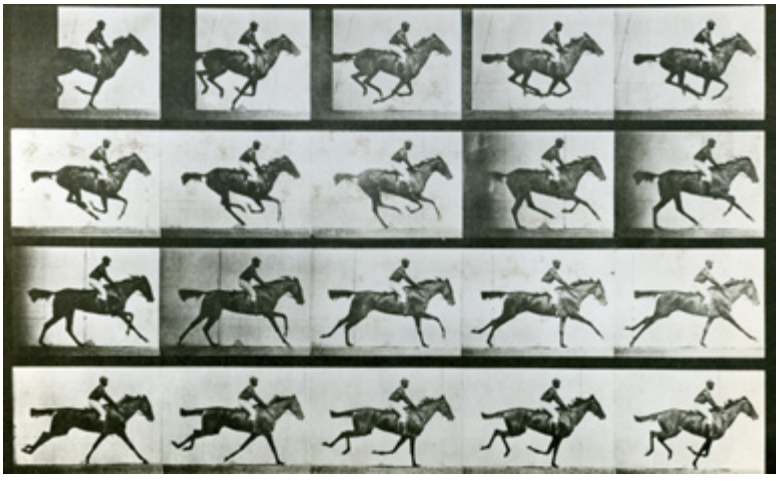
18. Tadeusz Rząca, *Rynek Główny w Krakowie,* ok. 1915, autochrom. Fot. © MuFo



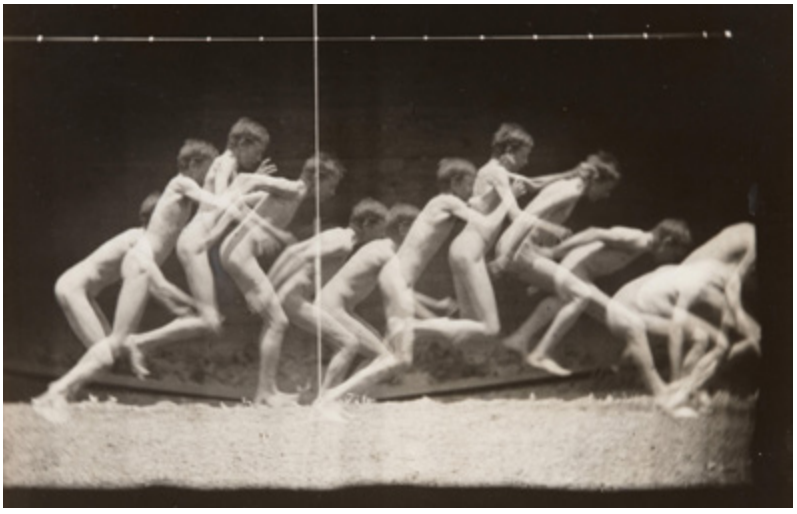
19. Jan Szczepanik, fotografia barwna, 1900, wykonana za pomocą autorskiej metody. Fot. Małopolskie Centrum Edukacji



20. Ottomar Anschütz, *Studium lotu bociana*, 1884. Fot. Wikimedia Commons



21. Eadweard Muybridge, *Koń w ruchu*, [Dwadzieścia klatek przedstawiających konia z jeźdźcem przeskakujących przeszkodę], 1887, kalotypia. Fot. © Victoria and Albert Museum, London



22. Thomas Eakins, *Studium ruchu – chłopiec skaczący w prawo*, 1884. Fot. Philadelphia Museum of Art, Gift of Charles Bregler, 1977



23. Maxime Du Camp, *Najbardziej wysunięty na zachód kolos świątyni Re*, Abu Simbel, Egipt
Fot. The MET, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005.

ROZDZIAŁ II

DOKUMENTALNE PRAKTYKI FOTOGRAFII

POCZĄTKI FOTOGRAFII DOKUMENTALNEJ

Wierność odtwarzania rzeczywistości była najistotniejszą cechą dagerotypii, a później innych technik fotograficznych. Bardzo szybko zorientowano się, że fotografia, okrzyknięta obiektywnym świadkiem zdarzeń, może być doskonałym środkiem informacji. Pierwsze techniki fotograficzne prezentowano jako prace oryginalne, co ograniczało zasięg odbiorców. Aby wydrukować dagerotyp, należało najpierw przenieść go na klocek drzeworytniczy, kamień litograficzny bądź płytę do akwatinty. W 1893 roku Amerykanie, bracia Levy, Louis Edward (1846–1919) i Max (1857–1926), opracowali tak zwany raster prostoliniowy umożliwiający drukowanie fotografii w wydawnictwach.

Już w kilka miesięcy po ogłoszeniu wynalazku dagerotypii paryski optyk Noël Marie Paymal Lerebours (1807–1873) zlecił wynajętym fotografom wykonanie zdjęć atrakcyjnych krajobrazów i architektury w różnych miejscach świata. Gotowe dagerotypy zostały przerysowane na płyty, a z nich wydrukowane w technice akwatinty plansze, które złożyły się na opublikowany w latach 1840–1842 cykl ***Excursions Daguerriennes***. Lerebours sam też tworzył dagerotypy, między innymi wykonał około 1500 portretów. Produkował wysokiej jakości soczewki i okulary do obserwatoriów astronomicznych. Na podstawie instrukcji obsługi aparatu Dagurerre'a zbudował i sprzedawał własną konstrukcję. Był jednym z założycieli utworzonego w 1851 roku pierwszego na świecie towarzystwa fotograficznego – Société héliographique. Wśród członków założycieli byli artyści, naukowcy, a także amatorzy oraz mecenasi sztuki i nauki. Towarzystwo wydawało pierwszy periodyk poświęcony fotografii – tygodnik „La Lumière".

O pierwszeństwo w powielaniu dagerotypów metodą graficzną mógłby ubiegać się też zawodowy dagerotypista z Warszawy Moritz (Maurycy) Scholtz, który w 1840 roku wydał serię litografii przedstawiających widoki miasta, wykonanych według zrobionych przez siebie dagerotypów (grafiki te zachowały się do dziś w Bibliotece Narodowej, Muzeum Warszawy i Muzeum Narodowym w Warszawie)[55]. Należy pamiętać, że niska światłoczułość dagerotypów uniemożliwiała wykonanie zdjęć migawkowych. Widoczne na pracach Scholtza (podobnie u Lereboursa) sylwetki zatrzymanych w ruchu ludzi i zwierząt (psów, koni) są dorysowane ręcznie. Pierwszą dużą pracą fotograficzną o cechach dokumentalnych jest seria zdjęć przedstawiających społeczność rybacką małych miasteczek w pobliżu Edynburga, wykonanych w latach 1843–1848 w technice kalotypii przez spółkę Hill & Adamson. Ze względu na niską światłoczułość papierowego negatywu fotografie te przedstawiają starannie zainscenizowane statyczne scenki. Wykształcenie artystyczne Davida Octaviusa Hilla sprawiło, że zaplanowane zostały na wzór kompozycji malarskich. Charakterystyczny dla kalotypii zanik szczegółów powodował, że prace te bliższe są techniki akwaforty i rysunku niż pełnej ostrości techniki dagerotypii. Dlatego odbierane są jako zdjęcia o charakterze artystycznym.

55 J. Garztecki, *Maurycy Scholtz. Fotograf – krajoznawca warszawski*, „Fotografia" 1976, nr 3, s. 24–27.



Ryc. 15 **Moritz Scholtz**, ***Plac Saski z serii Widoki Warszawy***, 1841, litografia wykonana na podstawie własnego dagerotypu

Jednym z największych wczesnych projektów dokumentalnych był projekt „Mission héliographique", zainicjowany w 1851 roku we Francji w celu wykonania dokumentacji ważnych miejsc i zabytków architektonicznych wymagających renowacji. Do jego realizacji zaproszono członków Société héliographique, fotografów Edouarda Baldusa (1813–1889), Hippolyte'a Bayarda, Gustave'a Le Graya, Henri Le Secqa (1818–1882) i Auguste'a Mestrala (1812–1884). Dla każdego przygotowano szczegółowy wykaz zabytków do sfotografowania. Fotografowie pracowali metodą kalotypii, później niektórzy z nich również w technice mokrego kolodionu. Spośród wykonanych w ramach misji zdjęć na wyróżnienie zasługują prace Gustave'a Le Graya, związanego z grupą francuskich malarzy pejzażystów malujących w stylu szkoły Barbizon. Jako wynalazca, Le Gray ulepszył papierowe negatywy, wprowadzając tak zwany papier woskowy pozwalający na uzyskanie większej szczegółowości obrazu. Opisał ten proces w 1850 roku w książce ***Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*** (Praktyczny traktat o fotografii na papierze i szkle).

Le Gray uczył fotografii wielu późniejszych ważnych dla rozwoju tego medium fotografów. Jednym z nich był Maxime Du Camp (1822–1894), znany z kalotypowych zdjęć, z ekspedycji do Egiptu, Nubii, Palestyny i Syrii, które – jak się uważa – zapoczątkowały fotografię podróżniczą. Na jednej z fotografii, przedstawiającej kolosa w Abu Simbel (1852), obok posągu znajduje się człowiek – Du Camp świadomie zakomponował takie ujęcie, aby poprzez zderzenie skali uwypuklić wielkość posągu. W podróży tej, która trwała od 1849 do 1851 roku, towarzyszył mu pisarz Gustave Flaubert. Jej podsumowaniem była opublikowana w 1852 roku pierwsza w historii książka podróżnicza, zatytułowana ***Egypte, Nubie, Palestine et Syrie***, zawierająca oryginalne reprodukcje fotograficzne.

Trzy fotograficzne podróże na Bliski Wschód i do północnej Afryki odbył w latach 1856–1859 angielski fotograf i podróżnik Francis Frith (1822–1898). Pracował on dużym aparatem 16 × 20 cali, nieporęczną metodą kolodionową, szczególnie uciążliwą w pustynnym suchym i gorącym klimacie. Zdarzało się, że temperatura otoczenia sięgała ponad 42°C, co powodowało, że wylewany na szkło kolodion prawie się gotował. Wykonując fotografię ***The Great Pyramid and the Great Sphinx*** (1858), Frith świadomie ustawił taki kadr, aby na jednym ujęciu znalazły się dwa ważne dla starożytnego Egiptu zabytki: Sfinks i największa z trzech piramid na płaskowyżu w Gizie. Na pierwszym planie sfotografował też ludzi – trzy niewielkie postaci, podobnie jak na zdjęciu Du Campa, podkreślają potęgę architektury. Po powrocie w 1859 roku otworzył w Liverpoolu firmę Francis Frith & Co, pierwsze na świecie wydawnictwo specjalizujące się w publikacji albumów i pocztówek (po jego śmierci aż do 1968 roku firmę prowadzili jego potomkowie).

Wielkim osiągnięciem technicznym było wykonanie zdjęcia z najwyższego szczytu górskiego w Europie. W 1861 roku bracia Bisson, Louis-Auguste (1814–1876) i Auguste-Rosalie (1826–1900), jako pierwsi udokumentowali udane wejście na szczyt Mont Blanc. Fotografowie pracowali metodą kolodionową, całe technologiczne wyposażenie ważyło około 250 kg i transportowane było przez dwudziestu pięciu tragarzy, a sam proces fotografowania prowadzony był w niezwykle trudnych warunkach rozrzedzonego powietrza i minusowej temperatury. Wielkoformatowe negatywy, z których otrzymano albuminowe odbitki, charakteryzowały się wysokimi walorami estetycznymi[56].

W Stanach Zjednoczonych zakończenie wojny secesyjnej umożliwiło eksplorację terenów Zachodu. W podróż wyruszyło wielu fotografów, którzy towarzyszyli ekipom geologicznym i budowniczym szlaków kolejowych. Wśród nich był Carleton E. Watkins (1829–1916), który fotografował wielkim aparatem na format negatywu 18 × 22 cale. Tak zwany mamuci negatyw pozwalał na wykonanie albuminowej odbitki oddającej pełnię szczegółów. Prace Watkinsa przedstawiały surowe piękno zapierających dech w piersiach widoków okolic, wodospady, olbrzymie drzewa, wspaniałe pejzaże doliny Yosemite. Do transportu całego sprzętu w górzystych rejonach użył dwunastu mułów, co samo w sobie było niezwykłym wyczynem. Fotograf angażował się na rzecz ochrony doliny Yosemite, na jego cześć jedną z tamtejszych gór nazwano Mount Watkins.

Mało znane obszary Nevady, Arizony i Nowego Meksyku fotografował Timothy H. O'Sullivan (ok. 1840–1882), znany ze zdjęć z wojny secesyjnej. W latach 1867–1869 był fotografem w zorganizowanej przez amerykański rząd wyprawie geologicznej pod kierownictwem inżyniera górnictwa Clarence'a Kinga, podczas której wykonał przy użyciu błysku magnezji pierwsze podziemne fotografie pracujących w uciążliwych warunkach górników z Nevada City. Fotografie z użyciem otwartego ognia powstały w niebezpiecznych warunkach, istniało bowiem realne zagrożenie obecności łatwopalnego gazu. W latach 1871–1874 O'Sullivan dołączył do kolejnej ekspedycji, w której powierzono mu zadanie wykonania fotografii zachęcających osadników do osiedlania się na zachodzie kraju. W tym czasie wykonał najbardziej dojrzałe zdjęcia, które odzwierciedlają jakość (specyfikę) jego widzenia. Charakteryzują się one wyczuciem formy, umiejętnością oddania fantastycznych i pięknych cech krajobrazu. Fotografował między innymi Wielki Kanion (***Wall in the Grand Canyon, Colorado River,*** 1871–1873) oraz starożytne ruiny w Cañon de Chelle (1873), przedstawiające ściany kanionu i pozostałości osady kultury Anasazi podkreślające monumentalność otoczenia. Zrobił też wiele portretów Indian z plemion Ute, Apaczów i Nawaho. O'Sullivan fotografował naturę jako dziką przestrzeń nienaruszoną przez działalność człowieka, jego zdjęcia są przeciwieństwem malarskiej konwencji pejzażowej, a jednocześnie przekraczają wymagania praktycznej dokumentacji. Na wielu z nich widać sylwetki postaci, wozy i inne obiekty, co miało dać potencjalnym osadnikom wyobrażenie o skali krajobrazu. W 1978 roku na cześć O'Sullivana jego nazwiskiem nazwano szczyt w stanie Utah (O'Sullivan Peak). W 1986 roku został wprowadzony do International Photography Hall of Fame and Museum (Międzynarodowa Galeria Sław i Muzeum Fotografii).

Wraz z ekspedycją geologiczną wyruszył w rejony Yellowstone William Henry Jackson (1843–1942). Na zlecenie amerykańskiego przedsiębiorstwa kolejowego Union Pacific Railroad fotografował budowę tej ważnej dla rozwoju kraju trasy. Podobnie jak Watkins on również swoimi fotografiami, zaprezentowanymi na Kapitolu, przyczynił się do ustanowienia przez Kongres Stanów Zjednoczonych w 1872 roku Parku Narodowego Yellowstone, pierwszego parku narodowego na świecie, co świadczyło o sile sprawczej fotograficznego medium. Pracując ciężkimi wielkoformatowymi aparatami, z których jeden był na format 18 × 22 cali, Jackson musiał pokonać wiele trudności. Przy transporcie tych kamer oraz sprzętu niezbędnego do pracy w technice mokrego kolodionu, w tym delikatnych kilkukilogramowych szklanych płyt, przenośnej ciemni, a także namiotów i karabinów, zatrudniał od pięciu do siedmiu pomocników. Sprzęt transportowany był na grzbietach mułów.

56 Bracia już w 1859 r., podczas nieudanych wejść na Mont Blanc, sfotografowali lodowce: Glacier des Bossons i Glacier de Taconnaz. Bissonowie prowadzili w Paryżu studio fotograficzne (jedną z najbardziej znanych ich prac jest portret Fryderyka Chopina).

Oficjalnym fotografem Alaski był Eadweard Muybridge, prekursor fotografii migawkowej. Fotografował również walki Indian z armią Stanów Zjednoczonych na granicy Oregonu i Kalifornii w 1873 roku.

Rozwój fotografii dokumentalnej przyspieszył po wprowadzeniu na rynek produkowanych fabrycznie suchych płyt bromosrebrowych, których produkcję rozpoczęła w 1874 roku wytwórnia Liverpool Dry Plate and Photographic Printing Company[57]. Uwolniło to fotografów od konieczności samodzielnego przygotowywania światłoczułego materiału przed wykonaniem zdjęcia.

W 1881 roku Anglik Thomas Bolas (1848–1932), członek Royal Photographic Society, opatentował przeznaczony do fotografowania z ręki aparat w postaci skrzynki, który nazywał aparatem detektywistycznym. Nie wiadomo, czy aparat ten został wprowadzony do produkcji, ale zapoczątkował podobne konstrukcje, które pojawiły się na rynku.

Takim aparatem potajemnie fotografował uliczne sceny Londynu urodzony we Francji brytyjski fotograf Paul Augustus Martin (1864–1944). W swych pracach pokazał niestylizowany, autentyczny obraz codziennego życia wielkiego miasta. Aparat dla kamuflażu był opakowany papierem i fotograf, trzymając go pod pachą, wyglądał jakby niósł paczkę. Stosowanie aparatu niewymagającego statywu przenośnego miało wpływ na estetykę zdjęć, które powstawały z wysokości poziomu pasa. Bycie niezauważonym pozwalało na tworzenie ujęć niepozowanych. Zafascynowany tą sytuacją, Martin powiedział: „Nie da się opisać dreszczyku emocji, jaki towarzyszy robieniu zdjęć, kiedy nikt tego nie widzi"[58]. Zdaniem historyków fotografii był on pierwszym, który wykonywał zdjęcia migawkowe. Za serię zdjęć będących pierwszą udaną próbą fotografii nocnej został nagrodzony w 1896 roku Królewskim Medalem Royal Photographic Society.

Ważną rolę w fotografii dokumentalnej odegrał brytyjski polityk i fotograf sir John Benjamin Stone (1838–1914). Odwiedził on między innymi Chiny, Japonię, Indie Zachodnie, Afrykę Południową oraz Amerykę Północną i Południową, a także większość krajów Europy[59]. O swych podróżach pisał artykuły w prasie naukowej. Stone wykonał ponad 26 tysięcy zdjęć, jest autorem między innymi bezcennego zapisu zwyczajów i tradycji mieszkańców Wysp Brytyjskich. Jego prace wpłynęły na twórczość późniejszych fotografów, takich jak Homer Sykes, Daniel Meadows, Anne Fox, Tony Ray-Jones. Sam napisał o swoim fotografowaniu, że jego celem było utrwalenie dla przyszłych pokoleń zwyczajów i widowisk o znaczeniu historycznym.

Życie małych społeczności dokumentował Anglik Francis Meadow (Frank) Sutcliffe (1853–1941), który fotografował w nadmorskim mieście Whitby[60]. W 1886 roku zrobił swoją najsłynniejszą fotografię ***Water Rats*** (***Sea Urchins***), opartą na konwencjonalnej akademickiej estetyce, przedstawiającą bawiących się nad morzem nagich chłopców. Mimo że nie było to zdjęcie o charakterze erotycznym, autor został ekskomunikowany przez miejscowych duchownych. Kopię tego zdjęcia nabył do swoich zbiorów Edward VII (wówczas książę Walii).

W Stanach Zjednoczonych niemiecko-amerykański fotograf Arnold Genthe (1869–1942) sfotografował ukrytą kamerą codzienne życie chińskiej dzielnicy San Francisco, w 1906 roku wykonał zdjęcia miasta spustoszonego po trzęsieniu ziemi.

Jednym z prekursorów francuskiej fotografii dokumentalnej był Charles Nègre (1820–1880), twórca zdjęć przedstawiających paryskie ulice, robotników, rzemieślników i ich dzieci. Nègre z zawodu malarz, początkowo traktował fotografię jako szkicownik do swoich obrazów. Zorientowawszy się jednak w dokumentalnych możliwościach fotografii, wykorzystał ją do zapisu rzeczywistości, pozostawiając po sobie świadectwo życia prostych ludzi. Pracując metodą kalotypową, wykonał w 1851 roku zdjęcie ***Les ramoneurs***

57 T. Korecki, *Polski przemysł fotochemiczny 1888–1988*, Warszawa 1988, s. 9.

58 M. Pritchard, *50 najsłynniejszych aparatów fotograficznych w historii*, tłum. J.J. Malinowski, Warszawa 2017, s. 49

59 W 1897 r. założył krajowe stowarzyszenie dokumentacji fotograficznej National Photographic Record Association, którego został prezesem.

60 Sutcliffe był członkiem założycielem Linked Ring (stowarzyszenia powołanego w 1892 r. w celu promowania fotografii jako formy sztuki), a w 1941 r. został honorowym członkiem Royal Photographic Society.

en marche, quai de Bourbon (Idący kominiarze), które jest wczesnym przykładem próby uchwycenia zamrożonego ruchu. Ze względu na niską światłoczułość materiałów fotograficznych niemożliwe było uzyskanie fotografii migawkowej zamrażającej czas, dlatego autor posłużył się inscenizacją symulującą poruszanie się osób.

Fotografia pełniła ważną rolę w etnografii. Do najważniejszych realizacji w tej dziedzinie należą prace Edwarda S. Curtisa (1868–1952), który w latach 1900–1930 fotografował rdzennych Amerykanów. Podróżował w głąb indiańskich terenów, aby udokumentować północnoamerykańskie plemiona ginące w wyniku ekspansji osadników. W ciągu trzydziestu lat wykonał około 40 tysięcy fotografii, pokazał ponad 80 plemion, zarejestrował ich ojczysty język i muzykę, realizując ponad 10 tysięcy nagrań na woskowych cylindrach. Prace w postaci doskonałych fotograwiur opublikował w dwudziestotomowym dziele *The North American Indian*. Jego fotografie wyróżniały się doskonałą kompozycją, często aranżowanych scen. Curtis wykonywał nie tylko portrety rdzennej ludności, ale również fotografował krajobrazy, ceremonie, zwyczaje, stroje i elementy przedstawiające życie codzienne. Woził ze sobą wcześniej pozyskane rekwizyty, takie jak pióropusze, ozdoby i ubrania, zdając sobie sprawę, że wobec gwałtownych przemian związanych z przesiedleniami i asymilacją rdzennych Indian, prowadzących do utraty tożsamości kulturowej, będzie nieraz zmuszony odtwarzać tradycyjne ceremonie. Pracował dużym aparatem na format 14 × 17 cali przy zastosowaniu mokrej metody kolodionowej, która umożliwiła uzyskanie wyraźnych, pełnych szczegółów szklanych negatywów. Fotografie Curtisa z jednej strony mają cechy fotografii piktorialnej: miękką ostrość obrazu i staranną malarską kompozycję, a niekiedy i retusz, z drugiej strony bliskie są antropometrii, za czym przemawiają sztywne pozy czy frontalne ujęcia portretowanych, co w sumie tworzy konflikt między podejściem obiektywnym – naukowym a subiektywnym – artystycznym. Ten konflikt potęgują też ujęcia przedstawiające Indian na tle monumentalnych gór czy rozległych równin, co mogło sugerować, że są ludźmi wolnymi, silnie przynależącymi do przyrody, kiedy w rzeczywistości żyli już w rezerwatach. W 1914 roku Curtis wyreżyserował dokumentalny film *In the Land of the Head Hunters* (W krainie łowców głów) o plemieniu Kwakiutlów. Jego dorobek uznawany jest dzisiaj za jedną z najważniejszych dokumentacji kultury północnoamerykańskich plemion. Wykonane przez niego zdjęcia znajdują się niemal w każdej antologii dotyczącej rdzennych Amerykanów. Są często wykorzystywane do ilustrowania książek i filmów dokumentalnych.

Surową dokumentację życia Indian – bez ingerencji inscenizacyjnej, tak obecnej w fotografii Curtisa – sporządził Adam Clark Vroman (1856–1916), który w latach 1895–1904 odbył kilka podróży do Arizony i Nowego Meksyku. Fotografował członków plemion Hopi i Zuni oraz rozległe widoki.

Wśród pionierów fotografii dokumentalnej w Rosji byli Maksim Pietrowicz Dmitriew (1858–1948), członek Rosyjskiego Towarzystwa Fotograficznego (założonego w 1894 roku i zlikwidowanego w 1930), który pod koniec XIX wieku wykonał wiele fotografii na dolnym Powołżu, celnie pokazując ubogą część rosyjskiego społeczeństwa, bezprawie, przemoc i nędzę chłopów, oraz William Carrick (1827–1878), z pochodzenia Szkot, który w latach 70. dwukrotnie podróżował w głąb Rosji, fotografując jej mieszkańców oraz krajobraz. Carrick ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Sankt Petersburgu i zaczął uprawiać fotografię od reprodukowania malarstwa na specjalnie przez siebie spreparowanych emulsjach, które przygotowywał stosownie do skali tonalnej reprodukowanych obrazów. Później otworzył zakład portretowy. Zasłynął jednak jako fotograf krajobrazista i pionier rosyjskiej fotografii etnograficznej. Około 1862 roku wykonał wiele zdjęć studyjnych tak zwanych typów ludzkich: ulicznych sprzedawców, żebraków, dozorców, kominiarzy, listonoszy, policjantów, dorożkarzy, wędrownych chłopów.

Na ziemiach polskich jednym z pierwszych, który uprawiał fotografię dokumentalną, był Ignacy Krieger (1820–1898), autor kilkunastu tysięcy fotografii będących szczególną dokumentacją budowli kościelnych i świeckich Krakowa oraz okolic. Wykonywał także zdjęcia o tematyce etnograficznej, utrzymane w konwencji fotografii „typów ludowych" – głównie chłopów, górali i Hucułów.

Dwa rodzaje zdjęć etnograficznych: w naturalnym pejzażu i we wnętrzach chat oraz w studio na tle dekoracji i rekwizytów można wyróżnić w pracy krakowskiego fotografa Walerego Rzewuskiego (1837–1888), właściciela jednego z największych w Europie zakładów fotograficznych. Znany jest on również z propagowania Tatr i Zakopanego. Na podstawie jego prac wykonywano drzeworyty, które publikowano w wydawanym w latach 1859–1939 „Tygodniku Ilustrowanym", warszawskim ilustrowanym czasopiśmie kulturalno-społecznym. Rzewuski fotografował też typy i stroje podkarpackie. W swoim atelier zrobił wiele fotografii tak zwanych żywych obrazów, czyli specjalnie wyreżyserowanych scen (w ten sposób zilustrował na przykład powieść ***Ogniem i mieczem*** Henryka Sienkiewicza). Jako pierwszy w Polsce wykonywał albumy z fotografiami znanych aktorów teatralnych.

Możliwości dokumentacyjne fotografii wykorzystywał Karol Beyer, jak pisze Ignacy Płażewski:

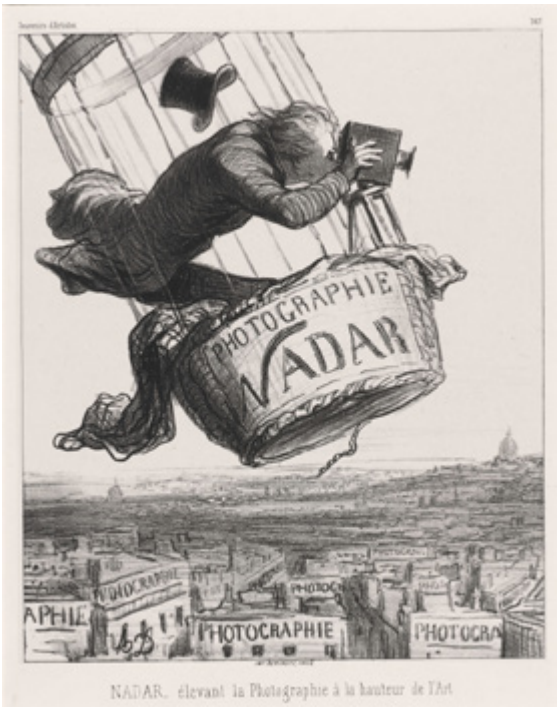
> *Wśród fotografów zawodowych, i to od zarania fotografii, spotykało się ludzi, którym typowa praca zakładu fotograficznego nie dawała pełnej satysfakcji. Wszak już Karol Beyer jeszcze w latach pięćdziesiątych fotografował Kurpiów i Podlasiaków, ich stroje, budownictwo, a nawet narzędzia pracy*[61]. Od połowy lat 60. Beyer prowadził w Warszawie zakład fotografii portretowej, w którym wykonywał także fotografie „typów ludzkich". Był pionierem fotografii technicznej i naukowej, między innymi w 1851 roku wykonał dagerotypy zaćmienia słońca. Robił zdjęcia archeologiczne, numizmatów i dzieł sztuki. Wprowadził jako pierwszy w Polsce światłodrukową metodę reprodukcji obrazów. Opracował metodę bezpośredniego przenoszenia błonki kolodionowej wprost na klocek drzeworytniczy (tak zwaną ksylofotografię), unikając odwrócenia stron obrazu:

Sposób przenoszenia fotografii na drzewo jest własnym p. Beyera pomysłem. Ten właśnie pomysł przyspieszył ukazanie się pierwszego numeru „Tygodnika Ilustrowanego", który nosił datę 1 października 1859 roku[62].

Metodą tą wydał kilka albumów, między innymi: ***Album Mikołaja Kopernika*** i ***Katedra Gnieźnieńska***. Jego ważnym osiągnięciem było wydanie pionierskiego ***Albumu Wystawy starożytności i przedmiotów sztuki urządzonej w Warszawie w 1856***, zawierającego zdjęcia obiektów prezentowanych na wystawie w Warszawie od czerwca 1856 do lutego 1857 roku. Beyer podróżował po Polsce, fotografując zabytki między innymi Gdańska, Płocka, Częstochowy i Krakowa. Zrobił wiele zdjęć Warszawy, zarówno zabytków, jak i scen z życia codziennego. Znana jest seria fotografii wykonana przez Zakład Fotograficzny Beyera przedstawiająca etapy budowy w latach 1859–1864 mostu Kierbedzia oraz zdjęcia składające się na panoramę Warszawy[63]. Był prekursorem polskiej fotografii prasowej, jednym z założycieli „Tygodnika Ilustrowanego". Od 1855 roku należał do prestiżowego stowarzyszenia Société française de photographie.

Fotografie „typów wiejskich i miejskich" wykonywał w studio na tle malowanych teł Walery Twardzicki (1837–1902), który od 1866 roku prowadził w stolicy jedno z najbardziej znanych atelier. Z fotografią etnograficzną można wiązać prace Michała Greima (1828–1911), drukarza i fotografa z Kamieńca Podolskiego, autora fotografii typów ludowych Podola, architektury oraz krajobrazów Kamieńca i okolic (te ostatnie wydał w postaci pocztówek). Greim eksperymentował z techniką drukarską zwaną fototypią (znana też jako fotodruk lub albertotypia). W tym miejscu należy wymienić również Awita Szuberta (1837–1919), malarza, wybitnego krakowskiego fotografa portrecistę, który wykonał wiele fotografii Pienin i Tatr, a także malarza Walerego Eljasza-Radzikowskiego (1840-1905), fotografa samouka dokumentującego zanikający folklor Podtatrza, targi, pasterstwo, strój górali podtatrzańskich i budownictwo z Podhala i Tatr.

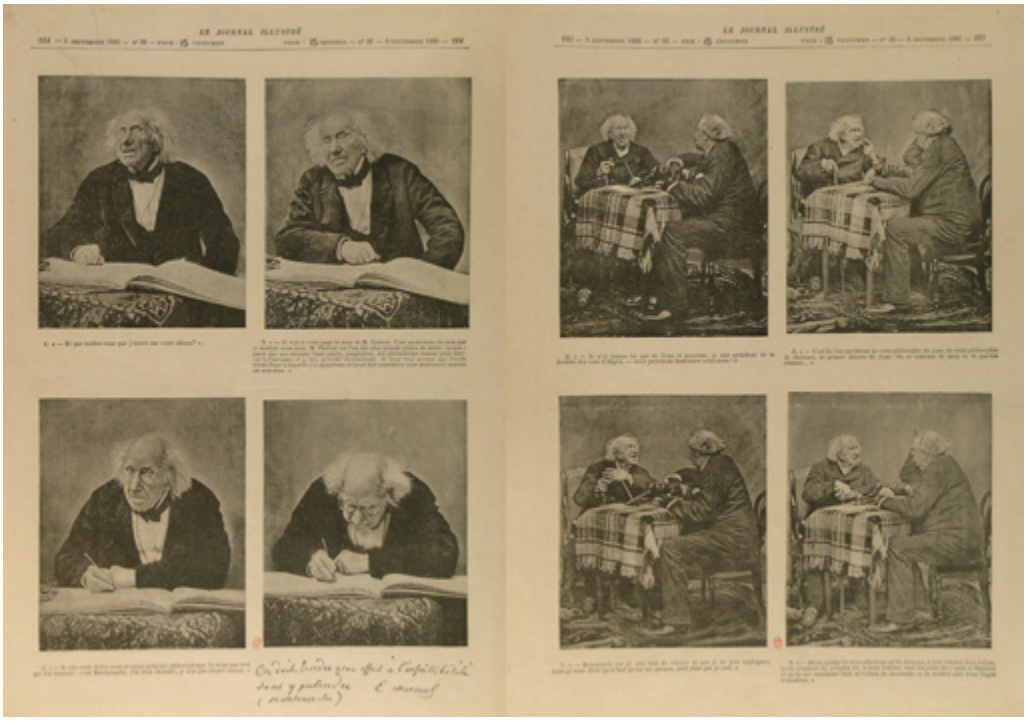
61 I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 153.
62 Ibidem, s. 84.
63 W latach 1863–1865 Beyer był na zesłaniu w Nowohapiorsku na Syberii.



Ryc. 16 **Honoré Daumier**, ***Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'Art*** [Nadar podnosi fotografię na wyżyny sztuki], 1862

W dziejach fotografii dokumentalnej ważnymi osiągnięciami zapisał się francuski fotograf i karykaturzysta Gaspard Félix Turnachton (1820–1910), znany pod pseudonimem Nadar. W latach 1861–1862 jako pierwszy na świecie za pomocą sztucznego światła lamp łukowych zasilanych ogniwem galwanicznym, stosując czas naświetlania około15 minut, wykonał fotografie katakumb i systemu kanalizacyjnego Paryża. Wielominutowe czasy naświetlania sprawiły, że do aranżacji swoich zdjęć zamiast ludzi wykorzystał manekiny. Nadar był pionierem lotów balonowych. Pierwsze zachowane zdjęcia zrobione przez niego z balonu w 1858 roku przedstawiają panoramę Paryża. Znana jest litografia autorstwa Honoré Daumiera pokazująca Nadara fotografującego z gondoli balonu. Towarzyszący jej tytuł: ***Nadar wynoszący fotografię na wyżyny sztuki*** jest nie tyle zwróceniem uwagi na nowe techniczne możliwości fotografii, ile wskazaniem, że twórczość Nadara można utożsamiać z działalnością artystyczną. Współcześni, doceniając artyzm jego fotografii portretowej, w hołdzie dla umiejętności operowania światłem nazywali go „Tycjanem fotografii". Nadar był silnie związany ze środowiskiem artystycznym Paryża. Wykonał wiele fotografii osobistości: malarzy, pisarzy, kompozytorów i aktorów, między innymi Eugène'a Delacroix, Honoré Daumiera, Édouarda Maneta, Claude'a Moneta, Charles'a Baudelaire'a, George Sand, Aleksanra Dumasa, Gioachino Rossiniego, Jacques'a Offenbacha, Sary Bernhardt. Jego portrety cechowała prostota w połączeniu z umiejętnością uchwycenia odpowiedniego momentu wykonania fotografii dla wydobycia charakteru modela. Tę umiejętność podkreślił krytyk sztuki Adam Begley, pisząc: „To, co widzę jako wielkie dziedzictwo Nadara, to chęć stworzenia psychologicznie przekonującego i intymnego portretu"[64]. Warto wspomnieć, że w pracowni Nadara w 1874 roku miała miejsce pierwsza wystawa malarstwa impresjonistów.

64 S. Begley, *How Nadar Became the First Great Portrait Photographer*, https://time.com/4846969/nadar-biography/ [dostęp 22.11.2022].



Ryc. 17 Paul Nadar, *wywiad z francuskim chemikiem Michelem Eugène'em Chevreulem*, „Le Journal illustré", 4 września 1886, litografia

Pracę atelierowego portrecisty kontynuował również syn Nadara, Paul Tournachon (1856–1939), który też przyjął pseudonim Nadar. W 1886 roku został opublikowany w „Le Journal Illustré" ilustrowany fotografiami wywiad z francuskim chemikiem Michelem Eugène'em Chevreulem. Zdjęcia przedstawiające wywiad zrobił Nadar syn. Każda z fotografii opatrzona była cytatem z wypowiedzi chemika. Prace te można uznać za prekursorskie fotografie sekwencyjne.

Artystyczne wartości reprezentowała fotografia portretowa Étienne'a Carjata (1829–1906) i Antoine'a Samuela Adama-Salomona (1818–1881). Carjat pracował w swoim atelier sam bez pomocników, pozostawił po sobie niewiele prac, ale niektórzy krytycy oceniają ich jakość nawet wyżej niż portrety Nadara. Jedną z najbardziej znanych fotografii Carjata jest portret poety Arthura Rimbauda, wykonany w 1871 roku. Adam-Salomon był rzeźbiarzem i fotografem. W 1870 roku został członkiem Société française de photographie, a także otrzymał Legię Honorową. Jego portretowe fotografie doceniano za oryginalne stosowanie światłocienia uzyskanego za pomocą specjalnych technik oświetleniowych.

Dostępność fotografii sprawiła, że stała się ona najbardziej demokratycznym medium. Mówiono o „epidemii" fotografii. W samym Paryżu w 1857 roku było około pięciu tysięcy fotografów, oczywiście głównie portrecistów. W zalewie prostych zdjęć typu *carte de visite* tacy wybitni fotografowie jak Nadar czy Carjat wynieśli portret fotograficzny do rangi sztuki. Ich prace znalazły się na przykład w prestiżowym wydawnictwie Goupil, które w latach 1876–1884 wydało serię 241 portretów osobistości świata sztuki i kultury. Odbitki wykonane zostały metodą fotochemicznego druku Woodbury'ego, który charakteryzuje się niezwykle dużą rozpiętością tonalną i trwałością[65]. Metodę tę stosowano w publikacjach książkowych i masowej produkcji pojedynczych obrazów.

65 Fotomechaniczną technikę drukarską woodburytypię, służącą do reprodukcji fotografii, opatentował w 1864 r. Anglik Walter B. Woodbury (1834–1885).

Jak mało uchwytna jest granica między fotografią dokumentalną a artystyczną, może świadczyć twórczość Eugène'a Atgeta i Jacques'a Henri Lartigue'a.

Fenomen zdjęć Jacques'a Henri Lartigue'a (1894–1986) polegał na tym, że wykonywał je jako kilkunastoletni chłopiec. Pierwszą fotografię zrobił, mając sześć lat, w wieku jedenastu lat, dzięki bardziej poręcznemu aparatowi, fotografował wszystko, co go otaczało. Fotografował wbrew konwencji zdjęć pozowanych. Zachowując swoje fotografie z dzieciństwa w pamiątkowych albumach, Lartigue stworzył niezwykle bogatą kronikę swych czasów. Rejestrował dziesiątki migawkowych scen ze swojego najbliższego otoczenia, a było to środowisko bogatej burżuazji. Zdjęcia te odznaczają się niespotykanym jak na owe czasy śmiałym kadrowaniem. Fotografował rodzinę i przyjaciół w charakterystycznych momentach skoku i biegu, wykorzystując efekt zamrażania ruchu. Wiele fotografii zrobił na wyścigach samochodowych, pokazach lotniczych i wydarzeniach sportowych. Kilka z nich stało się wręcz symbolicznymi. Na zdjęciu zatytułowanym *Grand Prix de L'A.C.F.* z 1912 roku, jednym z cyklu wielu fotografii wykonanych podczas wyścigu samochodowego, sfotografowany samochód „ucieka" z kadru. Zastosowana szczelinowa migawka aparatu o przebiegu poziomym spowodowała deformację tylnych kół, co wywołuje wrażenie pędu. Swego rodzaju techniczny błąd stał się zaletą i symbolem nadchodzących czasów kultu szybkości. Na innym zdjęciu, *Avenue du Bois de Boulogne* (1911), widzimy przechadzającą się modnie ubraną damę prowadzącą na smyczy małego pieska. Znakiem czasu jest nie tylko modny ubiór damy, ale również symboliczna relacja pomiędzy opuszczającą kadr dorożką, a pojawiającym się z lewej strony samochodem. Dorożki, mimo protestów ich właścicieli, znikną z ulic zastąpione pojazdami samochodowymi. Obraz zdaje się mówić, że nie ma powodu unikać czegoś, co jest nieuniknione. Dorosły Lartigue uprawiał malarstwo, wykonywał też autochromy i prowadził dzienniki. Publiczna prezentacja jego fotografii z dzieciństwa miała miejsce w 1963 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku i przyniosła mu międzynarodowe uznanie. Jej kurator, John Szarkowski, napisał:

> [...] *lubił po prostu fizyczny akt patrzenia. Lartigue widział, jak gdyby po raz pierwszy, przemijające związki życia w nieustannym jego upływie. Wcześniejsza fotografia widziała każdą rzecz w określonym czasie, pojedyncze fakty składające się na pewną sytuację. Ale to, czego szukał Lartigue, było samą ulotną wizją. Widział krótkotrwałe obrazy, których nigdy nie da się powtórzyć, wywołane przez przypadki wzajemnego zachodzenia jednych przedmiotów na drugie, przez przecięcie form linią kadru zdjęcia. To jest właśnie istotą nowoczesnego widzenia fotograficznego: widzieć nie przedmioty, ale rzutowane przez nie wizje"*[66].

Eugène Atget (1857–1927) swoje niespełnione marzenia o karierze aktorskiej, a później malarskiej, zamienił na – jak to sam określił – „usługi fotograficzne dla artystów". Jego fotografie dokumentalne, zamawiane niejednokrotnie przez malarzy, którzy na ich podstawie tworzyli obrazy, cechuje swoista nostalgia opuszczonych miejsc – podwórek, ulic i przedmieść Paryża. Atget konsekwentnie prowadził fotograficzną dokumentację Paryża. W latach 1898–1914 wykonywał zdjęcia na zlecenie urzędu miasta, między innymi do archiwów, a także dla architektów, konserwatorów i wydawców. Stworzył olbrzymi zapis wyglądu miasta na przełomie wieków, w czasie gdy było ono gwałtownie modernizowane, a stare budynki wyburzane. Ponieważ jego sprzęt nie pozwalał na ujęcia migawkowe, całymi godzinami przemierzał z ciężkim aparatem na format 18 × 24 cm zaułki i obrzeża Paryża, prosząc spotykanych przechodniów, sprzedawców, ulicznych śpiewaków, prostytutki, śmieciarzy, by mu pozowali. Fotografie te, pomimo że zostały wykonane zawsze w ten sam sposób, bez wymyślnych kompozycji, z wysokości oczu dorosłego człowieka, oddziałują na odbiorcę niezwykle sugestywnie surrealną atmosferą opuszczonych miejsc. Są nasycone – jak możemy wyczytać w wielu teoretycznych opracowaniach dotyczących twórczości

66 U. Czartoryska, *Dwie wystawy nowojorskie*, „Fotografia" 1964, nr 6, s. 129.

Atgeta – jakąś swoistą „aurą" pozwalającą odbierać je w kategoriach dzieł sztuki, zawierają w sobie potencjał poetycki. Co ciekawe, w fotografiach Atgeta, szczególnie tych, które ukazywały odbicia w witrynach sklepowych z manekinami, surrealiści dostrzegli ducha nadrealizmu. Kilka jego zdjęć ukazało się w 1926 roku w prowadzonym przez André Bretona czasopiśmie „La Révolution surréaliste", obok dzieł Maxa Ernsta, Giorgio de Chirico i Mana Raya. Atget nie doczekał się za swojego życia uznania.

Po śmierci Atget został rozsławiony przez amerykańską fotografkę Berenice Abbott (18981–1991), która podczas pobytu w Paryżu zakupiła wiele jego prac i później je wystawiała i o nich pisała. Abbott po powrocie do Nowego Jorku w 1929 roku, zapewne zainspirowana paryskimi zdjęciami Atgeta, zaczęła dokumentować miasto. Przez kilka lat rejestrowała zmieniającą się nowojorską architekturę. Część zdjęć została opublikowana w 1939 roku w książce ***Changing New York***[67].

Abbott zasiadała w radzie doradczej amerykańskiej lewicującej organizacji Photo League, działającej w latach 1936–1952, która skupiała społecznie zaangażowanych fotografów. Stowarzyszenie to zrzeszało zarówno fotoamatorów, jak i profesjonalistów, prowadziło działalność mającą na celu upowszechnianie fotografii dokumentalnej (szczególnie dotyczącej robotniczych dzielnic miasta), którą traktowano jako narzędzie do walki społecznej. Większość członków należała wcześniej do lewicowej organizacji Film and Photo League (1930–1936). Jej celem było promowanie artystycznych i rewolucyjnych dzieł twórców radzieckich (Dżigi Wiertowa, Siergieja Eisensteina i Wsiewołoda Pudowkiona) oraz tworzenie filmów dokumentalnych opisujących życie i walkę amerykańskich robotników. Z Photo League związani byli późniejsi ważni amerykańscy fotografowie (między innymi Paul Strand). Organizacja wydawała periodyk „Photo Notes", prowadziła galerię, organizowała kursy fotograficzne i wykłady. Jednym z ważniejszych projektów grupy był „Harlem Dokument" (Dokument z Harlemu), zrealizowany pod opieką Aarona Siskinda. Fotografowie skupieni wokół Lewisa W. Hine'a stworzyli cykl o pracujących mężczyznach. W 1947 roku prokurator generalny USA uznał Photo League za organizację wywrotową i pomimo protestów jej członków, którzy byli znanymi fotografami (między innymi Dorothei Lange, W. Eugene'a Smitha i Edwarda Westona), stowarzyszenie zawiesiło swoją działalność.

Interesującym przykładem polskiej międzywojennej fotografii dokumentalnej jest unikalny cykl zdjęć żydowskiej dzielnicy Lublina stworzony przez Stefana Kiełsznię (1911–1987). Jak sam mówił, traktował on fotografowanie jako instrument zatrzymania czasu. Wykonał ponad sto zdjęć lubelskich ulic. Oprócz architektury zostały na nich zarejestrowane szyldy, plakaty i ogłoszenia, a także liczni przechodnie z bagażami, niektórzy z nich zatrzymani w ruchu, niektórzy patrzący bezpośrednio w obiektyw aparatu, dostawcy towarów i bawiące się dzieci. Zdaniem historyków fotografii:

> *Szczególny charakter zbioru polega na systematyczności ujęć: ciągi ulic sfotografowane zostały dom po domu, z reguły w dolnych kondygnacjach, gdzie mieściły się wyszynki, sklepy i warsztaty rzemieślnicze. Tym samym spuścizna fotograficzna Kiełszni staje się unikalnym zasobem źródłowym, z którego czerpać można wiedzę o żydowskim życiu codziennym owego czasu*[68].

Obraz małych miasteczek i wsi na Polesiu lat 30. XX wieku zatrzymał na szklanych negatywach Józef Szymańczyk (1909–2003). Prace utrzymane w konwencji fotografii rzemieślniczej „ilustrują zarówno biedę, motywy religijne (wnętrze cerkwi), typy ludzkie, jak i miejscowe zwyczaje (inscenizowana ceremonia wesela o charakterze zabawowym)"[69]. Wobec dominującej w tym czasie w Polsce fotografii piktorialnej, opisującej otoczenie człowieka jako środowisko sielskie i romantyczne, zdjęcia Szymańczyka stanowią niezafałszowany dokument ubogiego regionu ówczesnej Polski.

---

67 Jej reprint ukazał się w 1973 r. pt. *New York in the Thirties, as Photographed by Berenice Abbott*.

68 S. Wagler, *O archiwum fotografii Stefana Kiełszni: rodzaje zdjęć i konteksty ich powstania,* w: U. Grossarth, *Stefan Kiełsznia. Ulica Nowa 3*, Leipzig 2011, s. 1.

69 K. Jurecki, *Oblicza wsi poleskiej w twórczości Józefa Szymańczyka*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 1, s. 57.

Aneks

Przywołując nieostrą definicję fotografii dokumentalnej w kontekście autorskich wypowiedzi, warto wspomnieć o współczesnej serii zdjęć Bogdana Konopki (1953–2019) ***Szary Paryż***, zrealizowanej w latach 1994–1995, którą można traktować jak swoisty hołd złożony fotografii Atgeta. W taki sposób odczytuje te zdjęcia również Elżbieta Łubowicz:

> *Porównywano już prace Bogdana Konopki – wrocławianina przed jego zamieszkaniem w stolicy Francji – do najsławniejszych zdjęć Paryża, jakie powstały, odkąd istnieje fotografia: do wcześniejszych o sto lat dzieł Eugene'a Atgeta. Rzeczywiście, nadzwyczaj podobna do tamtych jest stylistyka tych zdjęć. Przedstawiają, jak tamte, puste ulice i zaułki, utrwalając niepowtarzalny klimat tych miejsc. Podobnie jak z tamtych, emanuje z nich aura zatrzymanej chwili oraz klimat dziwności miejsca. Tak silne zbieżności sensu sprawiają, że trudno przypuścić, by powtórzenie tamtego przedsięwzięcia o cały wiek później nie było w pełni świadomym zamysłem autora. Powstał więc cykl siedemdziesięciu zdjęć Paryża takiego, jaki w sto lat po Atgecie zobaczył polski fotograf Bogdan Konopka, mieszkający w tym mieście od 1989 roku.* […] *Na fotografiach Atgeta uderza przede wszystkim nierealność fotografowanych miejsc. Kiedy oglądamy jego dzieła, towarzyszymy wędrowcowi, który przemierza ulice Paryża jak w fantastycznym śnie, zdumiewając się ich surrealnym istnieniem. Na zdjęciach Bogdana Konopki jest jednak inaczej. U źródła ich powstania znajduje się nie poczucie nierealności i zdumienia, ale nastrój melancholii, płynące ze świadomości przemijania świata, z wiedzy, że już w chwili fotografowania spostrzeżony widok staje się przeszłością. Najważniejsza w ukazywanych miejscach jest ich niepowtarzalność, związana z tym powietrzem i światłem, które zapełniały je swoją aurą w tej właśnie, a nie innej chwili*[70].

Bogdan Konopka należał do jednych z najważniejszych polskich fotografów pracujących wielkoformatowym aparatem w konwencji najpierw fotografii elementarnej, a następnie dokumentalnej o wyraźnie autorskim charakterze. Był między innymi laureatem prestiżowej nagrody Grand Prix de la Ville de Vevey w Europejskim Konkursie Fotografii (1998)[71] i stypendystą: Pro Helvetia (Szwajcaria, 1993), Miasta Paryża (1994).

Inspiracje dokumentalną działalnością Eugène'a Atgeta i Berenice Abbott, dzięki którym możemy poznać, jak wyglądał Paryż początku XX wieku i Nowy Jork lat 30. XX wieku, stały u podstaw realizowanego w latach 1992–2003 przez Wojciecha Wilczyka (ur. 1961) cyklu ***Czarno-biały Śląsk***[72]. Artysta zarejestrował zmiany zachodzące na postindustrialnych terenach Górnego Śląska (osiedla mieszkalne, nieczynne kopalnie i zakłady przemysłowe).

> *Jest to czarno-biała, osobista opowieść o postępującym rozpadzie całego regionu i wpływie, jaki ma to na architekturę i przebywających w niej ludzi. Chociaż proces niszczenia budynków pofabrycznych utrwalony został chłodnym okiem aparatu fotograficznego, na zdjęciach Wilczyka wyczuwa się nostalgię za ginącymi świadectwami przemysłowej wielkości*[73].

70 E. Łubowicz, *Szary Paryż niewidzialne miasto*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 8, s. 5.
71 I. Zjeżdżałka, *Rekonesans Bogdana Konopki*, „Fotografia" 2008, nr 2, s. 19–22.
72 Wybrane zdjęcia z projektu *Czarno-biały Śląsk* i wiersze Krzysztofa Jaworskiego złożyły się na książkę *Kapitał w słowach i obrazach* (2002).
73 E. Gorządek, *Wojciech Wilczyk*, https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-wilczyk [dostęp 9.12.2023].

Wojtek Wilczyk należy do najważniejszych polskich dokumentalistów[74]. Zrealizował wiele projektów (niektóre zostały opublikowane w postaci książek), między innymi: ***Pejzaż symboliczny*** – cykl dotyczący rozbieranej koksowni Walenty w Rudzie Śląskiej (1992–1996), ***Kalwaria*** – cykl poświęcony uczestnikom uroczystości religijnych w Kalwarii Zebrzydowskiej (1995–2004), ***Z wysokości*** – cykl zdjęć miast Górnego Śląska wykonany z wysokiej perspektywy, uwidaczniający zamknięte kwartały kamienic, zaniedbane podwórka i przejścia (2001), ***Życie po życiu*** – kolorowe zdjęcia karoserii samochodów zamienionych po zakończeniu eksploatacji w różnego typu przydrożne reklamy, kwietniki i dekoracje (2004), ***Niewinne oko nie istnieje*** – fotografie zachowanych we współczesnej Polsce budynków synagog i domów modlitwy, w wielu przypadkach ich pozostałości (2006)[75], ***Święta wojna*** – zbiór zdjęć kibicowskich murali, graffiti i napisów na murach w Krakowie, Łodzi i na Górnym Śląsku, świadczących o obecnej w społeczeństwie agresji, ksenofobii i rasizmie (2009–2014), ***Słownik polsko-polski*** – zbiór zdjęć tworzonych oddolnie w ramach programów patriotycznych murali przedstawiających „żołnierzy wyklętych" (2019) oraz ***Inne miasto*** – cykl będący wizualnym opisem terenu dawnego warszawskiego getta (1940–1943), utworzonego przez hitlerowskie Niemcy w Warszawie (z Elżbietą Janicką, 2013)[76].

Fotografia dokumentalna jest próbą obiektywnego przedstawienia rzeczywistości, ale jak potwierdzają prace wymienionych wyżej fotografów, może być jednocześnie autorską interpretacją. Należy więc ująć problem fotografii dokumentalnych nie tyle w odniesieniu do samych zdjęć, ile raczej biorąc pod uwagę deklaracje autora co do jego postawy dokumentalisty.

SPOŁECZNE FUNKCJE FOTOGRAFII

Pod pojęciem fotografii społecznej rozumiemy fotografię rejestrującą tematykę społeczną, uświadamiającą nam społeczną sytuację człowieka czy wręcz fotografię krytyki społecznej.

Za pierwszy dokument społeczny można uważać wspomniany w kontekście początków fotografii dokumentalnej cykl zdjęć wykonanych w latach 40. XIX wieku metodą kalotypii przez Davida Octaviusa Hilla i Roberta Adamsona, będący studium życia ludności rybackiej wioski Newhaven. Zaaranżowane sceny przedstawiają mężczyzn i kobiety ubranych w tradycyjne stroje, ujętych przy różnych codziennych czynnościach. Przyjęta przez Hilla malarska estetyka zdjęć związana była z jego artystycznym wykształceniem, a forma inscenizowanej fotografii wynikała z technicznych uwarunkowań procesu kalotypii, który ze względu na niską światłoczułość uniemożliwiał wykonywanie zdjęć migawkowych. Najważniejszym celem fotografów było ukazanie mieszkańców jako społeczeństwa, którego bytowanie zagrożone było w związku z ekspansją nowoczesnych technologii przemysłowych.

Około 1863 roku urodzony w Szwecji fotograf Oscar Gustave Rejlander (1813–1875), wcześniej realizujący swoje artystyczne koncepcje metodą fotomontażu, zajął się powszechnym zjawiskiem w dziewiętnastowiecznej rzeczywistości – „dziećmi ulicy". Szacowano, że tylko w samym Londynie około 20 tysięcy dzieci żyło w skrajnej biedzie. Rejlander zrobił wiele zdjęć ukazujących ten problemem. Jednak nie wykonywał ich na ulicy, lecz starannie reżyserował ujęcia w studio. Co charakterystyczne, dzieci nie wyglądają na zdjęciach na biedne i zagłodzone. Autor bowiem fotografował zadbane dzieci swoich znajomych, przebierał je w obdarte ubrania pozyskane na ulicy. Wymowa tych fotografii była oczywista, miały one wywołać odruch niesienia pomocy tym, którzy jej potrzebują. Zdjęcia te, jak i inne fotografie portretowe Rejlandera, charakteryzujące się naturalnością póz, zainteresowały twórcę teorii ewolucji Karola Darwina,

74 Wilczyk jest również poetą i autorem licznych tekstów krytycznych o sztuce, a także kuratorem wystaw. Był dwukrotnie nominowany do nagrody Deutsche Börse Photography Foundation Prize.

75 K. Jurecki, A. Mazur, *Dwugłos na temat wystawy Wociecha Wilczyka „Niewinne oko nie istnieje" (plus replika)*, „Kwartalnik Fotografia" 2009, nr 29, s. 84–87.

76 J. Bąk, *„Inne miasto" Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka*, „Format" 2014, nr 68, s. 124–125.

który w 1871 roku zlecił mu wykonanie zdjęć do książki ***The Expression of the Emotions in Man and Animals*** (***Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt***). Na zainscenizowanych fotografiach Rejlander przedstawił w nieco teatralnych pozach różne stany emocjonalne człowieka.



Ryc. 18 **Oscar Gustav Rejlander**, fotografie jako ilustracje do książki Karola Darwina ***The Expression of the Emotions in Man and Animals***, Londyn 1871–1872

Jednym z pierwszych dokumentalistów, który fotografował złe warunki mieszkaniowe biednej części społeczeństwa, był szkocki fotograf Thomas Annan (1829–1887). W latach 1866–1871 wykonał cykl zdjęć zatytułowany ***Old Closes and Streets of Glasgow***, dokumentujący tragiczne warunki życia mieszkańców slumsów. W labiryntach zniszczonych budynków i pozbawionych światła zaułków pojawiają się mieszkańcy, zarejestrowani przeważnie jako poruszone sylwetki. Ten niezamierzony efekt uwarunkowany był możliwościami technicznymi – niską światłoczułością materiału zdjęciowego i słabymi warunkami eksponometrycznymi wymuszającymi stosunkowo długi czas naświetlania. Dlatego też na zdjęciach Annana miasto wygląda jakby było wyludnione, mimo że w rzeczywistości tętniło życiem, i to właśnie przeludnienie było podstawowym problemem, a fatalne warunki higieniczne w slumsach doprowadzały niejednokrotnie do wybuchu epidemii groźnych chorób (cholery i tyfusu).

Za klasyczny przykład wykorzystywania społecznego dokumentu można uznać wydawany w Londynie w latach 1876–1877 miesięcznik „Street Life in London", w którym publikowano fotografie i artykuły na temat życia mieszkańców londyńskich ulic. Współpracował z nim szkocki fotograf, geograf i podróżnik

John Thomson (1837–1921)[77]. Część opublikowanych w miesięczniku fotografii zamieścił on w wydanej w 1877 roku książce ***Street Life in London*** (Życie na ulicach Londynu). Jest to pierwsze ilustrowane zdjęciami socjologiczne studium życia w Wielkiej Brytanii. Zastosowano w niej innowacyjne połączenie fotografii ze słowem. Zamieszczone w publikacji odbitki zostały wykonane metodą woodburytypii. Symbolicznym przykładem ukazującym los wielu zmarginalizowanych mieszkańców miasta może być fotografia z cyklu ***The Crawlers*** (Pełzacze, glizdy). Przedstawia ona siedzącą na stopniach budynku starszą kobietę, przedstawicielkę tytułowych „pełzaczy", nazywanych tak z powodu życia w wyniszczającej biedzie powodującej trwanie w swoistym stanie letargu. Kobieta przytula małe dziecko powierzone jej do opieki w zamian za herbatę i odrobinę chleba.

Za jednego z pierwszych fotografów, który próbował za pomocą swoich zdjęć pobudzić świadomość społeczną, można uznać osiadłego w Stanach Zjednoczonych duńskiego socjologa i dziennikarza Jacoba Augusta Riisa (1849–1914). Był on reporterem działu wypadków gazety „The Evening Sun", w której jako pierwszy na świecie ilustrował swoje teksty samodzielnie wykonanymi zdjęciami. Oryginalne fotografie zamieszczane były w postaci odbitek drzeworytowych. Na łamach gazety Riis prowadził kampanię przeciwko slumsom. Jego działalność skupiała się wokół najbiedniejszych grup społecznych, walczył o poprawę bytu najuboższych. W 1890 roku wydał książkę ***How the Other Half Lives*** (Jak żyje druga połowa), w której pokazał przeludnione, ciemne i prymitywne slumsy Nowego Jorku. Fotografując w słabo oświetlonych pomieszczeniach, Riis stosował jako jeden z pierwszych fotografów światło błyskowe wywołane spalającym się proszkiem magnezowym (mieszaniną magnezu z chlorkiem potasu i siarczkiem antymonu). Podczas otwartego błysku wytwarzało się dużo dymu, co było dokuczliwe szczególnie w ciasnych izbach, towarzyszył też temu głośny dźwięk i iskry, które mogły doprowadzić do pożaru lub zranić fotografa (przydarzyło się to także Riisowi)[78]. Surowość i bezpośredniość ujęć podkreślały dramatyzm fotografowanych scen. W książce ***The Children of the Poor*** (Dzieci biedoty, 1892) Riis pokazał tragiczną sytuację niedożywionych i często bezdomnych dzieci. Zdjęcia prezentował na wielu odczytach wygłaszanych w całym kraju. Jego praca, mająca na celu ukazanie skrajnej nędzy najuboższej klasy społecznej w Stanach Zjednoczonych, przyczyniła się do wprowadzenia wielu reform (między innymi przyjęto ustawę o pracy nieletnich, wyburzono wiele ruder).

Riis, jako pionier reform społecznych, pokazał, że poprzez fotografię mogą być dokonywane zmiany. Drogą tą poszedł amerykański socjolog i fotograf Lewis Hine (1874–1940), który fotografował głównie imigrantów masowo przybywających na początku XX wieku do Stanów Zjednoczonych. Jego zdjęcia pokazywały nieludzki los tych, którzy wierzyli w „ziemię obiecaną" – zmuszonych do mieszkania w ciasnocie i brudzie, do wykonywania pracy ponad siły. Od strony estetycznej fotografie Hine'a różniły się od zdjęć Rissa. Stosując w wielu przypadkach selektywnie wybieraną małą głębię ostrości, Hine tworzył indywidualną interpretację fotografowanych scen. Na jego zdjęciach zauważalne jest swoiste wyczucie czasu i głęboki namysł nad momentem naciśnięcia spustu migawki. Ich symboliczną wymowę wzmacniało wydobywanie na pierwszy plan najważniejszych elementów kadru. Do jednych z najistotniejszych cykli autorstwa Hine'a należy dokumentacja życia górników. W 1908 roku został fotografem National Child Labour Committee. Dla organizacji tej wykonał serię zdjęć pokazujących ciężkie warunki życia i pracy nieletnich w źle zabezpieczonych kopalniach, sytuację dzieci często pozbawionych opieki lekarskiej. Pod wpływem tych fotografii opracowane zostały pierwsze w Stanach Zjednoczonych przepisy dotyczące ochrony pracy dzieci. Warto zwrócić uwagę, że praca fotografa była niebezpieczna, Hine'a zastraszano, ponieważ tragiczna sytuacja pracujących dzieci była niejednokrotnie ukrywana przed opinią publiczną.

77 Thomson był jednym z pierwszych fotografów, którzy podróżowali na Daleki Wschód, skąd przywiózł wiele zdjęć przedstawiających mieszkańców Dalekiego Wschodu i krajobrazy.

78 https://untappedcities.com/2015/12/02/10-highlights-of-the-exhibit-jacob-riis-revealing-new-yorks-other-half-at-museum-of-the-city-of-ny/6/ [dostęp 16.07.2023].

Fotografia stanowiła zagrożenie dla wielu branż wyzyskujących pracowników. Hine dokonywał różnych zabiegów, aby móc rejestrować interesujące go tematy, podszywał się na przykład pod inspektora straży pożarnej, sprzedawcę Biblii czy fotografa przemysłowego. W latach 20. wykonał też wiele zdjęć przedstawiających ludzi wykonujących różne zawody. Do jednych z najciekawszych należy cykl ***Work Portraits*** z 1930 roku, będący dokumentacją budowy Empire State Building. Był to swoisty hołd złożony niedocenianej klasie robotniczej. Pracujący na dużej wysokości robotnicy wykonywali swoje wręcz akrobatyczne czynności bez stosownych zabezpieczeń. Sam Hine, aby znaleźć dogodny punkt obserwacji, również ryzykował, wchodząc na niebezpieczne wysokościowe konstrukcje. Fotografie te są niezwykle precyzyjnie skomponowane i pokazują, jak punkt widzenia fotografa wpływa na wizualny efekt zdjęcia, które staje się wręcz symboliczne. Te liczne przykłady świadczą o tym, że fotografia może stać się orężem w walce o przemiany i postęp społeczny.

Za jedno z najważniejszych osiągnięć fotografii społecznej należy uznać działalność amerykańskiej grupy dokumentalistów realizujących program Farm Security Administration (FSA), czyli urzędu w randze ministerstwa powołanego do walki z ubóstwem wywołanym załamaniem gospodarczym i wielomiesięczną suszą, która dotknęła południowe stany w latach 1935–1944. Prowadzona wówczas fotograficzna akcja pod kierownictwem organizatora całego projektu Roya Strykera (1893–1975) skupiła wielu fotografów. Byli to między innymi: Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Gordon Parks, Jack Delano, Ben Shahn, Russell Lee (1903–1986), Carl Mydans (1907–2004), Marion Post Wolcott (1910–1990), John Collier Jr. (1913–1992), John Vachon (1914–1975). Wykonali oni ponad 175 tysięcy czarno-białych negatywów oraz znaczną liczbę barwnych przezroczy dokumentujących warunki życia na wsi i w miastach, ukazując rozmiar wielkiego kryzysu.

Od początku realizacji projektu prowadzono dyskusje, czy ma to być „lustro" odbijające rzeczywistą sytuację społeczną, czy raczej propaganda w znaczeniu komunikatu politycznego. Fotografowie byli instruowani co do ogólnego wrażenia, jakie zdjęcia miały wywoływać, chodziło głównie o wzmacnianie jedności narodowej wobec skutków kryzysu. Z drugiej strony jednak namawiano fotografów, aby nie manipulowali kadrem w celu uzyskania bardziej dramatycznych ujęć. Zdjęcia prawie zawsze drukowane były z całej klatki negatywu i bez jakiegokolwiek retuszu. Wspomniany formalny nacisk na sposób fotografowania, sugerowany przez Strykera w postaci przygotowywanych „scenariuszy" do fotografowanych tematów, spowodował, że Walker Evans zrezygnował ze współpracy z FSA.

Warto jednak zauważyć, że sama obecność aparatu może wpływać na zachowanie się fotografowanych osób, czego świadom był na przykład inny członek FSA, Arthur Rothstein (1915–1985), który nazywał swój sposób fotografowania jako użycie „dyskretnej kamery". Chodziło o to, aby fotograf stał się częścią środowiska w taki sposób, by fotografowani nie byli świadomi, że robi im się zdjęcia. Rothstein jednak dokonał swoistej manipulacji, fotografując zbielałą czaszkę krowy leżącą na wysuszonej od słońca ziemi w kilku różniących się ujęciach, tak jakby zdjęcia były wykonane w różnych częściach kraju. Jedno z nich trafiło do FSA, a drugie do agencji Associated Press, co wywołało falę komentarzy na temat wiarygodności całego projektu. Ukazywały się nawet karykatury przedstawiające Rothsteina, jak wędruje z tą samą czaszką po różnych stanach Ameryki. On sam zaś twierdził, że fotografie te były swego rodzaju ćwiczeniem z fakturą czaszki i wysuszonego podłoża w zmiennych warunkach oświetleniowych i w żadnym wypadku nie zakładał świadomej manipulacji. Incydent ten wywołał jednak dyskusję nad możliwością wpływania na zmienny kontekst funkcjonowania fotografii, co pozwoliło zasiać wątpliwości co do wiarygodności całego projektu FSA. Do najbardziej znanych zdjęć Rothsteina należy fotografia ***Dust Storm, Oklahoma*** (Uciekając przed burzą piaskową) z 1936 roku, przedstawiająca ucieczkę farmera i jego synów przed burzą piaskową. Sytuacja na fotografii została starannie wyreżyserowana. W rzeczywistości byłoby niezwykle trudne (wręcz niemożliwe) wykonanie zdjęcia w takim momencie. Rothstein poprosił, aby jeden z synów przesunął się w bok, zasłaniając ramieniem oczy, i zwrócił się do ojca idącego z drugim

synem, wszyscy mieli się pochylić do przodu, imitując zmaganie się z podmuchem wiatru[79]. Zainscenizowana scena pokazuje rzeczywistą sytuację mieszkańców zdegradowanych wskutek wielomiesięcznej suszy terenów, które zamieniły się w pustynie. Autor nie zarejestrował zdarzenia, które nie zaistniało, ale tak jak reżyser filmów dokumentalnych odtworzył je jako charakterystyczne i reprezentatywne. To różni fotografię dokumentalną (służącą wzmocnieniu przekazu), która nadal jest obrazem informacyjnym, od fotografii reporterskiej, w przypadku której takie zabiegi byłyby niedopuszczalne.

Podobnie symbolicznego znaczenia nabrała jedna z najbardziej rozpoznawalnych fotografii z projektu FSA wykonana przez Dorotheę Lange (1895–1965). ***Migrant Mother*** (1936) przedstawia portret wychudzonej matki, do której tuli się troje dzieci. Fotografia została zrobiona w obozie zbieraczy grochu w Nipomo w Kalifornii. Postać kobiety, zatroskanej i zmęczonej, a jednocześnie pełnej powściągliwości i wytrwałości, przywołuje skojarzenia z chrześcijańskim motywem ikonograficznym, jakim jest Madonna z Dzieciątkiem. Zdjęcie było powielane w formie plakatów i rozpowszechniane w wielu stanach, a także publikowane w czasopismach. Wywołało odzew społeczny – czyniono starania w kierunku pomocy ludziom, którzy znaleźli się w podobnej sytuacji i byli zmuszeni migrować w poszukiwaniu pracy. Fotografia zainspirowała pisarza Johna Steinbecka do napisania słynnej powieści ***Grona gniewu***. Lange odrzucała reżyserowanie scen, natomiast uwypuklała poczucie miejsca i czasu wykonania zdjęcia. Wiele zrobionych w ramach projektu FSA fotografii wykorzystała w książce ***An American Exodus: A Record of Human Erosion*** (Amerykańska migracja: kronika ludzkiej erozji, 1939), zredagowanej wspólnie z mężem Paulem Taylorem (1895–1984). Była to dokumentacja (połączenie obrazu ze słownym komentarzem) skutków ekonomicznego kryzysu i długotrwałych susz, co spowodowało falę migracji do Kalifornii ponad 300 tysięcy farmerów w poszukiwaniu pracy. Książka jest świadectwem czasów zmagania się człowieka z przeciwnościami. Lange wspólnie z fotografem Anselem Adamsem (1902–1984) stworzyła sugestywny dokument dotyczący tysięcy przesiedlonych Amerykanów pochodzenia japońskiego, internowanych w wyniku wojny w latach 1942–1945 w specjalnych obozach. W 1941 roku, jako pierwsza kobieta w historii, otrzymała stypendium Guggenheima, co było znaczącym potwierdzeniem wagi jej fotograficznych osiągnięć.

Krótka współpraca Walkera Evansa (1903–1975) z FSA, niezadowolonego z formalnych nacisków organizatorów w narzucaniu tematów i sposobów fotografowania, zaowocowała powstaniem kilku ważnych fotografii, które w połączeniu z serią zdjęć wykonanych później w Alabamie złożyły się na książkę ***Let Us Now Praise Famous Men*** (Uczcijmy sławnych ludzi, 1941). Wcześniej Evans przygotował publikację dokumentującą wiktoriańskie domy w Nowej Anglii i Nowym Jorku oraz książkę ***The Crime of Cuba*** (1933), która powstała po podróży na Kubę rządzoną przez reżim Gerardo Machado. Evans, fotografując Amerykę, skupił się przede wszystkim na otoczeniu kształtowanym przez człowieka: architekturze, witrynach sklepowych, billboardach, dekoracjach, wnętrzach domów. W 1938 roku Museum of Modern Art w Nowym Jorku zorganizowało wystawę jego prac ***Walker Evans: American Photographs.*** Towarzysząca jej publikacja z esejem Lincolna Kirsteina stała się jedną z najważniejszych książek fotograficznych współczesnej fotografii. Evans określał swoją fotografię jako „czysty zapis", nie interesował go jej użytkowy charakter. Wprowadził pojęcie „stylu dokumentalnego", który uważał za rodzaj różnicy pomiędzy tym, co widzi oko ludzkie, a tym, co uchwyci fotograf. Jego fotografie bardzo cenił kurator działu fotografii w MoMA John Szarkowski, który w 1971 roku zorganizował wystawę retrospektywną Evansa:

> *Fotografie Evansa mają siłę formalną i oszczędność opisu, którymi charakteryzuje się sztuka naszego stulecia. W tym sensie mogą być uznane za sztukę abstrakcji. Jest godne uwagi, że twórczość Evansa wymaga ze strony odbiorcy najpierw akceptacji jej tematycznej suwerenności i odrębności, a dopiero później udaje się w niej doszukać cechy platońskiej uniwersalności.*

79 https://lis471.wordpress.com/arthur-rothstein/ [dostęp 16.07.2023].

To właśnie uczyniło Evansa najbardziej prowokującym wśród nowoczesnych amerykańskich fotografów. W zuchwałym akcie wyobraźni stworzył on nowy gatunek piękna i inteligencji, który polega na bezkompromisowej akceptacji tego, co przez cały wiek było uważane za ograniczenie fotografii, a mianowicie akceptacji jej specyfiki[80].

Od 1938 roku Evans pracował nad kolejnym cyklem. Przez trzy lata wykonywał zdjęcia w nowojorskim metrze za pomocą ukrytej pod płaszczem kamery. Przyjął taką metodę pracy, ponieważ chciał stworzyć portrety ludzi, którzy są nieświadomi fotografowania, chciał uzyskać obraz ich naturalnych zachowań. Fotografie pokazują język ciała, twarze z widocznymi zmarszczkami świadczącymi o upływie czasu, przebytych trudach i doświadczeniach. Gesty i spojrzenia osób nieświadomych tego, że są obserwowane, stworzyły wyjątkowy obraz różnych osobowości. Cykl ten został opublikowany dopiero w 1966 roku w postaci książki ***Many Are Called*** (Wielu jest powołanych).

Dla FSA pracował malarz, grafik i fotograf Ben Shahn (1898–1969); urodził się w Kownie na Litwie, w 1906 roku jego rodzina wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych. Jako fotograf, Shahn pracował dla agencji rządowych. Jego lewicowe poglądy związały go z Diegio Riverą, który tworzył w tym czasie fresk w RCA Bulding w Rockefeller Center. Shahn fotografował małoobrazkowym aparatem Leica, czasami używając specjalnego celownika zamontowanego pod kątem prostym do aparatu, który pozwalał na wykonywanie zdjęć podchwyconych. Fotografię wykorzystywał jako szkicownik do swych obrazów. Do projektu FSA został zatrudniony dzięki rekomendacji Walkera Evansa. W ramach projektu wykonywał między innymi zdjęcia zubożałego regionu Ohio i Arkansas, gdzie właściciele wielkich upraw bawełny wysiedlali drobnych rolników i dzierżawców, wykorzystując ekonomicznie pracowników najemnych.

Pracujący dla FSA fotograf Gordon Parks (1912–2006) stworzył jedną z najbardziej znanych fotografii – ***American Gothic*** (1942). Tytułując tak to zdjęcie, Parks nawiązał do kultowego obrazu autorstwa Granta Wooda (1930), na którym malarz przedstawił trzymającego widły farmera stojącego z córką (żoną?) na tle zbudowanego w stylu neogotyckim domu, jako reprezentantów tradycji niezłomnego ducha amerykańskiej rodziny. Parks sfotografował afroamerykankę stojącą w pomieszczeniu FSA z miotłą i mopem w rękach na tle amerykańskiej flagi, jako osobę uosabiającą wizerunek tej części amerykańskiego społeczeństwa, które ciągle mierzyło się z rasizmem. Parks pracował później dla magazynu „Life", w którym opublikował między innymi fotograficzny esej o młodym przywódcy gangu z Harlemu. Wiele jego fotografii dotyczyło problemów związanych z segregacją rasową. Oprócz zdjęć dokumentalnych wykonywał zdjęcia mody i portrety.

Fotograf i muzyk Jack Delano (właśc. Jakow Owczarow, 1914–1997) zrealizował cykl na temat trudnych warunków pracy górników w Pensylwanii. W 1941 roku w ramach projektu FSA wyjechał do Puerto Rico, gdzie w 1946 osiadł na stałe. Wyreżyserował tam film ***Los Peloteros*** (1953) o biednych wiejskich dzieciach i ich fascynacji amerykańskim baseballem. Dzieło stało się klasykiem portorykańskiego kina.

Niezależnie od wartości dokumentalnej zdjęcia fotografów FSA przyczyniły się również do promocji fotografii jako znaczącej formy sztuki.

W czasie wielkiego kryzysu nie tylko członkowie FSA tworzyli fotograficzny zapis czasów. Na południe Stanów Zjednoczonych wyruszyła wraz z pisarzem Erskine Caldwellem fotografka Margaret Bourke-White (1904–1971). W wyniku tej podróży powstała książka ***You Have Seen Their Faces*** (Widziałeś ich twarze, 1937), zawierająca fotografie autorstwa Bourke-White opatrzone tekstem Caldwella. Wcześniej fotografka zrealizowała wiele interesujących reportaży do tak prestiżowych pism, jak „Fortune" i „Life". Zajmowała się fotografią przemysłową. Jej zdjęcie zapory Fort Peck zostało zamieszczone na okładce tygodnika „Life" (1936), gdzie była zatrudniona jako jedna z pierwszych fotoreporterek. Jako pierwsza

80 J. Szarkowski, *Tradycja „kresowa" w fotografii amerykańskiej*, tłum. K. Łyczywek, „Fotografia" 1984, nr 4, s. 40.

zagraniczna fotoreporterka dokumentowała w latach 1930–1932 realizację pięcioletniego planu gospodarczego w Związku Radzieckim[81]. Była pierwszą amerykańską fotoreporterką wojenną. Fotografowała inwazję w Afryce Północnej, bitwę o Monte Cassino oraz wyzwolenie obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie. Dokumentowała ważne wydarzenia międzynarodowe, w tym walkę Gandhiego o niepodległość Indii, zamieszki w Afryce Południowej i wojnę w Korei.

Socjologiczny dokument życia ludności Berlina stworzył niemiecki grafik Heinrich Zille (1858–1929)[82]. Fotografia służyła mu w codziennej pracy rysownika i karykaturzysty. Jego zdjęcia są spontaniczne. Najczęściej przywoływana fotografia Zillego ***Zbieraczki drewna*** (1898) przedstawia dwie kobiety ciągnące z trudem wózek wypełniony chrustem na opał. Stanowią one symbol codziennych zmagań o przetrwanie w trudnych gospodarczo i politycznie czasach.

W 1937 roku rozpoczął się w Wielkiej Brytanii społeczny projekt pod nazwą ***Mass-Observation***[83], który miał na celu zarejestrowanie codziennego życia mieszkańców kraju. Realizowany był przy współpracy około pięciuset przeszkolonych wolontariuszy, którzy przeprowadzali ankiety, rejestrowali rozmowy i fotografowali ludzi na ulicach, spotkaniach, wydarzeniach sportowych i religijnych. Wśród organizatorów projektu byli fotografowie Humphrey Spender (1910–2005) i Michael Wickham (1909–1995). Fotografowano życie robotników, zachowania ludzi w czasie wolnym. Pracujący nad projektem nazywani byli szpiegami i ciekawskimi podglądaczami, dlatego Spender starał się ukrywać aparat i fotografować z ukrycia. Pozwoliło to na uchwycenie niezamierzonych i autentycznych sytuacji. W 1960 roku fotografowie Mass-Observation rozpoczęli projekt ***Britain Revisited*** – powrócili do miejsc wcześniej fotografowanych, aby zarejestrować zmiany, jakie zaszły w brytyjskiej kulturze popularnej w ciągu dwudziestu lat.

Tematyką społeczną interesował się urodzony w Niemczech brytyjski fotograf Bill Brandt (Hermann Wilhelm Brandt, 1904–1983). Stworzył on fotograficzny zapis egzystencji różnych warstw społecznych przed II wojną światową i po wojnie. Wykonał wiele fotografii przedstawiających życie walijskich miast i ich mieszkańców pozbawionych pracy po zamknięciu tamtejszych kopalń, a także życie klasy średniej i wyższej. Współpracował z magazynami „Lilliput", „Picture Post" i „Harper's Bazaar". Wydał kilka książek ze swoimi zdjęciami: ***The English at Home*** (1936), ***A Night in London*** (1938), ***Camera in London*** (1948). Jednym z najczęściej reprodukowanych jego zdjęć jest ***Parlourmaid and Under-Parlourmaid Ready to Serve Dinner*** (Pokojówka i pomocnica gotowe do podania obiadu, 1933), które uważane jest za symbol całej jego twórczości, jako ilustracyjny dokument życia w Wielkiej Brytanii w latach 30. XX wieku. Później Brandt robił zniekształcone przez szerokokątny obiektyw Fish Eye akty, a także portrety znanych artystów oraz krajobrazy. Jest powszechnie uważany za jednego z najważniejszych brytyjskich fotografów XX wieku.

W latach poprzedzających wybuch II wojny światowej niemiecki fotograf August Sander (1876–1964) rozpoczął realizację ogromnego nigdy niedokończonego cyklu zdjęć ukazującego przekrój niemieckiego społeczeństwa. Cykl ten, który dzisiaj odbieramy w kategoriach zdjęć antropologicznych, podzielony był na siedem grup, które odpowiadały istniejącemu ustrojowi społecznemu. Portretowane osoby ubrane były zgodnie ze swoją profesją, wyposażone w charakterystyczne dla ich zawodu narzędzia. Maksymalnie obiektywna fotografia portretowa miała dać, jak twierdził Sander, prawdziwy obraz społeczeństwa:

> *Jeśli możemy wykonać prawdziwe portrety ludzi, możemy stworzyć zwierciadło epoki, w której oni żyją. Poprzez uchwycenie za pomocą absolutnej fotografii zarówno indywidualnego, jak społecznego wymiaru ich postaci i otoczenia, mam nadzieję oddać wiernie psychologię naszego czasu i naszych ludzi*[84].

81 Tzw. druga pięciolatka rozwoju gospodarki w ZSRR, pod hasłem pracy na rzecz wzrostu konsumpcji, obejmowała lata 1932–1937.
82 W 1975 roku ukazała się książka W. Rankego, *Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890–1910*.
83 Projekt został opracowany przez antropologa Toma Harrissona, dziennikarza i poetę Charlesa Madge'a oraz filmowca Humphreya Jenningsa.
84 *August Sander, 1876–1964*, ed. M. Heiting, Köln 1999, s. 51 (jeśli nie podano inaczej, cytaty w przekładzie Z. Tomaszczuka).

Zdjęcia były pozowane, a fotografowani w swoim naturalnym otoczeniu modele patrzyli wprost w obiektyw. Portret w ujęciu Sandera nie dotyczył indywidualnych osób. Chodziło o osoby jako przedstawicieli określonej grupy społecznej, stanowiły więc swego rodzaju typologię. Sander zamierzał portretować zarówno chłopów, robotników i bezrobotnych, jak i studentów, artystów i polityków. Całość miała być przedstawiona w czterdziestu pięciu albumach zawierających po czterdzieści zdjęć każdy. Wykonane fotografie nie pasowały do faszystowskiej teorii aryjskiej rasy – przywódców świata. Dlatego też po dojściu Hitlera do władzy zabroniono Sanderowi kontynuowanie projektu. Mimo niedokończonej pracy fotografie, które powstały, stanowią wyjątkową analizę socjologiczną społeczeństwa na przykładzie narodu niemieckiego. Część zdjęć z planowanych pięciuset Sander opublikował w książce ***Antliz der Zeit*** (Znaki czasu, 1929). Fotografie te są zapisem czasów, obrazem współczesnych mu ludzi, galerią ludzkich typów. Istotę prac Sandera celnie scharakteryzował John Berger:

> *Tak jak istnieje anatomia porównawcza, na podstawie której wyrabia się dopiero osąd na temat natury i historii narządów, tak fotograf ten uprawiał fotografię porównawczą i tym samym uzyskał naukowy punkt widzenia, przewyższający fotografa szczegółu.* [...] *Dzieło Sandera jest czymś więcej niż albumem, jest atlasem*[85].

W międzywojennej Polsce fotografia zdominowana była przez nurt piktorialny promowany przez jej wybitnego przedstawiciela Jana Bułhaka. Do nielicznych fotografów społecznych należał Aleksander Minorski (1906–1982), członek Komunistycznego Związku Młodzieży, który został zatrudniony przez Warszawską Spółdzielnię Mieszkaniową do zadokumentowania warunków, w jakich żyli starający się o mieszkania spółdzielcze. Fotografował na Woli, Powązkach, Ochocie, Sielcach i Pradze, a następnie, na zlecenie Towarzystwa Osiedli Robotniczych, w całej Polsce. W latach 1935–1938 współpracował z Robotniczym Towarzystwem Przyjaciół Dzieci, realizując cykl fotografii na temat trudnych warunków życia dzieci w ówczesnej Polsce. Zrealizował także cykl ***Nafta***, do którego zdjęcia wykonał w okolicach Drohobycza. Krytycy podkreślali, że Minorski sam nazywał swoje zdjęcia „fotografią walczącą". W swojej pracy: „Celowo odżegnał się od wartości estetycznych, dokonując rejestracji obrazów fotograficznych sytuacji społecznej człowieka zgodnie z kanonami, jakie rządzą fotografią naukową"[86].

Ciekawym epizodem w bogatej twórczości znanego portrecisty Benedykta Jerzego Dorysa (1901–1990) był jego cykl przedstawiający sceny z życia społeczności chłopsko-żydowskiej, zrealizowany w latach 1931–1932 w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Prace te Dorys pokazał dopiero w latach 60. XX wieku. W 1979 roku cykl został wydany w niewielkim nakładzie w bibliofilskiej formie, stylizowanej na dziewiętnastowieczne teki kolekcjonerskie, zawierającej 18 zdjęć. W ***Niebieskich kartkach*** Adolf Rudnicki napisał, że fotografie te zawierają:

> [...] *wszystko, co trzeba, aby świat, którego już nie ma, ożył. Zapach, klimat, temperatura, ludzie – wszystko autentyczne. Jest to świat gorzkiej, krzywdzącej nędzy, ruder, błota, bosych i obdartych dzieci, bawiących się o krok od rynsztoka, nędznych sklepików, których całą zawartość stanowi słój ogórków kiszonych, kilogram cukierków, lub beczka z naftą. Jest to świat bogaty i miękki w swej nędzy, niepochwycony w żadne cugle organizacyjne, świat ocalony z jednej pożogi i czekający na drugą, świat dramatyczny, pełny i uśpiony, oczekujący nieszczęścia i bezsilny, by się przed nim uchronić... Tych zdjęć nie można chłonąć bez późniejszych wypadków, są organicznie ze sobą splecione. Wszystkie te zdjęcia robią wrażenie zdjęć z ostatniego lata – przed potopem*[87].

85 J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 44
86 *Zeszyty Szkoleniowe Komisji Fotografii Krajoznawczej,* t. 2, red. H. Słomińska, Warszawa 1980, s. 116.
87 Cyt. za: https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-benedykt-dorys-kazimierz-nad-wisla-w-1931-roku [dostęp 19.06.2024].

Mówiąc o polskiej fotografii społecznej, należy koniecznie wspomnieć o jednym z najważniejszych współczesnych polskich (i zapewne światowych) projektów, a mianowicie cyklu zdjęć Zofii Rydet (1911–1997) ***Zapis socjologiczny***. Autorka realizowała go od 1978 roku aż do końca życia. Fotografowała mieszkańców wsi i miast różnych rejonów Polski[88], głównie na Podhalu i Górnym Śląsku, ale też, w mniejszym stopniu, na Kielecczyźnie, Suwalszczyźnie, Lubelszczyźnie i Rzeszowszczyźnie. Ten obszerny cykl, obejmujący kilkanaście tysięcy negatywów, charakteryzuje się ujednoliconym sposobem fotografowania. Fotografowani pozowali w swoich mieszkaniach, na tle ściany, siedząc sztywno, wpatrzeni w aparat[89]. Używany przez Rydet szerokokątny obiektyw umożliwia robienie ujęć obejmujących większą przestrzeń wypełnioną sprzętami i różnego typu dekoracjami charakterystycznymi dla danego wnętrza. Użycie skierowanego na wprost błysku flesza daje równomierne oświetlenie i zapewnia dużą głębię ostrości, umożliwiającą szczegółową rejestrację wielu przedmiotów świadczących o charakterze, statusie, sposobie życia czy upodobaniach fotografowanych osób. Jak podkreśla Adam Sobota:

> *Przedstawieni ludzie, najczęściej zaskoczeni potrzebą pozowania, robią czasem dziwaczne miny i gesty, znakomicie wzmacniając ekspresję obrazu. W dodatku specyficzny charakter większości dokumentowanych wnętrz, pełnych religijnych obrazów i krzyży, makatek, maskotek i obiektów typu jarmarcznego, stłoczonych na małej powierzchni i przemieszanych z przedmiotami codziennego użytku, stwarza atmosferę, kojarzącą się z poetyką malarstwa naiwnego*[90].

Francuski teoretyk filmu André Bazin w ***Ontologii obrazu fotograficznego***[91] określił fotografię jako medium zdolne do balsamowania czasu: „Albowiem fotografia nie tworzy, jak sztuka, wieczności; balsamuje tylko czas, ratując go przed samozniszczeniem"[92]. Określenie to okazało się istotne dla Zofii Rydet:

> *Właśnie mój* ***Zapis*** *miał być takim balsamowaniem czasu, miał czy raczej ma utrwalić to, co już się zmienia i co, choć jest jeszcze realną rzeczywistością, przestaje istnieć i może już w niedługim czasie będzie trudne do wyobrażenia. Ma pokazać wiernie człowieka w codziennym jego otoczeniu, wśród jakby tej otoczki, która z jednej strony staje się dekoracją jego bezpośredniego otoczenia-wnętrza, ale która także pokazuje jego psychikę, mówi czasem o nim więcej niż on sam*[93].

Zdjęcia fotografów społecznych są ważną częścią działalności fotograficznej jako cenne źródło wiedzy dla antropologów, socjologów i historyków.

FOTOGRAFIA REPORTAŻOWA

Głównym celem fotografii reportażowej jest pokazanie sytuacji w taki sposób, w jaki ją zastaliśmy, a nie takiej, jaką chcielibyśmy uchwycić na zdjęciu. Jej istotą jest nie tylko zaprezentowanie danego zdarzenia, lecz także wyrażenie poprzez zdjęcia prawdy o życiu.

Czynnikiem decydującym o rozwoju fotografii był i jest postęp techniczno-technologiczny i związana z nim miniaturyzacja aparatów, udoskonalenie optyki, wzrost światłoczułości filmów, wprowadzenie na rynek materiałów barwnych, wynalazek lampy błyskowej, sposobów zapisu obrazu itp.

88 Wykonała też pewną liczbę tego typu ujęć poza granicami kraju.
89 Niejako pobocznym efektem tej realizacji są zdjęcia kobiet stojących na progu domów (*Kobiety na progach*), czy zdjęcia dotyczące różnych profesji (*Zawody*).
90 A. Sobota, *Zapisy Zofii Rydet*, w: *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2 VI–31 VII 1999], Łódź 1999, s. 11.
91 A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: idem, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.
92 Cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 27.
93 *Zofia Rydet o swojej twórczości*, w: *Zofia Rydet...*, s. 35.

W 1921 roku pojawił się na rynku aparat fotograficzny pod nazwą Ermanox na pojedyncze szklane płyty o formacie 4,5 × 6 cm z bardzo jasnym obiektywem 1:2, a później nawet 1:1,8. Tak jasny obiektyw umożliwiał wykonywanie zdjęć bez statywu w stosunkowo słabym świetle. Doskonale wykorzystał te możliwości jeden z twórców nowoczesnego fotoreportażu, niemiecki fotograf Erich Salomon (1886–1944)[94]. Z wykształcenia prawnik, zajął się fotografią stosunkowo późno. Zdobył uznanie po wykonaniu zdjęć z głośnego procesu sądowego o morderstwo. Ponieważ na sali sądowej obowiązywał zakaz fotografowania, zdjęcia wykonał ukrytym pod kapeluszem Ermanoxem. Reportaż z tego procesu otworzył mu drogę do pracy w prestiżowej gazecie „Berliner Illustrirte Zeitung", która osiągała ponad dwumilionowy nakład. Dzięki wykształceniu i znajomości języków obcych Salomon swobodnie obracał się w kręgach dyplomatycznych, fotografując ważne spotkania i konferencje. Podczas fotografowania ukrywał swój sprzęt w specjalnie przygotowanych książkach i aktówkach. Rozwinął własny styl fotoreportażu. Twierdził, że „praca reportera jest nieustanną bitwą o obraz i tak jak na polowaniu, zdobywa się swoją zwierzynę tylko wtedy, gdy ma się obsesję na punkcie pościgu"[95]. Pozycja Salomona jako fotografa świata dyplomacji była znacząca. Stał się oficjalnym fotografem dyplomatycznych spotkań i rozpraw w salach sądowych. Miał dostęp do wpływowych polityków, robił im zdjęcia w niekontrolowanych sytuacjach i publikował je w prasie. Przyniosło mu to przydomek „króla niedyskrecji". „Do legendy przeszedł jego wyczyn podczas pierwszej konferencji haskiej w 1929 roku, gdy w przebraniu czyściciela szyb wykonał zdjęcia z zewnątrz – przez okno pierwszego piętra – gabinetu w Grand Hotelu, gdzie politycy [...] obradowali nad sprawą reparacji wojennych"[96]. Swój fotograficzny dorobek opublikował w 1931 roku w książce ***Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*** (Słynni współcześni w chwilach nieuwagi). Francuski premier Aristide Briand miał powiedzieć, że jeżeli na spotkaniu dyplomatów nie było Salomona, to społeczeństwo nie uwierzy, że było ono znaczące[97]. Salomon nazywany jest wielkim fotografem Republiki Weimarskiej, jego zdjęcia bowiem nadały ważnym historycznym zdarzeniom ponadczasowy wizualny charakter. Jak podkreślają historycy fotografii:

> *Uchwycił najbardziej interesujące psychologiczne momenty niepozowanej fotografii, tworząc niepowtarzalny styl, który był połączeniem intelektu, technicznej sprawności i wyczucia fotograficznego medium*[98].

Po dojściu Hitlera do władzy Salomon uciekł z rodziną do Holandii. Tam zostali zadenuncjowani i następnie wywiezieni do Auschwitz, gdzie zginęli. Od 1971 roku Deutsche Gesellschaft für Photographie. co roku przyznaje nagrodę imienia Ericha Salomona za wyjątkowe zastosowanie fotografii w dziennikarstwie

Pojawienie się w sprzedaży w 1925 roku małoobrazkowego aparatu Leica na kinematograficzny film 35 mm jako materiał światłoczuły – skonstruowanego przez niemieckiego inżyniera Oskara Barnacka (1879–1936) według prototypu z 1913 roku – spowodowało rozwój reportażu, ale także dało możliwość zupełnie nowego spojrzenia, wcześniej niedostępnego dla użytkowników dużych i sztywnych aparatów mocowanych na statywie.

Do najwybitniejszych fotografów pracujących Leicą należał Węgier André Kertész (1894–1985). Potrafił on umiejętnie korzystać z możliwości ujmowania rzeczywistości z różnych punktów widzenia. Pierwsze fotografie Kertész zrobił aparatem o formacie 4,5 × 6 cm. Fotografował okolice Szigetbecse: krajobrazy, chłopów, Cyganów, oddając specyficzny klimat tych miejsc. W czasie I wojny światowej fotografował życie żołnierzy w okopach. W 1925 roku przeniósł się do Paryża, początkowo pracował dla

94 Później fotografował małoobrazkową Leicą.
95 *Erich Salomon*, w: *Masters of Photography*, ed. B. and N. Newhall, Scala Group, 1958, s. 134.
96 W. Żdżarski, *Dr Erich Salomon dokumentalista lat trzydziestych*, „Fotografia" 1980, nr 1(17), s. 36.
97 https://www.e-flux.com/announcements/38703/erich-salomon-the-king-of-the-indiscreet/ [dostęp 4.07.2023].
98 https://www.dgph.de/preise/salomon [dostęp 4.07.2023].

pierwszego francuskiego ilustrowanego pisma „Vu", później działał jako fotograf niezależny. Związał się ruchem dadaistów. Artystyczny świat zainspirował go do wykonania serii zdjęć ***Distortion***, przedstawiających kobiece akty zdeformowane w lustrzanych odbiciach; opublikował je w książce w 1933 roku. Kertész opanował umiejętność oddawania w bardzo bezpośredni, a jednocześnie głęboko humanistyczny sposób życie współczesnego człowieka. W fotografii reporterskiej hołdował teorii „uprzywilejowanej chwili" – rozumianej jako fotografia momentalna wykonana we właściwym momencie[99] – starając się uchwycić istotę miejsca jako świadectwo czasów, w których żyjemy. Starannie opracowywał kompozycję pojedynczych kadrów, co widać na zdjęciach martwych natur, na przykład ***Okulary i fajka Mondriana*** (1926), ***Widelec*** (1928), ***Melancholijny tulipan*** (1939), oraz fotografiach miast, które pozwalają na uznanie go za prekursora fotografii ulicznej. Często wybierał podwyższony punkt widzenia zamieniający widok w formę abstrakcyjną, pokazującą świat z wyjątkowej perspektywy, z której człowiek nie jest w stanie sam spojrzeć. Szukał miejsc opartych na geometrii, wierząc, że najbardziej zapadają w pamięć takie zdjęcia, które dotykają widza wizualnie. Obchodził obiekt z różnych stron, aby poszczególne elementy fotografii ułożyły się w satysfakcjonującą go kompozycję. Twierdził, że sztuka fotografowania jest ciągłym odkrywaniem świata wymagającym czasu i cierpliwości. W 1936 roku Kertész przeniósł się do Nowego Jorku, nie zdobył tam jednak uznania, twierdzono, że jego fotografie są za bardzo poetyckie i nie nadają się do prasy. Doskonale sprawdzały się natomiast w formie publikacji książkowych (między innymi ***On reading,*** 1971, ***Washington Square,*** 1975).

Jeden z najważniejszych fotografów XX wieku, Henri Cartier-Bresson (1908–2004), powiedział kiedyś, że wszyscy jesteśmy coś winni Kertészowi. Dla Cartier-Bressona Leica stała się „przedłużeniem oka". We wstępie do wydanego w 1952 roku albumu ***The Decisive Moment***[100] (Decydujący moment) wspominał: „Właśnie odkryłem leicę. Stała się przedłużeniem mojego oka. Całymi dniami przemierzałem ulice gotów do skoku, czując napięcie i podniecenie"[101]. Według Cartier-Bressona każde wydarzenie ma swój decydujący moment kulminacyjny, z którego najlepiej wynika to, co poprzedzało ten moment, oraz to, co po nim nastąpi. Fotograf powinien więc posiąść umiejętność wykonania zdjęcia właśnie w takiej chwili. Chodzi o uchwycenie takiego momentu ruchu, w którym odczytujemy nagromadzoną w nim ekspresję. Wszystko to musi być powiązane z przekonującą formą zdjęcia. Fotografia nie jest długotrwałym procesem jak malowanie obrazu. Przede wszystkim liczy się chwila naciśnięcia migawki, w której oko fotografa musi dostrzec w przestrzeni spójną kompozycję. Jeśli tę chwilę się przegapi, to już nigdy ten moment się nie powtórzy. W eseju ***Decydujący moment*** przyznawał:

> *Dla mnie fotografia jest równoczesnym rozpoznaniem w ułamku sekundy z jednej strony – znaczenia faktu, a z drugiej strony – rygorystycznej organizacji dostrzeżonych form, które ten fakt wyrażają. To właśnie żyjąc odkrywamy siebie w tym samym czasie, w którym odkrywamy świat zewnętrzny. On nas kształtuje, ale my możemy działać również na niego. Nastąpić musi pewien rodzaj równowagi między tymi dwoma światami, wewnętrznym i zewnętrznym, które w stałym dialogu tworzą jeden świat i to o tym trzeba informować*[102].

Takim decydującym momentem jest dumne spojrzenie chłopca niosącego ojcu butelki wina na fotografii ***Rue Mouffetard, Paryż,*** 1954. Takim decydującym momentem jest skruszony wzrok informatorki Gestapo stojącej przed byłą ofiarą obozu deportacyjnego w Dessau na jednym z jego najbardziej znanych

99 W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, tłum. M. Bryl, Kraków 2014, s. 83–85.
100 Tytuł wersji oryginalnej: *Images à la sauvette.*
101 S. Sontag, *O fotografii,* tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 168.
102 H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, tłum. K. Łyczywek, „Format" 2005, nr 1–2, s. 4.

zdjęć (1945). Znamienna jest anegdota związana z Bressonem: na wernisażu retrospektywnej wystawy na pytanie dziennikarza, jak długo mistrz tworzył swoje fotografie, ten odpowiedział: „1/125 sekundy". To doskonała puenta teorii „decydującego momentu".

Henri Cartier-Bresson, razem z Robertem Capą, Davidem Seymourem i George'em Rodgerem, założył w 1947 roku w Paryżu agencję Magnum Photos. Zadaniem agencji było dostarczanie światowej prasie wszelkiego rodzaju materiałów fotograficznych, których autorami byli jej członkowie, obecni we wszystkich newralgicznych punktach świata. Agencja miała charakter międzynarodowy i starała się zapewnić fotoreporterom niezależność dziennikarską i finansową oraz ochronę praw autorskich. Do dzisiaj Magnum Photos jest ważnym i prestiżowym miejscem skupiającym wybitnych fotoreporterów i dokumentalistów z całego świata, cechującym się dużą różnorodnością stylów.

Pierwszym Polakiem, który został członkiem Magnum Photos (w 2023 roku) jest Rafał Milach (ur. 1978), fotograf, artysta wizualny, autor książek. Jego dokumentalna twórczość zaczęła się od cyklu czarno-białych zdjęć ***Szare*** (2000–2002), poświęconych rodzinnemu Śląskowi, ale to fotografia kolorowa stała się główną techniką jego projektów, w których sprawozdawcza forma fotografii dokumentalnej zaczęła ewoluować w stronę fotografii interpretującej rzeczywistość. W tej konwencji powstał wyróżniony nagrodą w konkursie World Press Photo (2008) cykl ***Znikający cyrk*** (2007–2008), opowiadający o emerytowanych cyrkowcach. Później ważnym miejscem fotograficznych penetracji stały się kraje byłego bloku wschodniego: cykl ***7 Rooms*** (Siedem pokoi, 2011)[103] jest rezultatem kilkukrotnej podróży Milacha do Rosji i jego spotkań z młodymi mieszkańcami Moskwy, Jekaterynburga i Krasnojarska. Cykl ***Black Sea of Concrete*** (Czarne Morze betonu, 2009) powstał jako efekt podróży samochodem wzdłuż ukraińskiego wybrzeża Morza Czarnego, kiedy całe wybrzeże było integralną częścią Ukrainy, ***The Winners*** (Zwycięzcy, 2014) to praca poświęcona zwycięzcom różnych konkursów państwowych i lokalnych organizowanych w latach 2010–2013 i wspieranych przez władze Białorusi, ***Pressident*** (2017) – część trwającego projektu poświęconego różnym mechanizmom propagandowym, badanym głównie w reżimach autorytarnych lub skorumpowanych demokracjach byłego bloku wschodniego. Innym ważnym cyklem był ***In the car with R*** (W samochodzie z R, 2012) – książka o podróżach po Islandii, którą Milach stworzył wspólnie z islandzkim pisarzem Huldarem Breiðfjörð. W ostatnich latach Milach rozszerzył konwencję fotografii dokumentalnej w kierunku podejścia metaforycznego wykorzystującego estetykę kolaży, jak to miało miejsce w projekcie ***The First March of Gentelmen*** (Pierwszy marsz dżentelmenów, 2017). Projekt powstał w ramach rezydencji Kolekcja Wrzesińska jako refleksja nad mechanizmami protestacyjnymi i dyscyplinarnymi, dla której punktem odniesienia były wydarzenia historyczne związane z miastem Września. Pozostając wiernym obserwatorem sceny politycznej, przygotował książkę ***Nearly Every Rose on the Barriers in Front of the Parlament*** (Prawie każda róża na barierkach przed parlamentem, 2018) – zdjęcia do publikacji powstały w Warszawie w lipcu 2017 roku podczas protestów społecznych przeciwko upolitycznianiu wymiaru sprawiedliwości przez rządzącą partię Prawo i Sprawiedliwość. ***Strike*** (Strajk, 2021) jest wizualnym zapisem proaborcyjnych protestów społecznych na ulicach polskich miast, domagania się świeckiego państwa i dymisji rządu, ***UATLAS, War Migration Record Newspaper*** (Gazeta z zapisami migracji wojennych, 2022), książka ***I am warning you*** (Ostrzegam Cię, 2021) poświęcona jest trzem murom granicznym: amerykańsko-meksykańskiemu, węgiersko-serbsko-chorwackiemu i berlińskiemu (Strefa Śmierci). Milach jest laureatem Grand Press Photo (2009), finalistą Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2018 oraz laureatem nagrody Dr. Erich Salomon-Preis 2023, przyznawanej przez Deutsche Gesellschaft für Photographie. Jest również współzałożycielem kolektywów Sputnik Photos i Archiwum Protestów Publicznych.

103 Z. Tomaszczuk, *7 pokoi Rafała Milacha*, „Kwartalnik Fotografia" 2011, nr 37, s. 20–27.

Ważną postacią francuskiego fotoreportażu opartego na „decydującym momencie" był Robert Doisneau (1912–1994), który od lat 30. fotografował ulice Paryża. Najbardziej znany jest z fotografii ***Le Baiser de l'hôtel de ville*** (Pocałunek przed ratuszem, 1950), przedstawiającej całującą się parę na ruchliwej paryskiej ulicy. Fotografię Doisneau wykonał jako część reportażu zleconego mu przez amerykański tygodnik „Life". Stała się ona tak popularna, że wielokrotnie reprodukowano ją jako symbol Paryża w postaci pocztówek, plakatów, a nawet nadruków na koszulkach, kubkach i innych gadżetach:

> *Z biegiem czasu* ***Le Baiser de l'hôtel de ville*** *stała się fotografią, w której przeniknęły różne aspekty kultury popularnej. Zainspirowała powstanie niezliczonych reprodukcji i reinterpretacji, pojawiających się w filmach, reklamach, a nawet teledyskach. Jej wpływ rozciąga się na modę i literaturę, wzmacniając romantyczny wizerunek Paryża i kształtując globalne postrzeganie miasta. Godny uwagi hołd złożony fotografii przez Doisneau można zobaczyć w filmie* ***Something's Gotta Give*** *(2003), w którym główni bohaterowie, grani przez Jacka Nicholsona i Diane Keaton, odtwarzają kultowy pocałunek. Obraz zdobił także okładkę powieści Francine Prose* ***Lovers at the Chameleon Club, Paris 1932****. Te przypadki podkreślają trwałe znaczenie kulturowe fotografii i jej inspirującą rolę w różnych mediach*[104].

Kiedy w latach 80. przedstawione na fotografii osoby wytoczyły przeciwko Doisneau proces, żądając finansowego zadośćuczynienia za prawo do wizerunku, został ujawniony fakt, że ujęcie to nie jest rezultatem reporterskiego strzału, lecz zostało przez fotografa wyreżyserowane. Incydent ten zachwiał pozycją Doisneau jako przedstawiciela teorii „decydującego momentu" i postawił w innym świetle ten sposób fotgrafowania, pokazując, że „decydujący moment" może być wyreżyserowany, a nie wynikać ze specyficznego sposobu konstruowania kadru jako sposobu widzenia. Przyjmując deklarację fotografa, że w jego artystycznej praktyce był to wyjątkowy, jednorazowy przypadek inscenizacji, należy docenić jego umiejętność tworzenia często zabarwionych humorem wizualnych anegdot, takich jak chociażby cykl ***Un regard oblique*** (Spojrzenie z ukosa, 1948), przedstawiający reakcje przechodniów na wystawiony w witrynie galerii sztuki obraz kobiecego aktu. Doisneau umiejętnie wyłapywał spontaniczne momenty codzienności, mówił: „Cuda codziennego życia są tak ekscytujące; żaden reżyser filmowy nie jest w stanie zaaranżować niespodziewanego wydarzenia, które można spotkać na ulicy"[105]. Jego fotografie stały się synonimem życia paryskiej ulicy, niepowtarzalnego klimatu miasta i wpisują się w tendencje fotografii ulicznej, chociaż dla porządku warto wspomnieć, że definicja „fotografii ulicznej" została wypracowana dopiero w latach 60. XX wieku.

Fotografowie reporterzy pracowali w różnych częściach świata. Marc Riboud (1923–2016) wykonał wiele zapadających w pamięć reportaży z Alaski, Meksyku, Stanów Zjednoczonych oraz krajów Azji i Afryki. Najbardziej ikoniczną fotografię zrobił w Waszyngtonie w październiku 1967 roku podczas studenckich pacyfistycznych protestów organizowanych przeciw udziałowi Stanów Zjednoczonych w wojnie wietnamskiej. Zdjęcie, publikowane pod tytułem ***The Ultimate Confrontation: The Flower and the Bayonet***, przedstawia młodą uczestniczkę manifestacji dającą chryzantemy żołnierzowi Gwardii Narodowej, który stoi naprzeciwko niej z groźnie wycelowanym karabinem z osadzonym na lufie bagnetem. Zdjęcie, opublikowane w wielu czasopismach na świecie, stało się symbolem ruchu Flower Power[106]. Riboud przyznał, że uważa tę fotografie za jedną z najważniejszych w swojej pracy, wykonał ją, wykorzystując ostatnią klatkę ostatniego małoobrazkowego filmu, jakim dysponował, co nadaje dodatkowy kontekst tak zwanej ostatniej

104 https://caramel.digital/robert-doisneau-le-baiser-de-lhotel-de-ville-photography/ [dostęp 6.07.2023].
105 https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Doisneau [dostęp 15.12.2022].
106 Slogan *Flower Power* był używany przez młodzież związaną z amerykańskim kontrkulturowym ruchem lat 60. i początku 70. XX w., jako symbol przeciwstawiania się wojnie i przemocy.

klatki filmu[107]. Riboud poznał tożsamość dziewczyny dopiero wiele lat później. Spotkali się w 2003 roku w Londynie na manifestacji przeciwko wojnie w Iraku, gdzie ponownie ją sfotografował, tym razem niosącą transparent ze zdjęciem wykonanym w 1967 roku[108].

Do kanonu fotograficznych obrazów należy zaliczyć zdjęcie urodzonego w Niemczech amerykańskiego fotografa Alfreda Eisenstaedta (1898–1995). Jedno z najbardziej symbolicznych zdjęć ilustrujących zakończenie II wojny światowej, znane jako ***Victory over Japan Day***, zostało wykonane 14 sierpnia 1945 roku na Times Square w Nowym Jorku. Przedstawia ono marynarza, który na wieść o poddaniu się Japonii i zakończeniu wojny w przypływie euforii całuje napotkaną pielęgniarkę. Fotografia została opublikowana w magazynie „Life" i stała się słynna, co sprawiło, że pod sfotografowaną parę próbowało podszyć się kilkanaście osób (dzisiaj wiadomo, że parą tą byli Greta Friedman i George Mendonsa)[109]. Mit najbardziej znanej fotografii „Life" skłonił rzeźbiarza Sewarda Johnsona do wykonania posągu całującej się pary, powtarzającego charakterystyczny moment uchwycony przez fotografa. Znanych jest kilka kopii tej rzeźby. Jedna z nich została umieszczona w miejscu powstania fotografii, inna w San Diego w Kalifornii, nieopodal zachowanego jako pomnik lotniskowca USS Midway[110]. Eisenstaedt znany był ze zdjęć z napaści Włoch na Abisynię w 1935 roku. Mieszkał w Stanach Zjednoczonych od 1935 roku, współpracował z magazynami „Harper's Bazaar", „Vogue" i „Life", dla których wykonał wiele zdjęć okładkowych i reportażowych.

Pozostając przy fotoreporterach pracujących w USA warto wymienić fenomen zdjęć Arthura Felliga znanego pod pseudonimem Weegee (1899–1968). Był typowym przedstawicielem pierwszych fotoreporterów wykonujących zdjęcia jeszcze aparatem Speed Graphic na format 4 × 5 cala. Urodził się w Polsce, w 1909 roku wraz rodziną wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Zasłynął jako fotograf ulic Nowego Jorku: barów, podejrzanych knajp, prostytutek i ulicznych trampów. Pracował głównie w nocy. Fotografował miejsca zbrodni oraz wypadki, wielkie pożary oraz spektakularne aresztowania. W latach 30. był jedynym dziennikarzem, któremu pozwolono podsłuchiwać policyjną radiostację, co skutkowało tym, że wcześniej od stróży prawa pojawiał się z aparatem na miejscu przestępstw. O swojej pracy pisał:

> *Mówiąc o robocie gazetowego fotoreportera, to to jest najwspanialsze doświadczenie, jakie może się człowiekowi zdarzyć, jakby się miało taką nowoczesną lampę Aladyna, wystarczy ją potrzeć, znaczy się nacisnąć guzik, i z aparatu wyskakuje wszystko, czego zapragniesz. Fotoreporterka uczy człowieka refleksu, tupetu i pewności siebie przy robocie, bo wiadomo, że na drugie ujęcie nie ma co liczyć, w moim przypadku to było tak, że chwytałem tematy na gorąco, same nawijały się pod rękę, nie czekałem na zamówienia ani co takiego, ruszałem w teren na własną rękę, byłem wolnym strzelcem, każdy, jak zechce, może robić tak samo, przez dwa lata sam latałem na policję wywąchać, co się dzieje i ruszałem na miejsce samopas, bez policyjnej asysty, oficjalnych upoważnień*[111].

Swoje fotografie sprzedawał tabloidom i agencjom fotograficznym. Wiele z nich opublikował w głośnym albumie ***Naked city*** (Nagie miasto, 1945)[112].

---

107 Chodzi o często przywoływane przez fotoreporterów zdanie, że zawsze należy mieć w zapasie ostatnią klatkę filmu, bo to, co istotne, może się zdarzyć niespodziewanie, na przykład w drodze powrotnej z reportażu.

108 Z. Tomaszczuk, *Spektakularne miejsce zdjęć w historii fotografii i kultury*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu" 2017, nr 23, s. 161.

109 http://mirror.co.uk/news/world-news/fantastic-story-behind-iconic-image-8812998 [dostęp 14.04.2017].

110 Z. Tomaszczuk, *Spektakularne miejsce zdjęć...*, s. 163.

111 Weegee, *Manhattan was my territory*, tłum. E. Krasińska, w: *Weegee 1899–1968. Manhattan was my territory. Fotografie z kolekcji Hendrika A. Berinsona, Berlin* [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27 IX 1996–5 I 1997], Łódź 1996, s. 29.

112 W latach 50. i 60. Weegee wykonywał eksperymentalne, karykaturalne w formie zdjęcia twarzy przekształcone przez układy pryzmatyczne. Opublikował je w 2002 r. w albumie *Weegee's Trick Photography.*

Do najważniejszych amerykańskich fotoreporterów należy bezwzględnie zaliczyć W. Eugene Smitha (1918–1978). Z jego postacią związany jest termin eseju fotograficznego – rozszerzonej wersji fotoreportażu. W latach 1947–1954 realizował dla magazynu „Life" fotoeseje, przez historyków fotografii „uznawane za najbardziej znaczące w historii fotodziennikarstwa":

> [...] *za każdym razem przed wykonaniem pierwszej fotografii spędzał kilka dni lub tygodni obserwując miejsce i ludzi. Jego celem było stworzenie historii w obrazkach pozwalających na intymne doświadczenie życia; jego fotografie ukazywały podstawowe ludzkie tematy – narodziny, nadzieję, obawę, współczucie, śmierć – na które czytelnicy „Life" reagowali z entuzjazmem*[113].

Przykładem takiego eseju może być seria zdjęć ***Country Doctor*** (1948), opowiadająca o pracy wiejskiego lekarza. Praca została opisana przez historyka Seana O'Hagana jako pierwsza rozszerzona fotorelacja redakcyjna w znaczeniu rozbudowanej fotograficznej opowieści, która powstaje nie jak typowy fotoreportaż ograniczający się do jednego miejsca i czasu, ale jest tworzona w dłuższym czasie i w wielu miejscach. W czasie II wojny światowej Smith fotografował walki na Pacyfiku, podczas bitwy pod Okinawą został poważnie ranny. Po wojnie przygotowywał wieloobrazowe eseje. W 1955 roku otrzymał zlecenie wykonania dokumentacji Pittsburgha z okazji dwusetnej rocznicy powstania miasta – w ciągu miesiąca miał wykonać około stu zdjęć. W rzeczywistości nad projektem pracował ponad dwa lata i wykonał 13 tysięcy negatywów fotograficznych. W 2001 roku ukazał się album ***Dream Street. W. Eugene Smith's Pittsburgh Project,*** zawierający zdjęcia z tego projektu, będący podsumowaniem dążeń artysty do tego, aby fotografia stała się tak samo znaczącym elementem współczesnej kultury jak wielkie dzieła literackie. Warto wspomnieć fotografię ***The Walk to Paradise Garden*** (Spacer do raju), zrobioną przez Smitha w 1946 roku, przedstawiającą jego dzieci spacerujące w ogrodzie. Stała się ona sławna po włączeniu jej przez Edwarda Steichena w 1955 roku do jednej z najważniejszych wystaw fotograficznych XX wieku ***The Family of Man.***

Smith jest autorem ikonicznej fotografii ***Tomoko Uemura in her Bath.*** Zdjęcie w sposób symboliczny odwołuje się do chrześcijańskiej symboliki piety. Przedstawia ono matkę kąpiącą niepełnosprawną córkę – młodą dziewczynę o imieniu Tomoko. Dziewczyna urodziła się niepełnosprawna w wyniku choroby wywołanej skażeniem wody zatoki Minamata przez związki rtęci, pochodzące z odpadów działającej w pobliżu fabryki chemicznej Chisso Corporation. Toksyczne związki zatruwały ryby, które były głównym pożywieniem mieszkańców okolicznych wiosek. Choroba, którą wykryto pod koniec lat 50. XX wieku, niszczyła układ nerwowy, powodowała zaburzenia ruchowe i utratę wzroku, w wielu przypadkach doprowadziła do śmierci. Fotografia jest częścią większego projektu dokumentującego skutki tej choroby, Smith zrobił ją 1971 roku. Swój pobyt w Japonii, zaplanowany na trzy miesiące, przedłużył do trzech lat. Tomoko stała się symbolem dla Japończyków walczących o odszkodowania za spustoszenie, jakie sieje w naturalnym środowisku przemysł ciężki[114]. Sam fotograf stał się również ofiarą prowadzonej kampanii przeciwko Chisso: brał udział w demonstracji zorganizowanej przez poszkodowanych z Minamata, w trakcie której został dotkliwie pobity przez osoby związane z fabryką[115]. Obecnie zdjęcie to wpisuje się również w dyskusję na temat ochrony wizerunku. Przez wiele lat, za zgodą matki Tomoko, fotografia była wielokrotnie publikowana jako ostrzeżenie przed skutkami zatruwania naturalnego środowiska człowieka. Kiedy w 1997 roku francuska telewizja Canal+ przygotowywała film dokumentalny o najważniejszych fotografiach świata i poprosiła ojca Tomoko o wywiad, ten odmówił, prosząc jednocześnie, aby nie publikować więcej fotografii jego nieżyjącej już córki. Spadkobierczyni praw do zdjęcia (była żona Smitha) uszanowała tę decyzję, przekazując mu prawa do dysponowania fotografią.

113 K. Majak, *Spacer po labiryncie*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 11, s. 110.
114 J. G. Morris, *Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, tłum. M. Świerkocki, Warszawa 2007, s. 381.
115 Firma Chisso dopiero w 2020 r. zapłaciła odszkodowania ofiarom zatrucia rtęcią.

Wśród polskich fotografów estetyka „decydującego momentu" w sposób najbardziej konsekwentny zaistniała w twórczości Bogdana Dziworskiego (ur. 1941). Wydany w 2000 roku album zdjęć, zatytułowany ***1/250'***, Dziworski rozpoczął napisanym w 1965 roku listem od Cartier-Bressona, z którym prowadził intensywną korespondencję[116]. Bresson wyraża w nim pozytywną opinię na temat zdjęć Dziworskiego, stanowiącą swego rodzaju zachętę do kontaktu z fotografami prestiżowej agencji Magnum, jednocześnie zasugerował, aby pozostał przy filmie. I tak się stało – Dziworski jest wybitnym dokumentalistą, operatorem i reżyserem ponad czterdziestu filmów krótkometrażowych i fabularnych. W fotografii, jak mówi, został amatorem, co pozwala mu uprawiać to medium bez żadnych nacisków potencjalnych zleceniodawców. Tytuł albumu nawiązuje do, jak to sam Dziworski nazwał, magicznej chwili, która towarzyszy przypadkowym ujęciom, co dla autora stanowi sedno fotografowania. W 2017 roku ukazał się drugi album, ***Bogdan Dziworski – f/5.6***, który przybliża współczesnym odbiorcom jego bogatą twórczość fotograficzną[117].

Ważnym polskim fotografem pracującym w konwencji „decydującego momentu" jest Tomasz Tomaszewski (ur. 1953), członek Związku Polskich Artystów Fotografików, agencji Visum Archiv w Hamburgu, agencji National Geographic Creative w Waszyngtonie oraz American Society of Media Photographers. Jest autorem wielu publikacji książkowych i wystaw, między innymi: ***Cyganie polscy*** (1982), ***Ostatni. Współcześni Żydzi polscy*** (1993), ***W poszukiwaniu Ameryki*** (1994), ***W Centrum*** (2003), ***Rzut beretem*** (2007), ***Zapewnia się atmosferę życzliwości*** (2015), ***To, co trwałe. Górale, tradycja i wiara*** (2015), ***The World is Where You Stop*** (2023). Tomaszewski wypracował własny styl łączący głęboki humanizm z precyzyjnym operowaniem kadrem świadczącym o tym, że sztuka fotografii opiera się na sztuce widzenia.

FOTOGRAFIA WOJENNA

Pierwsza dokumentacja fotograficzna z pola walki zrealizowana została podczas wojny krymskiej, toczonej w latach 1853–1856 przez Rosję z Turcją i jej sprzymierzeńcami (Wielką Brytanią, Francją i Królestwem Sardynii). Dokonali tego dwaj fotografowie: przydzielony do armii rosyjskiej Carol Szathmari oraz Robert Fenton, malarz, założyciel i pierwszy sekretarz Royal Photographic Society.

Relacje z wojny, przesyłane przez irlandzkiego korespondenta „The Times" Williama Howarda Russella, przedstawiały w złym świetle brytyjski rząd: więcej żołnierzy umarło w wyniku chorób, braku opieki, niedożywienia i uciążliwej pogody niż w wyniku starć wojennych. Aby przedstawić opinii publicznej bardziej korzystny obraz, do dokumentowania działań wojennych został wysłany Robert Fenton (1819–1869). Wykonywał on zdjęcia od marca do czerwca 1855 roku. Pracował w technice kolodionu, która wymagała specyficznego oprzyrządowania. Swoje laboratorium-ciemnię zorganizował w specjalnie do tego celu przystosowanym wozie handlarza winem ciągniętym przez konie. Praca była bardzo trudna. Wysokie temperatury sprawiały, że kolodion wysychał jeszcze przed dokonaniem ekspozycji. Aby przedłużyć czas wysychania kolodionu, fotograf zostawiał drzwi ciemni uchylone, co z kolei powodowało, że do szklanych płyt przyklejały się drobiny kurzu i owady. W tych trudnych warunkach zrobił około 360 zdjęć. Technika kolodionowa uniemożliwiała wykonywanie zdjęć migawkowych, czas naświetlania wahał się od kilku do kilkudziesięciu sekund, dlatego fotografie Fentona nie przedstawiały akcji i nie były w stanie przekazać prawdziwego oblicza wojny. On sam zresztą unikał przedstawiania ofiar. Zdjęcia dokumentowały inscenizowane scenki z udziałem żołnierzy, portrety, topograficzne widoki miejsc bitew, magazyny broni itp. Mimo tych ograniczeń powstała jednak fotografia, która w sposób symboliczny ukazuje istotę wojny – ***The Valley of the Shadow of Death*** (Dolina Cienia Śmierci, 1855) to miejsce szarży lekkiej jazdy brytyjskiej,

116 *Bogdan Dziworski: 1/250'*, red. K. Barański, Warszawa 2000.
117 Dziworski twierdzi, że dla niego 5,6 jest optymalną wartością przysłony, przy której powstała większość jego zdjęć.

w której śmierć poniosło prawie siedmiuset uzbrojonych w lance i szable kawalerzystów skierowanych we frontalnym ataku wprost na rosyjskie armaty. Fotografia przedstawia pusty wąwóz usiany kulami. Znane są dwa ujęcia tego miejsca, przy czym na drugim jest więcej kul, co według Susan Sontag sugeruje, że Fenton zainscenizował scenę, by nadać zdarzeniu bardziej poruszającą wymowę[118]

Węgierski malarz i fotograf Carol Szathmari (1812–1887) fotografował wojnę krymską w 1853 roku. Podobnie jak Fenton miał swoją ciemnię w specjalnie przerobionym do tego celu wagonie i również pracował metodą kolodionową. Stąd jego zdjęcia przedstawiają statyczne portrety żołnierzy i oficerów, krajobrazy, fortyfikacje i pola bitew.

W podobnym stylu zostały zrobione zdjęcia z wojny secesyjnej – wojny domowej toczącej się w latach 1861–1865 pomiędzy stanami północnymi i południowymi Ameryki. Historycy fotografii zwracają uwagę, że była to pierwsza wojna, w której fotografia odegrała naprawdę istotną rolę:

> *Od strzałów w forcie Sumter (1861) do dokładnych szacunków szkód dokonanych po wojnie fotografia stanowiła ważny element w interpretacji faktów i w syntezie jej znaczenia. Generał brygady Beauregard, który strzałami w forcie Sumter (w Charleston, Płd. Karolina) zapoczątkował wojnę, wykorzystał zdjęcia w swoim raporcie z operacji przesłanym do wielebnego L.P. Walkera, Ministra Obrony stolicy konfederacji Montgomery (Alabama). „Mam zaszczyt załączyć dla ministerstwa mój szczegółowy raport z działań przeprowadzonych podczas bombardowania fortu Sumer a także kopie raportów przesłanych mi przez dowódców baterii oraz serię fotografii (w liczbie 22) ukazujących stan fortów Sumter i Moultrie oraz rozbitej baterii po zdobyciu fortu". W ten oto sposób fotografie były dokumentem z rozpoczęcia wojny, podobnie jak i jej zakończenia: pogrzebu Lincolna, wieszanie konspiratorów, dowódcy więzienia w Andersonville. W latach 1861–1865 fotografie występowały w działaniach wojennych, ukazując obozowiska, wyposażenie i fortyfikacje. Wykorzystywano je do powielania map, dokumentów i planów, a także dla upamiętnienia osób, pól walki i miejsc, które w wojnie zasłynęły*[119].

Wojnę secesyjną dokumentowało kilka ekip fotograficznych i dziesiątki fotografów. Do najbardziej znanych należeli: Mathew B. Brady, Alexander Gardner i Timothy H. O'Sullivan. Zdjęcia były dołączane do raportów z miejsc walk. Były to ujęcia statyczne, wykonywane metodą kolodionową przy użyciu ciężkich i nieporęcznych aparatów, co skutecznie ograniczało przemieszczanie się fotografa. Przedstawiały widoki topograficzne, sceny z życia obozowego i portrety żołnierzy.

Mathew B. Brady (ok. 1823–1896) był jednym z tych fotografów w Ameryce, którzy wcześniej pracowali metodą dagerotypii. W 1844 roku otworzył w Nowym Jorku studio fotograficzne, w którym wykonał metodą kolodionową wiele portretów znaczących osób, między innymi prezydentów Andrew Jacksona i Abrahama Lincolna. Do dokumentowania wojny zatrudniał kilkunastu fotografów (m.in. Alexandra Gardnera, Timothy'ego H. O'Sullivana, Williama R. Pywella, George'a N. Barnarda, Thomasa C. Roche'a). Wykonywane przez nich zdjęcia podpisywał: „Photograph by Brady" lub „Negative by MB Brady, New York", motywując to ponoszonymi osobiście wielkimi kosztami związanymi z wyprawami fotograficznymi. Z tego powodu wielu fotografów zrezygnowało ze współpracy z nim, wśród nich Gardner i O'Sullivan, którzy zaczęli pracować indywidualnie, podpisując się własnym nazwiskiem pod wykonywanymi zdjęciami.

Aleksander Gardner (1821–1882) jest najbardziej znany ze zdjęć krwawej bitwy nad Antietam w 1862 roku, które pokazał na wystawie w nowojorskiej Broadway Gallery. Pisząc o tych zdjęciach, dziennikarz „The New York Timesa" podkreślił realność obrazu fotograficznego i zwrócił uwagę na ich emocjonalną wymowę:

---

118 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 66–57.

119 J. Z. Grover, *Manewry filozoficzne w wojnie fotogenicznej*, „Obscura" 1986, nr 1, s. 34.

Pan Brady zrobił coś, aby przywrócić nam do domu straszliwą rzeczywistość i powagę wojny. Jeśli nie przyniósł ciał i nie położył ich na naszych podwórkach i na ulicach, zrobił coś bardzo wstrząsającego. Za pomocą szkła powiększającego można na fotografiach rozpoznać rysy zabitego[120].

Gardner wykonał również portrety prezydenta Lincolna oraz zdjęcia z egzekucji spiskowców związanych z zabójstwem prezydenta. Jego zdjęcie przedstawiające jednego ze spiskowców, Lewisa Thorntona Powella (alias Lewisa Payne'a), wykorzystał Roland Barthes w książce ***Światło obrazu***, w której w odniesieniu do fotografii wprowadził pojęcia: ***studium*** jako interpretację fotografii pod względem kulturowym i ***punctum*** jako istotny dla odbiorcy (interpretatora) szczegół (powodujący swego rodzaju ukłucie) zawarty w kadrze. Analizując wspomniany portret, Barthes zwrócił uwagę, że tym ***punctum*** może być również czas:

W roku 1865 Lewis Payne usiłował zabić amerykańskiego sekretarza stanu W.H. Sewarda. Alexander Gardner sfotografował zamachowca w celi: oczekuje na powieszenie. Piękne zdjęcie, chłopak także: to studium. A punctum to: on niedługo umrze. Odczytuję jednocześnie: to będzie i to już było. Zauważam ze zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć. Dając mi absolutną przeszłość pozy (aoryst), fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym. To, co mnie porusza, jest odkrycie tej równoważności[121].

Zdjęcia z egzekucji w Fort McNair zostały wydrukowane z drzeworytów z przeznaczeniem do publikacji w „Harper's Weekly"[122].

Najbardziej znanym zdjęciem Timothy H. O'Sullivana jest ***A Harvest of Death, Gettysburg, Pennsylvania*** (1863), które stało się kultowym obrazem wojny secesyjnej. Odbitka albuminowa została wykonana przez Alexandra Gardnera ze szklanego negatywu O'Sullivana i opublikowana w albumie ***Gardner's Photographic Sketch Book of the War*** (1866), dwutomowej pracy zawierającej sto oprawionych fotografii z wojny secesyjnej.

Reżyserowanie ujęć z pola walki podyktowane było nie tylko ograniczeniami ówczesnej technologii, ale również w celu wzmocnienia przekazu, tak jak na przykład na fotografii z wojny krymskiej ***Dolina Cienia Śmierci*** Fentona. Jak pisze profesor historii kultury Peter Burke: „Niektóre zwłoki, widoczne na fotografiach amerykańskiej wojny domowej, w rzeczywistości były odgrywane przez żywych żołnierzy, którzy zgodzili się pozować"[123].

Pierwszymi w historii fotografii zdjęciami politycznymi, które jako dokument zbrodni zostały powielone w tysiącach egzemplarzy i odegrały olbrzymią rolę propagandową, były fotografie pięciu Polaków poległych podczas manifestacji w Warszawie 27 lutego 1861 roku. Powstały w Zakładzie Fotograficznym Karola Beyera. Istnieje hipoteza, że zdjęcia te mógł wykonać pracownik Beyera, Marcin Olszyński. Były one rozpowszechniane w postaci odbitek przedstawiających każdego z poległych oraz w formie tableaux. Zdjęcia ukazują zmarłych z widocznymi ranami.

W czasie Powstania Styczniowego fotografia była ważnym narzędziem propagandy, wzniecając uczucia patriotyczne Polaków żyjących w trzech zaborach i na emigracji. Powstańcy fotografowali się przed wyjściem w bój. Zdjęcia robiły sobie całe rodziny i niejednokrotnie były one jedyną pamiątką po poległych i zesłanych na Sybir. Fotografie bohaterów powstania wraz z nielegalną literaturą były przekazywane

120 Cyt. za: E.B. Furguson, *Alexander Gardner Saw Himself as an Artist, Crafting the Image of War in all its Brutality*, https://www.smithsonianmag.com/smi-thsonian-institution/alexander-gardner-saw-himself-artist-crafting-image-warall-its-brutality-180956852/ [dostęp 8.04.2022].

121 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 161.

122 W 1867 r. Gardner wykonał zdjęcia powstającej linii kolejowej w stanie Kansas, które wydał później w zbiorze *Across the Continent on the Kansas Pacific Railroad.*

123 P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, tłum. J. Hunia, Kraków 2012, s. 42.

z rąk do rąk „dla podtrzymania ducha". Wiele portretów powstańców wykonał Walery Rzewuski. Budziły one uczucia tożsamości narodowej. Sfotografowanie się w ubiorze powstańczym było manifestacją polskości. Rzewuski wykonał fotografię Mariana Langiewicza, posiadanie zdjęcia dowódcy powstania było oznaką patriotyzmu. Tak masowe zjawisko fotografii w służbie ojczyzny (w odniesieniu do okresu powstania) było specyfiką tylko polskiej fotografii.

Warto jeszcze wrócić do początków fotografii i przypomnieć, że w 1857 roku Felice Beato, jako jeden z pierwszych fotografów wojennych, fotografował między innymi antybrytyjskie wystąpienia zbrojne w Indiach w latach 1857–1859 i toczącą się w latach 1856–1860 drugą wojnę opiumową pomiędzy Imperium Brytyjskim i Francją a chińską dynastią Qing.

Do historii fotografii wojennej wpisały się działania fotografów dokumentujących Komunę Paryską, rewolucyjny zryw Paryżan w 1871 roku. Za pomocą fotomontaży dopuszczano się historycznych fałszerstw, dając początek niechlubnym zabiegom manipulacji fotograficznych. Te same zdjęcia poległych wykorzystywane były jako dokument zbrodni komunardów lub strony rządowej. Po objęciu przez komunardów władzy w Paryżu, dla upamiętnienia tego faktu, wykonywano grupowe zdjęcia zwycięzców. Kiedy do miasta powróciły oddziały rządowe, władze wykorzystały te zdjęcia do identyfikacji osób i wymierzenia im kary.

W czasie I wojny światowej organizowano specjalne oddziały wyposażone w sprzęt fotograficzny i laboratoria. Fotografię wykorzystywano przeważnie do celów militarnych, na przykład do zdjęć zwiadu lotniczego. Obrazem tragizmu tej wojny jest upozowane zdjęcie ***Gassed*** (1915), wykonane przez majora Korpusu Inżynieryjnego Armii Stanów Zjednoczonych Evartsa Tracy'ego (1868–1922), mające na celu uświadomienie rekrutom skutków użycia gazu bojowego, w przypadku kiedy nie używa się masek gazowych. Niemcy po raz pierwszy użyli gazu duszącego na bazie chloru 22 kwietnia 1915 roku pod belgijską miejscowością Ypres. Zginęło sześć tysięcy żołnierzy, były to ofiary pierwszego masowego użycia broni chemicznej w historii[124].

Rozpowszechnienie fotografii małoobrazkowej i zapotrzebowanie na fotoreportaż przez ilustrowane magazyny spowodował rozwój fotografii prasowej. Gazety stały się głównym odbiorcą zdjęć z pola walki. Fotografie dokumentujące okrucieństwo wojny niejednokrotnie zyskiwały rangę symbolu.

W 1936 roku wybuchła wojna domowa w Hiszpanii. Do jej wybitnych fotografów należał Robert Capa (właśc. Endre (André) Ernő Friedmann, 1913–1954). Jest on autorem wielu kultowych fotografii. Najsłynniejsza z nich, ***Death of a Loyalist Soldier*** (Padający żołnierz), wykonana we wrześniu 1936 roku, przedstawiająca śmierć republikańskiego żołnierza, określana jest często jako najbardziej legendarne zdjęcie wojenne w historii fotografii, czy jak to napisał magazyn „Stern" (1996, nr 41), jako: „symbol hiszpańskiej wojny domowej i najważniejsza inspiracja dla ruchów antywojennych"[125]. Fotografia uczyniła Capę sławnym, jednakże po jego śmierci zaczęto wysuwać wątpliwości co do jej autentyczności: czy żołnierz zginął, czy się po prostu potknął, czy też była to fotografia inscenizowana? Zdaniem australijskiej pisarki i dziennikarki Caroline Brothers, która dokładnie przeanalizowała polemikę związaną ze zdjęciem:

> *Sława owej fotografii wskazuje na zbiorową wyobraźnię, która chciała i wciąż chce wierzyć w określoną naturę śmierci poniesionej na wojnie. Owo zdjęcie dowodziło przede wszystkim, że śmierć na wojnie była bohaterska i tragiczna, że pojedynczy człowiek się liczył, a jego śmierć miała znaczenie*[126].

Często cytowane jest motto Capy: „Jeśli twoje zdjęcia nie są dostatecznie dobre, to znaczy, że nie jesteś dostatecznie blisko"[127], i nie chodzi tu tylko o to, że należy podejść blisko ze standardowym obiektywem, ale również o to, aby być blisko tematu, zgłębić go.

124 *100 fotografii, które zmieniły świat*, red. V. Manferto De Fabianis, Ożarów Mazowiecki 2016, s. 41.
125 H.M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 2, *1928–1991*, tłum. E. Tomczyk, Warszawa 2008, s. 21.
126 Cyt. za: A. Kershaw, *Capa. Szampan i krew*, tłum. M. Piekoszewski, Warszawa 2008, s. 73.
127 https://pl.wikipedia.org/wiki/Robert_Capa [dostęp 13.04.2017].

Motto to może towarzyszyć kolejnej legendarnej fotografii Capy, dokumentującej lądowanie wojsk alianckich 6 czerwca 1944 roku na plaży Omaha w Normandii. Fotografia, wykonana pod silnym ostrzałem, jest poruszona, a nieostrość ta, spowodowana dynamiką akcji, dodatkowo wpływa na widza i jego emocjonalny odbiór tych wydarzeń. Capa naświetlił dwa małoobrazkowe filmy, z których niestety przez nieuwagę laboranta ocalało jedynie jedenaście ujęć. To one stały się symbolicznym dopełnieniem historii życia legendarnego fotoreportera, który sam stał się ikoniczną postacią XX wieku.

W czasie wojny domowej w Hiszpanii Robertowi Capie towarzyszyła niemiecka fotografka Gerda Taro (1910–1937), która tam zginęła. Dzisiaj uważa się, że wiele fotografii przypisanych Capie było jej autorstwa.

Od 1955 roku przyznawana jest przez Overseas Press Club (OPC) nagroda Robert Capa Gold Medal za fotograficzny reportaż, którego wykonanie wymagało niezwykłej odwagi.

Wojennymi losami ludności cywilnej, a zwłaszcza dzieci, interesował się wybitny fotograf wojenny, urodzony w Warszawie, David Seymour – pseudonim Chim (właśc. Dawid Szymin, 1911–1956). W latach 1936–1938, tak jak Capa, Chim fotografował wojnę domową w Hiszpanii. Tam zrobił zdjęcie, które często jest interpretowane jako fotografia wykonana podczas nalotu na Barcelonę. W rzeczywistości zdjęcie ***Woman nursing a baby at a land reform meeting, near Badajoz, Extremadura, Spain*** przedstawia karmiącą matkę podczas politycznego spotkania w sprawie reformy rolnej. Jest to przykład możliwości manipulacji zdjęciem, które zmienia znaczenie przedstawionej sytuacji w zależności od towarzyszącego mu podpisu. Seymour był delegowany przez UNICEF do udokumentowania sytuacji dzieci, które przeżyły II wojnę światową. Wykonał wtedy, często publikowane, zdjęcie małej dziewczynki z warszawskiego sierocińca, która rysuje na tablicy plątaninę linii mających zobrazować jej wizję domu (***Terezka, A Disturbed Child in a Warsaw Orphanage,*** 1948)[128]. W sierocińcu tym przebywało wiele dzieci, które w czasie wojny musiały się ukrywać. Narysowana na tablicy wizja domu odzwierciedla ich traumatyczne przeżycia.

Pola walki przemierzali z wojskiem sowieckim między innymi fotografowie Max Alpert (1899–1980), jeden z najwybitniejszych reporterów pracujący dla agencji TASS, oraz Dmitri Baltermants (1912–1990). Jako fotoreporter Armii Czerwonej, Baltermants fotografował między innymi inwazję na Polskę. Zimą 1942 roku wykonał na Krymie, w pobliżu miasta Kercz, zdjęcie, które zatytułował ***Smutek***. Przedstawia ono miejsce egzekucji ludności cywilnej dokonanej przez Niemców – ciała setek zabitych i opłakujących ich ludzi. Tygodnik „Times" zaliczył tę fotografię do 100 najważniejszych w historii fotografii.

Po wojnie Baltermants pracował dla tygodnika „Ogoniok", fotografując na całym świecie.

Interesująca historia związana jest ze zdjęciem przedstawiającym zatknięcie amerykańskiego sztandaru na szczycie Suribachi na wyspie Iwo Jima (***Raising the Flag on Iwo Jima***), gdzie od 19 lutego do 26 marca 1945 roku trwały bardzo zacięte i krwawe starcia pomiędzy siłami Stanów Zjednoczonych i Japonii. Wyspa miała strategiczne znaczenie, ponieważ startujące z niej bombowce mogły w misjach militarnych docierać do Japonii. Za tę fotografię Joe Rosenthal (1911–2006) otrzymał w 1945 roku Nagrodę Pulitzera. Została też uwieczniona na znaczku pocztowym, a w 1954 roku rzeźbiarz Felix de Weldon wykonał na podstawie tego zdjęcia pomnik Wysiłku Wojennego Korpusu Piechoty Morskiej, który stanął w Waszyngtonie. Zainspirowany tą fotografią Thomas E. Franklin (ur. 1966) wykonał w 2001 roku zdjęcie ***Raising the Flag at Ground Zero***, przedstawiające strażaków podnoszących amerykańską flagę na ruinach World Trade Center po atakach z 11 września. Otóż zdjęcie Rosenthala nie przedstawia autentycznego momentu zdobycia szczytu. Według dowództwa zatknięto zbyt małą flagę. Powtórzono więc ten gest z większym sztandarem, a na fotografii znalazł się żołnierz, który w pierwszym wydarzeniu nie brał udziału. Fotografia stała się symbolem heroizmu walczących i nadzieją na ostateczne zwycięstwo. Trzeba stwierdzić, że jest też przykładem zdjęcia wykorzystywanego w celach propagandowych. Nie wszyscy widoczni na zdjęciu żołnierze przeżyli dalsze walki na wyspie. Trzech z ocalałych żołnierzy zostało zaangażowanych do akcji promowania sprzedaży obligacji wojennych, co przy-

128 Dziewczynka na fotografii została zidentyfikowana jako Teresa Adwentowska.

czyniło się do zebrania ponad 26 milionów dolarów na prowadzenie dalszych działań wojennych[129]. Inny wątek dotyczy jednego z uczestników zatknięcia sztandaru, Iry Hayesa, z pochodzenia Indianina, który nie mógł odnaleźć się w nowej powojennej rzeczywistości i popadł w alkoholizm zakończony śmiercią. Hayes stał się symbolem weteranów z syndromem wojennych problemów, a jednocześnie symbolem skomplikowanej i trudnej sytuacji Indian w Stanach Zjednoczonych. Historia ta stała się kanwą filmu Clinta Eastwooda ***Sztandar chwały*** z 2006 roku.

Co ciekawe, fotografia Rosenthala zainspirowała radzieckiego fotografa Jewgienija Chałdeja (1917–1997) do stworzenia podobnego zdjęcia z flagą w roli głównej i podobnie jak pierwowzór nie było ono rejestracją rzeczywistego zdarzenia. Chałdej odtworzył moment zatknięcia radzieckiej flagi na budynku Reichstagu w Berlinie dzień po wydarzeniu. Zdobycie Reichstagu 2 maja 1945 roku miało bardzo istotne propagandowe znaczenie jako symbol zwycięstwa nad faszystowskim państwem. Również ze względów propagandowych aż do upadku ZSSR ukrywano prawdziwą narodowość (ukraińską i kazachską) sfotografowanych żołnierzy. Dodatkowo, przed wydrukowaniem fotografii w czasopiśmie „Ogoniok" cenzorzy usunęli z ręki żołnierza drugi zegarek, dowód grabieży.

W historii polskiej fotografii wojennej szczególnie ważne z punktu widzenia bogatej dokumentacji są fotografie z Powstania Warszawskiego. Tacy fotografowie, jak Stefan Bałuk (1914–2014), Tadeusz Bukowski (1909–1980), Sylwester Braun (1909–1996), Eugeniusz Lokajski (1908–1944), Jerzy Tomaszewski (1924–2016), Eugeniusz Haneman (1917–2014) stworzyli wielki, fotograficzny epos ginącego miasta. Jedna z najbardziej znanych fotografii z Powstania Warszawskiego, autorstwa Eugeniusza Hanemana, wykonana 23 sierpnia 1944 roku, przedstawia żołnierza obserwującego sytuację na Krakowskim Przedmieściu.

Po II wojnie światowej fotoreporterzy byli wszędzie tam, gdzie toczyły się konflikty zbrojne. Często mówi się, że do zakończenia w 1975 roku wojny w Wietnamie przyczyniły się publikowane w mediach fotografie, które pobudzały nastroje pacyfistyczne w amerykańskim społeczeństwie. W tym kontekście należałoby wymienić na przykład zdjęcia Eddiego Adamsa i Nicka Uta.

Fotografia Eddiego Adamsa (1933–2004) ***Street execution of a Viet Cong prisoner, Saigon*** przedstawia egzekucję cywila dokonaną przez wojskowego w Sajgonie 1 lutego 1968 roku. Opublikowane zdjęcie może być przykładem tezy, że fotografia nie jest zdolna sama w sobie tworzyć znaczenia. To, co dla wielu czytelników było oczywistym dowodem brutalnej ulicznej egzekucji, dla tych, którzy znali całą historię towarzyszącą wydarzeniu, nie było to już tak jednoznaczne. Zabity bojownik bowiem, jeden z szefów Narodowej Milicji, zbrodniczej paramilitarnej organizacji Wietkongu, chwilę przedtem dokonał bestialskiego morderstwa na bezbronnych dzieciach i kobietach. Pomimo że zdjęcie przyniosło Adamsowi nagrody World Press Photo i Pulitzera, nagonka na oficera Wietnamu Północnego, jaką ono wywołało, stała się moralnym problemem fotografa.

Wietnamsko-amerykański fotograf Nick Ut (właśc. Huỳnh Cong Út, ur. 1951) wykonał 8 czerwca 1972 roku wstrząsające zdjęcie przedstawiające uciekające przed ogniem przerażone dzieci, wśród nich biegnącą nagą dziewczynkę poparzoną napalmem. Całe wydarzenie było wynikiem pomyłkowego nalotu dokonanego przez lotnictwo Wietnamu Południowego na wioskę Trang Bang, zamiast na kryjówkę partyzantów. Zdjęcie zostało opublikowane na pierwszych stronach gazet na całym świecie, a losami Kim Phúc zainteresowały się media. Phúc przeszła szereg operacji, studiowała na Kubie, obecnie mieszka w Kanadzie, jest ambasadorem UNESCO i kieruje fundacją pomagającą dzieciom ofiarom wojen. Utrzymuje kontakt z Nickiem Utem[130]. Za to zdjęcie Ut otrzymał w 1973 roku nagrodę Pulitzera oraz World Press Photo.

---

129 https://pl.wikipedia.org/wiki/Sztandar_nad_Iwo_Jim%C4%85 [dostęp 19.04.2017].

130 *100 fotografii, które zmieniły świat*, red. V. Manferto De Fabianis, Ożarów Mazowiecki 2016, s. 140.

Dynamika wydarzeń wojennych skłania fotoreporterów do używania poręcznych aparatów małoobrazkowych. W 1955 roku firma Leitz wyprodukowała unikatową serię, ograniczoną do czterech egzemplarzy, aparatu Leica M3-D. Został on skonstruowany specjalnie dla reportera Davida Douglasa Duncana (1916–2018), który w czasie II wojny fotografował starcia z Japończykami, między innymi relacjonował bitwę o Okinawę, a później dokumentował wojny w Korei i Wietnamie. Specyfiką tej konstrukcji był system szybkiego przewijania Leicavit i specjalna dźwignia do szybkiego nastawiania ostrości. Duncan jest uważany za najwybitniejszego fotografa wojny koreańskiej. Wiele swych słynnych zdjęć opublikował w książce ***This Is War!*** (1951). Dochód z tej książki został przekazany wdowom i dzieciom żołnierzy piechoty morskiej, którzy zginęli na wojnie. Później Duncan fotografował słynnym aparatem Nikon F[131]. Jego metalowa obudowa i trwały mechanizm migawki i przesuwu filmu gwarantowały niezawodność sprzętu.

Nikon F był chętnie używany przez fotoreporterów wojennych. Pracował nim brytyjski fotoreporter Don McCullin (ur. 1935) w 1970 roku w Kambodży. Podczas fotografowania został trafiony pociskiem karabinowym w aparat i to uratowało mu życie. McCullin był pierwszym fotoreporterem, który za swoją działalność został odznaczony Orderem Imperium Brytyjskiego, w 2005 roku magazyn „Press Gazette" zaliczył go do grona czterdziestu najważniejszych współczesnych dziennikarzy.

Wiele fotografii wojennych niesie ze sobą mocny przekaz symboliczny. Do takich należy zdjęcie Jeffa Widenera (ur. 1956) przedstawiające samotnego Chińczyka na Placu Niebiańskiego Spokoju, próbującego 5 czerwca 1989 roku – dzień po krwawym stłumieniu protestów młodych ludzi, którzy domagali się reform gospodarczych i politycznych – zatrzymać nadjeżdżającą kolumnę czołgów. Jednocześnie zdjęcie stało się „symbolem pokazu siły Komunistycznej Partii Chin, która dopiero co odzyskała kontrolę nad pogrążonym w strachu Pekinem"[132]. Nieznany do dziś mężczyzna zapisał się w historii jako symbol walki o wolność, w międzynarodowej prasie został nazwany Tank Manem. Magazyn „Time" nazwał go Nieznanym buntownikiem i umieścił na liście 100 najważniejszych ludzi XX wieku. Zdjęcie obiegło świat, a dla Widenera ujęcie okazało się fotografią życia, w 1990 roku otrzymał za nią nagrodę Pulitzera.

Warto przypomnieć, że wspomnianą scenę fotografowało jeszcze kilku innych autorów, wśród nich Charlie Cole (1955–2019), który otrzymał za to zdjęcie w 1989 roku nagrodę World Press Photo of the Year. Cole wykonał zdjęcie z balkonu hotelu Beijing. Chińskie służby odebrały mu negatywy, a on sam został dotkliwie pobity. Nie zauważono jednak filmu, który miał ukryty w kieszeni spodni. Znane są również zapisy filmowe z tego wydarzenia:

> *Jak udokumentowano na filmie nakręconym w tamtym czasie, Tank Man – ubrany w prostą białą koszulę, ciemne spodnie i niosący dwie torby z zakupami – początkowo zatrzymał czołgi, pokazując prawą dłoń w czymś, co jest powszechnie uznawane za sygnał* ***stop****. Czołgi rzeczywiście się zatrzymały, a Tank Man wspiął się na czołg jadący na czele kolumny i stał na nim przez kilka chwil, podczas których rozmawiał z członkiem załogi. Chociaż czołgi próbowały manewrować wokół Tank Mana, wielokrotnie poruszał się, aby zablokować im drogę. Wkrótce dwóch mężczyzn – prawdopodobnie urzędników państwowych – siłą usunęło Tank Mana z jego stanowiska i uniosło go, po czym czołgi ruszyły w drogę*[133].

131 Kultową pozycję Nikona F ugruntowało jego pojawienie się w filmach: *Powiększenie* Michelangelo Antonioniego (1966), *Czas apokalipsy* Francisa Forda Coppoli (1979) i *Co się wydarzyło w Madison County* Clinta Eastwooda (1995).

132 http://wiadomosci.onet.pl/kiosk/czlowiek-przeciw-czolgom-zdjecie-z-tiananmen/pmwmjh [dostęp 14.04.2017].

133 B. Dunleavy, *Who was the Tank Man of Tiananmen Square?*, https://www.history.com/news/who-was-the-tank-man-of-tiananmen-square [dostęp 14.04.2017].

Do najbardziej szokujących zdjęć, które osiągnęły status ikony, należy niewątpliwie fotografia Kevina Cartera (1960–1994) z reportażu dokumentującego klęskę głodu w Sudanie w 1993 roku[134]. Na zdjęciu ***Struggling Girl*** został pokazany moment, kiedy przy skrajnie niedożywionym dziecku czeka na jego śmierć sęp[135]. Fotografia, opublikowana na pierwszej stronie „New York Timesa", stała się symbolem głodu w Sudanie i spowodowała masową zbiórkę pieniędzy na pomoc żywnościową, ale również wywołała falę krytyki związaną z etyką fotoreportera. Wielu uważało, że zachował się on biernie, nie odpędzając wcześniej ptaka, i skupił się nad kompozycją kadru, zamiast udzielić dziecku pomocy. Fala krytyki, a szczególnie stan depresji wywołany latami pracy reportera wojennego, często ocierającego się o śmierć świadka tragicznych wydarzeń, doprowadziły Cartera do samobójstwa.

W historii fotografii wojennej jest wiele przykładów reportaży wywołujących dyskusje na temat etyki fotoreportera. Do najbardziej znanych należy tak zwana sprawa Baughmana. Amerykański fotoreporter J. Ross Baughman otrzymał prestiżową nagrodę Pulitzera za cykl zdjęć wykonanych jesienią 1977 roku przedstawiających brutalne traktowanie więźniów przez Rhodesian Security Forces (Rodezyjskie Siły Bezpieczeństwa)[136]. Aby móc towarzyszyć żołnierzom, Baughman nosił wojskowy mundur i broń. Przedstawiał też siebie jako sympatyzującego z rządem Rodezji. Po opublikowaniu tych zdjęć pojawiły się komentarze, że fotograf, nosząc mundur i broń, złamał zasady etyki dziennikarskiej. Zarzucano mu też, że reżyserował sceny, a jego obecność wpływała na nadgorliwość żołnierzy w traktowaniu więźniów. To spowodowało, że fotografie te zostały wycofane z nominacji do nagrody Robert Capa Gold Medal. Oceny postępowania Baughmana były rozbieżne: Dirck Halstead (1936–2022), fotoreporter wojenny, były kierownik biura fotograficznego w Sajgonie w czasie wojny w Wietnamie, powołał się na konwencję genewską, która wyraźnie zakazuje noszenia broni przez korespondentów wojennych. Argumentował, że uzbrojony fotoreporter naraża też życie kolegów. Twierdził, że „Nie można w tym samym czasie strzelać do ludzi i fotografować"[137]. Nie podzielał tej opinii fotoreporter Cornell Capa (1918–2008), brat Roberta, który uważał, że broń nie miała wpływu na zdjęcia, a aparat fotograficzny jest groźniejszą bronią od pistoletu maszynowego. Podkreślił, że zmieniły się prawa wojny i konwencja genewska jest nieskuteczna w wypadku wojny partyzanckiej[138].

Kończąc ten subiektywny wybór fotografii, które wywarły znaczący wpływ na opinię publiczną, chcę jeszcze wspomnieć o zdjęciu Chrisa Niedenthala (ur. 1950) związanym z wprowadzeniem w Polsce 13 grudnia 1981 roku stanu wojennego. Sfotografowana z ukrycia scena przedstawia wojskowy opancerzony transporter na tle afisza reklamującego film ***Czas apokalipsy*** Francisa Forda Coppoli, umieszczonego na froncie budynku kina Moskwa w Warszawie[139]. Symboliczna wymowa tej fotografii sprawia, że pojawia się ona w polskich mediach przy okazji kolejnej rocznicy tego brzemiennego w skutkach wydarzenia w naszej współczesnej historii.

Do zdjęć z okresu stanu wojennego, które uważam za ikoniczne, zaliczyłbym również fotografię ***No pasarán!*** Bogusława Nieznalskiego (1948–2014) z pacyfikacji strajku okupacyjnego w Stoczni Gdańskiej 15 grudnia 1981 roku[140], zdjęcie Krzysztofa Raczkowiaka (1952–2016), wykonane 31 sierpnia 1982 roku, przedstawiające grupę mężczyzn niosących śmiertelnie rannego Michała Adamowicza podczas poko-

134 Za zdjęcie to Carter otrzymał w 1994 r. nagrodę Pulitzera.
135 http://www.politykaglobalna.pl/2009/04/sep-glodujace-dziecko-i-koszmary-reportera/ [dostęp 14.04.2017].
136 Organizacja utworzona w 1964 r. do zwalczania nacjonalistycznych sił partyzanckich.
137 J. Kosidowski, *O etyce fotoreportera, czyli sprawa Baughmana*, „Fotografia" 1980, nr 1(17), s. 11–13.
138 Ibidem.
139 Zbiór fotografii Niedenthala z okresu stanu wojennego, zatytułowany *13/12. Polska stanu wojennego*, ukazał się w 2006 r.
140 Autor od 1977 r. dokumentował wydarzenia społeczno-polityczne, oprócz zdjęć ze stoczni w sierpniu 1980 r., fotografował budowę Pomnika Poległych Stoczniowców, kryzys bydgoski, pogrzeb kardynała Stefana Wyszyńskiego, stan wojenny i strajki w 1988 r. Jego zdjęcia prezentowane były na wielu wystawach, m.in.: *Drogi do wolności* (Gdańsk 2000), *Fenomen Solidarności* (Wilson Center, Waszyngton, 2011), *W przededniu wielkiej zmiany* (Gdańsk 2013), znajdują się w zbiorach: Centre Georges Pompidou, Biblioteki Watykańskiej, Europejskiego Centrum Solidarności.

jowej manifestacji w Lubinie[141], oraz fotografię Stanisława Markowskiego (ur. 1949) przedstawiającą biegnących z flagą narodową młodych mężczyzn podczas starcia ulicznego w Nowej Hucie 15 października 1982 roku[142].

Jednym z najważniejszych polskich fotoreporterów wojennych był Krzysztof Miller (1962–2016), autor zdjęć z największych konfliktów zbrojnych XX wieku. Był w Chorwacji, Bośni, Kosowie, Rwandzie, Kongu, RPA, Ugandzie, Kenii, Burundi, Afganistanie, Palestynie, Górnym Karabachu, Gruzji, Czeczenii, Kambodży i Iraku. Był autorem książek: ***13 wojen i jedna. Prawdziwa historia reportera wojennego*** (2013), ***Fotografie, które nie zmieniły świata*** (2017).

141 Autor był fotoreporterem „Tygodnika Zagłębia Miedziowego" w Lubinie.

142 Fotografia znalazła się na okładce albumów zdjęć Markowskiego: *Fotografie 1980–1989* (1990) i *Ku Wolności* (2010). Markowski jest autorem albumów poświęconych polskiej tradycji, zamkom i dworkom, zabytkowym kościołom drewnianym (nagradzanych przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek za najpiękniejsze książki roku) oraz licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych. Oprócz fotografii zajmuje się muzyką, jest twórcą muzyki do oficjalnego hymnu Związku Zawodowego „Solidarność".

Literatura

100 fotografii, które zmieniły świat, red. V. Manferto De Fabianis, Ożarów Mazowiecki 2016.

August Sander, 1876–1964, ed. M. Heiting, Köln 1999.

R. Barthes, ***Światło obrazu. Uwagi o fotografii***, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.

A. Bazin, ***Ontologia obrazu fotograficznego,*** w: ***Film i rzeczywistość***, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.

J. Bąk, ***„Inne miasto" Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka***, „Format" 2014, nr 68, s. 124–125.

J. Berger, ***O patrzeniu***, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999.

Bogdan Dziworski: 1/250', red. K. Barański, Warszawa 2000.

P. Burke, ***Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne***, tłum. J. Hunia, Kraków 2012.

H. Cartier-Bresson, ***Decydujący moment***, tłum. K. Łyczywek, „Format" 2005, nr 1–2, s. 2–4.

U. Czartoryska, ***Dwie wystawy nowojorskie***, „Fotografia" 1964, nr 6, s. 129.

L. Dmowska, ***„Archeologia" kina***, „Format" 2012, nr 63, s. 78–81.

K.M. Dobosz, ***Fotografia Wernera Bischofa***, „Format" 1993, nr 10/11, s. 121.

K.M. Dobosz, ***Fotograf codzienności: William Eggleston***, „Format" 2002, nr 41, s. 64–65.

Erich Salomon, w: ***Masters of Photography***, ed. B. and N. Newhall, Scala Group, 1958.

D. Fedorowicz, ***Bogdan Dziworski***, „Fotografia" 1987, nr 2, s. 16–19.

S. Forest, ***Czekając na Roberta Capę***, tłum. W. Ignas-Madej, Warszawa 2010.

J. Garztecki, ***Maurycy Scholtz. Fotograf – krajoznawca warszawski***, „Fotografia" 1976, nr 3, s. 24–27.

J. Garztecki, ***Zarys dziejów fotografii społecznej***, „Fotografia" 1981, nr 2, s. 1–7.

J.Z. Grover, ***Manewry filozoficzne w wojnie fotogenicznej***, „Obscura" 1986, nr 1, s. 34.

Z. Harasym, ***Fotografia podróżnicza w drugiej połowie XIX wieku***, w: ***Wyspy szczęśliwe, fotografia podróżnicza w drugiej połowie XIX wieku***, Wrocław 2005, s. 35–55.

K. Jurecki, ***Oblicza wsi poleskiej w twórczości Józefa Szymańczyka***, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 1, s. 57.

K. Jurecki, A. Mazur, ***Dwugłos na temat wystawy Wojciecha Wilczyka „Niewinne oko nie istnieje"*** (plus replika), „Kwartalnik Fotografia" 2009, nr 29, s. 84–87.

W. Kemp, ***Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego***, tłum. M. Bryl, Kraków 2014.

A. Kershaw, ***Capa. Szampan i krew***, tłum. M. Piekoszewski, Warszawa 2008.

R. Kłosiewicz, ***Szaleństwo z Leicą w Kazimierzu. B.J. Dorys***, „Fotografia" 1977, nr 2, s. 12–17.

H.M. Koetzle, ***Słynne zdjęcia i ich historie***, cz. 2, ***1928–1991***, tłum. E. Tomczyk, Warszawa 2008.

B. Konopka, ***Szary Paryż***, Lublin 2002.

T. Korecki, ***Polski przemysł fotochemiczny 1888–1988***, Warszawa 1988.

J. Kosidowski, ***O etyce fotoreportera, czyli sprawa Baughmana***, „Fotografia" 1980, nr 1, s. 11–13.

J. Kosidowski, ***Eugène Atget – genialny domokrążca***, „Fotografia" 1982, nr 2, s. 32–37.

J. Kosidowski, ***André Kertész***, „Fotografia" 1984, nr 3, s. 13–15.

J. Kosidowski, ***Zawód. Fotoreporterzy***, Warszawa 1984.

W. Kozielczyk, ***Wydzieranie wieczności. O fotografii Roberta Doisneau***, „Format" 2000, nr 47, s. 55.

H. Latoś, ***Z historii fotografii wojennej***, Warszawa 1985.

L. Lechowicz, ***„Twoje zdjęcie musi opowiedzieć historię". Fotografia Weegee'ego z lat 30. i 40.,*** w: ***Weegee 1899–1968. Manhattan was my territory. Fotografie z kolekcji Hendrika A. Berinsona, Berlin*** [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27 IX 1996–5 I 1997], Łódź 1996, s. 17–21.

K. Lejko, J. Niklewska, ***Warszawa na starej fotografii, 1850–1914***, Warszawa 1978.

K. Lewandowska, ***Eugène Atget: fotografia jako dokument***, „Kwartalnik Fotografia" 2005, nr 17, s. 95–99.

A. Ligocki, ***Czy istnieje fotografia socjologiczna?,*** Kraków 1987.

E. Łubowicz, ***Szary Paryż niewidzialne miasto***, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 8, s. 5.

E. Łubowicz, ***Oko Boga. André Kertèsz i książki***, „Format" 2005, nr 46, s. 58–59.

K. Majak, ***Spacer po labiryncie***, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 11, s. 110.

A. Mazur, ***Subiektywny dokumentalista. Uwagi o twórczości fotograficznej Rafała Milacha,*** „Opcje" 2011, nr 3(84), s. 28–31.

K. Miller, ***Fotografie, które nie zmieniły świata***, Warszawa 2017.

K. Moore, ***Jacques Henri Lartigue. Wynalezienie artysty***, tłum. A. Tenczyńska, Gdańsk 2015.

J.G. Morris, ***Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej***, tłum. M. Świerkocki, Warszawa 2007.

C. Niedenthal, ***13/22 – Polska stanu wojennego***, Warszawa 2006.

I. Niewiadomska, ***Czekam, aż cały ten kurz opadnie. Rozmowa z Tomaszem Tomaszewskim,*** „Kwartalnik Fotografia" 2023, nr 42, s. 78–85.

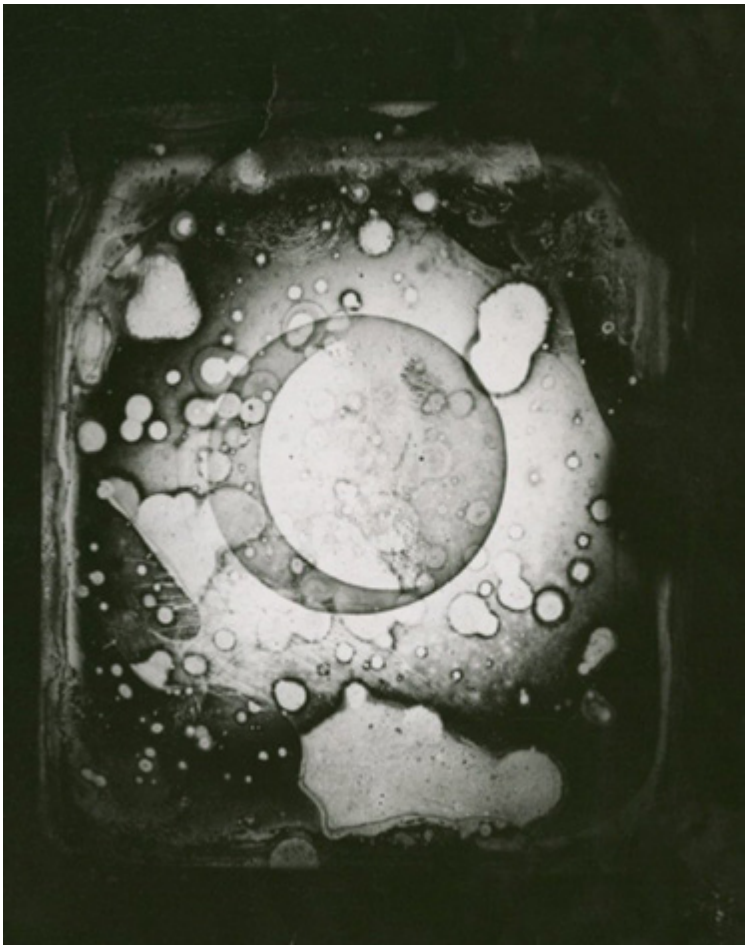
K. Olechnicki, ***Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych***, Warszawa 2003.

G. Plutecka, J. Garztecki, ***Fotografowie nietypowi***, Kraków 1987.

I. Płażewski, ***Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii***, Warszawa 1982.

A. Porter, ***Weegee. Dowód rzeczowy***, tłum. E. Krasińska, w: ***Weegee 1899–1968. Manhattan was my territory. Fotografie z kolekcji Hendrika A. Berinsona, Berlin*** [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27 IX 1996–5 I 1997], Łódź 1996, s. 9–13.

M. Pritchard, ***50 najsłynniejszych aparatów fotograficznych w historii***, tłum. J.J. Malinowski, Warszawa 2017.
N. Rosenblum, ***Historia fotografii światowej***, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005.
A. Rouille, ***Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną***, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007.
M. Schmidt, ***Henri Cartier-Bresson: Paryż***, „Format" 2000, nr 47, s. 42–44.
M. Schmidt, ***Wspomnienie o Robercie Doisneau***, „Format" 2005, nr 46, s. 54–57.
K. Seko, ***Dymitr Baltermanc***, „Fotografia" 1986, nr 1(33), s. 9–13.
A. Sekula, ***Społeczne użycia fotografii***, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010.
S. Sikora, ***Fotografia. Między dokumentem a symbolem***, Warszawa–Izabelin 2004.
A. Sobota, ***Zapisy Zofii Rydet***, w: ***Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*** [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2 VI–31 VII 1999], Łódź 1999, s. 8–12.
S. Sontag, ***O fotografii***, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.
S. Sontag, ***Widok cudzego cierpienia***, tłum. S. Magala, Kraków 2010.
B. Stiegler, ***Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych***, tłum. J. Czudec, Kraków 2009.
M. Szalczyńska, ***Powidoki***, „Camer@obscura" 2007, nr 1, s. 40–41.
J. Szarkowski, ***Tradycja „kresowa" w fotografii amerykańskiej***, tłum. K. Łyczywek, „Fotografia" 1984, nr 4, s. 40.
M. Śnieciński, ***Magnum – obserwacja świata***, „Format" 2000, nr 47, s. 37.
Z. Toczyński, ***Cynamonowe sklepy Stefana Kiełszni***, „Fotografia" 1985, nr 1(35), s. 13–17.
Z. Tomaszczuk, ***Refleksje na temat fotografii dokumentalnej w powojennej Polsce***, „Format" 2008, nr 54, s. 25–30.
Z. Tomaszczuk, ***7 pokoi Rafała Milacha***, „Kwartalnik Fotografia" 2011, nr 37, s. 20–27.
Z. Tomaszczuk, ***Spektakularne miejsce zdjęć w historii fotografii i kultury***, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu" 2017, nr 23, s. 161.
S. Wagler, ***O archiwum fotografii Stefana Kiełszni: rodzaju zdjęć i konteksty ich powstania***, w: U. Grossarth, ***Stefan Kiełsznia. Ulica Nowa 3***, Leipzig 2011, s. 1–2.
K. Wardzińska-Lejko, ***Walery Twardzicki, portrecista typów ulicznych Warszawy***, „Fotografia" 1983, nr 1(27), s. 14–17.
Weegee 1899–1968. Manhattan was my territory. Fotografie z kolekcji Hendrika A. Berinsona, Berlin [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27 IX 1996–5 I 1997], Łódź 1996.
Zeszyty Szkoleniowe Komisji Fotografii Krajoznawczej, t. 2, red. H. Słomińska, Warszawa 1980.
I. Zjeżdżałka, ***Rekonesans Bogdana Konopki***, „Fotografia" 2008, nr 2, s. 19–22.
Zofia Rydet o swojej twórczości, w: ***Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*** [katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2 VI–31 VII 1999], Łódź 1999, s. 34–36.
Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990, tekst i wybór zdjęć W. Nowicki, Gliwice 2017.
Zofia Rydet po latach, 1978–2018, red. S. Czyżewski, M. Gołąb, Łódź 2020.
W. Żdżarski, ***Dr Erich Salomon dokumentalista lat trzydziestych***, „Fotografia" 1980, nr 1(17), s. 36.



24.
John W. Draper,
Najwcześniejszy zachowany dagerotyp Księżyca, 1840.
Fot. Wikimedia Commons



25.
Francis Meadow (Frank) Sutcliffe, *Water Rats (Sea Urchins)*, 1886.
Fot. Wikimedia Commons



26.
Gustave Le Gray, *Bryg na wodzie*, 1856.
Fot. The MET, Gift of A. Hyatt Mayor, 1976









27.
Francis Frith, *Piramidy w Dahszur, strona wschodnia*, 1858,
z albumu Egypt, Sinai, and Jerusalem: ASeries of Twenty
Photographic Views by Francis Frith (wyd. 1860–1862).
Fot. © Victoria and Albert Museum, London

28.
Awit Szubert, *Szałas w Dolinie Stawów Gąsienicowych
z widokiem na szczyty Skrajnej i Pośredniej Turni*, 1873-1874.
Fot. Wikimedia Commons

29.
Auguste-Rosalie Bisson, Studio Bisson Frère,
Wejście na Mont Blanc, 1861.
Fot. The MET, Gilman Collection, Purchase,
Alfred Stieglitz Society Gifts, 2005

30.
Timothy H. O'Sullivan, *Starożytne ruiny w Cañon de Chelle*,
w niszy pięćdziesiąt stóp nad dzisiejszym dnem kanionu, 1873.
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles









31.
Carleton Watkins,
Dolina Yosemite, najlepszy widok ogólny, 1866.
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

32.
William Henry Jackson i drugi mężczyzna ze sprzętem fotograficznym na górze w pobliżu Parku Yellowstone, Wyoming, 1871–1878.
Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.

33.
Edward S. Curtis,
Canyon de Chelley – Navajo, 1904.
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

34.
Paul Martin, Wielki mróz, śnieżny pejzaż nad brzegiem Tamizy w Londynie, 1894–1895 (odbitka 1970–2000).
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



35.
William Carrick *Brodaty mężczyzna palący fajkę*, ok. 1860–1870.
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



36.
Ignacy Krieger, *Góral Kliszczacki z Lubnia pod Myślenicami*, ok. 1880.
Fot. © MuFo



37.
Walery Rzewuski, Wincenty Rapacki, portret atelierowy jako Jan Zrzęda w sztuce Aleksandra Fredry, 1865. Fot. © MuFo



38.
Michał Greim, *Żyd – handlarz rybami z Podola*, lata 70. – 80. XIX w.
Fot. Muzeum Etnograficzne w Krakowie



39.
Karol Beyer, *Czwartak*, 1861.
Fot. Muzeum Etnograficzne w Krakowie





40.
Nadar, Gaspard-Félix Tournachon,
Robotnik w paryskich katakumbach, 1861.
Fot. Wikimedia Commons



41.
Etienne Carjat,
Charles Baudelaire, ok. 1863.
Fot. The MET, David Hunter McAlpin Fund, 1964

42.
Nadar, Gaspard-Félix Tournachon, Paul Nadar,
Sarah Bernhardt,
1864 (odbitka 1924?).
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



43.
Jean-Eugène-Auguste Atget,
Ala Biche, rue Geoffrey Hilaire,
Paryż, ok. 1900.
Fot. © Victoria and Albert Museum,
London



44.
Jacques-Henri Lartigue,
Grand Prix de l'ACF, 1912.
Fot. The Museum of Modern Art,
New York. /Scala, Florence/
© Ministère de la Culture (France),
Association des Amis
de Jacques Henri Lartigue



45.
Oscar Gustav Rejlander, *A Night Out, Homeless*
[Noc poza domem, bezdomny], ok. 1857.
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



46.
Hill and Adamson, *Rybak z Newheaven i dwaj chłopcy*,
1843–1847.
Fot. The MET, Harris Brisbane Dick Fund, 1937



47.
Thomas Annan, *Close No. 37 High Street,*
z albumu *Old Closes and Streets of Glasgow*
[Dawne zaułki i ulice Glasgow], Glasgow, 1868.
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



48.
John Thomson, *The "Crawlers"*, 1877,
z albumu Street Life in London [Życie londyńskiej ulicy].
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



49.
Jacob A. Riis,
Unauthorized Lodgers in a Bayard Street Tenement, Five Cents a Spot
[Dzicy lokatorzy kamienicy przy Bayard Street, pięć centów za miejsce do spania],
Nowy Jork, ok. 1889.
Fot. Preus museum
(z publikacji *Photographer and Citizen*, Alland 1974)



50.
Lewis W. Hine,
Breaker boys working in Ewen Breaker Pennsylvania Coal Co.
[Chłopcy Breakera, pracujący w kopalni węgla Ewena Breakera],
S. Pittston, Pennsylvania, 1911–1912.
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



51.
Lewis W. Hine, *Mechanic and Steam Pump*
[Mechanik i pompa parowa], 1921.
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



52.
Arthur Rothstein, *Rolnik i synowie podczas burzy piaskowej*,
Cimarron County, Oklahoma, 1936.
Fot. Library of Congress Prints and Photographs
Division Washington, D.C.



54.
Walker Evans, *Rodzina dzierżawcy/Bud Fields z rodziną,*
Hale County, Alabama, 1936
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



53.
Dorothea Lange, *Migrant Mother*,
Niponimo, California, 1936.
Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division,
Washington, D.C.



55.
Walker Evans, *Subway Portrait*, 1938–1941.
Fot. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/
© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art



56.
Gordon Parks, *Washington, D.C. Government charwoman Ella Watson*
[Sprzątaczka rządowa w Waszyngtonie Ella Watson], 1942.
Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.



57.
Zofia Rydet,
z cyklu *Zapis socjologiczny 1978–1990*, Podhale, Chochołów, 1981.
Fot. © Fundacja im. Zofii Rydet



58.
Erich Salomon, *Aristide Briand zauważa fotografa, który wszedł bez zezwolenia na przyjęcie na Quai d'Orsay*.
Komentarz Brianda: „Ach, le voilà! Le roi des indiscrets".
Paul Reynaud, Aristide Briand, Auguste Champetier de Ribes, Edouard Herriot, Léon Bérard, sierpień 1931.
Fot. Scala, Florence/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin



59.
August Sander, *Konditor* [Mistrz cukierniczy z Kolonii], ok. 1928.
Fot. The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence



60.
André Kertész, *Meudon,* z serii *La France*, 1926–1936.
Fot. © Ministère de la Culture – Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. RMN-Grand Palais/André Kertész/ © RMN-Grand Palais – Gestion droit d'auteur



61.
Timothy H. O'Sullivan, *Żniwo śmierci*, Gettysburg, Pennsylvania, 1863.
Fot. The MET, Gilman Collection, Museum Purchase, 2005



62.
Roger Fenton, *Dolina Cienia Śmierci*, Krym, 1855.
Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.



63.
Roger Fenton, Asystent Rogera Fentona Marcus Sparling na wozie, wktórym znajdowało się jego laboratorium fotograficzne wczasie wojny krymskiej, 1855.
Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.



64.
Portret Mariana Langiewicza.
Fot. Zbiory prywatne Z. Tomaszczuka



65.
Karol Beyer, *Pięciu poległych*
(tableau złożone z pięciu fotografii), 1861.
Fot. Biblioteka Narodowa/Polona



66.
Evarts Tracey,
Zdjęcie zrobione we Francji, w pobliżu okopów na linii frontu, ilustrujące skutki działania gazu fosgenowego, 1918.
Fot. U.S. National Archives



67.
Jewgienij Chałdiej,
Zatknięcie flagi ZSRR na Reichstagu, 2 maja 1945.
Fot. Wikimedia Commons



68.
Eugeniusz Haneman,
Fotografia z Powstania Warszawskiego. Krakowskie Przedmieście, ujęcie z wnętrza kościoła św. Krzyża przez wyburzoną ścianę wkierunku ul. Kopernika, ok. 25 sierpnia 1944.
Fot. Muzeum Powstania Warszawskiego



69. Okładka książki Roberta de La Sizeranne ***La Photographie est-elle un art?*** [Czy fotografia jest sztuką?], 1899, ze zdjęciem **Constanta Puyo**. Fot. PhotoSeed Blog

ROZDZIAŁ III

KSZTAŁTOWANIE SIĘ POSTAW ARTYSTYCZNYCH

FOTOGRAFIA W POSZUKIWANIU IDEI SZTUKI

W 1845 roku malarz i litograf David Octavius Hill otrzymał zlecenie namalowania obrazu przedstawiającego uczestników pierwszego zgromadzenia ogólnego Wolnego Kościoła Szkocji w Tanfield w Edynburgu. Aby ułatwić sobie pracę i uniknąć żmudnego pozowania, wykonał z Robertem Adamsonem ponad 450 kalotypii portretowych. Na podstawie tych fotografii namalował obraz ***The First General Assembly of the Free Church of Scotland: Signing the Act of Separation and Deed of Demission – 23rd May 1843***; obraz o wymiarach 1,5 × 3,5 m ukończył w 1866 roku. Hill był prawdopodobnie pierwszym twórcą, który potraktował fotografię jako środek pomocniczy w pracy malarza. Był to początek współpracy Hilla i Adamsona, którzy wykonali wiele portretów fotograficznych charakteryzujących się mistrzowskim wykorzystaniem światła dziennego, przypominającego światło na obrazach Rembrandta. Pomimo że Hill i Adamson pracowali w technice kalotypii, wymagającej kilkuminutowych czasów naświetlania, uzyskiwali wspaniałe efekty skomponowanych po „malarsku" portretów. Perfekcyjność tych prac docenił filozof Walter Benjamin:

> *Początkowo nie śmiano dłużej przypatrywać się wykonywanym przez D.O. Hilla zdjęciom. Wyrazistość tych ludzi wzbudzała lęk: patrzący miał wrażenie, że te małe drobniutkie twarze na zdjęciu mogą człowieka nawet widzieć, tak oszałamiająco oddziaływała na każdego niespotykana dotychczas sugestywność zdjęć i ich niespotykana wierność wobec natury*[143].

Adamson zajmował się wykonywaniem zdjęć od strony technologicznej, po jego śmierci w 1848 roku Hill przestał fotografować. W latach 90. XIX wieku fotograf James Craig Annan wykonał pigmentowe kopie z oryginalnych papierowych negatywów Hilla i Adamsona, upowszechniając ich działalność jako autorów prac o charakterze artystycznym.

Swoje doświadczenia artystyczne wykorzystał do tworzenia fotografii malarz, rzeźbiarz i grafik Gustave Le Gray. Widać to na wykonanych w latach 1849–1853 zdjęciach lasu w Fontainebleau, będących swego rodzaju studium światła. Prace fotograficzne Le Graya odbierane są w kategoriach dzieł artystycznych[144]. Jego nadmorskie pejzaże przypominają malarstwo Williama Turnera. Fotograf, aby zrównoważyć różne czasy ekspozycji, w celu uzyskania poprawnej reprodukcji świateł i cieni stosował montaż dwóch negatywów. Pozwoliło to na oddanie romantycznej atmosfery walki żywiołów nieba i wody. W odniesieniu do sztuki Le Gray głosił „teorię poświęcenia", zgodnie z którą w dziele sztuki należy poświęcić szczegóły na rzecz ogólnego wrażenia wywoływanego przez światło i cień – co starał się realizować w swoich zdjęciach.

W 1857 roku szwedzki malarz i fotograf Oscar Gustave Rejlander zaprezentował na wystawie ***Art Treasures of Great Britain*** w Manchesterze fotografię o wymiarach 40 × 78 cm zatytułowaną ***The Two Ways of Life*** (Dwie drogi życia). Praca – pokazana na wystawie, którą obejrzało ponad 1,3 miliona zwiedzających – spotkała się z ogromnym zainteresowaniem. Rejlander w sposób alegoryczny ukazał dylemat wyboru drogi życiowej w społeczeństwie kraju przeżywającego dynamiczny rozwój przemysłowy.

143 W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 31.
144 Obecnie jego odbitki albuminowe osiągają na aukcjach bardzo wysokie ceny.

Stojący w centrum kompozycji starzec, ubrany w antyczny strój, wskazuje młodzieńcom dwie drogi życia: drogę życia cnotliwego, opartego na pracy, nauce, modlitwie i dobrych uczynkach, oraz drogę rozpusty, hazardu, lenistwa i pijaństwa, którą symbolizowały postaci grające w kości i – co szczególnie bulwersowało publiczność – kilka kobiecych aktów. Akt, uznany w malarstwie, okazał się trudny do przyjęcia w fotografii. Dopiero zainteresowanie królowej Wiktorii, która zakupiła pracę Rejlandera do kolekcji księcia Alberta, stonowało wywołany skandal[145]. Kompozycja fotografii zbudowana została według akademickich reguł malarskich. Inspiracją dla Rejlandera był słynny fresk Rafaela Santi ***Szkoła Ateńska*** (1509–1511), przedstawiający starożytnych filozofów – w centrum Platona i Arystotelesa, a wokół nich ich uczniów i innych filozofów. Rejlander przyjął podobny schemat kompozycyjny. Co ważne, pracę złożył z trzydziestu dwóch scen oddzielnie sfotografowanych w technice kolodionowej. Każda scena została wyświetlona metodą stykową na papier albuminowy za pomocą skomplikowanych szablonów. Sposób tworzenia tej fotografii od strony technicznej przypominał malowanie obrazu, które może być w każdym momencie przerwane, a następnie kontynuowane, w przeciwieństwie do aktu fotografowania, który sprowadza się do wykonania całościowego obrazu w jednej chwili określonej czasem ekspozycji. Zastosowana metoda pracy sprawiła, że Rejlander fotograf był Rejlanderem artystą. Jeden z ówczesnych krytyków trafnie opisał to splecenie dwu profesji: „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 pozytyw"[146]. Sam Rejlander przyznał, że przy tworzeniu tej fotografii jego ambicją było:

> [...] *aby obraz był wyłącznie fotograficzny i myślę, że jeśli idzie o kompozycję z rozmaitością wyrazów twarzy, póz i postaci, układ draperii i kostiumów, rozłożenie świateł i cieni i podporządkowanie ich całości, to te różnorodne elementy, które są najważniejsze przy tworzeniu obrazu, wymagają takiej samej pracy mózgu, takich samych zabiegów artystycznych niezależnie od tego, czy wykonane są za pomocą ołówka, farby czy przez fotografia.*[147]

Metodą wielokrotnej ekspozycji Rejlander wykonał kilka prac. Niosły one przesłanie moralne, jak na przykład kompozycja ***Hard Times*** (Ciężkie czasy, 1860), nawiązująca do powieści Charlesa Dickensa. Przedstawia ona bezrobotnego stolarza, który przygnębiony siedzi w ciasnej izbie, w tle widać śpiącą żonę i dziecko. Na tę scenę autor nałożył drugie zdjęcie, na którym mężczyzna kładzie rękę na głowie żony w geście błogosławieństwa, a obok, u jej stóp, modli się dziecko. Przez ten zabieg realistyczna scena nabrała symbolicznego, religijnego znaczenia.

W 1869 roku ukazała się książka angielskiego malarza amatora i fotografia Henry'ego Peacha Robinsona (1830–1901) ***Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*** (Efekt piktorialny w fotografii, czyli wskazówki dla fotografów dotyczące kompozycji oraz traktowania światłocienia), w której autor, opierając się na estetyce malarstwa akademickiego, zalecał fotografom pracę w studio, robienie zdjęć aranżowanych i łączenie fotografii z rysunkiem, aby uniknąć rejestracji tematów „poślednich" oraz nieestetycznych i poprawiać to, co nie jest malownicze. Według niego fotografowane sceny powinny opowiadać jakąś anegdotę, powinny być wzniosłe i wywoływać u widza szlachetne uczucia.

Sam Robinson przestrzegał tych reguł: tworzył najpierw szkice kompozycyjne, następnie według tak powstałych wzorów fotografował poszczególne postaci i przyklejał je na kartonowe podłoże, a na końcu dorysowywał różne elementy. Klasycznym przykładem takiego sposobu pracy jest jego fotografia ***Fading Away*** (Gasnące życie, 1858), która przedstawia umierającą młodą piękną dziewczynę w otoczeniu najbliższych. Praca jest klejonym montażem i została skomponowana z siedmiu ujęć wykona-

145 Fotografie te stały się zalążkiem stałych zbiorów fotografii w londyńskim Muzeum Wiktorii i Alberta.
146 Cyt. za: A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 76.
147 Cyt. za: B.F., *Narodziny „fotografii artystycznej"*, „Fotografia" 1964, nr 7, s. 150.

nych na oddzielnych negatywach. Zastosowana metoda oddzielnie fotografowanych negatywów związana była ze specyfiką pierwszych technik fotograficznych, za pomocą których trudno było, czy wręcz było to niemożliwe, uzyskać przy naturalnym dziennym świetle równomierne oświetlenie pierwszego i drugiego planu zdjęciowego.

Robinson chciał wzbudzić u widza bolesne wzruszenie. Zdolność wywoływania przez dzieło emocji związanych z określonym przekazem była dla niego argumentem na to, że fotografia jest formą sztuki. Twórca może szukać inspiracji w malarstwie i literaturze – w przypadku Robinsona było to malarstwo prerafaelitów, Biblia i legendy arturiańskie.

Fading Away spotkało się z opiniami zarówno entuzjastycznymi, jak i krytycznymi. Nieprzekonani zarzucali autorowi nadmierny sentymentalizm i sztuczność oraz to, że poszedł drogą niewolniczego naśladowania malarstwa akademickiego, negatywnie oceniali też pokazywanie za pomocą fotografii tak traumatycznego wydarzenia, jakim jest śmierć. Robinson, niezrażony krytyką, podbudowany faktem, że praca została zakupiona przez księcia Alberta, w 1861 roku stworzył kolejny obraz – ***The Lady of Shalott***. Fotomontażową kompozycję (złożoną z dwóch negatywów) wykonał na zamówienie poety Alfreda Tennysona jako ilustrację do jego poematu ***Pani z Shalott***, o nieodwzajemnionej miłości Lady Shalott do sir Lancelota, rycerza króla Artura w Camelocie. Źródłem inspiracji dla zakomponowania tej pracy mógł być obraz ***Ofelia***, namalowany w 1852 roku przez prerafaelitę Johna Everetta Millaisa.

Artystyczny sukces Robinsona przypieczętowała powszechnie podziwiana praca ***Bringing Home the May*** (Przybycie wiosny) z 1862 roku. Oryginalna odbitka została sprzedana za wysoką cenę 20 funtów szterlingów, a niewielkie reprodukcje tej fotografii znajdowały licznych nabywców. W 1892 roku Robinson został członkiem założycielem Linked Ring, stowarzyszenia zrzeszającego prestiżowych fotografów artystów.

Działający w tym samym czasie co Robinson brytyjski fotograf Peter Henry Emerson (1856–1936) pod wpływem francuskiego malarstwa naturalistycznego przeciwstawił się fotografii piktorialnej, głosząc pochwałę fotografii naturalistycznej. W 1886 roku opublikował album fotograficzny ***Life and Landscape on the Norfolk Broads*** (Życie i krajobraz na Norfolk Broads), zawierający czterdzieści platynowych odbitek. W następnych latach wydał jeszcze kilka albumów, między innymi ***On English Lagoons*** (Na angielskich lagunach, 1893) i ***Marsh Leaves*** (Bagienne liście, 1895). W wydanej w 1889 roku książce ***Naturalistic Photography for Students of the Arts*** (Fotografia naturalistyczna dla studentów sztuki) skrytykował konstruowanie obrazu fotograficznego z wielu zdjęć, upozowane, teatralne sceny oraz naśladowanie innych form sztuki. Twierdził, że fotografia jest szczególnie predysponowana do rejestrowania natury. Powinna ją naśladować, a nie zmieniać. Wkrótce jednak, wskutek kontaktów z malarzem Jamesem Abbottem McNeill Whistlerem i pod wpływem teorii widzenia niemieckiego naukowca Hermanna von Helmholtza, wycofał się z tej koncepcji i ogłosił „śmierć fotografii naturalistycznej". Opierając się na teorii von Helmholtza, Emerson twierdził, że:

> […] *w czasie przelotnego spojrzenia ludzkie oko ostro widzi tylko przedmiot, na którym skoncentrowany jest wzrok, podczas gdy obiektyw aparatu fotograficznego daje obraz, który jest ostry na całej swej powierzchni. Dlatego też fotografowie powinni używać miękkich obiektywów o długiej ogniskowej, by przybliżyć się do naturalnego sposobu patrzenia*[148].

Zmiana podejścia Emersona związana była również z jego fascynacją malarstwem impresjonistów i znalazła swoje odzwierciedlenie nie tylko w twórczości fotograficznej, ale też teoretycznej. W 1891 roku opublikował ***The Death of Naturalistic Photography***, w której stwierdził, że indywidualne cechy fotografii są bardzo ograniczone z powodu małej kontroli twórcy nad powstawaniem zdjęcia[149].

148 N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 243.
149 J. Kosidowski, *Wielcy guru fotografii, H.P. Robinson i P.H. Emerson*, „Fotografia" 1986, nr 4(42), s. 32–35.

Wiktoriańskie malarstwo akademickie miało silny wpływ na twórczość Julii Margaret Cameron (1815–1879), jednej z najważniejszych fotografek swej epoki. Techniką kolodionową wykonała wiele portretów sławnych polityków, myślicieli i artystów, fotografowała religijne i alegoryczne scenki nawiązujące do malarstwa prerafaelitów oraz sentymentalne kompozycje, między innymi do poezji Tennysona. Swoją pracę traktowała niezwykle odpowiedzialnie, wyznała:

> *Gdy mam modela przed aparatem, moja cała dusza usiłuje wykonać swój obowiązek wobec niego, w wiarygodnym zapisie wielkości wnętrza, tak samo, jak cech zewnętrznych człowieka. Fotografie te są zatem niemal wcieleniem modlitwy*[150].

Na inscenizowanych fotografiach Cameron modele, patrząc w dal, wywołują uczucie nostalgii, które wydaje się najbardziej reprezentatywną cechą jej twórczości.

W pełni wykorzystując techniczne aspekty kolodionu w precyzyjnym oddawaniu szczegółów, tworzył portrety Lewis Carroll (właśc. Charles Lutwidge Dodgson, 1832–1898), pastor Kościoła anglikańskiego, profesor matematyki, autor książek ***Alicja w krainie czarów*** i ***Po drugiej stronie lustra***. Jako fotograf, inspirował się twórczością prerafaelitów. Warto podkreślić, że zdjęcia czasami skąpo ubranych dziewczynek, czy wręcz nagich nieletnich modelek Carroll wykonywał zawsze w obecności rodziców i że oprócz tych fotografii zrobił wiele portretów dorosłych osób: pisarzy, malarzy i aktorów, fotografował także scenki rodzajowe, pejzaże i martwe natury.

FOTOGRAFIA PIKTORIALNA – GEST PLASTYCZNY W FOTOGRAFII

Początkowo sama umiejętność wykonywania dagerotypii, kalotypii czy mokrej metody kolodionowej stawiała fotografów w rzędzie ważnych odkrywców i twórców. Na paryskiej wystawie światowej w 1867 roku, odbywającej się pod hasłem: „Agriculture, Industrie et Beaux-Arts" (Rolnictwo, przemysł i sztuki piękne), zaprezentowano też pierwsze techniki fotograficzne jako prace o charakterze twórczym. Jednakże wprowadzenie łatwiejszych i szybszych technologii sprawiło, że pod koniec XIX wieku fotografia stała się zjawiskiem masowym. Spowodowało to zalew (z reguły prostych) zdjęć typu carte de visite, a także rozwój amatorskiego ruchu fotograficznego. Czynniki te wywołały dyskusję na temat, czy fotografia jest sztuką. Niektórzy fotografowie, dążąc do tego, aby ich prace rozpatrywano w kategoriach dzieł artystycznych, brali udział w tak zwanych Salonach sztuk pięknych. Uczestnictwo w tego typu wystawach mogło bowiem – dzięki zainteresowaniu krytyków i publiczności – nobilitować fotografię jako sztukę. Fotografia musiała jednak spełnić określone wymogi estetyczne. Należy zaznaczyć, że o uczestnictwo w Salonach fotografowie ubiegali się dużo wcześniej. Już 1859 roku na Salonie Jesiennym w Paryżu mieli swoją salę, doskonała fotografia rzemieślnicza bowiem zyskała wysoką rangę.

Wielu pierwszych fotografów uważało, że to nowe medium jest nową formą sztuki. Gwałtowny rozwój tanich technik spowodował upadek doskonałego rzemiosła, ale jednocześnie był to czas powstawania stowarzyszeń skupiających fotoamatorów oraz czas rozwoju periodycznej prasy fachowej. W takich warunkach narodziło się w Europie pojęcie fotografii artystycznej (piktorialnej). Towarzyszyła mu myśl teoretyczna kształtowana przez założoną w 1888 roku francuską organizację Photo-club de Paris (Fotoklub Paryski), skupiającą fotografów i teoretyków „malarskiego" podejścia do fotografii. Aby osiągnąć w fotografii efekty zbliżone do technik malarskich czy graficznych, opracowano specjalne techniki zwane technikami szlachetnymi (były to między innymi guma, przetłok, pigment i bromolej). Pozwalały one na upodobnienie fotografii do gwaszu, rysunku węglem czy akwaforty, a także na ingerowanie

150 Cyt. za: https://niezlasztuka.net/o-sztuce/fotografia-jest-niemal-wcieleniem-modlitwy-czyli-o-tworczosci-julii-margaret-cameron/ [dostęp 22.08.2022].

w sam końcowy obraz przez domalowywanie lub usuwanie niektórych elementów fotografii i tym samym wyeliminowanie automatyzmu w procesie jej powstawania. Wykonana w takiej technice fotografia charakteryzowała się miękkim rysunkiem. To, co było istotne w rzemieślniczej fotografii portretowej, pejzażowej czy zdjęciach architektury, to znaczy ostrość rysunku, duża ilość szczegółów, w pojęciu piktorialistów daleko odbiegało od fotografii artystycznej.

Sztandarowy tekst teoretyczny na temat fotografii malarskiej, ***La photographie est-elle un art?*** (Czy fotografia jest sztuką?), historyka sztuki Roberta de la Sizeranne'a (1866–1932), wydany w Paryżu w 1899 roku, omawiał jej zasady[151]. Zawierał rozważania na temat estetyki fotografii piktorialnej, która z założenia miała być reakcją na aspekt dokumentacyjny fotografii. De la Sizeranne wymienił trzy momenty zależne od artysty, które definiowały fotografię jako sztukę. Po pierwsze wybór motywu zarejestrowanego w jego – jak to nazywał – „estetycznym momencie", co wiązało się z uchwyceniem szczególnej atmosfery dla uzyskania określonego efektu, po drugie – odpowiednie wywołanie negatywu dla uzyskania pożądanej tonalności i po trzecie wybór określonej techniki pozytywowej umożliwiającej nadanie odbitce jednostkowego, unikatowego charakteru. Wszystko to miało na celu jak najbardziej zbliżyć fotografię do malarstwa, rysunku czy grafiki i tym samym umożliwić jej zaistnienie na salonach sztuki – czyli usankcjonowanie fotografii jako dziedziny artystycznej. Szczególnie pożądane było stosowanie takich technik pozytywowych, jak guma, pigment, bromolej czy platynotypia, a także wybór klasycznych motywów: portretu, aktu, krajobrazu, martwej natury, architektury.

Najpopularniejszą techniką szlachetną była tak zwana guma. Głównym jej składnikiem jest naturalna żywica akacjowa, zwana gumą arabską. Zastępuje ona żelatynę stosowaną w tradycyjnej emulsji srebrowej. Zamiast związków srebra wykorzystuje się światłoczułość związków chromu, które powodują, że warstwa gumy, poddana naświetleniu, traci swoją rozpuszczalność w wodzie. Emulsję, opartą na roztworze gumy arabskiej i rozpuszczonym w niej dwuchromianie potasu lub amonu oraz barwnym pigmencie, nanosi się za pomocą pędzla na dowolne podłoże. Z reguły jest to odpowiednio dobrany pod względem faktury papier, który po wyschnięciu naświetla się stykowo z przyłożonym do niego negatywem. Negatyw musi mieć wielkość gotowego obrazu, ponieważ mała światłoczułość emulsji chromianowej uniemożliwia stosowanie powiększalnika. Naświetlać można promieniami słońca lub światłem żarowym o dużej zawartości promieni UV. Naświetlony obraz wywołuje się strumieniem wody, która wypłukuje miejsca niezgarbowane (czyli zasłonięte ciemnymi partiami negatywu), pozostawiając widoczne miejsca zgarbowane. Barwa obrazu zależy od koloru stosowanego pigmentu. Jeżeli przeprowadzi się ten proces kilkakrotnie z pigmentami o różnej barwie, można otrzymać obraz w kolorach naturalnych.

W technice przetłoku powleka się tłustą farbą drukarską odpowiednio przygotowaną reliefową odbitkę, którą następnie odbija się na przyłożonym do niej zwykłym papierze (odbitka reliefowa powstaje w wyniku różnego pęcznienia w wodzie żelatyny w zależności od stopnia naświetlenia).

Techniki szlachetne umożliwiały wykonywanie zdjęć na papierach o rozmaitych strukturach, na przykład na papierze akwarelowym, co jeszcze bardziej zbliżało fotografię do ręcznie wykonywanej grafiki. Przy stosowaniu tradycyjnej techniki bromowej dążono do uzyskania efektu miękkiego rysunku o nieostrych konturach (jak w malarstwie impresjonistycznym). W uzyskaniu malarskiego nastroju pomocne były specjalnie skonstruowane miękkorysujące obiektywy.

Techniki szlachetne stosował należący do Photo-club de Paris Robert Demachy (1859–1936), który wystawiał swoje prace w technice gumy od 1895 roku, ciągle ją udoskonalając, prowadził też eksperymenty z przetłokiem olejowym. W technikach tych Demachy cenił to, że można było uzyskać jednostkowe dzieło. W 1897 roku opublikował, wraz z Alfredem Ogle Maskellem (1845–1912), książkę ***Photo-aquatint, or The Gum-bichromate Process*** (Fotoakwatinta lub proces gumy chromianowej). Napisał wiele artykułów na temat różnych technik fotograficznych.

151 R. de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką?*, „Obscura" 1983, nr 3, s. 23.

Swoje fotografie wykonane w technikach szlachetnych publikował w wydawnictwach i prezentował na wystawach Constant Puyo (1857–1933), członek Photo-club de Paris i jego prezes w latach 1921–1926. Swój pogląd na temat fotografii artystycznej przedstawił w wydanej w 1896 roku książce ***Notes sur la photographie artistique.*** Jego zdaniem ręczna praca w technikach szlachetnych eliminuje poczucie, że fotografia została wyprodukowana przez pozbawioną emocji maszynę, a najważniejszą wartością dzieła jest przekazywanie piękna.

Na rzecz promowania fotografii jako nauki i twórczości artystycznej aktywnie działali brytyjscy fotografowie skupieni wokół jednego z najstarszych towarzystw fotograficznych na świecie, Royal Photographic Society, założonego w 1853 roku (jako Photographic Society of London). W atmosferze sporu między zwolennikami fotografii naturalistycznej (ostrych zdjęć) i impresjonistycznej (zdjęć nieostrych, „rozproszonych"), z inicjatywy Henry'ego Peacha Robinsona, George'a Davisona, Henry'ego Van der Weyde (1838–1924), w 1892 roku powstało stowarzyszenie The Linked Ring, znane też jako The Brotherhood of the Linked Ring (Braterstwo Połączonego Pierścienia), promujące fotografię jako sztukę opartą na estetyce malarskiej. Do grupy można było dołączyć jedynie dzięki zaproszeniu. W 1893 roku Robinson zorganizował pierwszy Salon Fotograficzny, w założeniu miała to być coroczna impreza prezentująca fotografię w technikach szlachetnych. Grupa wydawała też pismo „The Linked Ring Papers", poświęcone estetyce i praktyce piktorializmu (ukazywało się do 1909 roku)

Członkowie Linked Ring stosowali różne rozwiązania, by zrealizować swoje cele artystyczne. Na przykład George Davison (1854–1930) przy użyciu fotografii otworkowej uzyskał ciekawe efekty w pracy ***The Onion Field*** (Pole cebuli, 1890) – charakterystyczna nieostrość fotografii otworkowej zamieniła dokumentalną fotografię pejzażową w impresjonistyczny obraz. Zdjęcie było prezentowane na wielu wystawach fotografii piktorialnej. Impresjonistyczne sceny rodzajowe i krajobrazowe oraz klarowne w formie portrety wykonywał James Craig Annan (1864–1946), wspomniany już autor kopii z negatywów Octaviusa Hilla.

Fotografowie europejscy mieli liczne zasługi w opracowywaniu i udoskonalaniu technik szlachetnych. Wiele udoskonaleń techniki gumy chromianowej wprowadzili artyści związani z działającym w latach 1897–1903 wiedeńskim stowarzyszeniem ***Wiener Trifolium*** (znane także jako Wiener Kleeblatt): Heinrich Kühn (1866–1944), Hugo Henneberg (1863–1918) i Hans Josef Watzek (1848–1903). Swe fotografie sygnowali trzema liśćmi koniczyny jako symbolem wspólnej pracy. Kühn pracował w technice wielowarstwowej gumy dwuchromianowej, tworząc kolorystyczne wariacje. W 1911 roku opracował technikę gummigravüre, będącą połączeniem fotograwiury i gumy dwuchromianowej. Stosował też klejodruk i pierwszy fabryczny proces fotografii barwnej – autochrom, od momentu jego pojawienia się w 1907 roku. Natomiast Watzek skupił się na aparatach fotograficznych: budował aparaty otworkowe, w innych konstrukcjach stosował prosty monokl, który przy wykorzystaniu nawet najmniejszej przysłony nie tworzył ostrych zdjęć, co pozwalało na osiąganie efektów bliskich fotografii artystycznej.

Mit grupy twórczej spod znaku „wiedeńskiego trójlistka" pojawił się na terenie Polski w postaci działalności Bolesława Gardulskiego, Tadeusza Wańskiego i Tadeusza Cypriana, nazywanych „poznańskim trójlistkiem", należących, jak pisze Adam Sobota: „do drugiej fali fotografów piktorialistów, gdy ruch ten okrzepł i wypracował charakterystyczne dla siebie formy"[152]. W przypadku Bolesława Gardulskiego (1885–1961) głównym tematem prac była architektura z charakterystycznymi kamieniczkami, zaułkami, schodami i podcieniami, a także wizerunki kobiet. Jego prace, podobnie jak i fotografie Wańskiego, wykonane były w piktorialnym stylu miękkiego obrazka. Do ulubionych tematów Tadeusza Wańskiego (1894–1958), oprócz starej architektury, należały „widoki zimowe, malownicze łąki czy leśne zakątki, chmurne krajobrazy z dramatycznymi sylwetkami pojedynczych bądź skupionych w niewielką grupę wysokich drzew, zakola niedużych rzeczek i wijących się wśród łąk strumieni"[153]. Twórczość Tadeusza Cypriana (1898–1979)

152 A. Sobota, *Etos fotografiki „poznańskiego trójlistka"*, w: *Fotografia. Od dagerotypu do Galerii Hybrydy*, red. D. Jackiewicz, Z. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 88.

153 B. Kosińska, *Tadeusz Wański – legenda i fascynacja*, „Fotografia" 1988, nr 3–4(49–50), s. 8.

była najbardziej zróżnicowana tematycznie. Oprócz krajobrazów i miejskiej architektury: „bardzo też ekscytowała [go] gra światła na rozmaitych powierzchniach uwypuklająca różne struktury (refleksy na wodzie, śniegu, lodzie, w gęstwinie drzew), co wymagało większej wyrazistości szczegółów niż w tradycyjnych piktorialnych pejzażach"[154].

Impresjonistyczny styl w fotografii reprezentowali działający w Niemczech bracia Hofmeisterowie, Oskar (1871–1937) i Theodor (1868–1943). Technikę bromową, a także przetłok olejowy i bromolej stosował belgijski fotograf Léonard Misonne (1870–1943), nazywany „królem fotografii krajobrazowej". Dążył on do wytworzenia określonego nastroju w fotografii przez wykorzystanie odpowiedniego oświetlenia i warunków atmosferycznych (mgły, deszczu). Jego prace, często wystawiane na salonach, miały wielu naśladowców.

Silne tendencje piktorialne zaznaczyły się również środowisku amerykańskich fotografów. Uległ im między innymi Alfred Stieglitz (1864–1946), który wcześniej jako jeden z pierwszych robił zdjęcia dokumentalne Nowego Jorku. Przykładem nowej stylistyki jest jego praca ***Terminal*** (Końcowy przystanek, Nowy Jork, 1893), wykonana ręcznym aparatem podczas zamieci śnieżnej, łącząca realizm sceny z atmosferą miejsca. Stieglitz należał do prekursorów zdjęć nocnych. Fotografował w skrajnych warunkach oświetleniowych, w deszczu i we mgle. Jedną z najbardziej znanych fotografii, ***Street scene with snow, Fifth Avenue, New York*** (Zima, Piąta Aleja, 1893), wykonał, czekając podczas śnieżycy przez cztery godziny na odpowiedni moment do zrobienia zdjęcia. W wyniku prowadzonej przez niego kampanii na rzecz uznania fotografii za sztukę Albright Gallery w Buffalo, jako pierwsze muzeum w USA, kupiło w 1910 roku fotografię na tej samej zasadzie, na jakiej kupuje się dzieła sztuki.

Stieglitz był ważną postacią amerykańskiej fotografii, publicystą, organizatorem i twórcą. Należał do działającego od 1884 roku nowojorskiego stowarzyszenia Camera Club, w 1897 roku założył kwartalnik „Camera Notes", będący organem tego stowarzyszenia. Od 1903 roku wydawał jedno z najbardziej wpływowych czasopism poświęconych fotografii artystycznej, kwartalnik „Camera Work" (do 1917 roku ukazało się 50 numerów pisma). Zamieszczał w nim artykuły teoretyczne na temat fotografii piktorialnej oraz prace fotografów grupy Photo Secession, którą założył w 1902 roku razem z Gertrudą Käsebier, Edwardem Steichenem i Clarence'em Hudsonem White'em.

W pierwszym numerze „Camera Work" zostały zaprezentowane zdjęcia Gertrude Käsebier (1852–1934), która po pobycie w Paryżu, gdzie zetknęła się z impresjonizmem, otworzyła w Nowym Jorku własne studio. Käsebier wykonywała portrety w duchu piktorialnym, które niejednokrotnie były wykorzystywane do ilustrowania popularnych romansów. Stworzyła wiele zdjęć poświęconych macierzyństwu.

Najczęściej publikowanym w „Camera Work" autorem był Edward Steichen (1879–1973). Jedną z jego najbardziej znanych fotografii piktorialnych jest wykonana w technice gumy dwuchromianowej praca ***The Pond – Moonlight*** (Staw – światło księżyca, 1904). (W 2006 roku została sprzedana na aukcji za 2,9 miliona dolarów i była to w tamtym czasie najwyższa cena za dzieło fotograficzne). Steichen zamieszczał w „Camera Work" teksty krytyczne o sztuce i fotografii barwnej.

W kilku numerach kwartalnika ukazały się zdjęcia współzałożyciela grupy Photo Secession Clarence'a Hudsona White'a (1871–1925), który oprócz tworzenia fotografii na platynowych papierach zajmował się również dydaktyką. Od 1914 roku prowadził własną szkołę – pierwszą instytucję edukacyjną w Ameryce, w której uczono fotografii jako sztuki. Studiowali w niej późniejsi ważni dla światowej fotografii twórcy: Margaret Bourke-White, Dorothea Lange czy Paul Outerbridge.

W „Camera Work" prezentowano też prace innych członków Photo-Secession, między innymi Franka Eugene'a (właśc. Frank Eugene Smith, 1865–1936), tworzącego w duchu malarstwa secesyjnego i impresjonistycznego (wyjechał do Niemiec, gdzie został uznanym portrecistą, był profesorem sztuk graficznych w Lipsku), oraz najmłodszego członka założyciela grupy, Alvina Langdona Coburna (1882–1966), późniejszego prekursora fotografii modernistycznej i fotograficznych eksperymentów bezkamerowych.

154 A. Sobota, *Etos fotografiki...*, s. 91.

Na ziemiach polskich fotografia piktorialna oraz techniki szlachetne zdobyły sobie wielu zwolenników. Pionierem w opracowywaniu nowych technik był między innymi Henryk Mikolasch (1872–1931), chemik, fotograf, prezes założonego w 1903 roku Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego, które powstało na bazie najstarszej polskiej organizacji fotoamatorów, istniejącego od 1891 roku Klubu Miłośników Sztuki Fotograficznej[155]. Mikolasch był kierownikiem Zakładu Fotografii Politechniki Lwowskiej, napisał wiele książek z dziedziny fotografii, między innymi: ***Moja technika olejna i bromoolejna*** (1926), ***Sztuka wywoływania zdjęć fotograficznych*** (1931), ***Moja technika gumowa*** (1932). W fotografii ***Niebieska flasza*** (1914), wykonanej w technice gumy, Mikolasch zastosował trzy pigmenty w kolorach subtraktywnych (żółty, niebiesko-zielony i purpurowy), otrzymując pracę w kolorze naturalnym.

Obok Mikolascha we Lwowie aktywnie działał Józef Świtkowski (1876–1942), wykładowca fotografii na Uniwersytecie Jana Kazimierza, autor szeregu podręczników z różnych dziedzin fotografii.

Ważnymi postaciami w środowisku polskich piktorialistów byli: Edmund Osterloff (1863–1938), autor między innymi bardzo malarskich fotografii w technice bromolejowej, Jan Neuman (1902–1941), pracujący w technice przetłoku, Franciszek Józef Stefan Groër (1887–1965), Klemens Składanek (1886–1944), Janina Mierzecka (1896–1987)[156].

Prace nad nowymi technikami prowadzili Marian (1880–1965) i Witold Dederkowie (1906–1988). Byli oni twórcami specyficznej techniki, bardzo daleko odrealniającej za pomocą retuszu wyjściowy obraz, którą nazwali fotonitem. Marian Dederko opisał ją w 1949 roku w czasopiśmie „Świat Fotografii":

> *Zasada fotonitu w krótkości jest taka: że zdjęcia robi się jako powiększenie na matowym papierze, na który kładzie się śmiały retusz sosem czarnym i kredą, usuwając to, co nie jest potrzebne, a dodając z wielką śmiałością to, co podkreśli wyraz zdjęcia, a następnie robi się z tego powiększenia negatyw powiększony dużym aparatem reprodukcyjnym. Tak sfotografowane zdjęcie można kopiować dowolną techniką, ale najlepiej nadaje się ono do gumy*[157].

Metodę o charakterze naukowym, zasadniczo różniącą się od technik piktorialnych, wynalazł w 1931 roku Witold Romer (1900–1967). Opracowana przez niego izohelia umożliwia tworzenie obrazów składających się z jednolitych plam w kilku tonach. W ten sposób wielotonowa fotografia zamienia się w grafikę o wyraźnie wyseparowanych warstwach. Jak sam Romer wspominał po latach, źródłem inspiracji do opracowania tak oryginalnej techniki były dla niego mapy i atlasy:

> *Przez blisko 40 lat pracowałem jako młody inżynier w Zakładzie Kartograficznym we Lwowie, w którym drukowane były mapy i atlasy mojego ojca, profesora Eugeniusza Romera, geografa światowej sławy. Od wczesnych lat młodzieńczych zajmowałem się fotografią amatorską, co sprowadziło mnie później do zajęcia się fotografią jako głównym tematem moich prac i zainteresowań. Patrząc co dzień na mapy, obrazujące ukształtowanie powierzchni ziemi za pomocą pól o jednakowej barwie, rozgraniczonych liniami o jednakowej wysokości nad poziomem morza (mapy hypsometryczne), pomyślałem o przedstawieniu w podobny sposób obrazów fotograficznych. Pomyślałem mianowicie o wyznaczeniu na polach obrazu linii jednakowej jasności i wypełnieniu płaszczyzn między tymi liniami równomiernymi półtonami o jasnościach wzrastających stopniowo, poczynając od najgłębszych czerni, a kończąc na czystej bieli. Efekt ten został osiągnięty na drodze czysto fotograficznej*[158].

155 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią,* Kraków 1981, s. 260–261.

156 Mierzecka zajmowała się też fotografią naukową, wykonała fotografie do książki męża, dermatologa Henryka Mierzeckiego, *Ręka pracująca* (1947); jest autorką książek: *Fotografia zabytków i dzieł sztuki (*1959) oraz *Całe życie z fotografią* (1981).

157 Cyt. za: H. Latoś, *Marian Dederko (1880–1965)*, „Foto" 1979, nr 7, s. 215.

158 *Witold Romer, 1900–1967* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, czerwiec–lipiec 1983], Wrocław 1983, s. 24–25.

Własną wersję techniki izohelii, pod nazwą izobromu, opracował działający we Wrocławiu założyciel Gabinetu Fotografii w Muzeum Śląskim (obecnie Muzeum Narodowe) Henryk Derczyński (1906–1981). Techniki tonorozdzielcze w fotografii barwnej jako jeden z pierwszych zaczął stosować Adam Bogusz (1918–2001), specjalizujący się w fotografii przemysłowej.

Wybitną postacią polskiej fotografii międzywojennej był Jan Bułhak (1876–1950). Po ukończeniu gimnazjum klasycznego w Wilnie studiował dwa lata na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Osiadł w majątku ziemskim w okolicach Mińska Litewskiego, ale po kilku latach porzucił zajęcia ziemianina na rzecz fotografii. Początkowo uczył się sam, a następnie kontynuował naukę w znanej pracowni Hugo Erfurtha w Dreźnie. W 1912 roku otworzył w Wilnie pracownię fotografii. Zainspirowany przez Ferdynanda Ruszczyca, rozpoczął fotograficzną inwentaryzację zabytków Wilna i innych obszarów Polski. W 1919 roku objął stanowisko starszego asystenta i kierownika artystycznego Zakładu Fotografii Artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, gdzie w 1939 roku uzyskał docenturę.

Z inicjatywy Bułhaka w 1928 roku powstał Fotoklub Wileński, utworzony na bazie Wileńskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii. Organizowanie stowarzyszeń fotograficznych na wzór istniejących w Europie miało na celu włączenie polskiej fotografii w obieg sztuki i jej promocję między innymi poprzez działalność wystawienniczą. Szczególnie ważna była obecność polskich fotografów na Międzynarodowych Salonach Fotograficznych. W 1929 roku, podczas III Zjazdu Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych, powołano Fotoklub Polski, którego Bułhak został pierwszym prezesem. O przyjęciu do tej ogólnopolskiej organizacji decydowała pięcioosobowa Kapituła Seniorów[159]. Głosowanie było tajne, a decyzja musiała być podjęta jednomyślnie. Warunkiem przyjęcia było przedstawienie przez kandydata co najmniej sześciu prac fotograficznych na salonach wystawienniczych. Pod uwagę brane były artystyczne osiągnięcia kandydata na polu fotografii piktorialnej. O elitarności tej organizacji może świadczyć fakt, że w ciągu niespełna dziesięciu lat istnienia należało do niej zaledwie czterdziestu czterech członków. Wśród nich były tak znaczące dla polskiej fotografii postaci jak: Marian i Witold Dederkowie, Jan Sunderland, Tadeusz Wański, Edmund Osterloff, Tadeusz Cyprian, Henryk Mikolasch, Bolesław Gardulski, Witold Romer, Stanisław Sheybal, Józef Świtkowski, Jan Kurusza-Worobjew, Henryk Schabenbeck. Na promowaną przez Fotoklub Polski estetykę fotografii artystycznej silny wpływ miała działalność członków Photo-club de Paris: Constanta Puyo i Roberta Demachy.

W poszukiwaniu definicji fotografii jako sztuki, w celu odróżnienia fotografów artystów od rzemieślników, Bułhak zaproponował termin ***fotografika.*** Po raz pierwszy użył go w 1927 roku w referacie ***O emancypacji fotografii artystycznej w Polsce***, który wygłosił w Warszawie na Zjeździe Polskich Miłośników Fotografii. Powiedział wówczas:

> *Przyszedł czas, by w fotografii polskiej nastąpiło pojęciowe rozróżnienie rzemieślnika i artysty. Nie dlatego, by pomniejszyć czy dyskwalifikować rzetelną i fachową pracę rzemieślnika. Po to, ażeby ustalić gatunkową i hierarchiczną odmienność artysty fotografa i rehabilitować jego sztukę, zagubioną dotąd, jak ziarnko piasku, w morzu rękodzielnictwa zarobkowego lub snobistycznych zabawek*[160].

To odróżnienie fotografii artystycznej od rzemieślniczej miało opierać się na estetyce przynależnej tradycyjnemu malarstwu i rysunkowi. W opublikowanej w 1931 roku książce ***Fotografika*** Bułhak zawarł tezy dotyczące fotografii artystycznej. Swoje założenia oparł na normach estetycznych propagowanych przez Photo-club de Paris. W ***Almanachu fotografiki wileńskiej*** z 1931 roku w sposób entuzjastyczny,

159 Do grona kapituły należeli: Henryk Mikolasch, Marian Dederko, Józef Kuczyński, Tadeusz Wański, Jan Bułhak.
160 I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa 1982, s. 249.

wręcz bałwochwalczy, pisał o podręczniku autorstwa Constanta Puyo i Roberta Demachy'ego ***Les Procédés d'art en photographie***, propagującym techniki fotografii naśladujące malarstwo i grafikę.

> *Rok 1906* [...]. *Zwycięstwo sztuki nad nauką osiągnięte w triumfie zupełnym* [...]. *Czym jest ta książka? Podręcznikiem? Albumem sztuki? Testamentem żywych dla tych, co przyjść mają? Zwierciadłem stylu, chlubą myśli, rozkoszą oka? Wszystkim tym jednocześnie. Książka jest szczytem połączenia pięknego z pożytecznym i, jak drogocenna agrafa, usiana klejnotami, spina i zamyka bibliotekę wytworną Fotoklubu paryskiego*[161].

Tezy te Bułhak powtórzył w książce ***Estetyka światła*** (1936), gdzie stwierdził, że fotografia staje się fotografiką wtedy, gdy ideału obrazu szuka się w malarstwie, a wzorów w grafice. Takie podejście do fotograficznego obrazu wykluczało, według autora, z obszaru sztuki fotografii nowoczesne prądy, na przykład Nową Rzeczowość, której nie uważał za kierunek artystyczny. Poglądy te, podzielane właściwie przez całe środowisko fotografów skupionych wokół elitarnych fotoklubów, w których autorytet Bułhaka był bezdyskusyjny, odcięły polską fotografię od trendów światowych. Polska fotografia stała się bardzo zachowawcza w stosunku do fotografii czerpiącej z założeń nowoczesnych kierunków w sztuce: dadaizmu, surrealizmu, konstruktywizmu, futuryzmu czy idei z kręgu Bauhausu. Bułhak kładł nacisk na kluczowy dla piktorializmu aspekt estetyczny. Chodziło o przesunięcie akcentu z aktu fotografowania na akt tworzenia odbitki. Dla piktorialistów negatyw był tylko punktem wyjścia prowadzącym do gotowej odbitki, wynikiem mechanicznego zapisu fotografowanej sceny i – jako powstały bez manualnej ingerencji twórcy – pozbawiony był „piętna artyzmu". Co innego kopia, która stanowiła interpretację negatywu i zaprzeczenie automatyzmu aktu fotografowania, wnosząc do obrazu element twórczy:

> *Dawniej negatyw decydował bezapelacyjnie o treści obrazu fotograficznego, a treść ta była jego mechanicznym, odwróconym powtórzeniem. Teraz powrócił do swojej właściwej roli skromnej i słusznej. Negatyw stał się materiałem, punktem wyjścia dalszej interpretacji obrazu, osobistej i artystycznej. Miejsce automatyzmu zajęła świadoma i osobowa praca człowieka, która jest istotą sztuki i o jego wartościach stanowi*[162].

Normatywna estetyka Bułhaka opierała się, cytując krytyka Jana Sunderlanda, na kilku podstawowych zasadach, chodziło o:

> [...] *miękki rysunek, uwzględnianie w kompozycji złotego podziału odcinka i mocnych punktów, rozpatrywanie fotogramu jako układu linii i plam na płaszczyźnie obrazu, długą skalę półtonów, zakaz dzielenia wysokości odbitki horyzontem w połowie, nakaz zapełniania nieba obłokami*[163].

Wszystkich tych zasad można było się wręcz mechanicznie wyuczyć.

Bułhak był autorem i propagatorem idei *fotografii ojczystej*, której teoretyczne założenia zawarł w licznych artykułach oraz książce *Fotografia ojczysta* (wyd. w 1951 roku, już po jego śmierci)[164]. Odnosząc się do tej idei, należy przywołać działalności Bułhaka jako dokumentalisty. Pod tym względem jego dzieło jest ogromne. Do 1939 roku stworzył kolekcję ponad 10 tysięcy zdjęć dokumentalnych, które w ramach cyklu ***Polska w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka*** były publikowane w postaci albumów i pocztówek. W 1944 roku, w wyniku działań wojennych, cała kolekcja oryginalnych zdjęć została zniszczona.

161 *Almanach fotografiki wileńskiej,* Wilno–Poznań–Warszawa–Lublin 1931, s. 28; J. Sunderland, *Estetyka i sztuka fotografii*, Kraków 1979, s. 22.
162 J. Bułhak, *Estetyka światła. Zasady fotografiki*, Wilno 1936, s. 234
163 J. Sunderland, *Estetyka i sztuka...*, s. 25.
164 J. Bułhak *Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznieniu fotografii z ilustracjami autora,* Wrocław 1951.

Bułhak używał określenia fotografia ojczysta w odniesieniu do fotografii o charakterze krajoznawczym. Definiował to pojęcie w autorski sposób – fotografia ojczysta to szerzenie wiedzy o ojczyźnie i wywoływanie u widza określonych emocji poprzez stosowanie odpowiedniej nostalgicznej stylistyki:

> […] *to jest fotografia krajoznawcza rozszerzona tematowo przez społeczno-patriotyczny punkt wyjścia, uszlachetniona przez wyższe wymagania artystyczne, czyli przez powabny i przekonywający układ treści*[165].

W przeciwieństwie do typowej fotografii krajoznawczej, której sens upatrywał w jej warstwie informacyjnej, fotografia ojczysta powinna opierać się głównie na walorach estetycznych. W ten sposób, tak jak pojęciu *fotografii* przeciwstawiał pojęcie *fotografiki,* tak pojęciu *fotografii krajoznawczej* przeciwstawiał pojęcie *fotografii ojczystej.* Jak trafnie podkreślił to Adam Sobota, w metodzie Bułhaka:

> […] *istotny jest decydujący moment dla wykonania fotografii, który przychodzi po dokładnym przestudiowaniu tematu i osiągnięciu stanu szczególnego porozumienia z naturą.* […] *Wyczekiwał nieraz godzinami na sytuację, kiedy elementy mogące reprezentować podstawowe „żywioły" osiągały stan współistnienia, który byłby zarówno harmonijny, jak i ekspresyjny*[166].

Po II wojnie światowej Bułhak przeniósł się do Warszawy, kontynuował swoją pracę dokumentacyjną. Był jednym z założycieli Związku Polskich Artystów Fotografików (jako kontynuatora Fotoklubu Polskiego) i jego pierwszym prezesem. Członkowie ZPAF automatycznie nabywali uprawnienia artystyczne z dziedziny fotografii. Funkcjonująca do dzisiaj nazwa *artysta fotografik* stanowi swego rodzaju historyczną zaszłość i nie odpowiada sytuacji współczesnej fotografii. ZPAF zawiązał się w mieszkaniu Leonarda Sempolińskiego 10 lutego 1947 roku. Początkowo przyjęto nazwę Polski Związek Artystów Fotografów, którą później zmieniono na Związek Polskich Artystów Fotografików.

REAKCJA NA FOTOGRAFIĘ PIKTORIALNĄ – W POSZUKIWANIU AUTONOMICZNYCH CECH FOTOGRAFII

Grupy piktorialistów – jak podsumowała to Pam Roberts – wkrótce rozpadły się z powodów małostkowych sporów wewnętrznych oraz zbyt rygorystycznego naśladowania efektów malarskich. Przesadne skupianie się na niuansach technicznych prowadziło do utraty całościowej wizji fotografii. Piktorialiści zabrnęli w ślepy zaułek, ich fotograficzne poszukiwania sprowadziły się do wąskiej perspektywy, jak gdyby oglądali świat, patrząc przez niewłaściwy koniec lunety[167].

Jednym z pierwszych fotografów, który walczył o uznanie fotografii za samodzielne dzieło sztuki, odrzucając jednocześnie wszelkie naśladownictwo innych dyscyplin, był Alfred Stieglitz. Po doświadczeniach z fotografią „malarską" – jako członek prestiżowego londyńskiego towarzystwa Linked Ring i współzałożyciel piktorialnej grupy Photo-Secession – stał się rzecznikiem czystej, rządzącej się własną estetyką fotografii. Był pierwszym w Stanach Zjednoczonych propagatorem nowoczesnej sztuki europejskiej, którą prezentował w prowadzonej wspólnie z Edwardem Steichenem w nowojorskiej Galerii 291. Pokazywał w niej między innymi dzieła Henri Matisse'a, Auguste'a Rodina, Pabla Picassa, a także współczesną fotografię. Świadectwem estetycznego zwrotu w pojmowaniu przez Stieglitza twórczej fotografii może być również fakt, że w 1927 roku, zasiadając wspólnie ze Steichenem w jury jednej z wystaw, odrzucił fotografię

165 J. Bułhak, *Estetyka światła…*, s. 21.
166 A. Sobota, *Szlachetność techniki…*, s. 111.
167 P. Roberts, *Alfred Stieglitz, galeria „291" i „Camera Work", w: Alfred Stieglitz. Camera Work. The Complete Photographs 1903–1917/Alfred Stieglitz, Camera Work. Wszystkie fotografie 1903–1917*, tłum. B. Fabiszewski, Köln–Warszawa 2013, s. 361.

piktorialną, wybierając czystą fotografię bezpośrednią, między innymi Paula Stranda oraz Edwarda Westona. Jego zdaniem:

> *Testem na wartość fotografii jako środka ekspresji jest powieszenie czy umieszczenie jej obok dzieł starych mistrzów – najlepiej dzieł sztuki chińskiej, egipskiej, greckiej czy ludów prymitywnych. Jeżeli to wytrzyma, jest warta zachodu, ma swoje własne życie; w przeciwnym wypadku – no cóż, nie chciałbym nikogo zniechęcać*[168].

W 1911 roku Stieglitz opublikował w „Camera Work" swoją fotografię ***The Steerage*** (Dolny pokład lub Tylny pokład), pod którą zamieścił wymowny podpis: „Nawet jeśli wszystkie moje fotografie by zaginęły i pamiętano by o mnie tylko z powodu: Dolnego pokładu, byłbym zadowolony"[169]. Zrobił ją w 1907 roku na pokładzie statku SS Kaiser Wilhelm II, płynącego ze Stanów Zjednoczonych do Europy. Mając tylko jedną nienaświetloną kliszę, postanowił zrobić zdjęcie:

> *Czy mogłem uchwycić to co widziałem, co czułem? Z bijącym sercem nacisnąłem migawkę. Nigdy przedtem nie czułem aż tak mocnego bicia serca. Czy udało się to zdjęcie? Wiedziałem, że jeśli się ono uda, nastąpi nowy, wielki krok w dziejach fotografii, podobnie jak wtedy, gdy w roku 1892 powstało moje zdjęcie* ***Konie pociągowe*** *lub w roku 1902* ***Ręce człowieka****; były to zdjęcia, które zapoczątkowały nową erę fotografii i nową erę widzenia. Teraz w jakimś sensie szedłem dalej, bo to zdjęcie – zdjęcie tylnego pokładu – miało być obrazem opartym na wzajemnych relacjach kształtów i na najgłębszym ludzkim uczuciu, miało być krokiem w moim własnym rozwoju, moim spontanicznym odkryciem*[170].

W nowej estetyce fotografii bezpośredniej Stieglitz wykonał ponad trzysta portretów swojej żony, malarki Georgii O'Keeffe (1887–1986), fotografując zarówno całe ciało, jak i jego fragmenty: ręce, dłonie, piersi, szyję, stopy. We wstępie do wystawy jej portretów w Metropolitan Museum of Art w 1978 roku O'Keeffe napisała:

> *Pomysł Stieglitza na portret nie był tylko jednym obrazem: zamiast tego była to kompozycja obrazów odnosząca się do idei i osobowości, która była zbyt duża, aby zmieścić się na jednej fotografii*[171].

W latach 1922–1934 Stieglitz pracował nad cyklem fotografii chmur i nieba, który nazwał ***Equivalents*** (Ekwiwalenty). W tym wypadku podstawowym założeniem było odwołanie się do wrażeń pojawiających się w chwili robienia zdjęcia, które staje się obrazem uniwersalnym – odbiciem emocji towarzyszących wykonawaniu fotografii, a ich istota dotyczy formy, a nie treści zdjęcia. Uważał, że fotografia może wywoływać takie same emocje jak muzyka, o czym świadczy tytuł serii wyodrębnionych fotografii z tego cyklu: ***Music – A Sequence of Ten Cloud Photographs*** (Muzyka: sekwencja dziesięciu fotografii chmur, 1922). Napisał o nich:

> *Moje fotografie chmur, moje Pieśni Nieba, są ekwiwalentami mojego doświadczenia życia. Cała sztuka nie jest niczym innym jak obszarem pewnych podstawowych związków, ekwiwalentem najgłębszych doświadczeń życia artysty*[172].

168 A. Sobota, *Alfred Stieglitz w oczach Dorothy Norman*, „Obscura" 1982, nr 6, s. 10.
169 Cyt. za: https://thejewishmuseum.org/collection/27467-the-steerage [dostęp 30.03.2022].
170 A. Stieglitz, *Jak powstał „Tylny pokład"*, „Fotografia" 1976, nr 3, s. 44.
171 G. O'Keeffe, introduction to *Georgia O'Keeffe: A Portrait by Alfred Stieglitz*, Metropolitan Museum of Art, New York 1978, https://archive.artic.edu/stieglitz/portraits-of-georgia-okeeffe/ [dostęp 30.03.2022].
172 A. Sobota, *Alfred Stieglitz...*, s. 12.

Analizując pracę Stieglitza w kontekście teorii fotografii, Bernd Stiegler napisał:

> *Teoria ekwiwalentu zmierza do stworzenia systemu znaków równoległego do natury, który, jako porządek o charakterze formalnym, wykazuje cechy symboliczne i medialnie komunikuje doświadczenie estetyczne widza, jego uczucia, a nawet jego podświadomość*[173].

Dalej autor zwraca uwagę na recepcję tej teorii w pracach amerykańskich fotografów:

> *Stieglitzowska teoria ekwiwalentu stała się wiodącą figurą teoretyczną amerykańskiej fotografii powojennej. W szczególności Minor White, wydawca „Aperture", a także amerykańscy fotografowie Harry Callahan i Aaron Siskind powoływali się bezpośrednio na teorię ekwiwalentu i nadali jej zdecydowanie subiektywną wykładnię. Funkcjonowanie ekwiwalentu jest według White'a porównywalne z tym, co psychologowie określają mianem projekcji czy empatii. Fotografia przemienia przedstawiony obiekt w coś, co otwiera świat subiektywnych doświadczeń i uczuć, właśnie przez to, że wyłączone zostaje znaczenie przedstawionych obiektów. Świat zjawiskowy uległ przemianie w formy, które mają stanowić ekwiwalent odczuć podmiotu, i jednocześnie wyrażać się w twórczym procesie, oscylującym wokół rzeczy, fotografa i widza*[174].

W ostatnim, podwójnym numerze „Camera Work" (1917) Stieglitz opublikował fotografie Paula Stranda, którego określił jako prekursora fotografii modernistycznej, świadomej swojej odrębności. Zamieścił między innymi słynną fotografię ***Wall Street, New York***, 1915, przedstawiającą przechodniów na tle fragmentu biurowca. Skala budynku przytłacza niewielkie sylwetki ludzi, którzy wyglądają na zagubionych w wielkim mieście. Podobne ujęcie znalazło się w filmie ***Manhattan*** (1921), który Strand zrealizował razem z malarzem i fotografem Charlesem Sheelerem (1883–1965). Korzystając z aparatu z wizjerem kątowym umocowanym z boku, Strand wykonywał na ulicach zdjęcia bez zwracania na siebie uwagi. W ten sposób powstała inna jego słynna fotografia ***Blind Woman, New York*** (Niewidoma kobieta, Nowy Jork, 1916), która „stała się od razu ikoną nowej fotografii amerykańskiej, łącząc humanizm dokumentacji społecznej ze śmiało uproszczonymi formami modernizmu"[175].

Na stronę fotografii bezpośredniej przeszedł także Edward Steichen. Był on jednym z pierwszych fotografów mody, głównym fotografem „Vogue" i „Vanity Fair". Zrobił nowoczesne w formie portrety sławnych aktorek i aktorów, między innymi Grety Garbo, Joan Crawford, Glorii Swanson, Poli Negri, Gary'ego Coopera. W czasie II wojny światowej wykonywał zdjęcia lotnicze podczas walk na Pacyfiku. Po wojnie został dyrektorem działu fotografii w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, w 1955 roku zorganizował słynną wystawę fotografii prasowej ***The Family of Man.***

Fotografię bezpośrednią uprawiał Edward Weston (1886–1958). Pracował aparatem o formacie negatywu 8 × 10 cali, wykonując odbitki stykowo (bez użycia powiększalnika). Istotą tej fotografii jest świadomy wybór wycinka otoczenia. Kadr zdjęcia tworzy samodzielną rzeczywistość fotograficzną. Wśród ulubionych tematów Westona był pejzaż, akt i proste przedmioty; fotografując skały, muszle, papryki, pnie drzew, pokazał, że otaczająca nas rzeczywistość może poprzez fotografię stać się źródłem doznań estetycznych. Weston twierdził, że fotografia musi być wolna od wszelkich trików technicznych i ckliwości. Wygląd gotowej odbitki i końcowy rezultat powinien być przewidziany już podczas nastawiania ostrości w celowniku. Istota takiego fotografowania tkwi w uchwyceniu kwintesencji i wzajemnych relacji wybranych przez fotografa elementów. Wywołanie negatywu i kopiowanie pozytywu jest tylko realizacją pierwotnych idei.

---

173 B. Stiegler, *Ekwiwalent*, w: idem, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 72.
174 Ibidem, s. 73.
175 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267748 [dostęp 31.03.2022].

Fotografia musi być uczciwa, prosta i bezkompromisowa, nie może kłamać. Wyróżnikiem fotografii przedmiotów była umiejętność wyizolowania ich z otoczenia. Na zdjęciach Westona liść kapusty wygląda jak fragment tkaniny (***Cabbage Leaf ~ 41V***, 1931), a owoc papryki przyjmuje erotyczny wydźwięk (***Pepper#30***). W 1937 roku Weston, jako pierwszy fotograf, otrzymał stypendium Fundacji Guggenheima (John Simon Guggenheim Memorial Foundation), które wcześniej było przyznawane tylko malarzom. Dzięki temu mógł odbyć dwuletnią fotograficzną podróż po zachodnich stanach USA, w czasie której fotografował pejzaż. Szczególnie ciekawe są zdjęcia wydm w Oceano w Kalifornii, ujawniające ich zróżnicowaną fakturę. Fotografia pejzażowa Westona to zarówno rozległe widoki, jak i geometryczne formy pól, kształtów i faktur natury. Weston wykonał też wiele fotografii aktów, które charakteryzują się rzeźbiarską formą.

Pod wpływem Westona fotografią profesjonalnie zajęła się włoska aktorka teatralna i filmowa Tina Modotti ((właśc. Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini, 1896–1942). Poznali się w 1921 roku i razem wyjechali do Meksyku. Po powrocie Westona do Stanów Modotti otworzyła w Meksyku studio portretowe, które stało się ważnym salonem artystycznym stolicy. Jej fotografie publikowane były w czasopismach „Shape", „New Masses" i „Horizonte". Jako członkini Komunistycznej Partii Meksyku, była zaangażowana politycznie, co znajdowało wyraz w jej fotografii. Krótka kariera Modotti zaowocowała znaczącymi zdjęciami ukazującymi ludzi, przedmioty, elementy architektury.

W 1932 roku kilku amerykańskich fotografów skupionych wokół Edwarda Westona, między innymi Ansel Adams, Imogen Cunningham, Willard Van Dyke (1906–1986), założyło ważną dla promocji fotografii bezpośredniej Grupę f/64 (nazwa pochodzi od najmniejszego otworu przysłony w wielkoformatowym aparacie, przy której można osiągać dużą głębię ostrości na negatywie). Członkowie grupy uważali, że fotografia, jako forma sztuki, musi rozwijać się w kierunkach wyznaczanych przez jej specyficzne cechy i powinna być niezależna od różnych ideologicznych konwencji i estetyk. Inauguracyjna wystawa tej grupy w De Young Museum w San Francisco stała się promocją fotografii artystycznej jako autonomicznej dyscypliny sztuki opartej na umiejętności widzenia. Podstawą tej fotografii była precyzyjna technika i ostry obraz na całej powierzchni fotografii, odbitki nie były kadrowane, lecz kopiowane z całej powierzchni negatywu.

Współzałożyciel Grupy f/64, wspaniały fotograf pejzażu Ansel Adams (1902–1984), zwracał uwagę na mistyczny charakter fotografowania. Twierdził, że czasami wydaje mu się, iż pojawia się w miejscach, gdzie Bóg daje mu znać, aby nacisnął migawkę. Na zasadzie „duchowego identyfikowania się ze światem" powstała jego słynna fotografia ***Moonrise. Hernandez, New Mexico*** (Wschód księżyca. Hernandez w stanie Nowy Meksyk, 1941). Fotografie Adamsa to idealizacja i jednocześnie afirmacja przyrody. Każdy oddzielny element powiązany jest doskonale z całością. Autor twierdził, że zanim naświetli negatyw, musi mieć wizję gotowej odbitki. To twierdzenie leżało u podstaw opracowanego przez niego tak zwanego systemu strefowego (Zone System) – pomiaru światła, opartego na zasadzie precyzyjnego naświetlenia i wywołania filmu, aby uzyskać optymalną gradację negatywu. Miało to prowadzić do świadomego przewidywania ostatecznego kształtu odbitki[176]. Analizując twórczość Adamsa, kustosz Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku John Szarkowski podkreślił, że cechą jego prac jest niezwykłe wyczulenie na minimalne zmiany światła, które definiują przestrzeń w określonym momencie. Dla tego artysty naturalny krajobraz jest nie statyczną, trójwymiarową rzeźbą, lecz ulotnym planem zdjęciowym, z którym się identyfikuje. W tekście w jednym z albumów z jego fotografiami zwrócono uwagę, że: „Wytwory człowieka albo przyrody nigdy nie wyglądają równie okazale jak na zdjęciu Ansela Adamsa. Jego zdjęcie potrafi chwycić widza za serce silniej niż rzeczywisty przedmiot na nim przedstawiony"[177].

176 Przy tworzeniu systemu strefowego z Adamsem współpracował Fred Robert Archer (1889–1963), specjalizujący się w fotografii portretowej, między innymi hollywoodzkich gwiazd filmowych.

177 Cyt. za: S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 170.

W 1946 roku Adams otrzymał stypendium Guggenheima na dokończenie projektu ***Parki Narodowe Ameryki.*** Napisał książki poświęcone technice i technologii fotografii czarno-białej: ***The Camera, The Negative*** i ***The Print***. Jego techniczne umiejętności były bardzo cenione, był konsultantem Polaroid Corporation. Pracował również aparatem Hasselblad – jedną z najczęściej publikowanych jego prac jest wykonana tym sprzętem fotografia ***Moon and Half Dome, Yosemite National Park*** (Księżyc i Half Dome, Park Narodowy Yosemite, 1960). Fotografia ***The Tetons and the Snake River*** (1942) została zapisana (razem ze 116 innymi fotografiami) na złotej płycie, którą umieszczono na pokładzie sondy kosmicznej Voyager. W 1985 roku jego imieniem nazwano obszar w rezerwacie Inyo National Forest oraz szczyt w górach Sierra Nevada[178].

Głębokim zainteresowaniem światem botaniki charakteryzują się prace Imogen Cunningham (1883–1976). Członkini Grupy f/64 w swojej praktyce artystycznej przeszła przez okres technik piktorialnych, fotografii aktu i portretu, by dojść do zdjęć roślin fotografowanych z bliskiej odległości. Fotografia ***Two Callas*** (Dwie kalie, 1925) poprzez izolację kształtu skupia wzrok widza na wydobyciu relacji pomiędzy delikatnymi słupkami i pręcikami wnętrza kwiatu z jego delikatnymi płatkami. Podkreślenie przez Cunningham erotycznych form kwiatów nasuwają porównania jej twórczości z malarstwem Georgii O'Keeffe.

Istotne jest to, że fotografowie z Grupy f/64 nie traktowali fotografii w kategoriach dokumentu. Podzielali wyznawaną przez Alfreda Stieglitza ideę „ekwiwalentności", która uznaje fotografię artystyczną za sumę emocjonalnej reakcji i poczucia jedności fotografa z fotografowaną sceną. Chodzi o dążenie do znalezienia własnej artystycznej wizji przedstawianego świata. Sama technika fotograficzna ma tylko w tym pomóc, być środkiem, a nie celem. Kontynuatorem takiego sposobu fotografowania jest Paul Caponigro (ur. 1932), uważany za jednego z czołowych amerykańskich fotografów krajobrazu. Oprócz pejzażu specjalizuje się w fotografii martwych natur. Najbardziej znane zdjęcie Caponigro, ***Running White Deer, County Wicklow, Ireland*** (Biegnące białe jelenie, hrabstwo Wicklow, Irlandia, 1967), może być wizualizacją jego stosunku do fotografii silnie związanej z otoczeniem. Jak sam mówił: „Fotografia to medium, język, dzięki któremu mogę bezpośrednio doświadczyć interakcji między mną a naturą, żyć z nią bliżej"[179]. Był dwukrotnym stypendystą Fundacji Guggenheima.

Warto podkreślić, że Caponigro pod koniec lat 50. praktykował w studiu fotograficznym Minora White'a (1908–1976), przejmując od niego skłonność do łączenia duchowości i obrazowości fotograficznej. White zapisał się w historii fotografii jako interesujący twórca i redaktor założonego w 1952 roku niezależnego pisma „Aperture"[180], niewątpliwie najważniejszego periodyka lat 50. XX wieku poświęconego fotografii. Kwartalnik promował fotografię o charakterze metaforycznym, która może być źródłem natchnienia fotografa do wyrażania za pomocą zdjęć własnego wnętrza. W ocenie historyków fotografii ważną rolę w tej promocji odegrał sam White:

> *Minor White, poważny i charyzmatyczny nauczyciel, mający uczniów na Wschodnim i Zachodnim Wybrzeżu, należy do legendarnych postaci amerykańskiej fotografii. Jego stwierdzenie: „Od samych początków, aparat wskazywał na mnie samego", charakteryzowało jego posługiwanie się fotografią jako narzędziem do ujawniania własnych filozoficznych postaw. White uważał, że istotna jest nie tyle sama fotografia, co reakcja widza, który ją ogląda. Jego kontemplacyjne obrazy miały za zadanie wzbudzić wrażenie w podobnym sensie jak Stieglitz doświadczał swoich „ekwiwalwentów". Ponadto White szeregował swoje prace w sekwencje, prezentując poszczególne obrazy w przemyślanej*

178 https://pl.wikipedia.org/wiki/Ansel_Adams [dostęp 15.07.2024].
179 https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Caponigro (15.07.2024).
180 J. Green, *Kwartalnik "Aperture" w latach 50-tych: słowo i droga*, tłum. M. Kłobukowski, „Obscura" 1985, nr 3, s. 19–31.

aranżacji, aby wywołać pożądane skojarzenia w umyśle oglądającego. White bezustannie usiłował być otwartym na nowe sposoby doświadczania życia, a jego obrazy reprezentują nurt autoreflek-syjny i kontemplacyjny w fotografii[181].

Purystyczny model fotografii, odrzucający ingerencję w negatyw i pozytyw, reprezentował zamieszkały w Ameryce Czech Josef Růžička (1870–1960). Jego osoba miała duży wpływ na czeską fotografię między-wojenną, co znalazło swoje odbicie w pracach jednego z najważniejszych twórców bezpośredniego[182] podejścia do fotografii – Josefa Sudka (1896–1976). Sudek zaczynał swoją fotograficzną działalność od technik szlachetnych, by przejść do stylu lirycznego. Fotografował wielkoformatowym aparatem i tak jak Weston wykonywał kopie stykowe. Motywem jego zdjęć była architektura Pragi, nostalgiczne widoki z okna pracowni, fragmenty ogrodu i martwe natury. Fotografie te są tak przesiąknięte światłem, jakby to ono było głównym motywem jego zdjęć, o których Urszula Czartoryska pisała:

Istotnym motywem, ponad wszystkie tematy, twórczości Sudka jest metafora, pośrednia wykładnia uczuć najczulszych, najdelikatniejszych, których to uczuć doznaje każda indywidualność poetycka, niezależnie od tego, jaką technikę obiera do ich wyrażenia[183].

W Niemczech w latach 20. XX wieku reakcją na fotografię piktorialną była działalność fotografów, których prace wpisywały się w nowe tendencje w sztuce niemieckiej. Na określenie nowych zjawisk historyk sztuki i krytyk Gustav Friedrich Hartlaub użył w 1923 roku określenia Neue Sachlichkeit (Nowa Rzeczowość).

Zdjęcia z kręgu Nowej Rzeczowości odnosiły się do realizmu i cechowały się chłodną dokładnością. Fotografia tworzyła uporządkowany dwuwymiarowy obraz wolny od wszelkiej przypadkowości. Kompozycje, będące fragmentami otaczającej rzeczywistości, opierały się na powtarzających się rytmach pni drzew, kominów fabrycznych, detali maszyn i roślin. Wszystko to, włączając portrety, charakteryzowało się skrupulatnym oddaniem szczegółów, akcentowaniem ostrości i bogactwem tonalnym końcowego obrazu fotograficznego oddanego w pełnej skali tonalnej, od najjaśniejszej bieli do intensywnej czerni.

Przedstawicielem tego ruchu w fotografii był Albert Renger-Patzsch (1897–1966). W 1928 roku wydał album ***Die Welt ist schön*** (Świat jest piękny), w którym przedstawił sto zdjęć wyrażających jego estetyczny pogląd na fotografię. W tekście albumu pojawiają się charakterystyczne dla Nowej Rzeczowości zdania, że nie ma niczego takiego na świecie, co nie może być piękne, i że akt twórczy polega wyłącznie na wyborze fotografowanego obiektu, przy czym pojęcie piękna odnosiło się do umiejętności fotografa w uwidacznianiu formy i struktury widzianych rzeczy. Była to fotografia prezentująca tendencje neorealistyczne w sztuce, na przykład w filmie czy literaturze. Sposób fotografowania świata przez Rengera-Patzscha od strony formalnej podobny był do nowoczesnej fotografii amerykańskiej z kręgu Edwarda Westona, pozbawiony był jednak charakterystycznej dla niej wzniosłości i poezji. Publikacja ta przez wiele lat była wzorem dla fotografów odcinających się od miękkorysujących obiektywów, zamglonych pejzaży i nostalgicznych portretów, a hołdujących wykorzystywaniu dokumentalnych funkcji fotografii.

W podobnej konwencji co Renger-Patzsch pracował Karl Blossfeldt (1965–1932), fotograf i rzeźbiarz, który już od połowy lat 90. XIX wieku wykonywał ostre, w pełni opracowane technicznie makro-fotografie roślin. W 1928 roku wydał album ***Urformen der Kunst*** (Archetypy sztuki) ze zdjęciami, które poprzez odpowiednie powiększenie fragmentów i ich wybór pokazywały analogie pomiędzy budową roślin a konstrukcjami technicznymi. Fotografie te uwidaczniają naturalnie powtarzające się struktury geome-

181 D. Martinson, *Uwagi na temat fotografii amerykańskiej lat pięćdziesiątych*, tłum. A. Sobota, „Obscura" 1985, nr 9–10, s. 21.

182 Taką fotografię przyjęło się też nazywać „czystą fotografią" lub „realizmem abstrakcyjnym" https://pl.wikipedia. org/wiki/Realizm_abstrakcyjny [dostęp 15.07.2024].

183 U. Czartoryska, *„Zaczarowany" ogród Josefa Sudka*, w: eadem, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Gdańsk 2006, s. 154.

tryczne roślin. Książka jest jedną z najważniejszych publikacji literatury fotograficznej, wywarła wpływ na ówczesną sztukę[184]. „Szczególnie Moholy-Nagy wyraził podziw dla osiągnięć Blossfeldta, prezentując jego botaniczne studia na przełomowej wystawie ***Film und Foto*** w 1929 roku w Stuttgarcie"[185]. Współcześni fotografowie wykorzystywali porównawczy styl tej fotografii do realizacji projektów opartych na typologii, jak to miało miejsce na przykład w twórczości małżeństwa Bernda i Hilli Becherów, a samą metodę frontalnego fotografowania wyizolowanych na neutralnym tle roślin stosowali między innymi Irving Penn (1917–2009) i Robert Mapplethorpe (1946–1989) w swoich intrygujących studiach kwiatów.

W Polsce koncepcja amerykańskiej fotografii bezpośredniej nie spotkała się zainteresowaniem. Dopiero w latach 70. pojawili się fotografowie, którzy swymi pracami nawiązali do amerykańskiej fotografii spod znaku Grupy f/64. Jednym z pierwszych był Kryspin Sawicz (1944–2010), który w 1975 roku zaprezentował we Wrocławskiej Galerii Fotografii indywidualną wystawę zdjęć Tatr wykonanych wielkoformatowym aparatem. ***Ontogeneza*** była plonem kilkuletniego systematycznego fotografowania detali Doliny Pańszczycy, w warstwie formalnej nawiązywała do wielkich amerykańskich pejzażystów Grupy f/64, eksplorujących czysto wizualne aspekty fotografii. O celu swej pracy Sawicz napisał:

> […] *intencją moją było zebranie materiału mającego złożyć się na opis pewnej naturalnie wyizolowanej i statycznej sytuacji. Kształtów pierwotnych, przedmiotów o formach organicznych, struktur elementarnych, jakby pozostających poza czasem, pozbawionych nawarstwień kulturowych, o zamykających się w ustalony krąg – rzeczy samych w sobie.* […] *Pojawia się rozziew między naszymi postrzeżeniami, a ich klasyfikacją i możliwością przyswojenia. Rodzi się konflikt pomiędzy ugruntowanymi w nas nawykami percepcyjnymi a rezerwą, z jaką traktuje je kamera. Narasta zwątpienie – w nas samych*[186].

Koncepcję „fotografii czystej" przejął Andrzej Jerzy Lech, który w latach 80. razem z Jerzym Olkiem i Wojciechem Zawadzkim zaproponował realizację programu „fotografii elementarnej". Jerzy Olek ogłosił ten termin w 1983 roku jako program prowadzonej przez siebie od 1977 roku wrocławskiej galerii „Foto-Medium-Art", realizującej wcześniej idee tak zwanego foto-medializmu[187]. Program „fotografii elementarnej" opierał się na promocji fotografii bezpośredniej, perfekcyjnej warsztatowo, która według słów Olka:

> […] *nie tylko mówi, co posłużyło jej za motyw, ile przede wszystkim o sobie samej – o swej autonomicznej obrazowości i formalnym ustrukturowaniu. Uprawiających ową fotografię artystów cechuje z jednej strony poszanowanie materiału, jakim się posługują, z drugiej – świadomość roli, jaką ona pełni*[188].

Andrzej Jerzy Lech (ur. 1955) studiował fotografię na Wydziale Fotografii Artystycznej czeskiego Konserwatorium Sztuki w Ostrawie, w pracowni Bořka Sousedíka (ur. 1946), gdzie zetknął się z jego koncepcją fotografii wizualnej[189]. Według Sousedika: *„Najlepsze fotografie to te, które jak dobry akumulator zawierają najwięcej energii, jaką możemy czerpać oglądając je. Muszą one tworzyć pewną wizualną całość, ich sens jest w nich samych, a nie w tym, co przedstawiają"*[190].

---

184 Blossdeldt wydał także książki: *Wundergarten der Natur* (Magiczny ogród natury, 1932) oraz *Wunder in der Natur* (Cuda w przyrodzie, 1942 – wydanie pośmiertne).
185 H.M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. 1, *1827–1926*, tłum. E. Tomczyk, Köln–Warszawa 2003, s. 132.
186 J. Olek, *Niedosyt ujawniania*, magazyn „Foto" 1975, nr 8, s. 234.
187 Oprócz prezentacji indywidualnych wystaw Jerzy Olek animował spotkania i akcje od nazwą „Seminarium Foto-Medium-Art".
188 J. Olek, *Foto-Medium-Art idea i jako miejsce, w: Fotografia we Wrocławiu 1945–1997*, Wrocław 1997, s. 52.
189 W 1987 r. brał udział w prestiżowej wystawie *Award for Young European Photographers* we Frankfurcie. (Niemcy).
190 A. Dufek, *Bořek Sousedík – souvislosti*, „Revue Fotografie" 1987, nr 3, s. 36.

Lech wypracował własny styl, łączący estetykę Sousedíka z teorią wizualizmu zaczerpniętą od niemieckiego fotografa Andreasa Müllera-Pohle[191]. Łącząc subiektywne widzenie z dokumentalnością, zrealizował szereg cykli, między innymi: ***60 furtek*** (1983), ***30 fotografii*** (1984), ***Amsterdam, Warka... Kazanłyk*** (1983), ***Kalendarz szwajcarski rok 1912*** (1987–1993), ***Dziennik podróżny*** (2001–2009)[192], które prezentował na licznych wystawach[193]. Cykl ***Kalendarz szwajcarski, rok 1912*** przedstawia małe, wykonane kamerą Super Ikonta z 1934 roku, sepiowane zdjęcia Karkonoszy o formacie 6 × 9 cm. Fotografie są współczesne, ale ich brązowa tonacja i podpis odnoszą je do wczesnych lat XX wieku. Co było intencją takiego zabiegu? Autorowi chodziło o to, że fotografia, traktowana jako wartość wizualna bez kontekstu narracyjnego, może powstać niejako poza czasem, ponieważ sens tych zdjęć leży w estetycznych, czysto obrazowych emocjach, którymi mogą emanować. W cyklu ***Amsterdam, Warka... Kazanłyk*** Lech przedstawił fragmenty najbliższego otoczenia w Opolu, które opatrzył podpisami z nazwami różnych miast, jako przykład, że miejsca te mogą istnieć zarówno poza czasem, jak i przestrzenią. Prace te zwracają uwagę na istotną dla fotografii możliwość istnienia podobnych motywów w różnych miejscach świata i w różnym czasie. Późniejsze prace z cyklu ***Dziennik podróżny*** – w odautorskim komentarzu dedykowane wędrującym fotografom – mimo że w warstwie formalnej podobne są do wcześniejszych cykli, mają podpisy z miejscem i datą powstania, co przesuwa te obrazy w stronę dokumentu, jednakże o wyraźnie subiektywnym zabarwieniu[194].

Wspomniany Andreas Müller-Pohle przedstawił teorię wizualizmu w magazynie „European Photography" jako estetykę różniącą się od fotografii dokumentalnej. Opisując tę teorię, krytyk sztuki i politolog Ryszard Bobrowski, zauważał:

> *Tym samym fotografia ta różni się jednocześnie od dokumentu i konceptualizmu. Podczas kiedy fotografia dokumentalna jest zasadniczo obiektywna i skierowana na przedmiot, to zainteresowanie fotografii wizualnej jest przede wszystkim estetyczne i zajmuje się percepcją. Z kolei dla tej ostatniej świat wizualny nie jest celem przedstawienia, ale środkiem, obraz fotograficzny natomiast nie jest, jak w konceptualizmie, środkiem czy narzędziem, ale końcem. Reasumując – wizualizm dąży do odkrycia i pokazania w przedstawianych tematach cech zwykle nierozpoznawalnych lub niezauważalnych, tworząc obrazy, które nie były jak w dokumencie, rejestracją rzeczywistości, ani – jak w konceptualizmie, znakiem, poprzez który ujawnia się idea, ale materialnym, formalnym i często estetycznym zapisem wizualnej rzeczywistości, poprzez który manifestuje się wrażliwość oka i umysłu fotografa*[195].

Jerzy Olek (1943–2022) oprócz szerokiej działalności kuratorskiej, jako animator ruchu fotografii ekspansywnej i medialnej (lata 70.) oraz fotografii elementarnej (lata 80.), zajmował się analizą przestrzeni. Był profesorem nauk plastycznych, teoretykiem sztuki, autorem książek i licznych artykułów

191 W 1979 r. Müller-Pohle założył magazyn „European Photography", którego jest redaktorem. Pismo ma znaczący wkład w teoretyczną debatę na temat fotografii i nowych mediów.

192 A.J. Lech, *Podróżny dziennik*, „Fotografia" 2000, nr 3, s. 23–25.

193 Wystawy: *60 furtek* (o postkonceptualnym charakterze) oraz *30 fotografii* (realizowała program „fotografii elementarnej") miały miejsce w Galerii Foto-Medium-Art w 1983 i 1984 r.

194 L. Wicherkiewicz, *Fotografie przemijającego świata*, „Kwartalnik Fotografia" 2012, nr 39, s. 65–77.

195 R. Bobrowski, *Co nowego w fotografii?, w: Współczesna fotografia polska wobec fotografii światowej*, XVIII Konfrontacje Fotograficzne, Gorzów Wielkopolski 1988, s. 13. W latach 1979–1980 Bobrowski był zastępcą redaktora naczelnego „Fotografii", w l. 1985–1991 kierował Galerią Fotografii Hybrydy. Był kuratorem wystaw: zorganizowanej w 1980 r. *Fotografia polska 1839–1979* (prezentowana w ICP New York, Museum of ModernArt Chicago, Whitechappel Art Galery Londyn, Galeria Zachęta, Warszawa, Muzeum Sztuki w Łodzi), w 1981 r. *La photographie polonaise 1900–1981* (Centre Pompidou, Paryż) oraz w 1987 r. *Inscenizacje – nowa fotografia niemiecka* (Warszawa, Kraków, Wrocław, Poznań, Gdańsk).

w czasopismach krajowych i zagranicznych[196].Wojciech Zawadzki (1950–2017), na którego twórczość miała wpływ zarówno fotografia Walkera Evansa (z jego albumem ***American Photographs***), jak i Edwarda Westona, łączył w swoich realizacjach obiektywny dokument – w cyklach ***Karkonosze*** (1975–1983), ***Moja Ameryka*** (1997–2003), ***Portret ulicy. Najkrótsza historia ulicy 1-go Maja*** (2004) – z poetycką wizją obrazu spod znaku Josefa Sudka – w opowieści o rodzinnym domu we Wrocławiu, ***Olszewskiego 11*** (1975–2007). Wyróżnikiem jego fotografii, podobnie jak w pracach Andrzeja J. Lecha czy Bogdana Konopki, jest pozostawienie na zdjęciach obrysu pełnego kadru negatywu w postaci czarnej ramki, co nie jest zabiegiem estetycznym, lecz dowodem skończonego widzenia w trakcie aktu fotografowania. O swoim podejściu do fotografii Zawadzki napisał:

> *Fotografia może stać się nośnikiem nowego życia, nowych prawd, które natura pozwoli odkryć nie obiektywom kamer, ale umysłowi i wyobraźni. Nie idzie tu bowiem o wierne odtworzenie przedmiotu przez utrwalenie go w kadrze, lecz o nadanie mu nowej egzystencji, nie przez wizjer kamery, ale przez osobowość fotografa*[197].

Zawadzki, jako organizator wystaw, dydaktyk i kurator, prowadził w Jeleniej Górze wraz z Ewą Andrzejewską (1959–2017)[198] galerię „Korytarz", skupiając wokół siebie grono autorów tworzących środowisko tak zwanej jeleniogórskiej szkoły fotografii, uprawiających fotografię bezpośrednią.

Jednym z pierwszych uczestników nurtu fotografii elementarnej był Jakub Byrczek (ur. 1946)[199], który w latach 1989–1998 organizował cykl międzynarodowych wystaw „Kontakty"[200]. W 1993 roku założył w Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach galerię fotografii PUSTA.

Odbitki kontaktowe tworzone są z reguły z negatywów uzyskanych w aparatach wielkoformatowych. Praca z tymi aparatami wymaga określonych procedur nie tylko technicznych. W sytuacji, kiedy to współczesny sprzęt umożliwia uzyskanie bez problemów zdjęć o najwyższych wymaganiach jakościowych, fotografowanie dużymi kamerami przesuwa „technologiczny" powód fotografowania w kierunku innych motywacji używania takich aparatów. W interesujący sposób opisał to jeden z uczestników wystaw Byrczka, Piotr Komorowski (ur. 1955)[201]:

> *Ustawienie kamery na statywie, wybór kadru ze światem widzianym „do góry nogami", czarna płachta izolująca fotografa od wszystkiego, co nie jest obrazem na matówce oraz pozostałe konieczne manipulacje tworzą misterium, które samo w sobie kusi odmiennością, wabi tajemniczością, obiecuje więcej niż zazwyczaj.* [...] *Fotografia taka nie służy opisowi, anegdocie, czy też relacjonowaniu czegokolwiek – przynajmniej w swoim zasadniczym przesłaniu. Ukazując pewnego rodzaju bezinteresowność w wyborze tematu (przedmiotu) zdjęcia, dowodzi, że świat jest fotogeniczny sam w sobie, bez względu na obiegowość obserwowanych stereotypów*[202].

196 M.in. *Moja droga do bezwymiaru*, Wrocław 2001, *Umożliwianie niemożliwemu*, Wrocław 2007, *7 od/za/słon iluzji*, Poznań 2013, *Zobaczyć idealne, czyli bezkresy kresek*, Wrocław 2015, *Nie tylko o fotografii*, Kraków 2020. Od lat 70. wchodził w skład zespołów redakcyjnych takich czasopism, jak „Fotografia", „European Photography", „Projekt", „Art Life", w późniejszych latach pism „Arteon", „Rita Baum", „Artluk".

197 *Wojciech Zawadzki*, „Fotografia" 1980, nr 1, s. 14.

198 Ewa Andrzejewska była jedną z najciekawszych polskich fotografek, pracującą w konwencji tzw. fotografii czystej, szczególnie znaną z tonowanych zdjęć kontaktowych.

199 Profesor na Wydziale Radia i TV Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

200 Pierwsza wystawa odbyła się w 1989 r., kolejne w latach 1992, 1994, 1998 i 1999. Uczestnikami wystaw byli: Ewa Andrzejewska, Jakub Byrczek, Sławoj Dubiel, Maciej Hnatiuk, Janina Hobgarska, Eugeniusz Józefowski, Piotr Komorowski, Bogdan Konopka, Andrzej J. Lech, Adam Lesisz, Marek Liksztet, Marek Poźniak, Marek Szyryk, Wojciech Zawadzki.

201 Prof. ASP we Wrocławiu, członek ZPAF. W latach 80. i 90. związany z ideą fotografii czystej, akcentującej wewnętrzną strukturę medium. Autor wielu wystaw i tekstów krytycznych na temat fotografii, publikowanych m.in. w czasopismach „Sztuka", „Obscura", „Exit", „Format", „Akcent", „Imago". Pomysłodawca i współzałożyciel Międzynarodowego Forum Fotografii KWADRAT, działającego we Wrocławiu w latach 2003–2018.

202 P. Komorowski, *Kontakty* [katalog wystawy, Galeria Pusta], Katowice 1998.

O istocie fotografii kontaktowej pisał Andrzej Bator[203]:

> *Fotografia kontaktowa (stykowa) to fotografia, która niesie ze sobą specyfikę i technologii, i obrazu. Zdjęcia powstają bowiem przez bezpośrednie – stykowe właśnie – kopiowanie negatywu na papier, bez użycia powiększalnika, a więc ostateczny kadr na papierze jest tym samym kadrem, który wcześniej został zobaczony na matówce. Wykonywanie zdjęć łączy się tu z niezwykłą koncentracją uwagi i zestrojeniem pomiędzy fotografem a kamerą. Fotografia stykowa to fotografia purystyczna technologicznie i ortodoksyjna formalnie. Przywołuje tradycję początków tej dziedziny, kiedy miała ona w sobie coś magicznego, tajemniczego obrządku – tym bardziej że wymaga użycia wielkoformatowego aparatu na statywie, z czarną płachtą chroniącą przed bocznym światłem*[204].

Na lata 80. przypada początek konsekwentnej twórczość pejzażowej Janusza Nowackiego (ur. 1939), autora cykli ***Woda*** (1980–1983), ***Drzewa*** (od 1982 ***Buki, Dęby***) i ***Góry*** (od 1985 roku zdjęcia z Tatr i Karkonoszy). Najważniejsze prace z tych serii autor opublikował w książce ***Pejzaże z drogi do ciszy***[205]. Wcześniej (w latach 60. i 70.) Nowacki portretował muzyków jazzowych[206]. W latach 1973–1981, w ramach działalności dydaktycznej, organizował liczne warsztaty fotograficzne[207]. W latach 1977–1985, jako jeden z najbardziej wyrazistych autorów udźwiękowionych przeźroczy, tworzył diaporamy[208]. Był założycielem i kuratorem galerii fotografii „pf" w Poznaniu (1993–2004).

Nurt fotografii inspirowanej purystyczną fotografią amerykańską był obecny wśród fotografów związanych z warszawską galerią Hybrydy[209]. Przykładowo wystawa zdjęć Jerzego Łapińskiego (ur. 1954) ***Reggae*** z 1984 roku przedstawiała kobiece ciało w podobny sposób jak akty Edwarda Westona, a w późniejszej fotografii krajobrazowej Łapińskiego, w dążeniu do perfekcyjnego obrazu, można doszukać się wpływów postawy Ansela Adamsa. Według Łapińskiego: „Fotografia nie dokumentuje rzeczywistości, pokazuje wrażenia, jakie w kontakcie z nią odczuwa fotograf"[210].Jako rzecznik technicznie doskonałej fotografii, upowszechniał w „Kwartalniku Fotografia" system strefowy Adamsa.

Pisząc na temat fotografii wystawiającego w galerii Hybrydy Janusza Leśniaka (ur. 1947), Ryszard Bobrowski zauważał:

> *Wydaje się, że artysta posługuje się fotografią niczym osobistym notesem, w którym zapisuje interesujące go sceny czy obrazy. To, co dla niego charakterystyczne, to nie opis czy analiza przedstawianych scen, ale dążenie do odkrycia i pokazania w przedstawianych tematach cech zwykle nierozpoznawalnych, niezauważalnych lub dziwnych. W pracach tych, podkreślić trzeba, Leśniak nie próbuje narzucić otoczeniu swoich własnych rozwiązań czy koncepcji, lecz odwrotnie – stara się w nich odkryć nieskończoność form i różnorodność znaczeń, jakie oferują one otwartej i wrażliwej osobowości*[211].

---

203 Prof. ASP we Wrocławiu. Od lat 90. tworzył fotografię kontaktową. Później związany był z tradycją fotografii fotogenicznej, przede wszystkim „szkoły jeleniogórskiej". W zrealizowanym w latach 1998–2001 cyklu *Miejsca bezpamięci* łączył tradycję myślenia konceptualnego z wizualizmem.

204 Z. Tomaszczuk, *Kontakty, intymna przestrzeń*, „Kwartalnik Fotografia" 2000, nr 1, s. 41.

205 J. Nowacki, *Pejzaże z drogi do ciszy*, Poznań 2015.

206 J. Nowacki, *Twarze jazzu*, Poznań 2012.

207 Działalność ta została opisana w publikacji *Warsztaty fotograficzne Janusza Nowackiego 1973–1981*, Poznań [b.r.].

208 Był współzałożycielem Studia DiM, działającego w latach 1978–1985, preferującego fotografię w diaporamie.

209 Założycielami funkcjonującej w latach 1979–1989 galerii byli: Piotr Łogin, Jerzy Łapiński i Paweł M. Kazimierczak (później do realizacji programu włączył się Ryszard Bobrowski), w radzie programowej byli Henryk Kuś i Joanna Paszkiewicz.

210 http://www.fotolapinski.eu/html/2010-03-06_krajobrazy.html [dostęp 09.12.2023].

211 R. Bobrowski, *Bezwstydna fotografia. Rzecz o galerii fotografii Hybrydy, w: Biuletyn Fotografia polska at 1946–1986*, Warszawa 1987, s. 131.

Na początku lat 60. Leśniak zaczął robić zdjęcia własnego cienia, od połowy lat 80. motyw ten stał się głównym tematem jego twórczości (tzw. leśniaki). Kontynuacją cyklu z cieniem są realizowane od 2008 roku tak zwane mandale[212].

Z galerią Hybrydy związany był Andrzej Brzeziński (1944–2008), który zaprezentował w niej wystawy: ***Spotkania*** (1979) i ***Twarze*** (1980)[213]. W katalogu zbiorowej wystawy ***Fotografia wyobraźni*** (Stara Galeria ZPAF, Mała Galeria ZPAF/CSW, 1991) autor pisał:

> *Czego więc uczy nas fotografia jako sztuka? Uczy nas widzenia. Prawdziwą treścią fotografii nie jest więc przedmiot, jaki ona przedstawia – a sposób jego widzenia, pewien rodzaj wizualnej wrażliwości* [...]. *Dzięki fotografii można więc zobaczyć i uświadomić sobie coś na nowy sposób. Fotografia więc transmituje postrzeganie*[214].

Podobnie jak dla Minora White'a fotografia była dla Brzezińskiego medium wręcz mistycznym: zdjęcie najpierw powstaje w umyśle, a później w rzeczywistości. Fotograf dokonuje aktu kreacji w krajobrazie wcześniej wykreowanym przez przyrodę. To właśnie fotograf, będący częścią przyrody, odnajduje się w jej wnętrzu. Brzeziński interesował się również refleksją teoretyczną[215]. Był współorganizatorem Galerii fs (fotografii socjologicznej) w Białej Podlaskiej[216].

Warto nadmienić, że w kontekście funkcjonujących w Polsce w latach 80. realizacji z obszaru „fotografii czystej – bezpośredniej", „elementarnej" i „kontaktowej" pojawiło się, promowane przez Andrzeja Saja, redaktora pisma artystycznego „Format", określenie „fotografia fotogeniczna", łączące w sobie wszystkie wymienione estetyki. Według autora tej koncepcji fotografię fotogeniczną cechuje:

> [...] *wyraźna konsekwencja formalno-techniczna, przy sporej jednoznaczności tematycznej i estetycznej proponowanych realizacji. Są to w większości prace kameralne, nieagresywne w formie, świadczące o dużym ładunku poetyckiej wrażliwości ich autorów, realizacje wyrażające fascynację subtelną grą świateł i cienia; są to więc obrazy oddające świat widzialny, ale ujmowany przez filtr subiektywnego przeżycia, obrazy zawierające i rzeczywisty konkret, i naturalny sztafaż, i ową trudną do określenia aurę, która spowija wszystko, zaciemniając realność, ale wyświetlając intencje emocjonalno-psychiczne ich twórcy. Osiągane jest to przez odpowiednie kadrowanie, wyszukiwanie penetrowanej rzeczywistości zgodnych z intencją fotografa zbiorów jasności i cienia (stąd preferencje dla fotografii czarno-białej lub jednokolorowej – sepia), wyczuwanie owego wyłącznego punktu ujęcia, z którego można taki i tylko taki kadr uchwycić. Fotografowanie oznacza w tym wypadku znajdowanie miejsca, w którym dzięki dyspozycji twórczej autora splecionej z technicznymi możliwościami narzędzia można odsłonić się (i zanotować na kliszy) wycinek owego świata niejawności, nieoczywistości, to znaczy rzeczywistości obecnej, lecz skrytej, niby dostępnej każdemu, ale zasłoniętej dla niewprawnego oka, dla niewyczulonej wyobraźni i wrażliwości*[217].

---

212 K. Jurecki, *Co wynika z madalii?*, „Kwartalnik Fotografia" 2009, nr 29, s. 62–65.

213 Inne jego ważne wystawy to: *Algorytmy* (Mała Galeria ZPAF, Warszawa 1979), *Homeostazja* (Galeria Foto-Video, Kraków 1983), *Transmutacja* (Gdańska Galeria Fotografii, 1987).

214 A. Brzeziński, *Fotografia wyobraźni* [katalog wystawy, Stara Galeria ZPAF, Mała Galeria ZPAF/CSW], Warszawa 1991.

215 M.in. podczas XIII Konfrontacji Fotograficznych w 1983 r. w Gorzowie Wielkopolskim wygłosił referat *Sztuka w nowym paradygmacie*, na seminarium w Orońsku w 1998 roku referat *Perspektywy sztuki nowego wieku, czyli jak przestać być ślepcem.*

216 Wspólnie z Henrykiem Kusiem i Joanną Paszkiewicz.

217 A. Saj, *W kręgu twórczości fotogenicznej*, „Format" 1992, nr 3–4 (8–9), s. 83.

Literatura

Alfred Stieglitz. Camera Work. The Complete Photographs 1903–1917/Alfred Stieglitz, Camera Work. Wszystkie fotografie 1903–1917, tłum. B. Fabiszewski, Köln–Warszawa 2013.

W. Benjamin, ***Mała historia fotografii***, tłum. J. Sikorski, w: idem, ***Twórca jako wytwórca***, wybór H. Orłowski, Poznań 1975.

R. Bobrowski, ***Bezwstydna fotografia. Rzecz o galerii fotografii Hybrydy, w: Biuletyn Fotografia polska lat 1946–1986***, Warszawa 1987.

R. Bobrowski, ***Co nowego w fotografii?, w: Współczesna fotografia polska wobec fotografii światowej,*** XVIII Konfrontacje Fotograficzne, Gorzów Wielkopolski 1988.

J. Bułhak, ***Fotografia. Zarys fotografji artystycznej,*** Warszawa [ca 1929].

J. Bułhak, ***Estetyka światła. Zasady fotografiki,*** Wilno 1936.

J. Bułhak, ***Fotografia ojczysta. Rzecz o uspołecznieniu fotografii z ilustracjami autora,*** Wrocław 1951.

T. Cyprian, ***Techniki specjalne w fotografii. Pigment, guma, bromolej i przetłok***, Warszawa 1950.

U. Czartoryska, ***Wokół wystawy „Pictorial Photography" w Buffalo, 1910***, „Fotografia" 1977, nr 1(5), s. 18–20.

U. Czartoryska, ***„Zaczarowany" ogród Josefa Sudka,*** w: eadem, ***Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne,*** Gdańsk 2006, s. 150–154.

L. Dmochowska, ***Kryspin Sawicz – „ufotografować" coś dla siebie,*** „Format" 2012, nr 63, s. 70–75.

A. Dufek, ***Bořek Sousedík – souvislosti,*** „Revue Fotografie" 1987, nr 3.

L. Grabowski, ***Janina Mierzecka***, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.

J. Green, ***Kwartalnik „Aperture" w latach 50-tych: słowo i droga,*** tłum. M. Kłobukowski, „Obscura" 1985, nr 3, s. 19–31.

K. Jurecki, ***Co wynika z mandali?***, „Kwartalnik Fotografia" 2009, nr 29, s. 62–65.

T. Kłosiewicz, ***Portret rodzinny Witolda Dederki***, „Fotografia" 1980, nr 3(19), s. 10–14.

H.M. Koetzle, ***Słynne zdjęcia i ich historie***, cz. 1, ***1827–1926***, tłum. E. Tomczyk, Köln–Warszawa 2003.

P. Komorowski, ***Kontakty*** [katalog wystawy Galeria Pusta], Katowice 1998.

J. Kosidowski, ***Dodgson – Carroll i Alicja***, „Fotografia" 1983, nr 1(27), s. 32–36.

J. Kosidowski, ***Oscar Gustaw Rejlander***, „Fotografia" 1986, nr 2(40), s. 30–33.

J. Kosidowski, ***Wielcy guru fotografii H.P. Robinson i P.H. Emerson***, „Fotografia" 1986, nr 4(42), s. 32–35.

J. Kosidowski, ***Świątynie natury. Ansel Adams***, „Fotografia" 1988, nr 2(48), s. 8–11.

B. Kosińska, ***Tadeusz Wański – legenda i fascynacja***, „Fotografia" 1988, nr 3–4(49–50), s. 5–8.

H. Latoś, ***Marian Dederko (1880–1965)***, „Foto" 1970, nr 7, s. 215.

A.J. Lech ***Podróżny dziennik***, „Fotografia" 2000, nr 3, s. 23–25.

L. Lechowicz, ***Historia fotografii***, cz. 1, ***1839–1939***, Łódź 2013.

B. Lutosławski, ***Julia Margaret Cameron***, „Fotografia" 1977, nr 3(7), s. 4–7.

D. Martinson, ***Uwagi na temat fotografii amerykańskiej lat pięćdziesiątych***, tłum. A. Sobota, „Obscura" 1985, nr 9–10, s. 21.

J. Mierzecka, ***Techniki szlachetne***, „Fotografia" 1980, nr 1(17), s. 24–20.

J. Mierzecka, ***Całe życie z fotografią***, Kraków 1981.

J. Nowacki, ***Pejzaże z drogi do ciszy***, Poznań 2015.

J. Olek, ***Niedosyt ujawniania***, „Foto" 1975, nr 8, s. 234.

J. Olek, ***Foto-Medium-Art idea i jako miejsce, w: Fotografia we Wrocławiu 1945–1997***, Wrocław 1997.

J. Paszkiewicz, ***Galeria „Hybrydy"***, „Fotografia" 1979, nr 4(16), s. 48–49.

I. Płażewski, ***Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii***, Warszawa 1982.

P. Roberts, ***Alfred Stieglitz, galeria „291" i Camera Work***, w: ***Alfred Stieglitz. Camera Work. The Complete Photographs 1903–1917/Alfred Stieglitz, Camera Work. Wszystkie fotografie 1903–1917***, tłum. B. Fabiszewski, Köln–Warszawa 2013.

H.P. Robinson, ***Efekt obrazowy w fotografii albo wskazówki kompozycyjne i dotyczące wykorzystania chiaroscuro – dla fotografów***, tłum. S. Magala, „Obscura" 1982, nr 7, s. 28–38.

Witold Romer, 1900–1967 [katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, czerwiec–lipiec 1983], Wrocław 1983.

N. Rosenblum, ***Historia fotografii światowej***, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005.

A. Saj, ***W kręgu twórczości fotogenicznej***, „Format" 1992, nr 3–4(8–9), s. 83–85.

M. Schmidt, ***Tao fotografii Minora White'a***, „Format" 2002, nr 41, s. 18–24.

R. de la Sizeranne, ***Czy fotografia jest sztuką?***, „Obscura" 1983, nr 3, s. 22–24.

A. Sobota, ***Międzywojenna fotografia artystyczna w Polsce a pikturalizm***, „Fotografia" 1977, nr 4(8), s. 5–7.

A. Sobota, ***Alfred Stieglitz w oczach Dorothy Norman***, „Obscura" 1982, nr 6, s. 6–20.

A. Sobota, ***Wokół piktorializmu***, „Obscura" 1983, nr 4, s. 19–25.

A. Sobota, ***Witold Romer***, „Fotografia" 1984, nr 2(32), s. 39–41.

A. Sobota, ***Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku***, Warszawa 2001.

A. Sobota, ***Etos fotografiki „poznańskiego trójlistka", w: Fotografia. Od dagerotypu do Galerii Hybrydy***, red. D. Jackiewicz, Z. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 81–91.

S. Sommer, ***Guma,*** „Fotografia" 1955, nr 3(21), s. 10–12.

S. Sontag, ***O fotografii***, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.

B. Stiegler, ***Ekwiwalent***, w: idem, ***Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych***, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 71–74.
A. Stieglitz, ***Jak powstał „Tylny pokład"***, „Fotografia" 1976, nr 3, s. 44.
J. Sunderland, ***Estetyka i sztuka fotografii***, Kraków 1979.
M. Szymanowicz, ***Dylematy piktorializmu. Uwagi o polskiej fotografii artystycznej lat trzydziestych***, „Format" 2002, nr 41, s. 12–17.
M. Szymanowicz, ***Polski piktorializm pomiędzy estetyką Fotoklubu Paryskiego a językiem Nowej Fotografii***, w: ***Fotografia. Od dagerotypu do Galerii Hybrydy***, red. D. Jackiewicz, Z. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 69–78.
J. Świtkowski, ***Fotogramy gumowe***, „Wiadomości Fotograficzne" 1905, z. 3, s. 38–48.
D. Thomas, ***Lewis Carroll. Po obu stronach lustra***, tłum. M. Kittel, Warszawa 2007.
Z. Tomaszczuk, ***Kontakty, intymna przestrzeń***, „Kwartalnik Fotografia" 2000, nr 1, s. 41.
M. Wicherkiewicz, ***Nestorzy i założyciele ZPAF***, „Kwartalnik Fotografia" 2002, nr 9, s. 71–73.
M. Wicherkiewicz, ***Fotografie przemijającego świata***, „Kwartalnik Fotografia" 2012, nr 39, s. 65–77.
W. Zawadzki, ***Fotografia***, „Fotografia" 1980, nr 1(17), s. 14.
W. Zawadzki, ***100 fotografii, 1975–2006***, Września 2007.
A. Żakowicz, ***Henryk Mikolasch (1872–1931) – fotograf i dydaktyk***, Wrocław 1998.



70.
David Octavius Hill, *Disruption forming Free Kirk* [Podpisanie deklaracji niezależności Wolnego Kościoła Szkocji], 1843–1846.
Fot. Wikimedia Commons



71.
Oscar Gustav Rejlander, *The Two Ways of Life (assigned by artist)* [Dwie drogi życia (przypisane przez artystę)], ok. 1857.
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



72.
Henry Peach Robinson, *Fading Away* [Gasnące życie], 1858.
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



73.
Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1867.
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



74.
Lewis Carroll, *Alice Liddell as „The Beggar Maid"*
[Alice Liddell jako „Mała żebraczka"], 1858.
Fot. The MET, Gilman Collection,
Gift of The Howard Gilman



75.
Julia Margaret Cameron, *The Rosebud Garden of Girls*
[Różany ogród dziewcząt], 1868.
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



76.
Robert Demachy, *Behind the Scenes* [Za kulisami],
z czasopisma „Camera Work" 1906, vol. 16.
Fot. Minneapolis Institute of Art Collection,
The William Hood Dunwoody Fund



77.
George Davison, *The Onion Field* [Pole cebuli],
Mersea Island, Essex, Anglia, 1890,
z czasopisma „Camera Work" 1907, vol. 18.
Fot. Art Gallery of New South Wales, Sydney



78.
Léonard Misonne,
Au passage d'eau, 1923.
Fot. Art Gallery of New South Wales, Sydney



79.
Edward Steichen,
plakat wystawy „Foto-Secesja"
w „Małej Galerii", Nowy Jork,
opublikowana w „Camera Work" 1906, nr 13.
Fot. Wikimedia Commons



Fot. 80.
Edward Steichen,
Moonlight: The Pond
[Staw w świetle księżyca], 1904.
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Fot. 81.
Henryk Mikolasch,
Niebieska flasza, 1914.
Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



82.
Jan Bułhak,
Krajobraz z ostami,
reprod. Jerzy Strumiński, l. 50. XX w.
Fot. © MuFo



83.
Witold Romer,
Biegacze, start, 1939.
Fot. © MuFo



84.
Paul Strand, *New York (Blind Woman)*
[Niewidoma], 1916 (odbitka 1917).
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



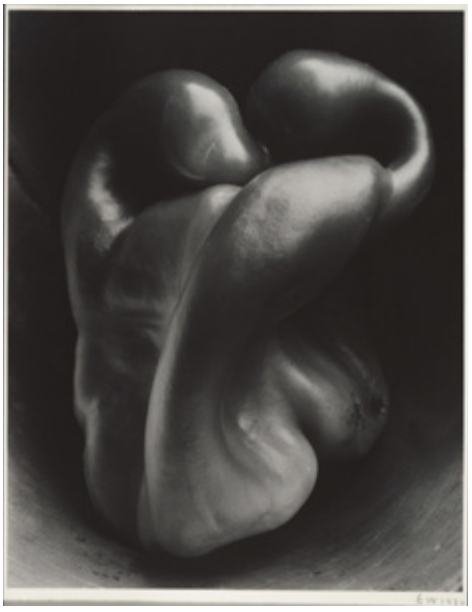
85.
Alfred Stieglitz,
Georgia O'Keeffe, 1918.
Fot. The Art Institute of Chicago,
Alfred Stieglitz Collection



86.
Alfred Stieglitz,
The Steerage [Dolny pokład],
1907 (odbitka 1915).
Fot. © Victoria and Albert
Museum, London



87.
Paul Strand,
New York (Wall Street),
1915 (odbitka 1916).
Fot. The J. Paul Getty Museum,
Los Angeles



88.
Edward Weston, *Pepper No. 30*, 1930.
Fot. Scala, Florence/Edward Weston
© Center for Creative Photography,
Arizona Board of Regents



Fot. 89.
Edward Weston, *Shells* [Muszle].
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles,
Gift of Melvin and Elaine Wolf/
© 1981 Center for Creative Photography,
Arizona Board of Regents



90.
Edward Weston, *Charis*, 1934.
Fot. The MET, Gilman Collection, Purchase, Jennifer and Joseph Duke Gift, 2005/
© Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents



91.
Ansel Adams, *Moonrise, Hernandez, New Mexico* [Wschód Księżyca. Hernandez w stanie Nowy Meksyk], 1941.
Fot. MoMA/© The Ansel Adams Publishing Rights Trust/Scala, Florence.



92.
Minor White, *Cobblestone House (Avon, New York)*, 20.07.1958.
Fot. The Minor White Archive, Princeton University Art Museum. Bequest of Minor White
© Trustees of Princeton University



93. Andy Warhol, *Marylin Monroe*, 1967, serigrafia.
Fot. Muzeum Sztuki, Łódź/© 2023 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

ROZDZIAŁ IV

RELACJE FOTOGRAFII Z AWANGARDOWYMI KIERUNKAMI W SZTUCE XX WIEKU

FOTOGRAFIA I KUBIZM

Artyści związani z kubizmem odrzucili zasady klasycznej perspektywy, poszukując nowych sposobów budowy przestrzeni malarskiej. Kubizm, zapoczątkowany we Francji w 1907 roku przez Pabla Picassa i George'a Braque'a, radykalnie zmienił estetykę obrazu, która dotychczas opierała się na wiernym odzwierciedlaniu rzeczywistości. Inspiracją dla artystów była twórczość Paula Cézanne'a oraz sztuka afrykańska. Proces rozwoju kubizmu przebiegał w trzech fazach. Nastąpiło odejście od tradycyjnego iluzjonizmu, podkreślenie plastyczności bryły oraz uproszczenie i geometryzacja formy (faza prekubistyczna – 1906–1909), następnie wypracowanie nowej wizji przestrzennej, analiza struktury przedmiotu, która prowadziła do coraz większego rozbicia form oraz monochromatyzmu (faza analityczna – 1909–1911/1912) i w końcu powrót do przedmiotowości i koloru, płaszczyzny stały się większe i ujednolicone (faza syntetyczna – od 1912 roku), Braque i Picasso zaczęli tworzyć pierwsze kolaże, budując obrazy z gotowych elementów (wycinków gazet, kawałków szkła, tkanin, tapet).

Wśród fotografów zajmujących się analizą przestrzeni należy wymienić Alvina Landgona Coburna, który zaczął od prac piktorialnych, by później, pod wpływem nowatorskich ruchów w sztuce, dojść do fotografii abstrakcyjnej. Na zmianę poglądów Coburna na fotografię miała też wpływ znajomość z pisarzem Herbertem George'em Wellsem, którego wizjonerska twórczość zainspirowała go do poszukiwań nowego wizualnego języka fotografii, oraz kubistyczne obrazy amerykańskiego malarza Maxa Webera[218]. Coburn szukał innych perspektyw oglądu rzeczywistości. Fotografował z podwyższonego punktu widzenia, w ten sposób eliminował linię horyzontu, a spłaszczając perspektywę, podkreślał abstrakcyjność sceny. W pracy ***The Octopus*** (Ośmiornica, 1912) pokazał ciemne chodniki nowojorskiego parku na tle białego śniegu, które stają się „ośmiornicą", podobną do tajemniczych stworzeń znanych z literatury science fiction. Widoczny na fotografii cień budynku stanowi metaforę przeobrażeń krajobrazu miejskiego. Sama odbitka została wykonana w technice platynotypi, charakterystycznej dla prac piktorialnych, ale w połączeniu z nowatorskim potraktowaniem motywu stanowi punkt przejściowy między tradycją a nowoczesnością. Zdaniem historyczki sztuki Margaret J. Schmitz:

> *Rewolucyjnym wkładem* The Octopus *w rozwój fotografii modernistycznej jest godzenie rzeczywistości z formami nieprzedstawiającymi.* [...] *Wysiłki Coburna wyprzedzają próby podobnych eksperymentów formalnych innych modernistycznych fotografów jak: wzory cienia i światła obecne na fotografiach balustrad ganku Paula Stranda (1916) czy w serii* Equivalents *Alfreda Stieglitza (1922)*[219].

218 Związki Webera z fotograficznym środowiskiem zaowocowały opublikowaniem dwóch esejów w „Camera Work".

219 M.J. Schmitz, *Capturing Futurity: The Artistic Exchange of Alvin Langdon Coburn and H.G. Wells*, „British Art Studies" 2022, Issue 23, https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-23/mschmitz [dostęp 09.12.2022].

Na początku XX wieku w matematycznych zagadnieniach oprócz euklidesowej trójwymiarowej geometrii pojawił się czwarty wymiar – czas. Idea zakrzywionej przestrzeni inspirowała kubistów. Tak pojmowana przestrzeń wykraczała poza jej tradycyjne rozumienie.

W twórczości Coburna można odnaleźć te czasoprzestrzenne koncepcje w wizualnych eksperymentach z lat 1910–1912, dotyczących nowoczesnej, ulegającej ciągłym przeobrażeniom, nowojorskiej architektury. Jego współpraca z poetą, krytykiem i publicystą Ezrą Poundem, inicjatorem imagizmu (kierunku poetyckiego, kładącego nacisk na precyzję intelektualną oraz stylistyczną zwięzłość formy) oraz zwolennikiem wortycyzmu[220], doprowadziła go do stworzenia serii tak zwanych *vortographs* (wortografów). Powstawały one za pomocą nałożonej na obiektyw nasadki składającej się z trzech luster spiętych w trójkąt, przez którą fotografował różne powierzchnie. Wortografy były jednymi z pierwszych całkowicie abstrakcyjnych fotografii. Przykładem takiego fotograficznego kawałkowania przestrzeni mogą być wykonane za pomocą nasadki portrety Ezry Pounda.

> *Po doświadczeniach zmagania się z krystalicznymi strukturami Nowego Jorku i niespotykanymi możliwościami estetycznymi, półabstrakcyjne wortografy były naturalnym następstwem rosnącego entuzjazmu Coburna dla abstrakcji i niekonwencjonalnych technik fotograficznych. Seria stanowi ważny punkt zwrotny w historii fotografii modernistycznej, poprzedza podobne studia fotograficzne w abstrakcji, takie jak* Rayografy *Man Raya,* otogramy *László Moholy-Nagya czy* Ekwiwalenty *Stieglitza*[221].

Kubistyczne eksperymenty z przestrzenią realizowali i inni fotografowie. Jak pisała historyczka fotografii Naomi Rosenblum:

> *Zniekształcone odbicia przedmiotów, wywołane za pomocą specjalnych luster i soczewek, bądź przez fotografowanie obrazów odbitych w przedmiotach o kształcie kuli, były środkiem, pozwalającym na naśladowanie eksperymentów kubistów z formą, jak również na wyrażanie niepokojących własnych i społecznych problemów*[222].

Autorka jako przykład takich prac wymienia zniekształcone autoportrety jednego z pierwszych eksperymentatorów z barwną techniką i układami optycznymi Louisa Ducosa du Haurona[223] oraz serię aktów André Kertésza ***Distortion***, powstałą jako wynik fascynacji twórczością Picassa. Kertész wykonał ją w 1933 roku w gabinecie luster paryskiego wesołego miasteczka.

Wybrane realizacje odwołujące się do kubistycznej analizy przestrzeni

Z inspiracji kubizmem powstała seria prac Mariana i Witolda Dederków w technice fotonitu. Autorzy pracujący w konwencji fotografii piktorialnej, wykorzystującej tak zwane techniki szlachetne, opracowali autorską metodę tworzenia obrazów polegającą na retuszu odbitki i reprodukowaniu jej w technice gumy chromianowej. Redukcja niepotrzebnych szczegółów zbliżała te prace do postimpresjonistycznego malarstwa Paula Cézanne'a, uważanego za jednego z trzech głównych postimpresjonistów, który wraz z Paulem Gauguinem i Vincentem van Goghiem stworzyli podstawy kubistycznej rewolucji.

220 Wortycyzm (łac. vortex – wir) kierunek w malarstwie angielskim wywodzący się z kubizmu i futuryzmu. Reprezentujący go artyści tworzyli obrazy z pogranicza abstrakcji, o uproszczonych, geometrycznych formach opartych na formie wiru jako punktu, w którym skupia się energia.

221 M.J. Schmitz, *Capturing Futurity*..

222 N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 401.

223 Eksperymenty z optycznymi układami wykorzystywano na początku XX w. do tworzenia karykatur politycznych.

Od lat 60. XX wieku z fotografią i przestrzenią eksperymentował Janusz Bąkowski (1922–2005), fotograf, grafik, malarz, rzeźbiarz i twórca wideo. Wykorzystywał fotograficzną odbitkę jako materiał wyjściowy do tworzenia prac opartych na matematycznym algorytmie składania obrazu. Wychodząc od zdjęcia matrycy, dzielił je na części, a następnie składał w całość według przyjętego systemu. W ten sposób w latach 1973–1979 powstały takie prace, jak ***Stare Miasto, Róża, Ania***. Dla przykładu praca ***Róża*** powstała z pięciu wyjściowych odbitek pociętych na części i złożonych w całość według określonego schematu. Za ideą wielu prac artysty stoją eksperymenty dotyczące wzajemnych relacji między bryłą a płaszczyzną. Za pomocą fotografii przekształcał trójwymiarową bryłę w dwuwymiarowy obraz. W pracy ***Ania*** (1979) artysta analizuje, jak pokazać modelkę jednocześnie ze wszystkich stron. Podobnie jak w innych realizacjach artysta posłużył się metodą matematycznego dzielenia obrazu. Powstał fotomontaż wykonany stosowaną już wcześniej przez niego metodą sklejania fragmentów zdjęć. Bąkowski fotografował poszczególne fazy ruchu obracającej się modelki, przenosząc trójwymiarową postać na płaszczyznę.

Innym polskim fotografem interesującym się zagadnieniami fotografii i przestrzeni jest Marek Gerstmann (ur. 1951), realizator cyklu z 1978 roku ***Płaszczyzny dzielące.*** W katalogu wystawy autor napisał:

> *Od dłuższego czasu zainteresowania moje ogniskują się na problemach obrazowania przestrzeni nas otaczającej oraz związków w niej zachodzących: podziałów i osobliwości naturalnych oraz tych, które są wynikiem cywilizacyjnej działalności człowieka. W chwili obecnej formalizacją tych dążeń są cykle* Perspektywy *i* Urbanizmy. [...] *Wykorzystując elementy techniki architektonicznego myślenia, stwarza się możliwość wielopłaszczyznowego ciągu obrazowania fragmentu przestrzeni. Ujawniające się relacje pomiędzy kolejnymi ciągami przestrzeni powodują potęgowanie wrażeń wizualnych i powstawanie nowej przestrzeni – przestrzeni iluzorycznej. Występujące w niej związki i elementy, jej oddziaływanie na przestrzeń rzeczywistą i możliwości ingerencji w nasze stereotypowe pojęcia leżały również w zakresie moich zainteresowań*[224].

W latach 70. XX wieku brytyjski artysta konceptualny John Hilliard (ur. 1945) rozpoczął serię prac poświęconą badaniu specyficznych cech fotografii: roli kadru, parametrów przysłony i czasów ekspozycji, punktu widzenia aparatu, różnic w gęstości czarno-białego filmu, porównań negatywu z pozytywem, zagadnień barw itp. W realizacjach tych kwestionował fotografię jako narzędzie reprezentacji. W latach 2003–2007 wykonał kilka prac nawiązujących do kubistycznych obrazów tworzonych z różnych punktów widzenia. Fotografie te przedstawiały zdjęcia obiektu widzianego jednocześnie z różnych punktów obserwacji. Klasycznym przykładem takiego zdjęcia jest praca ***Cubist Party, Seen From Three Sides of a Cone*** (Impreza kubistyczna widziana z trzech stron stożka, 2004). Autor za pomocą wielokrotnej ekspozycji sfotografował z trzech stron osoby oglądające centralnie ustawiony papierowy stożek w taki sposób, aby obiekt był ujęty zawsze w tym samym miejscu kadru. W wyniku tego zabiegu nałożyły się na siebie obrazy zarejestrowane z trzech centralnych perspektyw i powstało zdjęcie obiektu otoczonego nakładającymi się na siebie wizerunkami osób. To tak jakby osoby te były widziane z pozycji nieruchomego stożka.

Podobną koncepcję wielokrotnej ekspozycji wykorzystał w 2003 roku Wojciech Sternak (ur. 1979), realizując cykl zdjęć ***Światowidy.*** Tytuł odnosi się do czczonego przez Słowian kultu boga Światowida, którego wyobrażeniem były figury z czterema twarzami spoglądającymi w cztery strony świata. Pradawny Światowid patrzył na cztery strony świata równocześnie – na fotografiach Sternaka my patrzymy na Światowida z tych wszystkich kierunków naraz.

---

224 Katalog wystawy, Galeria Gn ZPAF, wrzesień, Gdańsk 1978.

W latach 80. XX wieku angielski malarz, grafik, scenograf i teoretyk sztuki David Hockney (ur. 1937) rozpoczął pracę z fotografią. Wykonywał wiele zdjęć polaroidowych i układał je w formie siatki złożonej z wieloobrazowej struktury ograniczonej kadrami polaroidów, tworząc coś w rodzaju mozaiki nawiązującej do estetyki kubistycznej. W ten sposób fotografowana scena rozbijana była na poszczególne części. Ta metoda tworzenia obrazu była jego sprzeciwem wobec centralnego, jednostronnego widzenia aparatu fotograficznego. Wiązało się to z zainteresowaniami Hockneya perspektywą. Odchodząc, jak to sam nazywał, od tyranii perspektywy renesansowej, składał w jedną całość fragmenty fotografowane z różnych perspektyw, tworząc również kumulację czasu. Metodą tą zrealizował wiele fotografii portretowych i widoków przydomowego basenu w Kalifornii, jak również wnętrz i martwych natur. Jedna z charakterystycznych dla tej metody prac, ***Noya and Bill Brandt with Self*** (1982), przedstawia fotografa Billa Brandta (1904–1983), który wraz z żoną obserwuje proces powstawania polaroida. Osoby sfotografowane są na pojedynczych polaroidach z kilku punktów widzenia. Idea upływu czasu widoczna jest w postaci kilku kadrów (w lewym dolnym rogu kompozycji), przedstawiających proces wywoływania Polaroida. Później Hockney zaczął tworzyć bardziej rozbudowane prace złożone z nakładających się kadrów, próbując uchwycić trzy wymiary otaczającej rzeczywistości. Oprócz aparatu na materiał natychmiastowy polaroida korzystał również z aparatu na kliszę 35 mm. O ile w przypadku Polaroida autor widział to, co wcześniej zostało sfotografowane i mógł kontrolować kolejność następnych zdjęć, to w przypadku materiału negatywowego musiał włączyć w cykl fotografowania własną pamięć o obrazach wcześniej zarejestrowanych. Fotografując sceny z różnych punktów obserwacyjnych, odwoływał się do kubistycznych prac Pabla Picassa i George'a Braque'a.

Również grecko-amerykański rzeźbiarz, malarz i performer Lucas Samaras (1936–2024) miał w swoim dorobku fotograficzne eksperymenty z rozbijaniem obrazu na składowe i ponownym łączeniem ich w kompozycje, w których najczęściej umieszczał przerobiony własny wizerunek, „tworząc wieloaspektowy portret siebie"[225].

Podobnie rozbudowane kompozycje polaroidowe, wykonywane aparatem Polaroid SX70, realizuje Amerykanka Joyce Neimanas (ur. 1944). Nakładane na siebie dwuwymiarowe obrazy tworzą rzeźbiarską trójwymiarową strukturę[226].

Projektem Davida Hockneya ***Composite Polaroids*** zainspirował się również kanadyjski fotograf Yves Médam (ur. 1960). Jego prace polegają na interpretacji wybranego fragmentu przestrzeni poprzez skompresowanie zdjęć powstałych w różnym czasie z różnych perspektyw. W rozmowie ze Stefanem Żebrowskim-Rubinem mówił:

> *W mojej pracy jest coś kubistycznego, to pewne, powstałe bryły przywodzą na myśl kubistyczną formę. Kubiści byli zafascynowani miastem i stworzyli prace nim inspirowane i jego miejskim ruchem, który bardzo mnie interesuje.* [...] *Chciałem znaleźć inny sposób. W pewnym sensie za pomocą nowych technologii unowocześniłem styl kubistyczny.* [...] *Fotografuję rzeczywistość, uwieczniam prawdziwe chwile. Mogę fotografować miejsce w ciągu godziny, następnie mieszam wszystko, co się w tym czasie wydarzyło, tworząc coś prawdziwego, a zarazem fałszywego. Wszystko, co widać na obrazie, wydarzyło się naprawdę, ale nie w tym samym czasie*[227].

Autor eksperymentując z ruchem, przestrzennością i trwaniem, tworzy wyimaginowane i rzeczywiste przestrzenie, aby miejsce wyrażało jego wizję momentu, który nigdy w rzeczywistości nie istniał. Jego prace kwestionują bezpośredniość aktu fotografowania i rolę fotografa jako biernego świadka.

225 https://www.getty.edu/art/collection/person/103KZ1 [dostęp 12.12.2023].

226 Wieloobrazowe struktury polaroidowe tworzył też Robert Heinecken (1931–2006). Szczególnie ciekawe są jego dwie prace z 1978 r. przedstawiające portrety amerykańskiej pisarki Susan Sontag.

227 S. Żebrowski-Rubin, *Jedna godzina. Zdjęcia Yves Médam*, https://magazine.art21.org/2010/09/15/one-hour-photo-yves-medam/#.YnadzPNBxaQ

Miasto jest tematem kolażowych prac japońskiego artysty Sohei Nishino (ur. 1982). Zaraz po przybyciu do nowej metropolii autor szuka najwyższego punktu, aby zobaczyć jej panoramę. Następnie z mapą w ręku przez wiele dni (a nawet miesięcy) fotografuje różne fragmenty i sceny z codziennego życia, naświetlając setki rolek filmu. Po czym cierpliwie montuje odbitki, tworząc „mapy dioramy" złożone z setek zdjęć wykonanych z różnych perspektyw. Mapa staje się zapisem pamięci, wspomnień po odwiedzanych miejscach. Jackie Higgins tak pisze o twórczości Japończyka:

> *Twórczość Nishina ma w sobie cechy performatywne. Kurator Daniel Campbell Blight opisuje ją jako rodzaj teatru rekonstrukcji. Można w niej też jednak znaleźć echa map tworzonych przez artystę sztuki ziemi Richarda Longa, jako nową sztukę, która była zarazem nowym sposobem chodzenia, chodzenie jako sztuka. Nishino w swoich dioramach przejmuje od Longa stosunek do miasta*[228].

Duże kolorowe fotografie sytuujące się gdzieś pomiędzy kolażem a obiektem tworzy Amerykanin Daniel Gordon (ur. 1980). Wydana w 2013 roku książka ***Still Lifes, Portraits & Parts*** składa się z obrazów czerpiących z kubizmu. Potrzebne fragmenty do tworzenia kompozycji Gordon pozyskuje za pomocą Google Images z zasobów Internetu. Zabieg ten ma zwrócić uwagę na nadmiar istniejących w obiegu fotografii i dotyczy idei recyklingu. Z pozyskanych elementów tworzy groteskowe figury i martwe natury. Wycięte z papieru kształty przekształca w trójwymiarowe formy, dzięki czemu składane kompozycje stają się przestrzenne. Kolorystyka poszczególnych części zbudowana jest na kontrastujących ze sobą barwach, w których dominują kolory: czerwony, niebieski, zielony i żółty. Tak zbudowane obiekty autor fotografuje, a otrzymane diapozytywy skanuje i poddaje obróbce cyfrowej, dążąc do uzyskania satysfakcjonujących go kontrastów i barw. Taki zabieg łączący metodę analogową z cyfrową staje się charakterystyczną metodą jego pracy. Jego umiejętność łączenia obrazów cyfrowych i analogowych powoduje dezorientację, w której fikcja i prawda są nie do odróżnienia.

Przywołane przykłady współczesnych fotografów świadczą o wciąż żywych inspiracjach estetyką kubistyczną.

FOTOGRAFIA I FUTURYZM

W 1909 roku włoski poeta Filippo Tommaso Emilio Marinetti ogłosił tezy ***Manifestu futurystycznego***, który stał się symbolicznym początkiem narodzin nowego ruchu polityczno-literacko-artystycznego. Zawarte w nim idee głosiły odrzucenie skostniałej tradycji i wszelkich związków z przeszłością, a w sztuce tworzenie nowych form wyrażających dynamizm nadchodzących czasów. W tezach tych pojawiały się takie hasła, jak miłość do niebezpieczeństwa, gloryfikacja wojny jako jedynej higieny świata, zburzenie muzeów, bibliotek i wszelkiego rodzaju akademii oraz pochwała anarchii. Chodziło o odwrócenie się od przeszłości na rzecz apoteozy technologicznego postępu, czego potwierdzeniem były słowa z aktu założycielskiego manifestu:

> *Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do wężów o ognistym oddechu… ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od Nike z Samotraki*[229].

228 J. Higgins, *Przewodnik po fotografii współczesnej. Dlaczego zdjęcie nie musi być ostre?*, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2015, s. 168.

229 F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 147.

Rok później powstał ***Manifest techniczny malarstwa futurystycznego,*** który był krytyką klasycznego malarstwa w poszukiwaniu nowych form dynamiki i ruchu. Został podpisany przez malarzy: Umberto Boccioniego, Luigiego Russolo, Carla Carrà, Giacomo Ballę i Gino Severiniego, którzy głosili tezę, że nic w naturze nie znajduje się w stanie spoczynku:„Żaden kształt nie trwa przed nami ustalony, lecz ukazuje się i znika bezustannie [...] wszystkie rzeczy w ruchu mnożą się, odkształcają i w przestrzeni, którą przebiegają, tworzą ciągi wibracji"[230].

Gloryfikacja kultu i piękna szybkości w połączeniu z inspiracjami ekspresjonizmem, kubizmem, chronofotografią Étienne-Jules'a Mareya i eksperymentami Eadwearda Muybridge'a przyniosły wiele interesujących dzieł. Zainteresowanie szybkością i ruchem przedstawił w pierwszej fazie futuryzmu Giacomo Balla. Jego najsłynniejszy obraz, ***Dynamizm psa na smyczy*** z 1912 roku, wyraża upływ czasu i jest wyraźnie inspirowany wspomnianą chronofotografią Mareya, podobnie jak inny obraz, ***Biegnąca dziewczynka na balkonie*** (1912), przedstawiający w konwencji poklatkowej animacji poszczególne fazy przesuwającej się postaci. Znany jest szkic rysunkowy prowadzący do powstania tej pracy, który od strony formalnej tożsamy jest ze schematami zapisu ruchu w pracach naukowych Mareya.

Współtwórca manifestu, malarz i rzeźbiarz Umberto Boccioni[231] stworzył dynamiczną, pełną ekspresji rzeźbę reprezentującą założenia futuryzmu, tytułując ją: ***Jedyna forma ciągłości w przestrzeni*** (1913). Rzeźba przedstawia kroczącą postać mężczyzny, którego zniekształcone ciało wywołuje wrażenie ruchu i ma, jak to określił autor, pokazać „symultaniczność ruchu". Zainteresowanie szybkością i ruchem przedstawił między innymi na obrazach ***Elastyczność (synteza ruchu galopującego konia)*** (1912) i ***Dynamizm cyklisty*** (1913).

Chronofotografia była źródłem inspiracji nie tylko dla artystów związanych z futuryzmem. Dla przykładu obraz ***Akt schodzący po schodach*** (1912), autorstwa kojarzonego z kubizmem i dadaizmem francuskiego malarza i rzeźbiarza Marcela Duchampa, również odwoływał się do chronofotografii i cyklu fotografii Muybridge'a ***Kobieta schodząca po schodach*** (1887) oraz malarstwa czeskiego artysty Františka Kupki, według którego: „Ruch nie jest niczym innym jak serią kolejnych pozycji w przestrzeni"[232]. Wizualizacji tej idei można się doszukać w obrazie Duchampa ***Dulcinea*** z 1911 roku. Duchamp, który niewątpliwie znał realizacje futurystów, pokazał postać w kilku kolejnych pozycjach, ale w przeciwieństwie do futurystów interesował się raczej „analitycznym rozbiciem ciągłości ruchu"[233].

Inny malarz futurysta, Gino Severini, podczas I wojny światowej stworzył jedne z najciekawszych futurystycznych dzieł odnoszących się do wojny: ***Włoscy ułani w galopie*** (1915) i ***Pociąg pancerny*** (1915). Natomiast Carlo Carrà jest najbardziej znany ze swojej pracy z 1911 roku, ***Pogrzebu anarchisty Galli.*** Artysta zilustrował wydarzenie (którego był obserwatorem) związane ze starciami, do jakich doszło z policją i anarchistami na pogrzebie Angelo Galli, zabitego przez policję podczas strajku w 1904 roku.

Należy zauważyć, że futuryści nie byli zainteresowani fotografią. Negowali wartość zdjęć migawkowych jako efektu zatrzymania chwili. W eseju Lecha Lechowicza znajdziemy znamienny dla podejścia futurystów do fotografii cytat: „Nienawidzimy i negujemy migawkowość fotograficzną i malarską, która żałośnie wykrzywia żywe gesty"[234].

Futurystom chodziło o intuicyjne wyczucie upływu czasu, którego nie można dostrzec, a który przecież istnieje. Interesował ich ruch w kategoriach wyjścia poza sam przedmiot. Negatywnego nastawienia do fotografii nie zmieniły również rozszerzające koncepcję dynamizmu na fotografię eksperymenty Antona Giulio Bragagli (1890–1960) i współpracującego z nim brata Arturo (1893–1962), którzy zainteresowali się dynamiką ruchu (gestu) pod wpływem zarówno fotografii naukowej, jak i filozofii francuskiego laureata nagrody Nobla w dziedzinie literatury Henri Bergsona, w odniesieniu do jego pojęcia istoty czasu jako

230 U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Bala, G. Severini, *Manifest malarzy futurystów*, tłum. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce...*, s. 152.
231 Na polecenie Umberto Boccioniego w październiku 1913 r. bracia Bragaglia zostali wykluczeni z grupy futurystycznej.
232 M. Rowell, *Kupka, Duchamp i Marey*, tłum. A. Sobota, „Obscura" 1984, nr 5, s. 32.
233 Ibidem, s. 28.
234 L. Lechowicz, *Awangarda wobec statyczności obrazu fotograficznego*, „Rocznik Historii Sztuki", 2006, t. 31„ s. 24–25.

czasu przeżywanego subiektywnie (czasu psychologicznego). W opublikowanym w 1911 roku manifeście ***Fotodynamismo futurista*** Anton Bragaglia opisał swoją koncepcję fotodynamizmu, która opierała się na syntetycznym przedstawieniu śladu poruszającego się obiektu zarejestrowanego na fotografii podczas długiej ekspozycji. Właściwie tylko Marinetti wspierał Antona w jego fotograficznych eksperymentach, dzięki czemu mógł on publikować swoje fotografie i teoretyczne teksty. Należy zaznaczyć, że Bragagli zależało na tym, aby nie łączyć jego prac z techniką fotograficzną, chronofotografią i filmem, lecz by odbierać je w kategoriach autonomicznego dzieła sztuki:

> *Na początku trzeba podkreślić, że fotodynamizm nie może być interpretowany jako innowacja, dająca się tak zastosować w fotografii, jak chronofotografia.* [...] *Jeśli w ogóle może być kojarzony z fotografią, filmem czy chronofotografią, to jedynie dzięki faktowi, że jak one ma swe źródło w szerokim polu wiedzy fotograficznej, jej środków technicznych, będących wspólną podstawą. Wszystkie oparte są na fizycznych własnościach aparatu fotograficznego.* [...] *Film nie znaczy kształtu ruchu, lecz dzieli go bez żadnych zasad, z mechaniczną dowolnością, dezintegrując i rozbijając go, bez jakiegokolwiek estetycznego zainteresowania rytmem. W naturze jego zimno mechanicznej siły nie leży zaspokojenie takich zainteresowań. Ponadto film nigdy nie analizuje ruchu. Rozbija go na taśmie filmowej zupełnie inaczej niż fotodynamizm, który analizuje precyzyjnie fragmenty ruchu, a także nigdy nie dokonuje jego syntezy. On po prostu rekonstruuje fragmenty rzeczywistości w chłodny sposób rozbitej, tak jak wskazówka zegara odnosi się do czasu, chociaż ten przepływa ciągłym i stałym strumieniem.* [...] *Także chronofotografie Mareya, będąc formą ruchomego filmu przeniesionego na zwyczajną płytę lub film fotograficzny, nawet jeśli nie korzysta z filmowych kadrów rozbijających ruch, który jest tu pokawałkowany na krótkotrwałe błyski, i tak ciągle jeszcze rozbija akcję. Każdy taki wyodrębniony obraz jest bardziej autonomiczny i rozrzedzony niż obrazy filmowe, co jeszcze bardziej wyodrębnia go z akcji, tak iż on także nie może być analizą.* [...] *Moglibyśmy dokonać pospolitego porównania chronofotografii z zegarkiem, na tarczy którego zaznaczone zostały jedynie kwadranse, filmu z tarczą zegarową, na której zaznaczono tylko minuty, zaś fotodynamizm do takiego zegara, który wskazuje nie tylko sekundy, ale wszystkie momenty czasu znajdujące się pomiędzy sekundami. Jest to prawie nieskończona kalkulacja czasu.* [...] *Fotodynamizm zatem, wedle życzeń i z wielką skutecznością analizuje i syntetyzuje ruch, a to dlatego, że nie musi się on uciekać do dezintegrowania ruchu w celu prowadzenia obserwacji, lecz posiada wystarczającą siłę, aby notować ciągłość akcji w przestrzeni, aby znaczyć nie tylko ekspresję mijających stanów umysłu, czego na przykład fotografia i film nie są w stanie uczynić, lecz także, aby notując szybkie następowanie brył, tworzyć błyskawiczną transformację ekspresji*[235].

Fotodynamizm Bragagli stanowił spójną koncepcję artystyczną, miał wprowadzić fotografię w obszar sztuki. Po raz pierwszy pojawiła się propozycja rezygnacji z mimetycznych właściwości fotografii na rzecz poszukiwań innych właściwości tego medium. Bragagli udało się wierne pokazać ciągłości ruchu. Fotografia stała się przedmiotem zainteresowania artysty jako tworzywa sztuki.

> *Bragaglia rozpoczął od podkreślenia, że jego fotodynamizm przeciwnie niż chronofotografie Mareya, nie był tylko nowym technicznym osiągnięciem w fotografii, lecz nową sztuką, której idee nie miały odpowiednika wśród istniejących sposobów wyrazu. Utrzymywał, że jedyną wspólną rzeczą między fotodynamizmem, chronofotografią i filmem była zależność od fizycznych uwarunkowań kamery. Nade wszystko zaś pragnął uwolnić się od tego ograniczenia, jakim była koncepcja dokładnego odtworzenia ruchu*[236].

235 Cyt. za: L. Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian*, Warszawa 1990, s. 197–198.
236 C. Tisdall, A. Buzzola, *Futurystyczny dynamizm Bragagli*, tłum. A. Sobota, „Obscura" 1984, nr 5, s. 21.

Jak widzimy, w futurystycznej koncepcji fotografii nie chodziło o realistyczne przedstawienie świata, lecz o tworzenie autonomicznych obrazów rządzących się własną wizualnością. Ponownie cytując Lechowicza:

> *Obraz fotodynamiczny miał charakter nierealistyczny, ponieważ ukazywał to, co nigdy nie zaistniało w rzeczywistości w takim kształcie, w jakim zostało przedstawione, a co ponadto znajduje się poza naszym poznaniem zmysłowym. Ani doświadczenie zmysłowe, ani wysiłek umysłu nie są w stanie wytworzyć w nas takiego wrażenia ruchu, ciągłości, jakie daje obraz fotodynamiczny*[237].

Należy zwrócić uwagę, że pierwsze fotodynamiczne prace Bragagliów, takie jak ***Dłoń w ruchu, Gest głowy, Zmiana pozycji*** (wszystkie z 1911 roku) przedstawiają ruch w postaci bezkształtnej smugi, w jaką zamienia się poruszająca osoba, tworząc wrażenie jakby ulegała dematerializacji symbolizującej dynamikę gestu. W późniejszych pracach fotografowane osoby poruszają się z przerwami, tworząc inną strukturę śladu ruchu, który łączy w całość zarówno momenty statyczne, jak i dynamiczne przemieszczanie się, czyli to, co oko nie jest w stanie zauważyć, rejestrując tylko jego poszczególne momenty. Chodziło o pokazanie ruchu w jego całości, w przeciwieństwie do chronofotografii Mareya pokazującej ruch w jego określonych fazach.

W latach 1912–1916 idee futuryzmu próbowano realizować również w filmie. Uważano, że ruch w filmie może odzwierciedlać cechy nowej epoki:

> *Coraz częściej pojawiały się więc w różnych manifestach sformułowania nawołujące do wykorzystywania naturalnych właściwości medium filmowego w celach propagandowych, czyli do ilustrowania za pomocą „ruchomych obrazów" doktryny futuryzmu. Zwracano uwagę na to, że kinematograf może stać się namiastką futurystycznej rzeczywistości, ponieważ pojawiający się na ekranie artyści łatwiej niż za pośrednictwem innych sztuk potrafią przekonać odbiorców do głoszonych przez siebie poglądów.*

> [...] *We wrześniu 1916 roku Anton Giulio Bragaglia rozpoczął realizację filmu* ***Thais,*** *który wyrażał odmienną koncepcję futurystycznej odnowy kina. Film przedstawiał historię tragicznej miłości, dla której tło stanowił zgeometryzowany pejzaż. Pejzaż przecinał i zamazywał ciała bohaterek. Motyw pogrążenia się Thais w depresji wzmagała m.in. ekspresja owych form geometrycznych, które w miarę rozwoju akcji stawały się coraz bardziej abstrakcyjne i agresywne*[238].

Idee fotografii futurystycznej znalazły swoje odbicie w twórczości Guglielmo Sansoniego znanego jako Tato (1896–1974). Artysta w 1920 roku zorganizował fałszywy pogrzeb, aby umrzeć jako „Guglielmo Sansoni" i odrodzić się jako futurystyczny Tato. Po raz pierwszy spotkał Filippo Tommaso Marinettiego w Bolonii w 1922 roku i zaprzyjaźnił się z nim. W 1929 roku podpisał manifest futurystycznego malarstwa lotniczego i wraz z Marinettim ogłosili w 1930 roku ***Manifest futurystyczny fotografii,*** w którym pisali, że fotografia jest potężnym narzędziem w dążeniu futurystów do zniesienia barier między sztuką a życiem. Dzięki kamerze można badać zarówno „czystą" sztukę, jak i społeczną funkcję sztuki. Manifest głosił, że fotografie kolejnych autorów osiągnęły jednoczesną reprezentację czasu i przestrzeni, wykraczającą poza fotodynamikę Bragagli. We wrześniu 1930 roku Tato zorganizował wraz z Marinettim pierwszy ogólnonarodowy konkurs fotograficzny. Futurystyczne techniki fotograficzne obejmowały: nakładanie warstw z wielu negatywów, skróty perspektywiczne i fotomontaż. Sam Tato był autorem kilku portretów fotograficznych Marinettiego z wykorzystaniem wielokrotnej ekspozycji i jak to nazywał antynaturalistycznych (ritratto antinaturalista) autoportretów nawiązujących do groteski.

237 L. Lechowicz, *Awangarda wobec statyczności...*, s. 26.
238 T. Miczka: *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1994, s. 150, 156.

W latach 30. fotograf Filippo Masoero (1894–1969) zainteresował się nowymi koncepcjami przestrzeni, fotografował miasto, będąc podwieszonym na linie do samolotu i podczas skoku ze spadochronem. W tym przypadku poruszała się kamera, a nie fotografowane obiekty, tworząc wirujące abstrakcyjne fotografie (tzw. aerofotogramy) symbolizujące uczucie zawrotu głowy podczas patrzenia. Zainteresowania futurystów światem technologii, w tym przypadku samolotami, objawiało się w malarstwie motywami lotniczymi (*aeropittura*) reprezentowanymi przez malarza i lotnika Fedele Azari. W locie artyści odnaleźli dezorientujące punkty widzenia i nowe ikonografie do zastosowania w malarstwie, fotografii i innych mediach. Tego typu malarstwo uprawiał również Tato. Charakterystycznym zdjęciem reprezentującym tę estetykę jest jego fotografia ***Aeroritratto fantastico di Mino Somenzi*** z 1934 roku, przedstawiająca portret pasjonata lotnictwa. Fotografia jest montażem kilku negatywowych wizerunków Somenziego oraz wirującego śmigła i stanowi syntezę idei ruchu i dynamizmu związanego z lotnictwem. Lotnictwo było również tematem malarzy Tullio Crali i Gerardo Dottori. W ogłoszonym przez artystów ***Manifeście malarstwa lotniczego*** stwierdzono:

> *Zmieniające się perspektywy lotu stanowią zupełnie nową rzeczywistość, która nie ma nic wspólnego z rzeczywistością tradycyjnie konstytuowaną przez perspektywę ziemską.* [...] *Malowanie z tej nowej rzeczywistości wymaga głębokiej pogardy dla detalu i potrzeby syntezy i wszystko przemienia*[239].

Sygnatariuszem manifestu lotniczego był też włoski malarz i rzeźbiarz Fortunato Depero. W 1927 roku opracował monografię ***Depero futurista 1913–1927,*** artystyczny eksperyment typograficzny reprezentujący typograficzną rewolucję futurystów pragnących zatrzeć granice między kulturą wysoką i popularną. Artysta oprócz malarstwa i rzeźby zajmował się wzornictwem, reklamą, fotografią, gobelinami, scenografią i kostiumami.

Ważnym rodzajem twórczości futurystów był fotokolaż wykorzystujący wzajemne interakcje między rysunkiem a fragmentami fotografii. Estetyczny wyróżnik fotokolażu wynika z relacji między fotograficznymi „fragmentami rzeczywistości" i gestem ręki artysty. Do ciekawych prac należały ***Kolaże pocztowe*** (1925) malarza i architekta Ivo Pannaggiego (1901–1981), seria prac, których dokończeniem były znaczki, pieczątki i inne zapiski urzędników poczty. Można je uznać za prekursorskie realizacje sztuki poczty (mail artu). Futuryści przejęli technikę fotomontażu od zagranicznych grup awangardowych w szczególności od dadaizmu i surrealizmu. Na pierwszej wystawie fotografii futurystycznej w Rzymie w 1930 roku Giovanni Giuseppe Guarneri (1892–1976) pokazał prace będące efektem fotografowania trójwymiarowych papierowych kompozycji podobnych do małych modeli teatralnych. Zostały one zbudowane z cienkich materiałów, które tworzyły obrazy fotograficzne oparte na cieniach i przezroczystościach. W 1932 roku do ruchu futurystycznego dołączyła włoska fotografka Wanda Wulz (1903–1984), eksperymentująca z nakładanymi na siebie negatywami. Najbardziej znany jest jej autoportret z 1932 roku zmontowany z portretem kota[240]

Futuryści interesowali się również modnymi wówczas zjawiskami okultystycznymi. Fotografia pełniła tu rolę pseudonaukowego eksperymentu.

> *Z inicjatywy Emmanuela Vauchera utworzono na Francuskiej Sorbonie w 1900 roku Komitet Studiów nad Fotografią Transcendentalną, który z największą powagą podejmował się katalogowania i analizowania fotografii Niewidzialnych istot otrzymywanych od rozlicznych międzynarodowych korespondentów.* [...] *Tomy fotografii publikowanych przez Komitet, jak też innych ówczesnych autorów stworzyły w rzeczywistości zbiór materiałów ikonograficznych ukazujących ogromną siłę wyobraźni: zjawisko plazmy, nieważkości ciał, przemijania materii itd. Dawały one szeroki*

239 https://en.wikipedia.org/wiki/Tullio_Crali [dostęp 9.04.2020]
240 Autoportret ten ma również cechy fotografii surrealistycznej.

wachlarz propozycji odejścia od naturalistycznej treści obrazów. I futuryści przywłaszczyli je sobie bez żadnego uprzedzenia. Z tego tajnego porozumienia między twórczością malarską i światem obrazów powstało nowe założenie twórcze dla fotografii futurystycznej[241].

W 2015 roku Galeria Carla Sozzani w Mediolanie zorganizowała przekrojową wystawę dorobku fotografii futurystycznej. Ekspozycja była podzielona na cztery sekcje, które podsumowywały sposoby wykorzystywania fotografii w jej linearnym (historycznym) rozwoju. W pierwszej części znajdowały się tak zwane zdjęcia spirytualistyczne, często celowo ironiczne i otwarcie eksponowane dla rozrywki, jak również efekty mody na portrety wykonywane w lustrzanym pokoju, tak zwane portrety pięciokrotne. Dzisiaj do powszechnie znanych należą pięciokrotne autoportrety: Umberto Boccioniego z 1907 roku i Marcela Duchampa z 1917 roku, a z polskich artystów: Wacława Szpakowskiego (1883–1973) z 1912 roku i Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939) z 1915 roku. Lustro wykorzystywano też do tworzenia humorystycznych fotomontaży. Aby zamrozić ruch, wykorzystywano również wielokrotną ekspozycję. Druga część wystawy poświęcona była najbardziej znaczącemu wkładowi futuryzmu w historię fotografii – fotodynamizmowi braci Antona Giulio i Artura Bragagliów, który chwytał ślad światła powstały przez poruszające się ciało. W katalogu wystawy podkreślono:

Bracia Bragaglia wyczuli możliwość uchwycenia śladu światła nakreślonego przez poruszające się ciało jako głęboką weryfikację duchowej rzeczywistości i manifestację siły życiowej, która zamieszkuje materię[242].

W trzeciej części wystawy tematem był portret:

Reprezentowany jako wehikuł futurystycznej komunikacji, ale także jako szansa na ponowne wymyślenie emblematycznego wizerunku siebie jako awangardowych artystów. Rekompensując bierne utrwalanie rzeczywistości za pomocą mechanicznego procesu aparatu, niektórzy futuryści wymyślili foto-performance, w którym przedstawiali siebie w postaci histrionicznych[243] *lub klaunowskich autoironicznych obrazów*[244].

Czwarta część poświęcona była ostatniej fazie włoskiego futuryzmu lat 20. i 30. XX wieku, czasom faszystowskiego reżimu, wobec którego artyści stanowili:

[...] *drażniący kontrapunkt dla rosnącej „kultury faszystowskiej". Fotomontaż, fotokolaż, kompozycja przedmiotów, gra światła i użycie luster, teatr cieni, ezoteryczna symbolika, wszystkie tajemnicze i aluzyjne obrazy i paradoksalne idee były wyraźnie poza ikonografią faszystowskiego reżimu.*

Fotograficzna analiza ruchu i jej syntetyczny wizerunek jest obecny w różnych współczesnych realizacjach. Dla przykładu warto wymienić rzeźby Holendra Petera Jansena (ur. 1938), który używa wielu różnych ujęć, łącząc je w jeden obiekt, dzięki czemu może tworzyć rzeźby będące syntezą ruchu, przedstawiające to, co dzieje się przez pewien czas. Jego prace opierają się głównie na analizie ruchu człowieka

241 G. Lista, *Powstanie fotografii futurystycznej*, tłum. J. Najdecka, „Obscura" 1987, nr 7, s.12.
242 https://wsimag.com/art/15801-fotografia-futurista [dostęp 9.04.2022].
243 Histrioniczne zaburzenie osobowości (osobowość histrioniczna, zaburzenie osobowości histrionicznej, łac. *histrio* „aktor") – zaburzenie osobowości, w którym występuje wzorzec zachowań zdominowany przesadnym wyrazem emocjonalnym, teatralnością zachowań, staraniami o zwrócenie na siebie uwagi i prowokacyjną seksualnością, https://pl.wikipedia.org/wiki/Histrioniczne_zaburzenie_osobowo%C5%9Bci [dostęp 9.04.2022].
244 https://wsimag.com/art/15801-fotografia-futurista [dostęp 9.04.2022].

FOTOGRAFIA I DADAIZM

Dadaizm, awangardowy międzynarodowy ruch artystyczno-literacki, powstał w Szwajcarii w 1916 roku, w czasie I wojny światowej, w środowisku artystów emigrantów. Była to właściwie postawa intelektualna polegająca na odrzuceniu europejskiego systemu wartości, które doprowadziły do wybuchu wojny i w konsekwencji do jej tragicznych skutków. Był to swoisty demaskatorski protest skierowany przeciwko zakłamaniu wartości i ideałów społeczeństwa burżuazyjnego, jak również przeciwko dotychczasowym formom sztuki.

Nazwa kierunku pochodzi od losowo wybranego z francuskiego słownika wyrazu „dada", oznaczającego dziecięcą zabawkę w postaci drewnianego konika na biegunach[245]. Według jednej z wersji definicję tę wybrał główny teoretyk nurtu, rumuńsko-francuski awangardowy poeta i eseista, autor pierwszych tekstów dadaistycznych[246] Tristan Tzara (właśc. Samuel Rosenstock, 1896–1963), który – jak sam twierdził – wybrał nielogiczne słowo, aby zademonstrować bezsensowność sztuki.

Historia łączy początek ruchu z wystąpieniem niemieckiego pisarza i poety Hugo Balla, które odbyło się 5 lutego 1916 roku w miejscu spotkań artystycznej bohemy o nazwie Cabaret Voltaire w Zurychu. Ball, przebrany w papierowy kostium ze stożkowatą czapką na głowie, deklamował poemat dźwiękowy, który stanowił zbitkę różnych przypadkowych sylab. Wystąpieniem zapowiadał sztukę charakterystyczną dla dadaistów, która miała wywołać u odbiorcy szok i zaskoczenie. Był to występ zapowiadający przyszłe akcje performerów. Artyści dada eksperymentowali z różnymi środkami wypowiedzi, posługując się nonsensem i humorem. Organizowali anarchistyczne akcje, prowokowali, recytując absurdalne wiersze. Niejednokrotnie na wystąpieniach dadaistów interweniowali policjanci. Wkrótce ruch stał się zjawiskiem międzynarodowym, pojawił się w Kolonii, Berlinie, Paryżu i Nowym Jorku.

Kiedy Tristan Tzara odwiedził pracownię niemieckiego malarza[247] i fotografa Christiana Schada (1894–1982) i zobaczył jego bezkamerowe fotografie, nazwał je „czystym dadaizmem". Tworzone od 1919 roku fotogramy Schada, które powstawały przez bezpośredni kontakt z fotograficznym papierem, przypadkowo ułożonych elementów, takich jak skrawki gazet, podarte bilety, paragony, fragmenty tkanin, a następnie wystawienie ich na działanie światła, były pierwszymi w historii pracami traktującymi fotogram jako formę sztuki. Wyprzedzały późniejsze eksperymenty Man Raya i Lászlo Moholy-Nagya. Fotogramy te zostały opublikowane w 1920 roku w czasopiśmie „Dadaphone" i zostały nazwane przez Tristana Tzarę schadographami. Przypisanie tych prac, nazywanych przez autora „poezją negatywów", do dadaistycznej konwencji wiąże się z rolą nieprzewidzianego efektu powstawania. Właśnie rola przypadku w odniesieniu do twórczości była przez dadaistów szczególnie promowana i doceniana.

O ile dadaizm w Zurychu miał charakter rozrywkowy, zabarwiony humorem, o tyle dadaizm berliński, który reprezentowali Georg Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann i Hannah Höch, miał charakter krytyki politycznej. To w tym środowisku pojawił się fotomontaż, który miał niewątpliwy wpływ również na rosyjskich konstruktywistów.

Fotomontaże Johna Heartfielda (1891–1968) ośmieszały polityków. Miały pobudzać świadomość polityczną, ostrzegając społeczeństwo przed groźbą hitleryzmu. Tworzył je, wykorzystując fragmenty fotografii pozyskanych z oficjalnych wydawnictw, zmieniając ich kontekst, aby nabrały wymowy antyhitlerowskiej i antyfaszystowskiej. Kiedy naziści doszli do władzy, fotomontaże artysty były rozpowszechniane w formie plakatów na ulicach Berlina. Ukazywały się również na okładkach wysokonakładowego tygodnika „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung". Charakterystyczny dla antyhitlerowskiej postawy Heartfielda jest fotomontaż z 1934 roku, w którym połączył cztery związane ze sobą zakrwawione topory tworzące swastykę, będące kpiną z motta Rzeszy: ***Krew i żelazo***. Jak pisze John A. Walker:

245 Słowem *dada* określa się też pierwsze dźwięki (gaworzenie) dziecka.
246 *La première Aventure céléste de Mr Antipyrine* (1916), *Vingt-cinq poèmes* (1918) oraz manifestu tego ruchu, pt. *Sept manifestes Dada (Siedem manifestów dada*, 1924).
247 Związanego z Nową Rzeczowością.

Technika cytowania uprawiana przez fotomontaż (plus podpisy) i metoda drukowania fotograwiury z płyt miedzianych umożliwiły Heartfieldowi dotarcie do masowego odbiorcy, mówienie do niego za pośrednictwem współczesnych środków, które jednocześnie mają korzenie w dawnej ludowej tradycji rysunków i karykatur. Przez wycinanie istniejących fotografii i tekstów i ponowne składanie ich na nowo, w niespodziewane sposoby, Heartfield zaangażował się bezpośrednio w oficjalną kulturę, panujące ideologie burżuazyjne i faszystowskie niemieckiego społeczeństwa. Nie usiłował on, jak niektórzy awangardowi artyści, stworzyć zupełnie nowego języka, ale zniszczyć i obalić już istniejące. Dla Haertfielda obrazowe przedstawienie nie było jedynie sferą odkryć formalnych, ale miejscem agitacji politycznej i walki klas. Metoda jego umożliwiała przezwyciężenie ograniczeń i elitaryzmu manifestujących się w kontekście galerii sztuki, uniknięcie problemu dzieł sztuki jako jedynych w swoim rodzaju oryginałów, jako kosztownych przedmiotów. Podczas gdy artyści burżuazyjni usiłowali tworzyć wieczne i uniwersalne działa sztuki, Heartfield starał się produkować aktualne i zaangażowane obrazy. W każdym razie polityczna aktywność i artystyczna praktyka były w pełni zintegrowane we wspólnej, rewolucyjnej walce[248].

Innym tematem fotomontaży Johna Heartfielda i Georga Grosza, takich jak praca ***Dada-merika*** (1919), była Ameryka.

Była to uświadomiona wizja wielkomiejskiego życia, gdzie widok wieżowców, piętrzących się gmachów i reklam, przekonywał o istnieniu innego, nowoczesnego świata, odmiennego od doświadczanego na żywo krajobrazu zrujnowanego wojną Berlina[249].

Heartfield, jako wróg Hitlera, uciekł przed nazistami najpierw do Czechosłowacji, a później do Anglii. Po wojnie zamieszkał w Berlinie Wschodnim.

Drugą kluczową postacią berlińskiego dada był Raoul Hausmann (1886–1971), który oprócz fotomontaży i kolaży zajmował się dźwiękowymi wierszami, w których wykorzystywał przypadkowe słowa w ekspresyjny sposób deklamowane przed publicznością. Uważał, że to właśnie on wspólnie z Hannah Höch wynaleźli fotomontaż jako formę ekspresji artystycznej.

Twórczość Hannah Höch (1889–1978), wykorzystująca charakterystyczną dla dadaizmu technikę fotomontażu, głównie ze znalezionych fotografii, miała wyraźny kontekst feministyczny. Artystka inspirowała się sztuką różnych kultur. Zrealizowała cykl fotomontaży, w których wykorzystała wycięte z czasopism wizerunki kobiet i reprodukcje sztuki plemiennej. Na przykład w pracy ***Indische Tänzerin: Aus einem ethnographischen Museum*** (Tancerka indyjska: z muzeum etnograficznego, 1930) połączyła pociętą na wzór kubistycznych kolaży głowę aktorki Renée Falconetti, zwieńczonej koroną z łyżek i noży, jako stereotypowe symbole gospodyni domowej, z fragmentem maski tanecznej z Kamerunu. Praca była komentarzem do ograniczonego statusu kobiet w społeczeństwie niemieckim.

Łączenie fragmentów różnych niepowiązanych ze sobą zdjęć było typową strategią artystów reprezentujących dadaizm i surrealizm, a później i inne kierunki sztuki.

Ważnym niemieckim środowiskiem ruchu dada była Kolonia z czołowymi postaciami: Hansem Arpem i Maxem Ernstem. Z osobą Ernsta, uważanego za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli dadaizmu, a później surrealizmu, wiąże się odkrycie dla sztuki technik frotażu i gratażu. Frotaż (franc. ***frottage*** – tarcie) jest techniką odciskania faktury dowolnych przedmiotów na powierzchni papieru przez przyłożenie go do tych przedmiotów i mocne pocieranie powierzchni ołówkiem lub innym podobnym rysującym narzędziem. Natomiast w przypadku gratażu obraz tworzy się przez odsłanianie ostrym narzędziem

248 J.A. Walker, *John Heartfield i fotomontaż*, tłum. A. Taborska, „Obscura" 1985, nr 5, s. 26–27.
249 P. Strożek, *Nic, to znaczy wszystko. Interpretacje niemieckiego dada*, Warszawa 2016, s. 50.

fragmentów naniesionej na podłoże warstwy farby. Ernst znany jest również z tworzenia „kolażowych powieści", powstałych z pociętych ilustracji z dziewiętnastowiecznych powieści, czasopism naukowych i innych źródeł[250]. Z fascynacji ptakami powstała „ptakopodobna" postać Loplopa, która była alter ego artysty i która często pojawiała się na jego obrazach i kolażach.

W Nowym Jorku ruch dada tworzyli między innymi Marcel Duchamp, Francis Picabia i Man Ray. Marcel Duchamp (1887–1968), uznawany za jednego z najważniejszych twórców XX wieku, jest autorem tak zwanych ready mades, codziennych przedmiotów, które decyzją artysty przedstawione w innym kontekście nabierają rangi dzieła sztuki, jak ***Koło rowerowe*** z 1913 roku (obracające się koło od roweru przytwierdzone do kuchennego taboretu). Najsłynniejszym ready made Duchampa jest ***Fontanna*** – ceramiczny pisuar podpisany nazwiskiem producenta („R. Mutt"), który artysta zgłosił w 1917 roku na wystawę Towarzystwa Artystów Niezależnych. Wtedy praca została odrzucona, a w 2004 roku krytycy uznali ją za najbardziej wpływowe dzieło sztuki XX wieku, ponieważ, jak czytamy w komentarzach: „odzwierciedla dynamiczną naturę dzisiejszej sztuki i ideę, że najważniejszy jest proces twórczy, który przechodzi w dzieło sztuki – samo dzieło może być wykonane z wszystkiego i może przybrać dowolną formę"[251].

Typowo dadaistycznym gestem Duchampa, kwestionującym hierarchę wartości, było dorysowanie wąsów i brody na pocztówkowej reprodukcji przedstawiającej ***Monę Lisę*** Leonarda da Vinci, oraz dodanie napisu L.H.O.O.Q., który można rozszyfrować jako ***Ona ma gorący tyłek.*** W 1912 roku Duchamp wysłał na wystawę Salon Niezależnych obraz olejny ***Akt schodzący po schodach nr 2***. Praca ta wywołała wiele kontrowersji i została przez jury odrzucona. Autor połączył na niej kubistyczne formy z multiplikacją schodzącej po schodach postaci, będącej interpretacją seryjnych prac Eadwearda Muybridge'a i doświadczeń z chronofotografią Étienne-Jules'a Mareya. Innym znanym dziełem Duchampa jest instalacja ***Wielka szyba*** (oryginalny tytuł ***Panna młoda rozebrana przez swoich zalotników, jednak***). Praca jest wielowątkowa i zagadkowa, umożliwiająca wielość interpretacji. Po skończeniu tej pracy Duchamp demonstracyjnie porzucił sztukę na rzecz gry w szachy. Okazało się jednak, że nie na zawsze, bowiem w zaciszu pracowni zrealizował instalację ***Étant donnés,*** w której ukryta za drewnianymi drzwiami rzeźba nagiej kobiety może być oglądana tylko przez otwory w drzwiach.

Bardzo ważna okazała się współpraca Duchampa z amerykańskim artystą wizualnym Manem Rayem (właśc. Emmanuel Radnitzky, 1890–1976), który większość swojej kariery spędził w Paryżu, gdzie powstały jego słynne zdjęcia, między innymi ***Le Violon d'Ingres*** (Skrzypce Ingres'a, 1924) – zwrócony tyłem do widza akt kobiecy (słynnej modelki Kiki z Montparnasse) z narysowanymi na ciele otworami rezonansowymi, jakie mają skrzypce. Ciało kobiety zostało utożsamione z instrumentem muzycznym[252]. W 1921 roku Man Ray wykonał serię zdjęć Duchampa przebranego za kobietę. Cykl stanowi alter ego jako Rrose Sélavy. Innym ich wspólnych dziełem jest praca ***Dust Breeding*** (Hodowla kurzu, 1920). Powstała w pracowni Duchampa w Nowym Jorku. Na pokrytej warstwą kurzu szybie Duchamp nakreślił rysunek, który następnie sfotografował Man Ray. Boczne oświetlenie szyby w czasie fotografowania uwidoczniło relief – fotografia stała się indeksem śladu. W 1920 roku Man Ray pomagał Duchampowi przy tworzeniu rotoreliefów, obracających się za pomocą silnika szklanych płyt, które możemy traktować jako zapowiedź sztuki kinetycznej.

Zainteresowania Man Raya fotografią były wszechstronne. Tworzył fotografie portretowe i zdjęcia mody. Eksperymentował z fotografią bezkamerową, nazywaną od jego nazwiska rayografami, oraz z solaryzacją, opracowaną wspólnie z amerykańską fotografką Lee Miller (1907–1977). Właściwie w przypadku tych prac powinno się mówić o tak zwanym zjawisku Sabattiera, które polega na częściowym odwróceniu

250 Z jednej strony mroczne, ale i humorystyczne prace reprezentują również surrealistyczne podejście autora do sztuki.
251 http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm [dostęp 19.05.2022].
252 W 2022 r. na aukcji w domu aukcyjnym Christie's praca została sprzedana za 12,4 miliona dolarów, stając się najdroższym zdjęciem w historii fotografii.

obrazu pozytywowego w negatywowy pod wpływem naświetlenia materiału fotograficznego w trakcie jego wywoływania. Nieprzewidywalny efekt solaryzacji łączy się z rolą przypadku ważną w dadaizmie i surrealizmie. To przypadkowe odkrycie fotogramu Man Ray opisał następująco:

> *Szczęśliwie miałem tej nocy zrobić kopie kontaktowe z dużego szklanego negatywu. W czerwonym świetle małych lampek położyłem szklany negatyw na papier fotograficzny, pstryknąłem kilka razy światłem i w ten sposób otrzymałem kopie. Robiłem zawsze kilka kopii na raz i podczas wywoływania okazało się, że wychodziły jakieś nienaświetlone arkusze. Czekałem kilka minut, ale proces już się dokonał i nic się nie zdarzyło. Żal mi było papieru, wobec tego położyłem na nim szklane naczynie, menzurkę i termometr w miseczce. Zapaliłem światło i zobaczyłem, że powstał obraz: zarysowały się na nim nie tylko kontury przedmiotów, jak w normalnej fotografii, lecz także zdeformowane po przepuszczeniu światła przez szkło ich odbicie. Zacząłem kłaść na papier wszystko, co mi wpadło w ręce: klucz hotelowy, notes, ołówek, pędzel, świece kawałek nici. Rano powiesiłem na ścianie te obrazy i dokładnie przejrzałem się im. Miały w sobie coś mistycznego. Nazwałem je reyogramami. W południe przyszedł Tristian Tzara zaprosić mnie na obiad. Zobaczył wiszące na ścianie obrazy. Był zachwycony i powiedział, że to czyste dada*[253].

Część twórców związanych z dadaizmem zasiliło później środowisko surrealistów.

Echa dadaistycznej koncepcji można odnaleźć we współczesnej fotografii – również polskiej. Dadaistyczno-surrealistyczny styl sztuki uprawiała w latach 1980–1981 Grupa Łódź Kaliska w składzie: Marek Janiak (ur. 1955), Andrzej Kwietniewski (ur. 1951), Adam Rzepecki (ur. 1950), Andrzej Świetlik (ur. 1951), Andrzej Wielogórski (ur. 1952).

Marek Janiak powtórzył gest Duchampa z domalowaniem wąsów i dodaniem napisu L.H.O.O.Q na reprodukcji obrazu Leonarda da Vinci ***Mona Lisa***, wykorzystując pudełko czekoladek „Wedla" z reprodukcją tego dzieła. Na okładce TANGA, periodyku związanego z ruchem artystycznym „Kultura Zrzuty", umieszczono kolorową reprodukcję obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z domalowanymi przez Rzepeckiego wąsami.

> *W tej ekstremalnej realizacji zamiarem Rzepeckiego nie było jednak obrażanie uczuć religijnych Polaków, ale wyłącznie kpina z nurtu »sztuki przy Kościele«, określanego także ironicznie »sztuką w kruchcie« i mającego, w swej opinii, receptę na dobro i zbawienie narodu polskiego w ciężkich latach 80.*[254]

Praca Rzepeckiego została też zaprezentowana na zbiorowej wystawie ***Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej XX wieku*** (pokazano na niej prace czterdziestu jeden polskich artystów). Ekspozycja, której kuratorem był Kazimierz Piotrowski, miała miejsce od października 2001 do lutego 2002 roku w galerii Atelier 340 w Brukseli i spotkała się w Polsce z krytyczną polemiką wielu środowisk.

Do dadaizmu nawiązywali artyści związani z ruchem Fluxus, stanowiącym międzynarodową interdyscyplinarną społeczność artystów w latach 60. i 70. XX wieku.

FOTOGRAFIA I KONSTRUKTYWIZM

Z inspiracji kubizmem, futuryzmem, a także neoplastycyzmem zaczął rozwijać się w Rosji po 1913 roku kierunek zwany konstruktywizmem, głoszący idee funkcjonalności w sztuce. Nieco później pojawił

253 Cyt. za: M. Leśniakowska, *Sześć fragmentów o cieniu*, „Obscura" 1985, nr 7–8, s. 9.
254 K. Jurecki, *Kryzys neoawangardy 1979–1981*, w: *Bóg zazdrości nam pomyłek*, Łódź 1999, s. 151.

się w Holandii i w innych krajach Europy, po I wojnie światowej również w Stanach Zjednoczonych. Założeniem tego kierunku było dystansowanie się od emocji i rezygnacja z odwoływania się do świata przedmiotów. Konstruktywistom chodziło o wypracowanie współzależności sztuki z życiem współczesnego społeczeństwa, podkreślali przy tym, że sztuka nie służy do upiększania życia, nie jest ornamentem dekoracyjnym i ozdobnikiem, ale powinna pełnić funkcje użytkowe. Pionier konstruktywizmu, malarz i architekt Władimir Tatlin głosił, że artyści powinni, odrzucając wszelki indywidualizm, pracować na rzecz społeczeństwa. On sam stał się sławny dzięki projektowi pomnika III Międzynarodówki. Metalowa spiralna konstrukcja Tatlina, sławiąca idee powszechnej rewolucji, miała mieć wysokość 400 metrów i choć nigdy nie została zrealizowana, stanowi symbol awangardowych tendencji w porewolucyjnej Rosji. Pomnik miał być wyższy od paryskiej wieży Eiffla, zbudowanej w 1889 roku z okazji odbywającej się wystawy światowej, i miał być symbolem konstrukcyjnych możliwości światowego proletariatu konkurującego z zachodnim społeczeństwem.

W odniesieniu do sztuki metoda „konstruowania" obrazów z różnych elementów miała być swoistą deklaracją nowoczesności. Artyści byli przekonani, że to właśnie sztuka abstrakcyjna dotrze do masowego odbiorcy. Siłą napędową było wzornictwo przemysłowe i architektura. Konstruktywizm charakteryzował się zwrotem ku technice, stosowaniem nowych materiałów, takich jak beton, stal i żelbeton w ich estetycznej formie. Styl zaczął rozwijać się w powiązaniu z grafiką użytkową i nowoczesnym liternictwem. Obok Tatlina pierwszoplanowymi twórcami konstruktywizmu byli: Kazimierz Malewicz, El Lissitzky i Aleksander Rodczenko. Malewicz nazywał swoją koncepcję sztuki suprematyzmem[255], określając ją czystym malarstwem, odchodzącym jak najdalej od reprezentowania natury na rzecz czystego odczuwania sztuki. Realizował tę ideę, maksymalnie upraszczając formę, co doprowadziło go do namalowania najbardziej radykalnego obrazu abstrakcyjnego, jakim jest ***Czarny kwadrat na białym tle*** (1915), który można traktować jako zapowiedź sztuki minimalistów.

W porewolucyjnej Rosji zaczęło rosnąć znaczenie fotografii w służbie informacji, a przede wszystkim propagandy. Wobec olbrzymiego analfabetyzmu plakaty i ulotki były najbardziej skuteczną formą komunikowania się z narodem. To właśnie Leninowi przypisuje się twierdzenie, że aparat fotograficzny na równi z pistoletem jest ważną bronią w walce klas. Konstruktywiści taktowali fotografię jako medium obiektywne, które eliminuje subiektywne elementy, doceniając jej migawkowość i mechaniczny sposób obrazowania bez manualnego udziału artysty.

Kluczową postacią w dziedzinie fotografii był Aleksander Rodczenko (1891–1956), który z konstruktywizmem związał się po 1917 roku. Wcześniej pracował jako malarz i grafik, a później zainteresował się fotomontażem, kolażem i fotografią. Technika fotomontażu pojawiła się już wcześniej w środowisku berlińskich dadaistów, ale jak pisze Andrzej Turowski:

> [...] *przeniesiona na grunt poszukiwań konstruktywistycznych, znalazła tutaj odrębne środki wyrazu. Chaotyczny, świadomie przypadkowy zestaw zdjęć fotomontażu dadaistów, czasem na wzór futurystycznego obrazowania podkreślający symultaniczną masę wrażeń, przez konstruktywistów został przede wszystkim uporządkowany. Materiał fotograficzny był niemal ułożony według geometrycznych osi. Połączony z drukowanym tekstem lub znakami typograficznymi, zyskiwał na przejrzystości, a wprowadzenie elementów barwnych, ograniczonych do skali kolorów czystych i kontrastujących z czernią i bielą fotografii wzbogacało jego wyrazistość. Zdaniem Moholy-Nagya dadaistyczna twórczość w tym zakresie była fotoplastyką, dopiero konstruktywiści, dzięki zrozumieniu i opracowaniu reguł montażu, stworzyli rzeczywisty fotomontaż*[256].

255 Kompozycje suprematyczne składały się z elementarnych form geometrycznych (z kwadratu, prostokąta, koła, linii prostej i krzyża).
256 A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 128.

Aleksander Rodczenko pierwsze kolaże wykonywał do okładek z wierszami poety Włodzimierza Majakowskiego oraz do filmowych plakatów i reklam. Do najbardziej znanej tego typu pracy należy reklama wydawnictwa Gosizdat, na której dziewczyna (Lilya Brik) wykrzykuje słowo ***knigi*** (książki), przykładając usta do formy w kształcie tuby, aby głoszony komunikat był bardziej dosadny. Artysta w swoich pracach wykorzystywał wycinki z gazet i pocztówek. W 1923 roku zaprojektował wszystkie okładki magazynu „LEF" (Lewy Front Sztuki). To właśnie fotomontaż przywiódł go ku fotografii. Kupił małoobrazkową leicę i z powodzeniem zaczął wykorzystywać jej mobilny, oderwany od statywu charakter. Inspirował się światem zbudowanym na kształt uporządkowanej konstrukcji. W jednym z tekstów z 1926 roku napisał:

> *Dzisiejsze miasto z jego wielopiętrowymi domami, specjalne wyposażenie fabryk i zakładów, m.in. dwu- trzypiętrowe okna wystawowe, tramwaj, auto, reklama świetlna i neony, transatlantyk... wszystko to, chcąc nie chcąc, zmieniło zwykłą psyche percepcji wzrokowej*[257].

Uważał, że jedynie aparat fotograficzny jest w stanie przedstawić współczesne życie. Odchodząc od perspektywy tradycyjnego horyzontalnego obserwatora, zwrócił się ku widzeniu z dołu i z góry. Ta zmiana punktu widzenia stała się kluczową estetyką jego zdjęć. Głosząc hasło „Eksperyment jest naszym obowiązkiem"[258], potraktował fotografię jako samodzielną formę sztuki. Nawet najbardziej oczywisty widok, jakim jest na przykład pierwszomajowa manifestacja, może być intrygującym obrazem, jeśli jest – jak w przypadku fotografii ***Zbiórka demonstrantów*** (1929–1930) – ujęty z ptasiej perspektywy. Podobnie wzrok widza przyciąga sfotografowana po przekątnej ***Dziewczyna z leicą*** (1934). Według autora, fotografie mają zaskakiwać formą. Sportowiec na fotografii ***Skok*** (1932) stanowi abstrakcyjną bryłę unoszącą się ponad chmurami. Do kanonu współczesnej fotografii przeszła jego fotografia ***Schody*** (1929), przedstawiająca diagonalnie sfotografowaną sylwetkę kobiety z dzieckiem na ręku, kojarzona powszechnie z odeskimi schodami z filmu ***Pancernik Potiomkin*** Siergieja Eisensteina. W tekście z 1928 roku ***Przeciw portretowi syntetycznemu, za zdjęciem momentalnym,*** wzywał:

> *Nie kłamcie! Fotografujcie i bądźcie fotografowani! Utrwalajcie człowieka nie jednym syntetycznym portretem, ale wieloma ujęciami rejestrującymi chwilę, wykonanymi w różnym czasie i w różnych warunkach. Piszcie prawdę. Doceniajcie teraźniejszość i nowoczesność. Tylko wtedy staniemy się ludźmi prawdziwymi, a nie papierowymi*[259].

Wykonywane przez Rodczenkę portrety charakteryzują się ciasnym kadrowaniem, neutralnym tłem pozwalającym fotografowanym postaciom wybić się na pierwszy plan. Z oblicza rewolucyjnego poety Włodzimierza Majakowskiego na zdjęciu Rodczenki bije pewność przekonań. Portret matki artysty, zajętej czytaniem, wypełnia szczelnie cały kadr, sprowadza spojrzenie widza na jej skupioną twarz. Wiele jego fotografii zostało opublikowanych w czasopiśmie „Związek Radziecki w Budowie". Czasopismo, wydawane w kilku wersjach językowych, skierowane było do międzynarodowego odbiorcy. Charakteryzowało się nowoczesną szatą graficzną i eksperymentalną typografią. W jednym z numerów ukazał się reportaż Rodczenki z budowy Kanału Białomorsko-Bałtyckiego, który miał być przykładem nowoczesnego rozwoju kraju. Wiadomo jednak, że w trakcie nieludzkiej pracy straciło życie ponad 200 tysięcy robotników, więźniów gułagów. Aby ukryć ich tragiczne położenie, widoczne na zmęczonych, sponiewieranych

257 W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, Kraków 2014, s. 64.
258 A. Rodczenko, *Fotografia jest sztuką*, w: *Aleksander Rodczenko Rewolucja w fotografii* [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, maj–sierpień 2012], Kraków 2012, s. 10.
259 Ibidem, s. 32.

twarzach, fotografie były retuszowane. Takie manipulacje były codziennością sowieckiej propagandy, szczególnie w okresie wielkiego terroru zwanego wielką czystką, w wyniku której życie straciło ponad 7 milionów obywateli. Rodczence udało się uniknąć represji, niemniej jednak za wprowadzenie własnych środków formalnych był pod koniec lat 20. mocno krytykowany i oskarżany o zbytni formalizm zaprzeczający idei socrealizmu.

Represji nie uniknął i został stracony rosyjski grafik i plakacista pochodzenia łotewskiego, Gustaw Kłucis (1895–1938), pionier propagandowych fotomontaży sławiących radzieckie osiągnięcia, szczególnie w sporcie. Swoje prace zaprezentował w 1931 roku na wystawie fotomontażu w Berlinie. Na temat roli fotografii w odniesieniu do propagandowej funkcji sztuki pisał:

> *Istota fotomontażu polega na wykorzystywaniu go dla celów agitacyjno-propagandowych fizyczno-mechanicznej siły fotoaparatu oraz chemii. Zastępując pracę ręczną fotografią, malarz przedstawia dany moment z większą prawdą, w sposób bardziej życiowy i bardziej zrozumiały dla mas. Sens owej zmiany polega na tym, że fotografia to nie tylko zarys oglądanego faktu, ale i jego utrwalenia. Dokładność, dokumentalność dają fotografii taką siłę oddziaływania na widza, jakiej nie zdoła osiągnąć żaden obraz graficzny*[260].

Kłucis eksperymentował w różnych mediach. Jego pierwszym godnym uwagi projektem była wykonana w 1922 roku seria przenośnych kiosków multimedialnych, które miały zostać zainstalowane na ulicach Moskwy i mieć „radio-oratory", ekrany filmowe i wyświetlacze z tekstami z gazet. Był jednym z czterech artystów, którzy twierdzili, że w 1918 roku opracowali fotomontaż polityczny, wraz z niemieckimi dadaistami Hannah Höch i Raoulem Hausmannem oraz El Lissitzkim.

El Lissitzky (1890–1941) był ważną postacią rosyjskiej awangardy. Zajmował się projektowaniem, fotografią, typografią i architekturą. Eksperymentował z różnymi środkami stylistycznymi, a jego twórczość miała duży wpływ na środowisko artystów związanych z uczelnią Bauhaus i grafikę XX wieku. Opracował własną alternatywną serię suprematystyczną, abstrakcyjnych, geometrycznych obrazów nazwanych prounami, które stanowiły kompozycję figur geometrycznych wywołujących na płaszczyźnie wrażenie przestrzeni. Suprematyzm realizował się prawie wyłącznie w płaskich, dwuwymiarowych formach i kształtach, a Lissitzky, z zamiłowaniem do architektury, próbował rozszerzyć suprematyzm o przestrzeń. W 1921 roku został ambasadorem kultury Rosji w Republice Weimarskiej. Na międzynarodowej wystawie drukarstwa w 1912 roku w Koline nad Renem zaprojektował na potrzeby radzieckiego pawilonu monumentalny fotomontaż o rozmiarach 3,5 × 24 m. Do najbardziej znanych jego fotomontaży należy wielokrotnie publikowany autoportret ***Konstruktor*** (1924), pokazujący związek twórczości z rzemiosłem. Wskazuje na to wmontowana w wizerunek twarzy ręka z cyrklem i elementy typograficzne wpisane w techniczny papier milimetrowy. Fotografia nie była dla autora formą odtwarzania i rejestracji rzeczywistości, ale służyła do jej projektowania (konstruowania). Inną ważną pracą artysty jest ***Biegacz w mieście*** (ok. 1926), w której zmontował pojedyncze elementy: biegacza, tor i przeszkody oraz widok Times Square, a następnie pociął obraz na paski. W ten sposób powstał obiekt, który reprezentuje zarówno konstrukcję, jak i dekonstrukcję. Postać biegacza wmontowana w architekturę Nowego Jorku jest symbolem dążeń człowieka do osiągnięć związanych z postępem technicznym.

Konkurencją dla Aleksandra Rodczenki i innych fotografów związanych z założoną przez niego awangardową grupą Oktiabr (Październik) było środowisko Rosyjskiego Związku Fotografów Proletariackich, do których należał między innymi Arkadij Szajchet (1898–1959). Członkowie związku krytykowali wzory czerpane od zachodnich fotografów, na przykład Moholy-Nagya, którymi inspirowali się fotografowie Oktiabria. Arkadij Szajchet zdobył uznanie zdjęciami sławiącymi heroizm pracy robotników. Najbardziej

260 G. Kłucis, *Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej (1931)*, tłum. Z. Klimowiczowa, w: *Artyści o sztuce...*, s. 337.

znany, publikowany również za granicą, był jego reportaż o pracowniku fabryki Czerwony Proletariat, pod tytułem ***Dwadzieścia cztery godziny z życia rodziny Filipowów*** (1931). Jedna z fotografii tego cyklu, ***Komsomolec za kierownicą*** (1936), stała się synonimem związku człowieka z maszyną w epoce rosnącego znaczenia przemysłu lat 30. XX wieku i – podobnie jak słynne zdjęcie amerykańskiego fotografa Lewisa Hine'a[261] – stała się ikoniczna. Inne zdjęcie Szajcheta z 1928 roku, przedstawiające zakładanie przez dwóch robotników obrotowej konstrukcji na fasadę Centralnego Telegrafu w Moskwie, zostało wykorzystane przez El Lisstizkiego do stworzenia fotomontażu ***Construction of the Globe Moscow Telegraph*** (1928), na którym kula ziemska nałożona jest na postać robotnika fabryki jako centralny element wielkiego plakatu. Dużego formatu praca, sięgająca od podłogi do sufitu, została zamontowana przy wejściu do radzieckiego pawilonu na Międzynarodowej Wystawie Higieny w Dreźnie w 1930 roku. Pawilon radziecki miał pokazywać zachodnim odbiorcom radzieckie osiągnięcia w dziedzinie zdrowia.

Rosyjska propaganda znalazła również swoje istotne miejsce w kinematografii. Do ważnych twórców kina propagandowego i dokumentalnego należał twórca radzieckiej szkoły montażu Dziga Wiertow (właśc. Dawid Abelowicz Kaufman, 1896–1954). Wiertow odnosił się krytycznie do filmu fabularnego, nazywając go „opium dla mas". Wraz z innymi członkami grupy Kino-Oko ogłosił manifest negujący wartość zachodniego kina rozrywkowego reprezentującego według niego świat burżuazji. Reżyser zasadniczą uwagę poświęcał roli montażu, wprowadzając do swoich filmów różne autorskie eksperymenty. Aspekty konstruktywistyczne pojawiały się u niego w postaci nowego awangardowego sposobu widzenia, który miał tworzyć uniwersalny język kina. Koncepcja „kino-oka" głosiła odejście od scenariusza, gry aktorów, dekoracji i kostiumów. Wiertow najważniejszą rolę przypisywał montażowi scen rejestrowanych spontanicznie na gorąco. Do jego najbardziej znanych filmów należą: ***Kino-Oko*** (1924) i ***Człowiek z kamerą*** (1929). Tematem filmu ***Człowiek z kamerą*** jest Moskwa, miasto w jego dynamicznej formie, przemieszczających się ludzi i pojazdów. Dynamizm wzmocniony jest sposobem użycia kamery, która jest w ciągłym ruchu. Dodatkowymi efektami są przyspieszanie i spowalnianie ruchu, zatrzymywanie się na pojedynczych klatkach, zbliżanie i dzielenie obrazu na poszczególne kadry.

Fotomontaż stał się ważną artystyczną praktyką polskich twórców związanych z konstruktywizmem. Twórczością i poglądami El Lissitzkiego inspirował się Mieczysław Szczuka (1898–1927), autor związany z awangardową grupą Blok Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów[262]. Poza fotomontażem i projektowaniem zajmował się awangardowym filmem. Sztukę utożsamiał z pracą produkcyjną. W 8/9 numerze czasopisma „Blok" z 1924 roku opublikował swoją definicję fotomontażu:

> *Fotomontaż daje zjawisko wzajemnego przenikania się najróżnorodniejszych zjawisk zachodzących we wszechświecie.*
> *Fotomontaż – obiektywizm form.*
> *Fotomontaż jest jednością wielości zjawisk.*
> *Fotomontaż – wzajemne przenikanie się dwu i trójwymiarowości.*
> *Fotomontaż – rozszerza zasób możliwych środków: pozwala na zużytkowanie tych zjawisk, które są niedostępne dla oka ludzkiego – a które czuła klisza fotograficzna może uchwycić.*
> *Fotomontaż – nowoczesna epopeja*[263].

Nazywając fotomontaż poezoplastyką, Szczuka porównywał jego komunikacyjną funkcję do przekazu poetyckiego. Ten lewicowo zorientowany twórca był między innymi autorem propagandowych foto-

261 Chodzi o fotografie Lewisa Hine'a z 1920 r., *Power house mechanic working on steam pump.*

262 Ugrupowanie działało w Warszawie w latach 1924–1926. Jego członkowie odegrali ważną rolę w dziejach radykalnej awangardy w międzywojennej Polsce. Wydawali czasopismo „Blok", w którym publikowali zarówno własne teksty teoretyczne, jak i autorów zagranicznych.

263 Cyt. za: A. Turowski, *W kręgu...*, s. 128.

montaży na rzecz uwolnienia więźniów politycznych. Podobne agitacyjne idee głosiła blisko związana ze Szczuką malarka, rzeźbiarka, współzałożycielka grupy Blok Teresa Żarnower (Żarnowerówna, 1897–1949), która łączyła sztukę awangardową z lewicowymi poglądami. Zainteresowana użytecznością sztuki projektowała książki, gazety i plakaty oraz formy architektoniczne.

Komunistyczne poglądy reprezentował w swojej twórczości Mieczysław Berman (1903–1975), na którego twórczość miała niewątpliwy wpływ działalność artystyczna Johna Heartfielda, pioniera idei sztuki jako broni politycznej. Berman wykorzystywał styl niemieckiego artysty w swoich fotomontażowych realizacjach krytycznie odnoszących się na przykład do polityki głównego propagandzisty III Rzeszy Jozefa Goebbelsa i chińskiego polityka Czag Kaj-szeka. Wiele lat spędził w Związku Radzieckim, publikując swoje prace w „Czerwonym Sztandarze" (Lwów 1940) i „Nowych Pejzażach" (Moskwa 1943–1946). Zajmował się też grafiką reklamową, a do jego najbardziej znanych prac należy plakat z najsłynniejszym hasłem reklamowym przedwojennej Polski ***Cukier krzepi*** autorstwa Melchiora Wańkowicza. Po II wojnie światowej Berman kontynuował tworzenie plakatów propagandowych, później pracował dla satyrycznego magazynu „Szpilki", zamieszczając tam rysunki i satyryczne fotomontaże. W latach 60. wykonał cykl ilustracji do ***Myśli nieuczesanych*** poety, satyryka i aforysty Stanisława Jerzego Leca.

Fotomontaże o ostrej wymowie tworzył również Mieczysław Choynowski (1909–2001), między innymi w 1932 roku wykonał dla czasopisma „Wiadomości Literackie" cykl fotomontaży ***Ameryka*** krytykujący wymiar sprawiedliwości w USA. Stanowiły one reakcję na wyobrażenie Ameryki lat 20. jako kraju wolności i demokracji w zderzeniu z objawami rasizmu i wyzysku niższych klas społecznych. Prace te odnosiły się do historii dwóch włoskich emigrantów: Ferdinando Sacco oraz Bartlomeo Vanzettiego, którzy brali udział w demonstracjach i strajkach przeciwko wyzyskowi robotników. Oskarżeni niesłusznie o kradzież i morderstwo, zostali skazani na śmierć na krześle elektrycznym. Egzekucja poruszyła cały świat.

Oddzielną grupę fotomontaży stanowiły prace związane z magazynami ilustrowanymi. Miały one za zadanie tworzyć atrakcyjną formę pisma. Ich charakter zależał od linii programowej pisma. Dla przykładu wizje wielkomiejskiego charakteru miast Ameryki przedstawiali w swoich fotomontażach: Kazimierz Podsadecki (1904–1970) w swojej pracy ***Miasto – młyn życia***, stanowiącej okładkę tygodnika „Na Szerokim Świecie" (1929), i Janusz Maria Brzeski (1907–1957) na okładkach „Tajnego Detektywa". Podsadecki od 1932 roku współpracował z „Ilustrowanym Kurierem Codziennym", w którym zamieszczał również swoje fotomontaże. Brzeski współpracował z kilkoma czasopismami, między innymi „Światowidem" i „Asem. Na jego zainteresowanie fotomontażem miał wpływ pobyt w Paryżu, gdzie pracował jako fotomontażysta w tygodniku „Vu". Po powrocie do kraju wykorzystywał fotomontaże w swoich eksperymentalnych filmach. Do najciekawszych jego prac należy cykl ***Narodziny robota*** (1933), komentujący relacje człowieka z techniczną cywilizacją.

W Czechosłowacji konstruktywizm stał się podstawą kierunku nazywanego poetyzmem, czerpiącego inspiracje również z dadaizmu. Reprezentantem tej tendencji był Karel Teige (1900–1951). W latach 20. i 30. był członkiem awangardowej grupy Devětsil (Lepiężnik). Interesowało go głównie projektowanie graficzne. Fascynującym projektem jest jego książka ***Abeceda*** (Alfabet) z 1926 roku, będąca swoistym awangardowym alfabetem choreograficznym. Każda strona publikacji odpowiada kolejnej literze łacińskiego alfabetu odtworzonej przez sylwetkę tancerki, która swoje ciało wygina w kształt litery. Obok zdjęcia zamieszczony jest wiersz autorstwa poety Devětsila – Vitězslava Nezvala. W 1948 roku, kiedy komuniści przejęli władzę w Czechosłowacji, nazwisko i twórczość artysty zostały wymazane za niepopieranie linii partii. Został na nowo odkryty po „aksamitnej rewolucji" w 1989 roku i doceniony nie tylko w Czechosłowacji, ale również w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych.

Konstruktywistyczna stylistyka była i jest obecna w twórczości wielu artystów kontynuujących jej tradycje. Do najciekawszych wykorzystujących fotograficzne medium należy bogata, uznana na świecie

działalność Romana Cieślewicza (1930–1996), jednego z twórców „polskiej szkoły plakatu". Od 1963 roku Cieślewicz mieszkał we Francji i pracował jako dyrektor artystyczny „Vogue", „Elle" i agencji reklamowych. Jego projekty charakteryzują się prostym czytelnym znakiem i poetycką metaforą. Często wykorzystywał efekt powiększonego drukarskiego rastra i lustrzanych odbić. W późniejszym czasie inspirował się rosyjską awangardą konstruktywistyczną.

Konstruktywistyczne eksperymenty mogą w dalszym ciągu stanowić inspirację dla artystów.

FOTOGRAFIA W KRĘGU BAUHAUSU

W 1919 roku, w wyniku połączenia Akademii Sztuk Pięknych i Szkoły Rzemiosł Artystycznych, została założona w Weimarze przez architekta Waltera Grophiusa uczelnia pod nazwą Bauhaus. Wykładano w niej architekturę, projektowanie, rzeźbę, film i fotografię. Nadrzędnym hasłem, którym kierowali się wykładowcy, była idea, że wszyscy artyści powinni być dobrymi rzemieślnikami, stąd dużą rolę w procesie dydaktycznym przywiązywano do roli pracowni praktycznych. Doceniano funkcjonalność sztuki, a czynniki społeczne wpływające na osobisty rozwój człowieka uważano za ważniejsze niż wymogi estetyczne dzieła. Po trzynastu latach działalności uczelnia została rozwiązana przez nazistów. W międzyczasie działała w kilku miejscach: w Weimarze (1919–1925) w Dessau (1925–1932) i przez kilkadziesiąt dni w Berlinie (1932–1933).

Z tą najważniejszą w XX wieku szkołą sztuki nowoczesnej i wzornictwa związani byli znani malarze, których twórczość wpisywała się w awangardowe tendencje sztuki. Jednym z nich był urodzony w Szwajcarii niemiecki artysta Paul Klee, który uważał że za pomocą języka plastycznego można wyrażać emocje i przeżycia psychiczne. Malarz wywarł duży wpływ na sztukę współczesną jako prekursor abstrakcji lirycznej. Podobnie znaczący wpływ na sztukę abstrakcyjną miał inny wykładowca szkoły, rosyjski malarz Wassily Kandinsky, który prowadził zajęcia dotyczące estetyki koloru i formy. Interesował się również teorią sztuki. W 1912 roku wydał swoją pierwszą książkę ***O duchowości w sztuce***. Eksperymentalne nauczanie w Bauhausie zawarł w kolejnej publikacji ***Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*** (1926).

W 1929 roku do programu uczelni została włączona fotografia. Związane to było z zatrudnieniem węgierskiego malarza i fotografa László Moholy-Nagya (1895–1946). Artysta prowadził w szkole kurs podstawowy i warsztat obróbki metalu, był też jednym z najważniejszych eksperymentatorów z dziedziny fotografii w okresie międzywojennym, wprowadzając nowy język estetyczny sformułowany w postaci teorii nowej wizji (Neues Sehen), której tezy opublikował w książce ***Malerei, Photographie, Film*** (Malarstwo, fotografia, film, 1925). Teoria nowej wizji głosiła ideę rozszerzania percepcji oka jako obarczonego wieloma wadami i niedoskonałościami poprzez użycie ***oczu aparatu fotograficznego***, które cytując za Rosalind Kraus:

> *Widzą szybciej, ostrzej, pod dziwnymi kątami, bliżej, mikroskopijnie, z transparencją tonów, z penetracją rentgena i z możliwością zwielokrotnienia obrazów, aby zapisywać skojarzenia i pamięć. Spojrzenie aparatu jest więc niezwykłym rozszerzeniem normalnego wzroku, które uzupełnia brak nieuzbrojonego oka. Aparat przykrywa i uzbraja tę nagość, działa jak proteza, rozszerzając możliwości ludzkiego ciała*[264].

> *Wynika z tego przekonanie, że fotografia może tworzyć nowy język estetyczny związany z unikalnym sposobem postrzegania świata zewnętrznego odmiennie od widzenia ludzkiego oka. Chodzi na przykład o takie ujęcie przedmiotu, aby był on widziany z niecodziennej perspektywy poszerzającej*

264 R.E. Kraus, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 121.

naszą percepcję. Takim przykładem może być fotografia Moholy Nagy, Blick von Radioturn, Berlin (Widok z wieży radiowej, Berlin 1928). W kompozycji nie ma punktów odniesienia pozwalających określić skalę: sama wieża nie jest widoczna, a na zdjęciu nie ma ludzi ani dróg. Przestrzeń została spłaszczona i sprowadzona do abstrakcji, a miejsce zrobienia zdjęcia jest niewiadome[265].

Moholy-Nagy eksperymentował z fotografią bezkamerową, negatywem i fotomontażem, jak również z malarstwem, rysunkiem, kolażem, rzeźbą i filmem. W interesujący sposób łączył zdjęcia z nowoczesną typografią. Interesował go fenomen samego światła i zastosowanie w sztuce przyrządów służących nauce, takich jak mikroskop, teleskop, czy użycie radiografii. Był pionierem sztuki kinetycznej i sztuki światła. Jego modulatory światła, zbudowane z ruchomych metalowych powierzchni odblaskowych i płaszczyzn z pleksiglasu, załamywały i odbijały promienie, tworząc rodzaj świetlnej rzeźby.

Jedną z najbardziej płodnych fotografek w Bauhausie w latach 1923–1928 była żona Lászlo, Lucia Moholy (z domu Schulz, 1894–1989), której prace często przypisywano autorstwu jej męża. Jej zdjęcia przedstawiały głównie architekturę i wnętrza uczelni, a także portrety wykładowców i studentów i były często wykorzystywane w różnych publikacjach związanych ze szkołą.

Czołową postacią w Bauhausie był Herbert Bayer (1900–1985), autor większości uczelnianych publikacji wykorzystujących charakterystyczny krój liter. Wkrótce to fotografia stała się jego ulubionym medium. Jego prace, osadzone w duchu Bauhausu, miały również wydźwięk surrealistyczny. Fotomontaż ***Lonely Metropolitan*** (Samotny mieszkaniec wielkiego miasta, 1932), będący symbolem zagubienia człowieka w metropolii, złożony jest z wyciętych rąk na tle miejskiej architektury. Z dłoni tych spoglądają wmontowane oczy artysty. Na autoportrecie z 1932 roku ***Humanly Impossible, Self Portrait (Po ludzku niemożliwe, autoportret),*** inspirowanym snem, autor trzyma w prawej ręce fragment wyciętej lewej kończyny i z przerażeniem wpatruje się w lustrzane odbicie. Bayer, chociaż nigdy nie był związany z surrealistami, zaczerpnął od nich inspiracje prowadzące do wizualizacji snów.

Od 1929 do 1933 roku kursy fotografii prowadził w Bauhausie Walter Peterhans (1897–1960). W swojej twórczości zgodnie z estetyką nowej wizji wykorzystywał zbliżenia przedmiotów oświetlanych pod różnym kątem, tworząc wyrafinowane martwe natury świadczące o technicznej perfekcji autora. Zanim związał się z Bauhausem, pracował jako uznany fotograf przemysłowy i portrecista. Po rozwiązaniu Bauhausu w 1933 roku Peterhans wykładał w szkole fotograficznej Wernera Graffa w Berlinie. W 1938 roku wyemigrował do Stanów Zjednoczonych i prowadził wykłady na wydziale architektury Armour Institute, później Illinois Institute of Technology (IIT), w Chicago.

W 1919 roku w pracowniach malarzy Paula Klee, Wassily'ego Kandinsky'ego i Johannesa Ittena naukę rozpoczął urodzony w Niemczech holenderski artysta Paul Citroen (1896–1983), który około 1921 roku zrealizował słynny cykl prac ***Metropolis*** (Miasto). Marek Janczyk pisze o tej pracy:

Składają się nań cztery fotograficzne collage wykonane ze zdjęć prasowych, ukazujące chaotyczny, stłoczony, pełen niepokoju świat nowojorskich wieżowców. Widoczne w tych pracach rozbicie, zdeformowanie przestrzeni służące jej zdynamizowania dla poruszenia widza, wywodziło się ze sztuki berlińskich dadaistów. Jest jednocześnie w obrazach wielkiego miasta autorstwa Citroena obecna fascynacja raczej samą ideą nowoczesnej architektury z jej chaotycznym rozmachem, niż jakimś konkretnym rozwiązaniem. Prace Citroena są bardzo zbliżone pod względem klimatu do drzeworytu Katedra Lyonela Feiningera (1919), czy też wielkiego klasycznego filmu Metropolis Fritza Langa[266].

265 J. Hacking, *Historia fotografii*, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014, s. 221.
266 M. Janczyk, *Fotografia Bauhausu*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 1, s. 7.

W latach 1921–1923 na uczelni studiował niemiecki fotoreporter i artysta Otto „Umbo" Umbehr (1902–1980), stając się jednym z najważniejszych fotografów Bauhausu. W 1928 roku został jednym z głównych fotografów Deutscher Photodienst (Dephot), czołowej agencji fotograficznej epoki weimarskiej. W czasie II wojny światowej pracował jako reporter wojenny w dzienniku fotograficznym „Signal", dystrybuowanym poza granicami Niemiec i promowanym przez szefa wydziału propagandy niemieckiego Wehrmachtu. Po wojnie jego praca uległa zapomnieniu. Została ponownie odkryta i doceniona pod koniec lat 70. Fotografia ***Mysterium der Strasse*** (Tajemnica ulicy, 1928), przedstawiająca widok ulicy ujęty z perspektywy ptasiej, jest przykładem szukania niekonwencjonalnych punktów widzenia przekształcających znajome widoki w geometryczne wzory.

W 1927 studentką László Moholy-Nagya była Florence Henri (1893–1982), interesująca się surrealizmem i eksperymentami z lustrzanymi odbiciami, w których rzeczywistość miesza się z pozorem. Pracowała również z fotomontażem, wielokrotną ekspozycją, fotogramem i negatywem. Doskonale pozycję Florence Henri komentują słowa László Moholy-Nagy:

> *Dzięki zdjęciom Florence Henri praktyka fotograficzna wkracza w nową fazę, której zasięg byłby niewyobrażalny przed dniem dzisiejszym. Poza precyzyjną i dokładną kompozycją dokumentalną tych wysoce zdefiniowanych zdjęć, badania nad wpływem światła są prowadzone nie tylko za pomocą abstrakcyjnych fotogramów, ale także na zdjęciach rzeczywistych obiektów. Odbicia i relacje przestrzenne, superpozycja i skrzyżowania to tylko niektóre z obszarów eksplorowanych z zupełnie nowej perspektywy i punktu widzenia*[267].

Podsumowaniem międzywojennych awangardowych trendów fotografii i filmu Europy Zachodniej, Związku Radzieckiego i Stanów Zjednoczonych stała się wystawa ***Film und Foto*** otwarta w 1929 roku w Stuttgarcie, inspirująca do międzynarodowej dyskusji nad rolą fotografii i filmu w nowoczesnym świecie. Wystawie towarzyszył album ***Es Kommt der Neue Fotograf!*** (Nadchodzi nowy fotograf). Plakat ekspozycji, zaprojektowany przez typografa Jana Tschicholda, wykorzystywał dynamiczną fotografię Willego Ruge (1882–1961), która przedstawiała fotografa z aparatem skierowanym w kierunku widza. Postać ujęta była w charakterystycznej dla nowej wizji żabiej perspektywie, co potęgowało wrażenie znaczącej roli fotografii w interpretacji współczesnego świata.

Po likwidacji przez nazistów szkoły w Niemczech Moholy-Nagy otworzył w 1937 roku w Chicago szkołę sztuki i projektowania pod nazwą The New Bauhaus, która została przemianowana w 1939 roku na School of Design. W szkole tej uczył projektowania węgierski malarz, fotograf, projektant i teoretyk sztuki György Kepes (1906–2001). W 1944 roku wydał książkę o projektowaniu ***Language of Vision*** (Wizualny język), wielokrotnie wznawianą i przełożoną na wiele języków, stanowiącą podręcznik dla szkół artystycznych. Wyróżnikiem jego twórczości było łączenie sztuki z nauką. Korzystał z aparatów rentgenowskich, mikroskopów, stroboskopów, radarów, sonarów i teleskopów. Wykonywał fotografie bezkamerowe i zdjęcia codziennych przedmiotów, takich jak kamienie, liście, chleb, aby korzystając z niuansów oświetlenia, wydobywać na fotografii abstrakcyjne formy.

Z uczelnią w Chicago związali się dwaj wpływowi dla amerykańskiej fotografii XX wieku autorzy: Harry Callahan i Aaron Siskind.

Harry Callahan (1912–1999) rozpoczął współpracę z New Bauhaus w 1946 roku. Od 1949 roku prowadził wydział fotografii. Był bardzo wszechstronnym fotografem. Zajmował się zarówno formalnymi eksperymentami z zastosowaniem wielokrotnej ekspozycji, jak i fotografią dokumentalną, używając aparatu małoobrazkowego i wielkoformatowej kamery (8 × 10 cali). Można uznać go za fotografa ulicznego, jako że codziennie rano wyruszał w fotograficzną podróż po ulicach miasta, szukając odpowiedniego

267 L. Moholy-Nagy, *Zu den Fotografien von Florence Henri*, „10", nr 17–18, Amsterdam, 20 December 1928.

motywu. Powstałe prace opierały się na silnych kontrastach światła i cieni. Jednym z wyróżniających się cykli fotografii była tworzona przez piętnaście lat seria zdjęć, w których modelkami były żona Callahana Eleanor i ich córka Barbara. Do najbardziej znanych i cytowanych zdjęć z tego cyklu należy surowy czarno-biały portret zatytułowany ***Eleanor, Chicago***, 1949, przedstawiający Eleanor wynurzającą się z wody. Swoich studentów namawiał na skierowanie kamery na ich indywidualne życie i realizacje długofalowych projektów fotograficznych. Skupiał się na zbliżeniach roślin i fragmentów powierzchni ziemi. W latach 70. wykonywał interesujące fotografie barwne. W 1978 roku został pierwszym fotografem wybranym do reprezentowania Stanów Zjednoczonych na Biennale Sztuki w Wenecji.

To właśnie Callahan namówił Aarona Siskinda (1903–1991) do pracy w New Bauhaus. Siskind był blisko związany z ruchem abstrakcyjnego ekspresjonizmu, reprezentowanego przez malarza Franza Kline'a. Przyjaźnił się też z malarzem Markiem Rothko, co okazało się mieć wpływ na jego twórczość związaną z fotografowaniem zbliżeń ścian z łuszczącą się farbą, fragmentów graffiti, śladów smoły na asfalcie, powierzchniach skał. Na początku swojej działalności Siskind związany był z New York Photo League, grupą fotografów mających na celu dokumentowanie codziennego życia Nowego Jorku. W ramach tej działalności zrealizował serie: ***Portrait of a Tenement*** (Portret kamienicy, 1930) i ***Harlem Document*** (Dokument z Harlemu, 1930), stanowiące nie tylko zapis określonego momentu historycznego, ale również zapis o ponadczasowym znaczeniu.

Od 1941 do 1943 roku kierownikiem katedry fotografii w School of Design był Nathan Lerner (1913–1997). Prowadził on eksperymenty z tak zwanym świetlnym kasetonem pozwalającym kontrolować światło. Za pomocą tego urządzenia powstały jego pierwsze abstrakcyjne fotografie. Na innych jego zdjęciach często pojawia się motyw oka wywołujący nieoczekiwane skojarzenia. W fotomontażach posługiwał się składaniem negatywów. W spontanicznych fotografiach pejzażu miejskiego poszukiwał znaczących detali.

W 1949 roku Moholy-Nagy zatrudnił do prowadzenia zajęć z fotografii na studiach wieczorowych Jamesa Hamiltona Browna (1895 lub 1898? – lata 80. XX w.), eksperymentującego z solaryzacją, montażem, odbiciami i powielaniem obrazu.

Niektórzy studenci uczelni po jej zakończeniu zasilali kadrę dydaktyków. Należał do nich Arthur Siegel (1913–1978). W początkowej fazie twórczości zajmował się fotoreportażem, by później poświęcić się eksperymentom fotografii barwnej. W fotografii miejskiego pejzażu często wykorzystywał zwielokrotnione odbicia w witrynach sklepowych.

Do dziś idee Bauhausu, takie jak funkcjonalność, innowacyjność, optymalizacja, ekonomizacja, są ciągle aktualne.

FOTOGRAFIA I SURREALIZM

W 1924 roku francuski poeta i krytyk sztuki André Breton ogłosił pierwszy ***Manifest surrealizmu***[268], w którym wyłożył podstawowe tezy teorii głoszącej:

> *Czysty automatyzm psychiczny, dzięki któremu zamierza się wyrażać ustnie lub pisemnie, lub za pomocą dowolnej innej metody realne działanie myśli. Przekaz myśli bez jakiejkolwiek kontroli rozumu, bez zamierzeń estetycznych czy moralnych*[269].

Był to bunt przeciwko racjonalizmowi i istniejącym konwencjom w sztuce. Zapoczątkowany przez Bretona kierunek w sztuce początkowo dotyczył literatury, a później sztuk plastycznych, filmu, fotografii

268 Kolejne dwa ogłosił 1930 i 1946 r.
269 https://pl.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Breton [dostęp 27.07.2022].

i teatru. W malarstwie chodziło o wizualizację przeżyć wewnętrznych. Stąd obrazy burzyły logiczny porządek na rzecz tworzenia wizji jak ze snu czy halucynacji. Czołowymi przedstawicielami tego kierunku w malarstwie byli: Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Hans Arp, Marcel Duchamp, Francis Picabia, René Magritte. Surrealiści korzystali z doświadczeń dadaizmu i inspirowali się psychoanalizą Zygmunta Freuda i Carla Gustava Junga, która opierała się na teorii, że człowiekiem rządzą siły niezależne od jego świadomości. Artyści decydującą rolę przypisywali wyobraźni. Zafascynowani byli hipnozą, pismem automatycznym i mediumizmem. Fotografia w tym względzie oferowała całkiem nowe możliwości, stała się podobna do promowanego przez nich automatycznego pisania. Zaistniała jako ilustracja w wydawanym od 1924 do 1929 roku w Paryżu przez grupę surrealistów kwartalniku „La Révolution surréaliste", w którym publikowano zarówno zdjęcia amatorskie, jak i na przykład fotografie wybitnego paryskiego dokumentalisty Eugène Atgeta, przedstawiające nieoczekiwane zestawienia przedmiotów, odbicia w witrynach sklepowych i tajemnicze zaułki ulic. Walter Benjamin w ***Małej historii fotografii*** napisał:

> *Paryskie zdjęcia Atgeta są zwiastunami fotografii surrealistycznej; przednią strażą jedynie naprawdę szerokiej kolumny, jaką surrealizm zdołał puścić w ruch. On pierwszy dezynfekuje zatęchłą atmosferę, jaką szerzyła konwencjonalna fotografia portretowa epoki dekadentyzmu. Oczyszcza tą atmosferę – tak oczyszcza: daje początek wyzwolenia obiektu od aury, co stanowi niezaprzeczalną zasługę najnowszej szkoły fotografii*[270].

Publikowane we wspomnianym czasopiśmie zdjęcia zgodnie z surrealistyczną tendencją opatrywane były podpisami, które tworzyły, jak pisała Agnieszka Taborska, „poetyckie napięcie między tym, co na fotografii, a podpisem, zwiększając dwuznaczność obrazu, zmieniając go w alegorię"[271]. Zagadkowa fotografia pobawiona pierwotnego kontekstu stanowiła dla surrealistów istotny rodzaj wypowiedzi.

Takie znaczenie pełniła również w wydawanym od 1929 roku czasopiśmie „Documents", którego redaktorem był ideowy oponent Bretona, pisarz, filozof i eseista Georges Bataille. Znalazło się tam sfotografowane przez Jacques'a-André Boiffarda (1902–1961) zbliżenie dużego palca u nogi ***Le Gros orteil*** (Paluch, 1929). Powiększony, odizolowany przez użycie czarnego tła palec pojawił się w postaci surrealistycznego obiektu. Właśnie manipulowanie skalą, kontrastowym oświetleniem i różnymi punktami widzenia stało się wyróżnikiem fotograficznej twórczości Boiffarda. Przed podjęciem współpracy z „Documents" autor przyczynił się również do wydania wspomnianego „La Révolution surréaliste", asystował też Man Rayowi w jego studio i robił zdjęcia Paryża, ilustrując książkę Bretona ***Nadja***. W ostatnim numerze czasopisma „Documents" pojawiła się jego fotografia much przyklejonych do lepów, która jest często reprodukowana w monografiach autora. Fotografia jest odpychająca, podobnie jak wspomniany monstrualny palec.

Podobne wrażenie wywołuje jedna z najbardziej znanych surrealistycznych fotografii autorstwa Dory Maar (właśc. Henriette Theodora Markovitch, 1907–1997). Fotografia ***Ubu*** przedstawia zakonserwowany płód pancernika, została po raz pierwszy pokazana w 1936 roku na wystawie surrealistów w paryskiej galerii Charles'a Rattona oraz na Międzynarodowej Wystawie Surrealistów w Londynie w 1936 roku, a później była reprodukowana w postaci pocztówek, stając się pracą wręcz ikoniczną. Na portalu waszyngtońskiej National Gallery of Art można przeczytać następujący opis tego zdjęcia:

> *Zniewalający i odrażający, niezwykły portret Maar, przedstawiający dziwaczne zwierzę z płaską, kanciastą głową, słoniowatymi uszami i zakrzywionymi ramionami z szponiastymi wyrostkami, ma przywodzić na myśl potworną, dyktatorską główną postać z kontrowersyjnej absurdalnej sztuki*

270 W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, wybór. H. Orłowski, Poznań 1975, s. 36–37.
271 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 41.

Alfreda Jarry'ego Ubu Król[272] *(1896). Stworzenie Maar podkreśla zwierzęcą naturę antybohatera Jarry'ego, którego chciwość, okrucieństwo i wulgarność przejawiały się w jego okropnym wyglądzie. Maar nigdy nie potwierdziła swojego materiału źródłowego, woląc pozwolić widzom zastanowić się, czym może być to opancerzone, ale dziwnie wrażliwe i miękkie stworzenie*[273].

Maar była francuską malarką, fotografką i poetką, partnerką Pabla Picassa, który uwiecznił ją na kilku portretach. Ona sama jest również autorką wielu interesujących fotomontaży i kolaży.

Ze środowiskiem surrealistów związany był francuski fotograf pochodzenia węgierskiego Brassaï (właśc. Gyula Halász, 1899–1984). Jego fotografie z serii ***Sculptures involontaires*** (Rzeźby mimowolne, 1932–1933) powstały jako:

[...] *owoce psychicznego automatyzmu; dziwaczne, poskręcane rurki, zrodzone w kieszeniach, gdy roztargniona dłoń bezmyślnie zwija niepotrzebny już bilet do kina czy autobusu. Wynik jednego z owych nerwowych trików, które bacznie obserwował u pacjentów Freud*[274].

Brassaï jest autorem książki ***Paris de nuit*** (Paryż nocą, 1933). Fotografując w ciemności, która nadała zdjęciom aurę tajemniczości, uchwycił atmosferę nocnego życia miasta, policjantów, prostytutki, bezdomnych i bywalców kawiarni. Inną ważną serią zdjęć Brassaïa jest cykl i książka ***Graffiti*** (1961), zawierająca dokumentację aktywności artystycznej ekspresji ulicznych twórców. Kilka z tych fotografii ukazało się w surrealistycznym czasopiśmie „Minotaure" w 1933 roku.

Jak pisze w omówieniu tej pracy na portalu Tate Shoair Mavlian:

Fotografując na ulicach, Brassaï traktował napotkane graffiti jako przedmioty znalezione, szanując oryginalnych twórców, ale jednocześnie kierując się własnym osądem, dokonując selekcji, wybierając tylko te, które uznał za formalny sukces. Często wyodrębniał jedną osobliwą rzeźbę lub bazgrołę, fotografując ją z bliska, podkreślając jej indywidualny szczegół. W ten sposób był w stanie albo wyabstrahować go, wyciągając go z najbliższego otoczenia, albo zwrócić uwagę na jego schematyczne, ale sugestywne obrazy figuratywne[275].

Brassaï w cyklu zdjęć nocnego Paryża wykorzystywał również odbicia w lustrach, obecne są na przykład na zdjęciach: ***Couple d'amoureux dans un petit café, guartier Italie*** (Para w kawiarni, niedaleko Place d'Italie, 1932), ***Chez Suzy*** (U Suzy, 1931–1932), ***Wieczór w domu księżniczki Chavchavadze*** (1947).

Właśnie efekty lustrzanych odbić i zwielokrotniania były charakterystyczne dla surrealistycznej fotografii. Taki efekt wykorzystał André Kertész do realizacji znanego cyklu aktów ***Distortion,*** wykonanego na zlecenie francuskiego czasopisma „Le Sourire". Autor zrobił dziesiątki negatywów za pomocą trzech luster w paryskim parku rozrywki. Ciała nagich modelek zostały rozciągnięte, wygięte i zniekształcone tworząc nowe poczucie rzeczywistości. Prace zalicza się zarówno do zdjęć realizujących koncepcje kubistycznego pojmowania przestrzeni, senne interpretacje surrealistów, jak też koncepcje dadaistów.

Wielu twórców związanych z ruchem dada włączyło się później w ruch surrealistyczny. Jednym z najważniejszych był interdyscyplinarny artysta, zajmujący się fotografią, filmem, malarstwem i rzeźbą Man Ray, nazywany przez Bretona pierwszym surrealistycznym fotografem, którego cała fotograficzna twórczość opierała się na twierdzeniu autora, iż fotografuje swoje wizje. Wśród jego prac należy wyróżnić

272 *Ubu Roi ou les Polonais* (*Ubu Król, czyli Polacy*) – dramat Alfreda Jarry'ego z 1888 r., wystawiony po raz pierwszy w 1896, prekursorski dla surrealizmu oraz teatru absurdu. Sztukę charakteryzuje groteska, absurd oraz satyra, https://pl.wikipedia.org/wiki/Ubu_Kr%C3%B3l_czyli_Polacy

273 https://www.nga.gov/press/acquisitions/2021/maar.html [dostęp 27.07.2022].

274 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni...*, s. 89.

275 https://www.tate.org.uk/art/artworks/brassai-graffiti-p80980 [dostęp 27.07.2022].

zdjęcia bezkamerowe, eksperymenty techniczne oraz fotografie inscenizowane z udziałem modeli. Cykl prac wykonanych bez użycia aparatu, nazywany ***rayographami*** (z połączenia imienia ze słowem fotografia), kontynuuje twórcze możliwości fotogramów zapoczątkowane przez Christiana Schada (1894–1982), tworzonych przez umieszczenie różnych przedmiotów na papierze światłoczułym i naświetleniu go bez użycia aparatu.

> [...] *cienie rzucane przez przedmioty kładzione bezpośrednio na papier światłoczuły, na który pada światło, tworzą magiczne obrazy, powstałe bez jakiejkolwiek rozumowej ingerencji. Niektórych przedmiotów nie sposób rozpoznać, inne zyskują nową jakość. Rayogramom udaje się uchwycić ich duszę. Są one najdoskonalszym ucieleśnieniem fotografii automatycznej*[276].

Do metod technicznych manipulacji należy: wielokrotne naświetlanie, zwielokrotnienie obrazu w wyniku odbić, solaryzacja, fotomontaże i kolaże. W twórczości Man Raya możemy odnaleźć wiele prac powstałych w wyniku podwójnego naświetlania, czy też jako wynik fotomontażu. W pracy ***Observatory Time: The Lovers*** (1936) wykorzystał tę technikę, łącząc własny obraz z fotografią aktu. Na zdjęciu naga kobieta leży ułożona bokiem na sofie obok szachownicy, a w górnej części pracy na niebie unoszą się powiększone usta. Całość pozornie pozbawiona jest logiki ma jednak wyraźny podtekst sennych fantazji erotycznych. Erotyka jest obecna w wielu realizacjach Man Raya. Korzystając z metody wielokrotnej ekspozycji, stworzył fotografię ***Yesterday Today Tomorrow*** (1924), na której nakładające się fragmenty nagiego ciała, odwzorowane w różnej skali, deformują modelkę. Bardzo ważną techniką eksperymentalną, z której korzystał, była solaryzacja, opracowana wspólnie z Lee Miller. W procesie solaryzacji nie można przewidzieć końcowego efektu. Techniką tą rządzi przypadek. Na zdjęciach pojawiają się charakterystyczne linie lub płaszczyzny, które powstają w wyniku częściowej lub całkowitej zamiany pozytywu w negatyw. Na fotografii ***Fleurs (Calla lilies)***, 1930, kwiat lilii, w wyniku zabiegu solaryzacji, zamienił się w metaliczny obiekt. To właśnie przypadkowy efekt, tak charakterystyczny dla solaryzacji, sprawia, że prace te wpisują się z jednej strony w strategię dadaizmu, z drugiej zaś świetnie ilustrują idee fotografii surrealistycznej.

Równie intrygujące są fotografie Man Raya oparte na inscenizacji fotografowanej sceny. W serii zdjęć z 1933 roku, których modelką była Meret Oppenheim, przedstawiających ujęcia nagiego ciała zestawione z prasą drukarską, ważna jest, oprócz zawoalowanego erotyzmu, relacja odcisku farby drukarskiej na ciele kobiety z odciskiem światła niezbędnym do powstania fotografii. Oppenheim jest najbardziej znana z kultowego surrealistycznego obiektu składającego się z filiżanki, spodka i łyżeczki pokrytych futrem (***Object***, Paryż, 1936).

Twórczością Man Raya inspirował się belgijski artysta Raoul Ubac (1910–1985), stosując techniki fotomontażu, solaryzacji i brûlage'u, która polegała na deformacji obrazu poprzez podgrzewanie jednego lub kilku negatywów. Fotografie Ubaca często pojawiały się w magazynie surrealistów „Minotaure", obok prac Brassaïa, Eugène Atgeta i Jacques'a-André Boiffarda. Najważniejszym surrealistycznym dziełem Ubaca jest cykl kolaży ***Penthesilea*** (1937–1939), inspirowany sztuką poety Heinricha von Kleista o królowej wojowniczych Amazonek. Kolaż, przedstawiający fragmenty zniekształconych, rozdrobnionych i poddanych solaryzacji fotografii ciał, oddaje chaos bitwy.

W szóstym numerze czasopisma „Minotaure" z 1935 roku ukazały się fotografie niemieckiego malarza, rzeźbiarza i grafika Hansa Bellmera (1902–1975). Autor znany jest głównie z konstruowania lalek wielkości dorosłej postaci, zbudowanych z drewna, lnianego włókna, gipsu i kleju, składających się często z elementów zmutowanych. Fotografie przedstawiają je w poskręcanych, ekstremalnych pozach. Często interpretuje się te prace jako reakcję na kult „perfekcyjnego ciała" promowany w tym czasie w Niemczech. Można je również zinterpretować jako bunt przeciwko konsumenckiemu traktowaniu kobiecego

276 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni...*, s. 88.

ciała, a także jako odwołanie się do „mrocznych, bardziej perwersyjnych aspektów ludzkiej natury, jak też otaczającej człowieka rzeczywistości"[277]. Seria zdjęć opublikowanych w magazynie, zatytułowana ***Wariacje na temat montowania rozczłonkowanej małolatki***, wywołała wielkie poruszenie. Druga wersja lalki Bellmera zbudowana była z wykorzystaniem kulowego przegubu i była zainspirowana szesnastowiecznymi lalkami z Kaiser Friedrich Museum. Dzięki temu przegubowi można było stworzyć z fragmentów ciała wiele kombinacji. Zdjęcia z wykorzystaniem tej konstrukcji były publikowane jako ilustracje do wierszy Paula Éluarda. W 1938 roku Bellmer wydał anonimowo własną książkę ***Die Puppe*** (Lalka), zawierającą dziesięć czarno-białych ręcznie kolorowanych fotografii.

Fotografia nie stanowiła konkurencji dla surrealistycznego malarstwa. W przeciwieństwie do manifestów malarstwa surrealistycznego nigdy nie powstał manifest surrealnej fotografii, jej estetyka, oparta na wrodzonej temu medium dokumentalności, stanowiła odrębny rodzaj twórczości. Stała się ważna dla wielu malarzy związanych z surrealizmem. Wykreowany przez René Magritte'a autoportret jako dżentelmena w meloniku i z parasolem najpierw pojawił się na jego fotografii, a później stał się motywem wielu prac malarskich. Niezależnie od tego, że fotografie były dla Magritte'a notatnikiem do tworzenia obrazów, były również autonomicznym dziełem, które jednak nie było pokazywane za jego życia. Właściwie całą twórczość artysty stanowi dialog z problemem przedstawiania. Na fotografii z 1936 roku został pokazany:

> […] *obraz w obrazie, podwójny portret, malowany i fotograficzny. Siedzący przed płótnem artysta spogląda na leżące na stole jajko i maluje obraz Jasnowidztwo, przedstawiający identyczną scenę. Rodzący się na płótnie, widniejącym na obrazie obraz ptaka dotykają dwa pędzle: Magritte'a stanowiącego część obrazu i Magritte'a sfotografowanego przy swoim dziele*[278].

Na wielu innych fotografiach Magritte ukrywa swoją twarz za przedmiotami, ponieważ według artysty twarz: „Nie dostarcza sposobu na poznanie osoby, którą się portretuje lub która jest portretowana. Ogranicza się do powierzchni i nie jest w stanie przeniknąć tajemnicy"[279]. Na zdjęciu ***Le Géant (Paul Nougé)***, 1937, postać chowa się za szachownicą, a trzymana w ręce fajka może odwoływać widza do słynnego dzieła Magritte'a ***Zdradliwość obrazów*** z 1929 roku, na którym przedstawił fajkę i umieścił napis „***Ceci n'est pas une pipe***" (To nie jest fajka). Oczywiste jest, że autorowi chodziło o to, że nie jest to fajka, lecz jej malarskie przedstawienie. Taki sam problem dotyczy istoty fotografii, w przypadku której często mówimy, widząc na zdjęciu na przykład przedstawienie kota – oto kot. W rzeczywistości jest to fotografia kota. Przykłady te pozwalają na refleksję, że czymś innym jest przedstawienie przedmiotu, a czymś innym wiedza o nim.

Podobnie istotną rolę pełniła fotografia w twórczości chyba najbardziej ekscentrycznego twórcy związanego z surrealizmem Salvadora Dalego. On sam uwielbiał być fotografowany, co wiązało się zapewne z silną potrzebą bycia sławnym. Najważniejszym fotografem współpracującym z Dalím był Philippe Halsman (1906–1979), który tak pisał o współpracy z malarzem:

> *Dla mnie fotografia może być śmiertelnie poważna lub może być świetną zabawą. Próba uchwycenia nieuchwytnej prawdy kamerą jest często trudem frustrującym. Próba stworzenia obrazu, który istnieje w wyobraźni, jest często upojną grą. Szczególnie lubię tę grę, gdy gram w nią z Salvadorem Dalí. Byliśmy jak dwaj wspólnicy. Ilekroć miałem niezwykły pomysł prosiłem go, żeby był bohaterem mojej fotografii*[280].

---

277 K. Kopania, *Lalka,* http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/715 [dostęp 27.09.2022].
278 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni…*, s. 82.
279 D. Woodward, *What Magritte's Secret Photos Teach Us About The Surrealist*, https://www.anothermag.com/ art-photography/10506/what-magrittes-secret-photos-teach-us-about-the-surrealist [dostęp 27.07.2022].
280 https://www.thedaliuniverse.com/en/salvador-dali/pictures [dostęp 27.07.2022].

Jednym z najbardziej znanych zdjęć powstałych w wyniku tej współpracy jest ***Dalí Atomicus*** (1948), przedstawiający skaczącego artystę w otoczeniu lewitujących kotów, wyrzucanych w powietrze wraz ze strumieniem wody i unoszącymi się meblami. Istota tej pracy tkwi w charakterystycznych dla fotografii możliwościach zamrożenia ruchu. To zamrożenie ruchu osób skaczących stało się później wyróżnikiem portretowych prac Halsmana. Twierdził, że powodem takiego sposobu użycia fotografii jest to, że skaczący człowiek skupia się wyłącznie ta samym akcie skoku i w ten sposób sylwetka, jaką przybiera, nie jest wynikiem pozowania przed aparatem, lecz jest efektem nieprzewidzianego fragmentu ruchu związanego z momentem naciśnięcia migawki. W ten sposób powstały zdjęcia wielu sławnych osób: Audrey Hepburn, Grace Kelly, Richarda Nixona oraz księcia i księżnej Windsoru. Wśród innych prac Halsmana są zbliżenia twarzy Dalego z charakterystycznymi uniesionymi do góry (jak anteny radiowe) wąsami. Aby powstało kolejne kultowe zdjęcie, wykonane według szkicu Dalego ***In Voluptas Mors*** (Zmysłowa śmierć, 1951), na którym Dalí pozuje na tle wielkiej czaszki ułożonej z ciał siedmiu nagich modelek, sesja Halsmana trwała ponad trzy godziny:

> *Przedstawienie nawiązuje do symbolicznej tradycji* vanitas *(z łaciny dosłownie oznaczającej „pustkę" lub „nieistotność"), stylu artystycznego, który przypominał o przemijaniu życia, pewności lub nieuchronności śmierci. Niezwykłe jest tu włączenie* voluptas *lub lubieżności (wyrażonej poprzez kobiece akty – Voluptas to postać z mitologii greckiej, córka Erosa i Psyche, bogini „zmysłowej przyjemności") w fizyczną konstytutywną strukturę symbolu samego* vanitas *(ludzkiej czaszki). Obraz przedstawia połączenie słów* eros *(miłość erotyczna lub seksualna) i* thanatos *(śmierć) w jednym przedmiocie (a więc in voluptas mors – całkiem dosłownie śmierć w zmysłowości")*

Praca ta stała się inspiracją dla wielu twórców. Widzimy ją na plakatach filmów ***The Descent*** (2005) czy ***Milczenie owiec*** (1991), na którym wizerunek czaszki stworzonej z ciał kobiet został umieszczony na tułowiu ćmy. Cytat pojawia się również w pracy polskiego artysty Piotra Uklańskiego (ur. 1968) z 2000 roku, na której ciało autora zostało centralnie wkomponowane w ciała modelek.

W latach 60. XX wieku Dalí intensywnie zajmował się grafiką. W jego dorobku są zarówno fotolitografie, jak i fotokolaże. W 1933 roku ukazał się w „Minotaure" jego kolaż ***Zjawisko ekstazy.*** Zawiera on fragmenty zdjęć Brassaïa przedstawiające twarze kobiety w ekstazie. Zdjęcia otoczone są fragmentami z erotycznych wiktoriańskich pocztówek, rzeźbionych głów oraz fotografii uszu. W dolnym i górnym rogu znajdują się portrety mężczyzn. Pojęcie ekstazy jest nierozerwalnie związane z twórczością Dalego, który sam twierdził, iż wiele jego prac powstało w stanie twórczej ekstazy. Rozległość zainteresowań doprowadziła go do kontaktu z filmem. Wspólnie z hiszpańskim reżyserem Luisem Buñuelem (1900–1983) napisał scenariusz do jednego z pierwszych filmów surrealistycznych ***Pies andaluzyjski.*** W tym szesnastominutowym czarno-białym filmie z 1929 roku znalazła się drastyczna scena przecinania gałki ocznej brzytwą, która realizowała cel autorów wywoływania u widza efektu szoku.

Surrealizm rozprzestrzenił się na całym świecie. Jednym z centrów fotografii surrealistycznej stała się Praga. Do istotnych twórców tam działających należy zaliczyć Jaromira Funkego (1896–1945). Jego cykl ***Reflexa*** (Odbicia, 1929), inspirowany zdjęciami Eugène'a Atgeta, zawiera fotografie odbijające rzeczywistość w szklanych powierzchniach witryn.

> *W cyklu* Čas trvá *(Trwanie czasu, 1930–1934) Funke aranżował zaś niezwykłe spotkania różnych przedmiotów w duchu Bretonowskiego poglądu, iż nadrealność nie znajduje się poza realnością, lecz jest w niej zawarta*[281].

281 V. Birgus, J. Mičoch, *Krótka historia fotografii czeskiej XX wieku*, tłum. A. Gola, s. 7,

Jindřich Štyrský (1899–1942) fotografował okna wystawowe, szyldy, porysowane napisami ściany. Głównym źródłem jego inspiracji były sny i płynące z nich doświadczenia. Należał do jednych z pierwszych europejskich artystów zajmujących się kolorowym kolażem, prace w tej technice opublikował własnym sumptem w 1933 roku w książce ***Emilie přichází ke mně ve snu*** (Emilia przychodzi do mnie we śnie). Były to śmiałe erotyczne kolaże, „w których posłużył się fragmentami starych pornograficznych fotografii w nowych kontekstach i znaczeniach, zestawiając je z motywami erotyki, śmierci i niezaspokojenia"[282].

Kolaże zawierające aluzje erotyczne tworzył również Karel Teige. Często korzystał z detali wyciętych z fotografii znanych autorów.

W Polsce surrealizm nie przyjął się w postaci manifestacji grup artystów. Do nielicznych twórców okresu międzywojennego tworzących surrealistyczne fotografie należał Aleksander Krzywobłocki (1901–1979), współzałożyciel lwowskiej grupy „Artes" (1929). Krzywobłocki tworzył fotokolaże i fotomontaże w konwencji surrealistycznych kompozycji. Specyfiką jego prac było połączenie surrealistycznej poetyki z konstruktywistyczną formą:

> *W jego pracach często powracają zdjęcia elementów architektonicznych i wysuwających się z najdziwniejszych miejsc dłoni, ale ich cechą najistotniejszą jest dążenie do zatarcia rozpoznawalności poszczególnych elementów przedmiotowych i wydobycia tym samym abstrakcyjnych walorów obrazu fotograficznego, gry świateł i cieni, rozmaitych faktur trudnych do zidentyfikowania obiektów. Odrealnieniu fotografii służy przycinanie odbitek w poprzek konturów sfotografowanych przedmiotów, często w arbitralnie wyznaczone proste kształty, pozostawianie ze zdjęć jedynie nieokreślonego nieostrego tła, montowanie jednych wycinków z innymi w sposób sprzeczny z porządkiem przestrzennym sugerowanym przez poszczególne ujęcia, np. odwracanie ich o 90 czy 180 stopni*[283].

Współcześnie zainteresowanie surrealizmem jest ciągle obecne wśród wielu twórców. Przyczyniły się do tego niewątpliwie graficzne programy komputerowe dające olbrzymie możliwości tworzenia zaskakujących kompozycji. Wydaje się jednak, że twórczość ta, szczególnie w odniesieniu do fotografii, w małym stopniu dotyczy surrealistycznego światopoglądu, a bardziej oparta jest na czysto formalnych, wizualnych aspektach obrazu.

FOTOGRAFIA – POP-ART I NOWY REALIZM

W drugiej połowie lat 50. XX wieku pojawił się najpierw w Anglii, a później w Stanach Zjednoczonych kierunek w sztuce pod nazwą pop-art (pop z angielskiego *popular* – popularny i *art* – sztuka). Artyści związani z tym kierunkiem czerpali inspiracje z całego arsenału popkultury i reklam, które ich otaczały. Język reklam i popkultury został przeniesiony do sztuki. Była to z jednej strony reakcja na sztukę abstrakcyjną, z drugiej – na mechanizację życia, stereotypy i powszechny konsumpcjonizm. Do plastycznych atrybutów tego kierunku włączyła się również fotografia. Początki kierunku związane są z działalnością londyńskiej koalicji artystów pod nazwą The Independent Group, skupiającej malarzy, rzeźbiarzy, pisarzy i krytyków promujących mieszanie w sztuce różnych gatunków, wprowadzanie do dyskusji na temat kultury elementów kultury popularnej oraz stosowanie w twórczości gotowych przedmiotów codziennego użytku.

---

282 Ibidem, s. 7.

283 S. Czekalski, *Fotomontaż w kręgu polskiej awangardy. Utopia i praktyka*, w: *Fotomontaż polski w XX-leciu międzywojennym* [katalog wystawy, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, 11 III–27 IV 2003], Warszawa 2003, s. 42.

Jednym z założycieli grupy był artysta wizualny Eduardo Paolozzi (1924–2005) tworzący odnoszące się do popkultury kolażowe obrazy z innowacyjnym stosowaniem sitodruku. Jego kolaż z 1947 roku ***I was a Rich Man's Plaything*** (Byłam zabawką bogacza) zawierał po raz pierwszy użyte słowo pop.

W 1953 roku Paolozzi oraz architekci Alison i Peter Smithson wraz z artystą i fotografem Nigelem Hendersonem i inżynierem budownictwa Ronaldem Jenkinsem – związani z The Independent Group – zorganizowali w Institute of Contemporary Arts (ICA) w Londynie wystawę ***Parallel of Life and Art*** (Równoległość życia i sztuki). Ekspozycja składała się z 122 paneli z fotografiami zawierającymi szerokie spektrum zastosowania zdjęć w przestrzeni społecznej, tworzących kompozycję wykorzystującą płaszczyznę ścian, podłogi i sufitów. Grupa wyjaśniała ideę prezentacji:

> *Na tej wystawie encyklopedyczny zbiór materiałów z przeszłości i teraźniejszości jest łączony za pośrednictwem kamery, która służy jako rejestrator, reporter i badacz naukowy. Jako rejestrator obiektów przyrodniczych, dzieł sztuki, architektury i techniki; jako reporter wydarzeń ludzkich, których obrazy nabierają czasem siły wyrazu i plastycznej organizacji analogicznej do symbolu w sztuce; oraz jako badacz naukowy poszerzający skalę i zasięg wizualny za pomocą powiększeń, promieni rentgenowskich, obiektywu szerokokątnego, szybkiej fotografii lotniczej. Redaktorzy tej wystawy wybrali ponad sto ważnych dla nich obrazów. Zostały one uszeregowane w kategoriach sugerowanych przez materiały, które podkreślają wspólny mianownik wizualny niezależny od pola, z którego pochodzi zdjęcie. W tej procedurze nie ma jednego prostego celu. Nie zademonstrowano żadnego systemu naukowego lub filozoficznego. Krótko mówiąc, pokaz tworzy poetycko-liryczny porządek, w którym obrazy tworzą serię wzajemnych relacji*[284].

Wystawa pokazała, że sztuka może wykorzystywać wizualne obrazy z życia codziennego, zarówno zdjęcia naukowe, jak i ze świata przyrody, oraz łączyć je z pracami artystycznymi, na przykład przez pokazanie na ekspozycji reprodukcji dzieł Jacksona Pollocka, Jeana Dubuffeta, Paula Klee, Alberta Giacomettiego i obiektów sztuki afrykańskiej.

Kluczowym artystą grupy był Richard Hamilton (1922–2011), którego kolaż z 1956 roku ***Just what was it that made yesterday's homes so different, so appealing?*** (Co właściwie sprawia, że dzisiejsze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające?) – pokazany na wystawie The Independent Group ***This is Tomorrow*** (To jest jutro) w londyńskiej Whitechapel Gallery – uważany jest przez krytyków za jedno z najwcześniejszych dzieł pop-artu. Praca, złożona głównie ze zdjęć z amerykańskich magazynów, przedstawia wnętrze pokoju, w którym znajduje się umięśniony mężczyzna trzymający powiększony lizak z napisem pop oraz eksponująca swoje nagie ciało kobieta. Oboje w otoczeniu współczesnych znamion luksusu – wygodnych foteli, telewizora, magnetofonu i odkurzacza. Całość była parodią amerykańskiego konsumpcjonizmu sterowanego przez świat reklamy. Wystawa ***This is Tomorrow*** (1956) uważana jest dzisiaj za ważny moment narodzin brytyjskiego pop-artu. Natomiast sam termin „pop-art" został użyty w 1958 roku przez krytyka sztuki Lawrence'a Allowaya w czasopiśmie „Architectural Design". Wystawa była rezultatem multidyscyplinarnej współpracy pomiędzy malarzami, rzeźbiarzami, architektami i grafikami.

Jedną z najbardziej charakterystycznych prac wykorzystujących materiał fotograficzny (***Head of a Man***, 1956) pokazał Nigel Henderson (1917–1985). Był to kolaż w kształcie powiększonej głowy, zbudowany z wycinków prasowych. Henderson od wczesnych lat 40. zajmował się klasyczną fotografią opartą na dokumentaryzmie. W latach 1949–1953 zrealizował obszerny cykl fotografii przedstawiający życie mieszkańców Bethnal Green we wschodnim Londynie. Wtedy też wykonał pierwsze eksperymentalne, zniekształcone zdjęcia z serii ***Stressed Photograph,*** przedstawiające chłopców na rowerach. Powstawały one podczas naświetlania pod powiększalnikiem zaginanego w różnych miejscach foto-

284 https://walkerart.org/magazine/gdnip-12-parallel-of-life-and-art [dostęp 2.06.2023].

graficznego papieru. Sylwetki wyglądały jak odbite w lustrach z wesołego miasteczka, ale w zamyśle autora nie były karykaturą, lecz miały podważać pozorną dosłowność fotograficznego przedstawienia. Fotografia była obecna jako tworzywo w późniejszych realizacjach Hendersona, opartych na strukturach kolażowych złożonych ze zdjęć pokrywanych farbą, jak również w serii prac bezkamerowych, które nazywał hendogramami. Tworzył też różne wersje autoportretów, między innymi serie: ***Head in Blocks*** (Głowa w blokach) i ***Single Heads*** (Głowy pojedyncze), które w wyniku plastycznych zabiegów przedstawiały rozkład ludzkiej twarzy, co było nawiązaniem do traumatycznych przeżyć artysty podczas II wojny światowej i do zagrożenia wojną nuklearną w czasach napięcia politycznego w okresie zimnej wojny lat 1947–1991.

Rok wcześniej Richard Hamilton zorganizował w Newcastle wystawę ***Man, Machine and Motion*** (Człowiek, maszyna i prędkość, 1955). Zebrał na niej fotografie, rysunki i urządzenia pokazujące, jak za pomocą maszyn człowiek pokonuje czas i odległość, poszerzając swoją aktywność. Artysta w swojej twórczości inspirował się gwiazdami muzyki i polityki. Do najbardziej znanych prac należy przetworzona metodą sitodruku fotografia prasowa siedzącego w radiowozie Micka Jaggera i handlarza dziełami sztuki R. Frasera, skutych kajdankami w związku z podejrzeniami posiadania narkotyków. W pracy ***My Marilyn*** z 1965 roku wykorzystał reprodukcje odbitek stykowych, wykonane przez fotografa George'a Barrisa (1928–2016)[285], na których aktorka naniosła znaki zatwierdzające lub akceptujące interesujące ją ujęcia. Artysta stosował również montowanie fotografii na płaszczyźnie obrazów. Zaprojektował okładkę słynnego ***White Album*** (Biały album, 1968) zespołu The Beatles, z dołączonym plakatem zawierającym portrety członków zespołu. Inną kultową okładkę, ***Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club*** `(Klub samotnych serc sierżanta Peppera, 1967), zespołu The Beatles zaprojektował Peter Thomas Blake (ur. 1932), związany z początkami pop-art w Wielkiej Brytanii. W 1969 roku Hamilton wykonał serię dwunastu prac ***Cosmetic Studies*** (Studia nad kosmetykami), które były oparte na motywie pozującej w fotograficznym studio modelki. Twarz modelki została złożona z kilku oddzielnych, zróżnicowanych formatowo, części wizerunków. W katalogu towarzyszącym wystawie Hamiltona w Londynie w 1970 roku krytyk sztuki Richard Mophet napisał:

> [...] *ciekawą właściwością owych* Cosmetic Studies *jest ich tendencja do przypominania każdemu widzowi jakichś określonych osób, bliżej nie sprecyzowanych pod względem osobowości i powierzchowności; nie tylko stanowią one serię obfitującą we wzajemne aluzje, ale i każde studium z osobna jest bogatym źródłem niekończących się wątków. Być może cechą najbardziej uderzającą przy dokładniejszym przyjrzeniu się tym dwunastu wizerunkom, gdy otaczają widza wszystkie razem, jest ich hieratyczny charakter, jakby sakralny, wieloznaczny i ponadczasowy*[286].

Dzieła Hamiltona zawierają cytaty z reklam, świata rozrywki i sportu, podobnie jak obrazy innego Anglika Petera Phillipsa (ur. 1939), wystawiającego z amerykańskimi twórcami pop-artu. Właśnie za oceanem pop-art stał się wręcz sztuką narodową. Do prekursorów należeli: Robert Rauschenberg[287] i Jasper Johns, najbardziej znany z obrazów flag, map, tarcz strzelniczych, liter i cyfr, o którym mówi się, że zamienił Duchampowski ready made w obraz.

Robert Rauschenberg stosował fotografię jako cytat w opozycji do elementów namalowanych. Często przytwierdzał do swoich obrazów różne przedmioty codziennego użytku jako tworzywo artystyczne nadające kompozycji trzeci wymiar, tworząc tak zwane obrazy kombinowane. Metody takie, praktykowane

285 Amerykański fotograf, znany z fotograficznych sesji z udziałem z Marilyn Monroe, którą fotografował wielokrotnie, m.in. w 1962 r. na plaży w Santa Monica i na wzgórzach Hollywood (w serii, która stała się znana jako *The Last Photos*), i ostatniego zdjęcia aktorki, wykonanego 13 lipca 1962 r.

286 Cyt. za: U. Czartoryska, *Próby zintegrowania fotografii z plastyką*, „Fotografia' 1971, nr 4, s. 91.

287 W 1964 r. otrzymał główną nagrodę na Biennale w Wenecji, co sprawiło, że pop-art stał się uznanym kierunkiem w sztuce.

na przykład w dadaizmie, znane są pod nazwą assemblage'u. Jednym z pierwszych „obrazów kombinowanych" Rauschenberga było ` (Łóżko, 1956), praca powstała na płaszczyźnie poduszki, prześcieradła i kołdry, które posłużyły jako podłoże do pokrycia farbą w stylu malarstwa gestu Jacksona Pollocka. Całość łącząca malarstwo z rzeźbą została pionowo powieszona na ścianie jako obraz. Do jednych z najważniejszych dzieł Rauschenberga należy cykl 32 plansz ilustrujących ***Piekło*** Dantego Alighieri, będących połączeniem zdjęć gazetowych i reklam z malarstwem. W odniesieniu do samej fotografii interesującym cyklem jest jego seria cyjanotypów z 1951 roku powstałych w bezpośrednim styku ciała modelki oraz innych elementów, takich jak rośliny i przedmioty codziennego użytku, z podłożem uczulonym związkami żelaza, naświetlanych światłem z dużą ilością ultrafioletu i wywołanych w wodzie. Powstałe w skali 1:1 prace są również efektem swoistego performance'u, podczas którego artysta swoim działaniem, krążąc z reflektorem wokół ciała modelki, wpisał się w proces powstawania dzieła.

Pop-art, sięgając po inspiracje z kultury masowej, miał szczególnie w osobie Andy Warhola swojego piewcę. Warhol znalazł w opakowaniach masowych produktów, reklamie, komiksach i zdjęciach ilustrowanych magazynów tworzywo do swoich prac. Fakt, że wiele jego dzieł powstawało z fotografii zamieszczanych w mass mediach, wyróżniał go spośród innych artystów tego kierunku. Butelka coca-coli przetworzona serigraficznie przez Warhola, razem z pudłem proszku do czyszczenia marki Brillo czy puszki zupy Campbella, tworzyła apologię cywilizacji technologicznej. Była jednocześnie ironicznym do niej komentarzem. To wynoszenie ponad wszystko wartości konsumpcyjnych zwracało uwagę na fakt, że świat, w którym żyjemy, jest światem nieautentycznym. Światem powielanych przedmiotów i myśli. W swoich przetworzeniach serigraficznych wykorzystywał Warhol również fotografię prasową, tworząc multiplikowane serie, na przykład: ***13 Most Wanted Men*** (13 najbardziej poszukiwanych), ***Race Riot*** (Zamieszki rasowe), ***Car Crash*** (Wypadek samochodowy), ***Jackie*** (portret wdowy po prezydencie Kennedym). Przywołując tragiczne wydarzenia, zwracał uwagę na fakt, jak są one trywializowane przez media. Tworzył serigraficzne portrety słynnych gwiazd: Marylin Monroe, Liz Taylor, Elvisa Presleya, Marlona Brando, Muhammada Ali, Micka Jaggera, Johna Lennona, Lizy Minnelli, jak również innych znanych postaci: Mao Zedonga, Włodzimierza Lenina, Josepha Beuysa.

Posługiwał się często prostym polaroidem, który stanowił matrycę do produkowania w jego Factory (Fabryce), legendarnym nowojorskim atelier, wspomnianych portretów sitodrukowych. Jedną ze specyficznych cech sitodruku, który wykorzystywał, była możliwość seryjnego powtarzania motywu. Wzmagało to jeszcze bardziej ironiczny przekaz artysty: który zwracał uwagę na stereotypy patrzenia poprzez środki masowego przekazu. Dla Warhola aktem twórczym było już samo wybranie formatu i określenie koloru farby, resztę wykonywali jego asystenci. Zrównał proces twórczy z produkcją maszynową. Wrażenie całości wzmacniał duży format drukowanych na płótnie serigrafii, ich treść potęgowała się poprzez wyrwanie z kontekstu i zmultiplikowanie (wypadki, katastrofy, zajścia uliczne na tle rasowym czy krzesło elektryczne). W 1965 roku rozpoczął produkcję awangardowych filmów. Charakteryzowały się brakiem scenariusza i odzwierciedlały prawdziwe zachowania aktorów. Film ***Sleep*** (Sen, 1964) przedstawiał śpiącego poetę Johna Giorno, filmowanego nieprzerwanie przez sześć godzin. Film ***Empire*** (1964) to ośmiogodzinny zapis budynku Empire State Building w Nowym Jorku, natomiast ***Eat*** (Jedzenie, 1964) przedstawiał człowieka jedzącego przez 45 minut grzyby. Eksperymentalny film ***The Chelsea Girls*** (Dziewczyny z Chelsea Hotel, 1966) składał się z dwóch nakręconych na taśmie 16 mm filmów wyświetlanych w tym samym czasie.

Rozróżnialny styl malarski reprezentował Roy Lichtenstein, zainspirowany filmowymi kreskówkami i komiksem przenosił na płótno ich fragmenty z pieczołowicie malowanym punktowym rastrem. Zaczął od cytowania popularnych kreskówek z filmów Disneya, poczynając od pracy ***Lock Mickey*** (1961). Jeden z najbardziej znanych obrazów zainspirowany komiksami, ***Whaam*** (1963), przedstawia samolot wystrzeliwujący eksplodującą czerwono-żółtą farbą rakietę. Jest to jeden z jego dwóch znaczących obrazów o tematyce wojennej. Inny ***Drowning Girl*** (Tonąca dziewczyna, 1963), namalowany grubą kreską z charakterystycznym komiksowym dymkiem z tekstem, wygląda jak fotograficzna reprodukcja. Kolaże

wykorzystujące fragmenty czasopism i zużytych plakatów tworzył również związany z pop-artem Tom Wesselmann (1931–2004).

W Europie zużyte przedmioty, odpadki kultury konsumpcyjnej wykorzystywali w swojej twórczości artyści związani z nowym realizmem (franc. *nouveau réalisme*), ruchem artystycznym powstałym we Francji w 1960 roku. Do artystów tego kierunku, posługujących się fotograficznym medium, należał Mimmo Rotella (1918–2006), znany z prac wykonanych w technice dekolażu, tworzonych z podartych plakatów reklamowych. W technice tej, zamiast dodawać elementy składające się na klasyczny kolaż, artysta odrywał fragmenty nałożonych na siebie plakatów. Inspiracją była obserwacja rozwieszonych w mieście plakatów, które z upływem czasu ulegały destrukcji.

Do innych ważniejszych francuskich artystów nowego realizmu należy Raymond Hains (1926–2005). W latach 40. eksperymentował z fotografią i filmem. Zdjęcia tworzył za pomocą krzywych luster i fotografowania przez karbowane szkło. Tą metodą wykonał fotografię pod tytułem ***Trésor de Golconde*** (Skarb Golconde, 1947), zamieniając wizerunek etruskiego posążka w abstrakcyjny obraz. Od 1949 roku wraz z Jacques'em Villeglé (1926–2022) zaczął wykorzystywać znalezione plakaty jako gotowe formy do tworzenia obrazów. Przenosił do galerii fragmenty ogrodzeń z fragmentami plakatów, traktując je jako rzeźby, na przykład ***Palissades*** (od 1959). W 1949 roku Hains zrealizował swój pierwszy czarno-biały film krótkometrażowy ***Saint Germain-des Prés Colombiens***. Później stworzył jeszcze kilka innych filmów. W 1997 roku zrobił pierwsze prace komputerowe, które nazwał ***Macintoshage.*** Termin ten powstał z połączenia takich słów jak „rzecz" (franc. machine), maszyna, Macintosh, Marshall McLuhan i innych analogii. Prace nie miały stałego charakteru wraz z pojawianiem się różnych informacji można je było modyfikować, wklejać i łączyć.

W 1962 roku na wystawie ***Międzynarodowej Wystawie Nowych Realistów*** w Sidney Janis Gallery w Nowym Jorku swoje prace zaprezentował włoski malarz Mario Schifano (1934–1998), uważany za jednego z najważniejszych artystów włoskiego postmodernizmu, znany szczególne ze swoich kolaży złożonych z reklam i odpadków makulatury. Przerobione logo Coca-coli i Esso stały się ważną częścią włoskiej wersji pop-artu.

> *Pop-art znalazł krytyczną akceptację jako forma sztuki dostosowana do wysoce technologicznego, zorientowanego na środki masowego przekazu społeczeństwa krajów zachodnich. Chociaż opinia publiczna początkowo nie traktowała go poważnie, pod koniec XX wieku stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych ruchów artystycznych*[288].

Na początku XXI wieku grupa Łódź Kaliska, czerpiąc pomysły z polskich reklam i kultury masowej, odwołała się w swojej twórczości do pop-artu i zrealizowała program „New Pop". Podsumowaniem tych realizacji była wystawa ***Instrukcja zabijania sztuki. W hołdzie Andy Warholowi dla pieniędzy,*** która odbyła się w warszawskiej Galerii Program w dniach 13–31 grudnia 2007 roku. Inscenizowane fotografie – pastisze słynnych dzieł malarskich i filmowych, zrealizowane przez grupę w latach 90. XX wieku, stały się tłem do naniesienia na nich sitodruków z motywami polskich produktów, takich jak majonez Kielecki, pasztet Mazowiecki oraz różnych haseł i napisów, będących komentarzem do cytowanych dzieł. Podobnie jak pop-art, „New Pop" zawłaszczył do promowania własnej sztuki mechanizmy reklamy. Nadruki, które były swego rodzaju banalizowaniem wczesnych prac grupy, pozwalają zadać pytanie, czy „[...] jedynym sposobem na zarabianie na sztuce jest wyraźne czerpanie z popkultury? Czy artysta ma szansę zarobić na swojej sztuce tylko masowo ją produkując? Ale czy sztuka produkowana masowo nadal jest sztuką?"[289].

---

288 https://www.britannica.com/art/Pop-art/Pop-art-in-the-United-States [dostęp 1.04.2022].

289 M. Ostrowska, *Łódź Kaliska popkulturą zabiła własną sztukę dla pieniędzy*, https://fabryczna.in/lodz-kaliska-popkultura-zabila-wlasna-sztuke-dla-pieniedzy/ [dostęp 24.07.2024].

Literatura

Ch. Baumgarth, ***Futuryzm***, tłum. J. Tasarski, Warszawa 1978.

L. Beke, ***Aleksander Rodczenko***, tłum. M.G. Dobrowolny, „Fotografia" 1977, nr 4, s. 28–30.

W. Benjamin, ***Mała historia fotografii***, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, ***Twórca jako wytwórca***, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 26–45.

V. Birgus, ***Česká fotografická avantgarda: 1918–1948***, Praha 1998.

V. Birgus, J. Mičoch, ***Krótka historia fotografii czeskiej XX wieku***, tłum. A. Gola, 2015, s. 1–19 (pdf).

U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Bala, G. Severini, ***Manifest malarzy futurystów***, tłum. M. Czerwiński, w: ***Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa***, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963.

A. Breton, ***Manifest surrealizmu (1924)***, tłum. A. Ważyk, w: ***Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia***, Warszawa 1976, s. 77–79.

L. Brogowski, ***Sztuka w obliczu przemian***, Warszawa 1990.

U. Czartoryska, ***Próby zintegrowania fotografii z plastyką***, „Fotografia' 1971, nr 4.

U. Czartoryska, ***Od pop-artu do sztuki konceptualnej***, Warszawa 1973.

U. Czartoryska, ***Man Ray, człowiek z pogranicza***, „Fotografia" 1977, nr 2(6), s. 25–27.

U. Czartoryska, ***Rodczenko – fotografia i ideologia***, „Fotografia" 1988, nr 7(67), s. 13–32.

U. Czartoryska, ***Moholy-Nagy i fotografia w Bauhausie***, w: eadem, ***Fotografia mowa ludzka. Perspektywy historyczne***, Gdańsk 2006, s. 124–130.

U. Czartoryska, ***„Kronika" Andy'ego Warhola***, w: eadem, ***Fotografia mowa ludzka. Perspektywy historyczne***, Gdańsk 2006, s. 155–161.

U. Czartoryska, ***Hannah Höch i jej przewrotna antropologia***, w: eadem, ***Fotografia mowa ludzka. Perspektywy historyczne***, Gdańsk 2006, s. 193–198.

S. Czekalski, ***Fotomontaż w kręgu polskiej awangardy. Utopia i praktyka,*** w: ***Fotomontaż Polski w XX-leciu międzywojennym*** [katalog wystawy, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, 11 III–27 IV 2003], Warszawa 2003, s. 4–57.

S. Dali, ***Fotografia czysta twórczość umysłu***, tłum. L. Lechowicz, „Obscura" 1982, nr 2(62), s. 18–20.

J. Hacking, ***Historia fotografii***, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014.

J. Higgins, ***Przewodnik po fotografii współczesnej. Dlaczego zdjęcie nie musi być ostre?***, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2015.

D. Hockney, M.Gayford, ***Historia obrazów Od ściany jaskini do ekranu komputera***, tłum. E. Hornowska, Poznań 2013.

M. Hussakowska-Szyszko, ***Spadkobiercy Duchampa? Negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym***, Kraków 1984.

M. Janczyk, ***Fotografia Bauhausu***, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 1(4), s. 7.

K. Janicka, ***Surrealizm***, Warszawa 1973.

J. Jedliński, ***Odzyskany język. Fotomontaże lat 20-tych i 30-tych***, „Obscura" 1987, nr 8(58), s. 12–24.

K. Jurecki, ***Kryzys neoawangardy 1979–1981, w: Bóg zazdrości nam pomyłek***, Łódź 1999, s. 151.

W. Kemp, ***Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego***, tłum. M. Bryl, Kraków 2014.

T. Kłosiewicz, ***Max Ernst – wizja i technologie***, „Fotografia" 1984, nr 1(31), s. 4–6.

G. Kłucis, ***Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej (1931)***, tłum. Z. Klimowiczowa, w: ***Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa***, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963.

R.E. Kraus, ***Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne***, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011.

A. Książek, ***Sztuka przeciw Sztuce. Z teorii awangardy XX wieku***, Warszawa 2000.

E. Kuryluk, ***Hiperrealizm – nowy realizm***, Warszawa 1979.

L. Lechowicz, ***Fotomontaż***, „Obscura" 1982, nr 7, s. 3–28.

L. Lechowicz, ***Surrealizm ifotografia***, „Obscura" 1988, nr 1(61), s. 3–40.

L. Lechowicz, ***Awangarda wobec statyczności obrazu fotograficznego***, „Rocznik Historii Sztuki", t. 31, Warszawa 2006, s. 23–32.

L. Lechowicz, ***Historia fotografii, cz. 1, 1839–1939***, Łódź 2012.

M. Leśniakowska, ***Sześć fragmentów o cieniu***, „Obscura" 1985, nr 7–8, s. 3–13.

G. Lista, ***Powstanie fotografii futurystycznej***, tłum. J. Najdecka, „Obscura" 1987, nr 7, s. 4–33.

E. Lucie-Smith, ***Pop-art***, w: ***Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej,*** zebrali T. Richardson, N. Stangos, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980.

FT. Marinetti, ***Akt założycielski i manifest futuryzmu***, tłum. M. Czerwiński, w: ***Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa***, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963.

T. Miczka, ***Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej***, Katowice 1994.

L. Moholy-Nagy, ***Malarstwo fotografia film***, tłum. M. Leyko, Katowice 2022.

S. Morawski, ***Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki***, Kraków 1985.

C. Naggar, ***Fotomontaże Hanny Höch***, „Fotografia" 1976, nr 4, s. 29–32.

G. Naylor, ***Bauhaus***, tłum. E.M. Biegańska, Warszawa 1977.

J. Olek, ***Cieślewicza obraz trzeci***, „Fotografia" 1976, nr 2, s. 13–17.

M. Porębski, ***Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku***, Warszawa 1980.

H. Richter, ***Dadaizm. Sztuka i antysztuka***, tłum. J.S. Buras, Warszawa 1986.

A. Rodczenko, ***Fotografia jest sztuką***, w: ***Aleksander Rodczenko. Rewolucja w fotografii***, [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, maj–sierpień 2012], Kraków 2012, s. 10.

N. Rosenblum, ***Historia fotografii światowej***, tłum. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005.

M. Rowell, ***Kupka, Duchamp i Marey***, tłum. A. Sobota, „Obscura" 1984, nr 5, s. 27–34.

A. Sayag, ***Robert Rauschenberg, fotograf***, tłum. P. Khnothe, „Fotografia" 1982, nr 1(25), s. 8–12.

A. Sobota, ***Fotografia Bauhausu***, „Format" 2000, nr 38/39, s. 87.

P. Strożek, ***Nic, to znaczy wszystko. Interpretacje niemieckiego dada***, Warszawa 2016.

P. Strożek, ***Fotodynamismo 100! Bragaglia, Boccioni, Bergson i problemy fotografii futurystycznej***, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 2–3(239–240), s. 299–304.

A. Taborska, ***Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm***, Gdańsk 2007.

C. Tisdall, A. Buzzola, ***Futurystyczny dynamizm Bragagli***, tłum. A. Sobota, „Obscura" 1984, nr 5, s. 17–26.

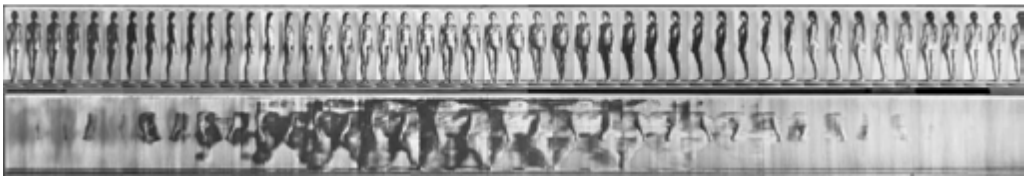
A. Turowski, ***W kręgu konstruktywizmu***, Warszawa 1979.

J.A. Walker, ***John Heartfield i fotomontaż***, tłum. A. Taborska, „Obscura" 1985, nr 5, s. 26–27.

I. Witz, ***Fotomontaże Mieczysława Bermana***, Warszawa 1964.

J. Zagrodzki, ***Fotokolaże Kazimierza Podsadeckiego i Janusza Marii Brzeskiego***, „Fotografia" 1980, nr 4, s. 3–6.

P. Zawojski, ***Fotografia w praktyce artystycznej oraz w propozycjach teoretycznych Davida Hockneya,*** w: idem, ***Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywcy, klasycy, obrazoburcy***, Katowice 2023, s. 143–164.



94. Janusz Bąkowski, *Ania*, 1979. Fot. © Jacek Bąkowski/Fundacja Archeologii Fotografii



95.
Sohei Nishino,
Rio de Janeiro, 2011.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii
© Sohei Nishino



96.
Wojciech Sternak,
Warszawa, kolumna Zygmunta
z cyklu *Światowidy*, 2003.
Fot. dzięki uprzejmości autora
fotografii/© Wojciech Sternak



97.
Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1916–1917,
MoMA, Thomas Walther Collection. Grace M. Meyer Fund.
Fot. Digital image, MoMA/Scala Florence



99.
Wacław Szpakowski,
Portret wielokrotny, 1912.
Fot. Muzeum Sztuki, Łódź



98.
El Lissitzky,
Biegacz w mieście, ok. 1926.
Fot. © The MET/Art Resource/Scala, Florence



100.
Christian Schad,
Schadograph, 1919.
Fot. Digital image, MoMA/Scala, Florence/© Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/Artists Rights Society (ARS), New York, 2023



101.
Mieczysław Szczuka, okładka tomiku wierszy Władysława Broniewskiego ***Dymy nad miastem***.
Fot. Wikimedia Commons



102.
Mieczysław Berman,
Über alles,
1944, fotomontaż.
Fot. artinfo.pl



103.
Aleksander Krzywobłocki,
SOS, 1928.
Fot. Muzeum Sztuki, Łódź



104.
László Moholy-Nagy, *Widok z wieży radiowej*, Berlin, 1928.
Fot. Digital image, MoMA/Scala, Florence/
© 2023 Estate of László Moholy-Nagy/
Artists Rights Society (ARS), New York



105.
Harry Callahan,
Eleanor, Chicago, 1949.
Fot. SAAM/© The Estate of Harry Callahan, courtesy Pace Gallery



106.
Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*
[Samotny mieszkaniec wielkiego miasta], 1932.
Fot. Victoria and Albert Museum, London/
© 2023 Artists Rights Society (ARS), New York/
VG Bild-Kunst, Bonn



107.
Eugène Atget,
Zaćmienie Słońca, Paryż, 1911.
Fot. © Victoria and Albert Museum, London.



108.
Philippe Halsman,
Dali Atomicus, 1948.
Fot. Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.



109. Zofia Rydet, z cyklu ***Radość istnienia***, Sopot, 1961, odbitka żelatynowo-srebrowa (fotografia w albumie Zofia Rydet. Mały człowiek, Arkady, 1965). Fot. © Fundacja im. Zofii Rydet

ROZDZIAŁ V

DWUDZIESTOWIECZNE TENDENCJE FOTOGRAFII OPARTE NA JEJ DOKUMENTALNEJ FUNKCJI

FOTOGRAFIA HUMANISTYCZNA – FOTOGRAFIA TOTALNA

Bezpośrednio po II wojnie światowej, wraz z odbudową zniszczonej gospodarki, w wielu krajach zaczęły rozwijać się tendencje zmierzające do odrodzenia wartości humanitarnych, wiary w budowę nowego świata bez wojen i agresji. Tendencje te zaczęły być obecne również w fotografii reporterskiej pod nazwą fotografii humanistycznej. Ideą reportażu humanistycznego było to, aby zdjęcia wzruszały czytelników i pobudzały ludzkie uczucia. Początki fotografii humanistycznej kojarzone są powszechnie ze środowiskiem lewicowo nastawionych autorów, którzy tworzyli powojenny ruch pomagający budować francuską tożsamość narodową i ikonografię. W duchu tym fotografował na przykład Henri Cartier-Bresson twórca teorii „decydującego momentu". Ważną postacią związaną z humanistycznym reportażem był Jean-Philippe Charbonnier (1921–2004), od 1950 roku współpracownik bogato ilustrowanego miesięcznika „Réalités". Czasopismo specjalizowało się w historiach z życia codziennego Francuzów i miało być oknem na świat po latach okupacji, w czasie której ograniczano dostęp do informacji. W czasopiśmie poczesne miejsce zajmowała fotografia głosząca optymistyczne wartości w życiu człowieka. Wielostronicowe reportaże przedstawiały sytuacje charakterystyczne dla odwiedzanych miejsc. Taką fotografią jest na przykład często przywoływane zdjęcie Jeana-Philippe'a Charbonniera ***La Machine à coudre*** (1955), zrobione w Kuwejcie, przedstawiające zawoalowaną kobietę niosącą na głowie maszynę do szycia. Oprócz pojedynczych fotografii nowym rodzajem wypowiedzi stały się tak zwane *story-telling pictures* (fotograficzne opowiadania), przedstawiające w bardziej rozbudowanej formie pozytywne aspekty codziennego życia. Zamieszczane w czasopismach fotograficzne historie zajmowały często ponad dwadzieścia stron. Przykładowo reportaż Charbonniera o pacjentach szpitala psychiatrycznego, obnażający ówczesne warunki tam panujące, jest ważnym dokumentem w kontekście dzisiejszych postępów w leczeniu psychiatrycznym. W późniejszych latach autor opuścił magazyn „Réalités", by skoncentrować się na fotografowaniu dzielnic Paryża, na temat których tworzył obszerne eseje.

Innym współpracownikiem „Réalités" był Édouard Boubat (1923–1999). Swoje doświadczenia z pracy w tym czasopiśmie uważał za bardzo pouczające ze względu na możliwość odwiedzania miejsc istniejących z dala od wydarzeń światowych, co pozwalało mu lepiej zrozumieć rzeczywistość danego kraju i jego aktualną sytuację. Francuski poeta Jacques Prévert nazwał Boubata „korespondentem pokojowym" symbolizującym postawę humanistyczną i apolityczną, który fotografował tematy podnoszące na duchu.

W rozmowie z polską fotografką Krystyną Łyczywek[290] (1920–2021) powiedział: „widzę zło, ale pokazuję dobro, bo scenami z wojen, katastrof, zbrodni i wszelakich nieszczęść karmi nas w nadmiarze telewizja"[291].

W 1946 roku reaktywowano założoną jeszcze przed wojną francuską agencję Rapho, z którą związał się kolejny reprezentant fotografii humanistycznej, Robert Doisneau.

Inny francuski fotograf związany z fotografią humanistyczną Izis (Israel) Bidermans (1911–1980) tworzył reportaże dla tygodnika „Paris Match". Najbardziej znany jest ze zdjęć francuskich cyrków i fotografii Paryża. Podczas realizacji swojej pierwszej książki ***Paris des rêves*** (Paryż snów, 1950) poprosił pisarzy i poetów o napisanie krótkich tekstów towarzyszących jego zdjęciom. W pierwszym tomie historii książek fotograficznych napisanej przez Martina Parra i Gerry'ego Badgera autorzy jako najciekawszą wymieniają książkę Izisa ***Le Cirque d'Izis*** (Cyrk Izis, 1965). Znajdziemy tam określenia mówiące, że fotografie Izisa są „czułe i nostalgiczne, ale także głęboko melancholijne", „głębokie, poruszające i niezwykłe"[292].

W 1954 roku do agencji fotograficznej Rapho dołączył Willy Ronis (1910–2009). Był pierwszym francuskim fotografem pracującym dla amerykańskiego magazynu „Life" oraz członkiem prestiżowej grupy Les 30x40 (Le Club photographique de Paris). W 1953 roku Edward Steichen, amerykański fotograf i dyrektor Departamentu Fotografii nowojorskiego Museum of Modern Art (MoMA), umieścił prace Ronisa, Cartier-Bressona, Roberta Doisneau, Izisa i Brassaïa na wystawie w MoMA, zatytułowanej ***Five French Photographers***. W 1981 roku Ronis za swoją fotoksiążkę Sur le fil du hasard otrzymał nagrodę Prix Nadar.

Ukoronowaniem humanistycznego fotoreportażu była zorganizowana w 1955 roku w MoMA przez Edwarda Steichena wystawa fotograficzna ***The Family of Man*** (Rodzina człowiecza). Ekspozycja stanowiła zwarty zestaw pięciuset trzech zdjęć prasowych z sześćdziesięciu ośmiu krajów. Wystawie towarzyszyły wersety z Biblii i strofy wierszy wielkich poetów. Charakterystyczną cechą ekspozycji było przesłanie mówiące o jedności wspólnej rodziny ludzkiej zamieszkującej nasz glob. Teza ta została wyrażona poprzez wybór zdjęć i ułożenie ich w przestrzeni według określonego scenariusza. Tworząc przestrzenny model wystawianych fotografii, Steichen wykorzystał swoje wcześniejsze doświadczenie kuratorskie. W 1942 roku, w kilka miesięcy po ataku na Pearl Harbor, jako ówczesny komandor porucznik Marynarki Wojennej Stanów Zjednoczonych, przy współpracy z Herbertem Bayerem (twórcą scenografii)[293] i poetą Carlem Sandburgiem (twórcą podpisów pod zdjęciami), zorganizował w Muzeum of Modern Art propagandową wystawę ***Road to Victory*** (Droga ku zwycięstwu). Była to nowocześnie zaaranżowana ekspozycja wolnostojących fotograficznych powiększeń (niektórych w postaci wielkoformatowych, wywołujący duże wrażenie, foto-murali) pochodzących z różnych archiwów, m.in. ze zbiorów Farm Security Administration, przedstawiających różne aspekty życia amerykańskiego społeczeństwa mających podkreślić niezłomność Amerykanów w pokonywaniu różnych trudności.

Wystawa ***The Family of Man*** stanowiła kompleksowe potraktowanie zdjęć tworzących warstwę narracyjną na temat: narodzin, śmierci, trwogi, głodu, radości, przyjaźni, dzieciństwa, pracy itp. „Układ i rozmieszczenie odbitek oraz ich zróżnicowanie w rozmiarze zachęcały do cielesnego uczestnictwa publiczności, która musiała schylić się, aby obejrzeć mały obraz umieszczony poniżej poziomu oczu, a następnie cofnąć się, aby obejrzeć fotografię muralu, i negocjować zarówno bliskie, jak i rozległe przestrzenie"[294]. Wystawa miała potwierdzić tezę Steichena, że posłannictwem fotografii jest pomaganie człowiekowi w zrozumieniu innych ludzi, a także w zrozumieniu samego siebie. Poprzez ułożenie fotografii

290 Krystyna Łyczywek była członkinią ZPAF i założycielką Szczecińskiego Towarzystwa Fotograficznego, w którym przez lata sprawowała funkcję prezeski. Jej twórczość była inspirowana fotografią Henriego Cartier-Bressona i francuskiego reportażu humanistycznego, a główny temat fotografii stanowili ludzie i otoczenie. Od 1970 r. brała udział w kongresach Fédération Internationale de l'Art Photographique (FIAP) i uczestniczyła w pracach Komisji Młodzieżowej. Była aktywną propagatorką konkursów udźwiękowionych przeźroczy (diaporam) oraz autorką książek i licznych tekstów o fotografii.

291 K. Łyczywek, *Rozmowy o fotografii* 1970–1990, Szczecin 1990, s. 43.

292 M. Parr, G. Badger, *The Photobook: A History, Vol. I,* London 2004, s. 22.

293 Aranżując wystawę, Bayer posłużył się wypracowaną w Bauhausie koncepcją „nowej wizji".

294 https://en.wikipedia.org/wiki/The_Family_of_Man [dostęp 28.04.2022].

według określonego klucza zdjęcia ilustrowały tezę zakładającą, że fotografia jest uniwersalnym językiem, który nie wymaga tłumaczenia. Prezentowane fotografie o różnej randze artystycznej wzajemnie się dopełniały lub oddziaływały na zasadzie kontrastu, wywołując u odbiorcy określone skojarzenia. Ogólne przesłanie wystawy było optymistyczne i nacechowane wiarą człowieka w lepsze jutro, mimo zagrożeń związanych z wojną nuklearną w czasach zimnej wojny. Ekspozycja zaczynała się zdjęciem przedstawiającym detonację bomby wodorowej i fotografią z posiedzenia Rady Bezpieczeństwa ONZ jako ciała, które w przyszłości miałoby temu zapobiec. Wystawę kończyło znane zdjęcie Williama Eugene'a Smitha ***Walk to Paradise Garden*** (Spacer do raju, 1946) przedstawiające dwoje dzieci wychodzących z ogrodu w jasny prześwit światła, symbolizujący świetlaną przyszłość ludzkości. Wystawa podróżowała przez wiele lat po całym świecie, odwiedziła trzydzieści sześć krajów i miała wielkie znaczenie dla promocji fotografii reporterskiej jako działalności kulturotwórczej. W 1994 roku została na stałe umieszczona w zamku Clervaux w Luksemburgu, ojczyźnie Edwarda Steichena. Recepcja tej wystawy w Polsce po jej prezentacji w Teatrze Narodowym w 1959 roku była bardzo pozytywna i przyczyniła się do ugruntowania pozycji fotografii reportażowej jako równoprawnej dziedziny sztuki. Natomiast pojawiające się wśród wielu komentatorów na świecie głosy krytyczne wobec koncepcji Steichena zwracały uwagę na to, że wystawa reprezentowała wyłącznie zachodni punkt widzenia, nie zajmowała stanowiska wobec przedstawianych wydarzeń i ukazywała przesłodzoną oraz nieuprawnioną wobec ciągle obecnych wojennych konfliktów wiarę w jedność rasy ludzkiej. W podobnym tonie skrytykował wystawę Roland Barthes. W swojej książce ***Mitologie***, opublikowanej we Francji rok po wystawie w Paryżu w 1956 roku, odwołując się do „niejasnego mitu wspólnoty ludzkiej"[295] określił wystawę jako wytwór „konwencjonalnego humanizmu"[296].

Tę krytyczną postawę przyjął redaktor niemieckiego magazynu „Stern", teoretyk fotografii Karl Pawek (1906–1983), kurator Weltausstellung der Photographie (Światowych Wystaw Fotografiki): ***Was ist der Mensch?*** (Czym jest człowiek?, 1964), ***Die Frau*** (Kobieta, 1968), ***Unterwegs zum Paradies*** (W drodze do raju, 1973), ***Die Kinder dieser Welt*** (Dzieci tego świata, 1977), które reprezentowały jego teorię fotografii reporterskiej zawartą w książce ***Totale Photographie*** (Fotografia totalna, 1960). Głównym założeniem książki była teza, że fotografia powinna mocno oddziaływać na człowieka przez tak zwane „uderzenie w dołek"[297], czyli wywołanie silnej reakcji. To „uderzenie w dołek" należy według Pawka „do najważniejszych składników ekspresji nowoczesnej fotografii artystycznej, której głównym zadaniem jest rozbijanie stereotypów postrzegania świata i reagowania na jego właściwości"[298]. Problemy współczesnego świata opisywane za pomocą fotografii przedstawiał Pawek w redgowanym przez siebie dwumiesięczniku „Magnum". Pismo miało zawsze temat wiodący, który omawiano za pomocą artykułów i zestawu zdjęć. Podobnie problemowy charakter miała pierwsza zorganizowana przez Pawka wystawa ***Was ist der Mensch?*** (Czym jest człowiek?)[299]. Ekspozycja polemizowała z wystawą Steichena reprezentującą wyidealizowaną wiarę w humanizm człowieka. Dlatego w opozycji do tej wizji na wystawie Pawka pojawiły się fotografie przedstawiające niehumanitarne zachowania – rasizm i przemoc. We wstępie do katalogu wystawy Pawek napisał:

> *Założeniem tej wystawy było moje dążenie do wykorzystywania możliwości składniowych mowy fotograficznej, a zatem nie ma ona pokazywać dobrej fotografii, dobrej fotografii i jeszcze raz dobrej fotografii – ale przedstawić nam wizualny esej. Dlatego te zdjęcia powinno się oglądać zawsze w zestawieniu z ich sąsiadami. Konfrontacja fotografii jest w tej wystawie częścią składową wrażenia wizualnego.* [...] *Najpiękniejszym osiągnięciem wystawianych fotogramów byłoby więc, gdyby ludzie opuszczający niniejszą wystawę nie myśleli o fotografii, ale o człowieku*[300].

295 R. Barthes, *Wielka ludzka rodzina*, w: *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 217.
296 Ibidem, s. 218.
297 Sformułowanie zaczerpnięte ze świata walk bokserskich dotyczy uderzenia w miejsce o szczególnej wrażliwości na ciosy.
298 A. Ligocki, *Refleksje o wystawie Karla Pawka*, „Fotografia" 1968, nr 1, s. 3.
299 Wystawa składała się z 555 fotografii 264 autorów z 30 krajów i była podzielona na 42 grupy tematyczne.
300 K. Pawek, *Mowa fotografii. Metoda fotografii*, w: *Światowa wystawa fotografii na temat: Czym jest człowiek?*, [b.m., b.r.].

Druga Światowa Wystawa Fotografiki poświęcona była szerokiej panoramie życia kobiet[301]. Na trzeciej wystawie ***W drodze do raju*** pojawiły się fotografie kolorowe, które zagościły również na ostatniej, czwartej wystawie ***Dzieci tego świata***, poświęconej wielowymiarowej sytuacji dzieci. Krytyk sztuki Alfred Ligocki[302] w swoich publikacjach prezentujących koncepcje fotografii totalnej Pawka pisał o wystawie ***W drodze do raju***:

> *Zestawy zdjęć tej wystawy unaoczniają powtarzającą się bez końca walkę człowieka o szczęście, klęski w niej poniesione, szukanie drogowskazów do raju, w religii, polityce, magii, różnego rodzaju oszołomieniach, a wreszcie tragiczne rozbicie złudzeń o różne bariery zbudowane bądź z ludzkiej niedoskonałości, bądź warunków otoczenia czy stosunków społecznych"*[303].

Na wystawie tej znalazły się fotografie Adama Bujaka[304] (ur. 1942) z jego realizowanego w połowie lat 70. cyklu ***Misteria*** dotyczącego wydarzeń związanych z liturgią chrześcijańską w Polsce[305].

Czwarta Światowa Wystawa Fotografiki ***Dzieci tego świata***, podobnie jak poprzednie, została przygotowana przez redakcję czasopisma „Stern", tym razem ze wsparciem Funduszu Narodów Zjednoczonych Pomocy Dzieciom UNICEF i przy współpracy z instytucjami kulturalnymi z 52 krajów. Została uznana za oficjalną wystawę UNICEF z okazji Międzynarodowego Roku Dziecka obchodzonego w 1979 roku. Zawierała 515 fotografii 238 autorów z 94 krajów.

W Polsce z inspiracji wystawą ***The Family of Man*** w 1965 roku Zofia Rydet wydała album ***Mały człowiek***. Książka zawierająca zdjęcia wykonane w konwencji fotografii humanistycznej należy do najciekawszych polskich wydawnictw fotograficznych. Została nowocześnie zaprojektowana przez Wojciecha Zamecznika, projektanta ponad 200 plakatów, głównie filmowych, który od początku swoje twórczości wykorzystywał fotografię, stosując fotomontaż, fotogram, obraz negatywowy i silnie powiększony raster. Znajdujące się w albumie fotografie zostały pogrupowane w piętnaście serii o następujących tytułach: ***Małe kobietki***, ***Między nami mężczyznami***, ***Zapowiedź jutra***, ***Radość istnienia***, ***Dramaty***, ***Świat jest ciekawy***, ***A jednak samotni***, ***W poczuciu bezpieczeństwa***, ***Medytacje***, ***Obserwujemy was***, ***Dziewczęce miny***, ***Myślimy i pracujemy***, ***Pierwsza przyjaźń***, ***Winowajcy***, ***Moja Galeria***.

> *Fotografka – podobnie jak Janusz Korczak, autor zawartych w publikacji cytatów, widziała dziecko jako autonomiczny podmiot, którego życie jest równie złożone, jak życie dorosłych. W takim odbiorze pomagają wybrane przez autorkę cytaty z pism Korczaka – jeszcze w latach przedwojennych orędownika praw dziecka i jednocześnie najwybitniejszego polskiego pedagoga oraz żarliwego humanisty*[306].

Przykładem polskiego fotografa, który swoją twórczość identyfikował z humanistycznym nurtem fotografii reportażowej, był Marian Schmidt (1945–2018)[307]. Urodzony w Polsce, dzieciństwo spędził we Francji. Był absolwentem Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley i doktorem matematyki. Pod koniec lat 70. XX

---

301 Wystawa zawierała 522 zdjęcia z 85 krajów wykonane przez 236 fotografów.

302 Krytyk sztuki, eseista autor wielu publikacji o sztuce i fotografii, m.in. książek: *Fotografia i sztuka* (1962), *Fotograficzne penetracje* (1979), *Czy istnieje fotografia socjologiczna* (1987), *Formy i ludzie. Almanach fotografiki śląskiej ZPAF* (1988).

303 A. Ligocki, *Fotograficzne penetracje*, Kraków 1979, s. 171.

304 Od lat 60. XX w. fotografował Karola Wojtyłę, a po wyborze na papieża towarzyszył mu – jako Janowi Pawłowi II – w jego licznych pielgrzymkach. Jest autorem ponad 130 albumów fotograficznych.

305 W 1989 r. ukazał się nakładem wydawnictwa Sport i Turystyka album pod tym samym tytułem.

306 Z. Rydet, *archiwum fotografii*, https://www.zofiarydet.com/pl/pages/about-cycle/maly-czlowiek [dostęp 28.04.2022].

307 M. Schmidt jest autorem m.in. albumów *Hommes de science: 28 portraits* (Paryż 1990), *Marian Schmidt* (Paryż 1994), *Niecodzienne rozmowy z ks. Janem Twardowskim* (Warszawa 2000).

wieku współpracował z agencją fotograficzną Black Star w Nowym Jorku. W latach 80. przeniósł się do Paryża i jako członek agencji Rapho dołączył do grupy fotografów humanistycznych. W połowie lat 90. zamieszkał w Polsce. Był założycielem i wykładowcą Warszawskiej Szkoły Fotografii i Grafiki Projektowej. Na pytanie Marka Grygla, redaktora internetowego pisma o fotografii, na temat jego poglądu na fotografię artysta odpowiedział:

> *Otóż pośród zdjęć, które się robi, są to setki tysięcy zdjęć, zawsze znajdą się takie, które są fantastyczne, które po prostu same w sobie mają ogromną wymowę, niezależnie nawet od wydarzenia i niezależnie od miejsca gdzie je wykonano. I większość zdjęć tak zrobionych idzie do prasy. Ale tylko te najlepsze, można pokazywać na wystawach i umieszczać w albumach. Z tym, że jest jeszcze inna definicja tych najlepszych. Ja odróżniam zdjęcia ilustracyjne i zdjęcia ekspresyjne*[308].

Edward Steichen, tworząc wystawę ***The Family of Man***, oparł swoje wybory na zdjęciach agencji Magnum, projekcie The Farm Security Administration oraz fotografii z magazynu „Life". W Polsce odpowiednikiem tego pisma i podobnych (francuskiego „Paris Match", amerykańskiego „Time" czy angielskiego „Picture Post") był istniejący w latach 1951–1969 roku tygodnik „Świat", z którym współpracowali fotoreporterzy: Władysław Sławny (1907–1991), Konstanty Jarochowski (1920–1978), Jan Kosidowski (1922–1992) i Wiesław Prażuch (1925–1992). W pierwszych latach swojego istnienia pismo wykorzystywało narzucone programowo fotografie, aby po przełomie październikowym osiągnąć w latach 1956–1964 najwyższy, światowy poziom[309]. Fotografia humanistyczna gościła również w założonym w 1954 roku miesięczniku „Polska"[310], promującym pozytywną wizję powojennego socjalistycznego państwa. Niezależnie od propagandowej funkcji pisma charakteryzowało się ono wysoką jakością publikowanych fotografii. Wśród współpracujących fotoreporterów byli między innymi: Irena Jarosińska (1924–1996), Piotr Barącz (1922–1991), Marek Holzman (1919–1982), Eustachy Kossakowski (1925–2001), Tadeusz Rolke (ur. 1929).

Podsumowując znaczenie wystawy ***The Family of Man***, mimo wspomnianych kontrowersji, jakie wywołała, warto zaznaczyć, że w 2003 roku w uznaniu wartości historycznej tego zbioru fotografii został on wpisany na Międzynarodową Listę Programu „Pamięć Świata" UNESCO. Lista jest rejestrem dokumentalnego dziedzictwa ludzkości (rękopisów, druków, inskrypcji, dokumentów audiowizualnych, nagrań, filmów itp. o światowym znaczeniu historycznym lub cywilizacyjnym), które należy chronić przed zapomnieniem, zniszczeniem spowodowanym upływem czasu czy warunkami atmosferycznymi albo celowym zaniedbaniem.

FOTOGRAFIA SUBIEKTYWNA

W 1949 roku powstała w Niemczech grupa Fotoform założona między innymi przez Ottona Steinerta (1915–1978), Petera Keetmana (1916–2005) i Siegfrieda Lauterwassera (1913–2000), z której wyłonił się ruch fotografii subiektywnej[311]. Nazwy tej użył Otto Steinert, głosząc program, który opierał się na odejściu od fotografii dokumentalnej na rzecz traktowania jej jako formy sztuki nawiązującej do tradycji Nowej Rzeczowości oraz działalności Bauhausu, a szczególnie eksperymentów László Moholy-Nagya i rosyjskich fotografów związanych z konstruktywizmem. Chodziło o świadome i wyraźne odróżnienie

308 https://fototapeta.art.pl/ft20-2schmidt.html [dostęp 28.04.2022].
309 Tygodnik został zlikwidowany po wydarzeniach marcowych 1968 r., a w jego miejsce powstał tygodnik „Perspektywy".
310 Magazyn wydawany był w pięciu wersjach językowych, również w wariantach „Wschód" i „Zachód". Od 1961 r. przez krótki okres ukazywała się wersja dla krajów azjatyckich i afrykańskich. Ciekawostką było pojawienie się reportaży barwnych.
311 Nazwa pisana była małą literą, z użyciem czcionki Bauhaus.

fotograficznej twórczości od fotografii użytkowej i reklamowej[312]. Alfgred Ligocki trafnie skomentował idee zawarte w programie Steinerta:

> [...]*fotografia subiektywna nie dąży do jakiegoś nowego przedstawiania przedmiotów i zjawisk świata leżącego poza naszym potocznym doświadczeniem wzrokowym ani też do wyzyskania pewnych możliwości wynikających z procesu fotografowania do nowego sposobu organizowania plastycznego płaszczyzny, lecz stara się wyrazić proces przyswajania sobie przez świadomość człowieka wrażeń wzrokowych o świecie, łańcuchów skojarzeń i stanów emocjonalnych – obrazu określającego jakiś fragment rzeczywistości i rozgrywających się w niej zjawisk*[313].

Trafność tego komentarza zasadza się na tym, że kierunki poszukiwań poszczególnych fotografów związanych z tą ideą mogą być tak rozbieżne, że trudno byłoby doszukiwać się w fotografii subiektywnej jakichś wspólnych koncepcji formalnych. Członkowie ruchu posługiwali się zarówno technikami montażowymi, fotogramami, solaryzacją, wielokrotną ekspozycją, łączeniem negatywu z pozytywem, jak i ciasnym kadrowaniem i silnymi kontrastami czerni i bieli, aby nadać swoim pracom osobistą wizję. Koncepcja Steinerta miała na celu odrodzenie awangardowych tendencji w niemieckiej fotografii powojennej, usuniętej z przestrzeni publicznej przez przedstawicieli reżimu hitlerowskiego, którzy w 1933 roku, zamykając szkołę Bauhaus, nazwali abstrakcyjne eksperymenty sztuką zdegradowaną.

W 1952 roku Steinert zorganizował w Bonn pierwszą wystawę subjektive fotografie, na której pokazano zdjęcia z nurtu fotografii humanistycznej i prace eksperymentalne. Ekspozycja prezentowana była później w Europie, a następnie w Rochester w USA. Kolejne dwie wystawy odbyły się w latach 1954 (w Monachium) i 1958 (w Lucernie). Ekspozycjom towarzyszyły publikacje albumów[314]. Zarówno wystawy, jak i wydawnictwa zawierające teksty programowe Steinerta, Franza Roha (1890–1965)[315]i innych rozpowszechniły koncepcję fotografii subiektywnej poza Europą i znalazły swoich zwolenników również w Stanach Zjednoczonych i Japonii. Tym samym idea fotografii subiektywnej nabrała charakteru międzynarodowego. Po wystawie Steinert opuścił grupę Fotoform, która wkrótce uległa rozwiązaniu. Trudno było utrzymać koncepcję fotografii subiektywnej jako wspólnego programu, ponieważ była tak pojemna, że akceptowała właściwie każdy styl fotografii – od fotogramu po fotoreportaż.

Słowo „subiektywna" wskazuje na eksplorację intymnego, wewnętrznego świata fotografa. Nie chodzi o bezpośrednie uchwycenie świata zewnętrznego, ale o przełożenie go na indywidualny sposób postrzegania. W swojej pracy Steinert starał się przedstawić abstrakcyjność widzianej rzeczywistości. Przykładem jego subiektywnego spojrzenia jest zdjęcie ***Call*** (Apel, 1950) będące komentarzem do powojennej sytuacji, w jakiej znalazł się człowiek przemykający się jako ciemna, nierozpoznawalna sylwetka w miejskim krajobrazie. Do innych najbardziej rozpoznawalnych prac autora należą wykonane w technice negatywu ***Mask of a Dancer*** (Maska tancerza, 1952) i ***Black Nude*** (Czarny akt, 1958).

Jednym z pierwszych członków grupy Fotoform był Heinz Hajek-Halke (1898–1983), fotograf eksperymentujący z podwójną ekspozycją, luminogramami, kolażem i fotomontażem, znany z prac polegających na montowaniu obrazu z wielu negatywów i wykorzystywaniu w eksperymentalnej fotografii elastycznych drucianych figur. Pracował też w reklamie i tworzył fotoreportaże. Jest autorem dwóch książek: ***Experimentelle Fotografie*** (1955) i ***Lichtgrafik*** (1964), zawierającej m.in. montaże otrzymane w wyniku

312 Steinert oczywiście poważnie traktował fotografię użytkową, nie tylko jako niezbędną w doskonaleniu warsztatu fotografa, lecz także jako ważne medium w takich dziedzinach, jak reklama, sport, nauka, kryminalistyka czy polityka.

313 A. Ligocki, *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1962, s. 93.

314 Materiał z wystawy z 1958 r. ukazał się jako numer specjalny czasopisma „Camera".

315 Franz Roh był niemieckim historykiem, fotografem i krytykiem sztuki. W swojej najbardziej znanej książce *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* z 1925 r. wprowadził termin „realizm magiczny". Jest też autorem książki *Foto-Auge* (Foto-oko). W czasie reżimu nazistowskiego był izolowany i został na krótko osadzony w więzieniu.

eksperymentów z aparatem poruszającym się w kierunku fotografowanego obiektu oraz w wyniku naświetlania papieru trzymaną w ręku latarką z wąskim strumieniem światła. Stosował też lokalne osłabianie pozytywu metodą chemiczną.

Charakterystycznym przykładem subiektywnego podejścia do fotografii była realizacja Petera Keetmana, który w 1953 roku sfotografował proces produkcji samochodu Volkswagen, łącząc katalogową obiektywność fotografii z abstrakcją. Stosy zmagazynowanych błyszczących metalowych zderzaków na fotografii autora wyglądają jak modernistyczne rzeźby. Podobnie karoserie samochodów unoszące się nad linią montażową tworzą artystyczną instalację. Ujęte w ostrym kadrze błotniki przypominają fotografie muszli Edwarda Westona, a zwoje kabli – egzotyczne rośliny Karla Blossfeldta.

Oryginalny styl, oparty na swoistej technice fotografowania, stworzył jeden z najważniejszych włoskich fotografów Mario Giacomelli (1925–2000). Jego czarno-białe prace, inspirowane poligraficznym wykształceniem, pod którego wpływem traktował materiał fotograficzny jak graficzną kliszę drukarską, charakteryzowały się wysokim kontrastem. Autor w 1953 roku dołączył do eksperymentujących z formą członków grupy Misa. Korzystał z efektu podwójnie naświetlanych zdjęć, stosując migawkę Compur w unikalnym aparacie Comet 127[316]. Eksperymentował z długimi czasami ekspozycji i poruszaniem aparatu podczas fotografowania. Inspirował się włoskimi neorealistycznymi filmami Vittorio De Siki i Roberta Rosselliniego. Pozbawione półtonów kontrastowe odbitki były dla niego wizjami jego własnych rozwarstwionych emocji. W latach 1961–1963 stworzył swój najbardziej znany cykl ***I Have No Hands that Caress My Face*** (Nie ma ręki, by pieściła moją twarz) wykonany z podwyższonej ptasiej perspektywy, przedstawiający młodych zakonników seminarium duchownego bawiących się w kółko graniaste. Czarne sylwetki na białym tle tworzyły taki efekt, jakby postaci te lewitowały w bezkresie przestrzeni.

Włoskim filmowym neorealizmem inspirował się również niemiecki fotograf Herbert List (1903–1975). Tworzył klasyczne czarno-białe pozowane zdjęcia, zwłaszcza homoerotyczne akty męskie oraz wysmakowane, inspirowane stylistyką Bauhausu martwe natury. Podczas pobytu we Włoszech i Grecji fotografował pejzaż i architekturę.

W Stanach Zjednoczonych miejscem rozwijania się koncepcji fotografii subiektywnej, łączącej ją z doświadczeniami Bauhausu, stało się chicagowskie środowisko Institute of Design (wcześniej New Bauhaus) reprezentowane przez Harry'ego Callahana i Aarona Siskinda

Subiektywną fotografią opartą na filozofii zen zajmował się inny amerykański fotograf, a także redaktor niezależnego kwartalnika „Aperture", niewątpliwie najważniejszego periodyku lat 50. poświęconego estetyce fotografii, Minor White.

> *White zachęcał czytelników, by postrzegali fotografie jako niezależne jednostki niosące treści. Miały one przypominać doświadczenia koanu z buddyzmu zen albo zagadki. Uważne kontemplowanie obrazu umożliwiało oglądającemu sięganie wzrokiem w głąb rzeczywistości i intuicyjne odbieranie jej na sposób metafizyczny i ekspresyjny*[317].

Intencją White'a było fotografowanie obiektów nie tylko pod kątem tego, czym są, lecz także pod kątem tego, co mogą one sugerować jako obrazy zawierające symboliczne i metaforyczne aluzje.

Rozróżnialny poetycki styl w fotografii stworzył czeski fotograf Josef Sudek (1896–1976). Jego czarno-białe fotografie budowane były na umiejętnie wykorzystywanej atmosferze tworzonej przez światło, kształtującej melancholijny, tajemniczy i poetycki nastrój. Jednym z najbardziej charakterystycznych wyróżników jego pracy było stosowanie wielkoformatowych aparatów i tworzenie kopii metodą stykową.

316 Był to aparat dalmierzowy na format 6 × 9, jeden z zaledwie ok. 400 wyprodukowanych przez Boniforti i Ballerio w Mediolanie z około 1952 r.

317 J. Hacking, *Historia fotografii,* tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014, s. 335.

W latach 1940–1954 wykonał dziesiątki zdjęć ogrodu widzianego z okna pracowni oraz martwych natur, z których jest chyba najbardziej znany. Większość swojego życia spędził w odosobnieniu. Został doceniony za sprawą wystaw w Nowym Jorku oraz Pradze i uważany jest dziś powszechnie za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli czeskiej subiektywnej fotografii[318].

W przypadku polskiej fotografii nie istniała bezpośrednia recepcja fotografii subiektywnej. Co prawda w latach 50. korespondencję z Ottonem Steinertem nawiązał Bronisław Schlabs (1920–2009), który wziął udział w trzeciej wystawie ***Subjective Fotografie.*** Polscy fotografowie odwołujący się do doświadczeń międzywojennej fotografii eksperymentalnej kroczyli własną indywidualną drogą twórczą. Bronisław Schlabs związany z Poznańskim Towarzystwem Fotograficznym od 1956 roku tworzył abstrakcyjne fotogramy w konwencji malarstwa informel. Prace te w 1960 roku zostały pokazane w Nowym Jorku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej na wystawie ***The Sense of Abstraction in Contemporary Photography*** (Zmysł abstrakcji w fotografii współczesnej). Jego prace powstawały bezpośrednio na błonie fotograficznej jako efekt drapania, rysowania, nadpalania i malowania tuszem światłoczułej powierzchni. W 1957 roku Schlabs zorganizował w Poznaniu pierwszą w Polsce po II wojnie światowej międzynarodową wystawę fotograficzną ***Krok w nowoczesność***. Na wystawie tej zdjęcia niekonwencjonalnie fotografowanych zwykłych przedmiotów pokazał Stefan Wojnecki (1929–2023). Zapoczątkowały one poszukiwania autora w zakresie realizacji zbliżeń materii o różnych strukturach. Wojnecki zaprezentował również rzadkie w polskiej fotografii owego czasu eksperymenty z fotografią barwną, w przypadku których, jak pisał Adam Sobota: „ostro kontrastujące ze sobą sfery kolorów służyły jeszcze większemu odrealnieniu obrazu"[319].

W tym samym roku Schlabs przystąpił do nieformalnej grupy fotograficznej, którą tworzył wraz z Jerzym Lewczyńskim (1924–2014) i Zdzisławem Beksińskim (1929–2005). W 1959 roku grupa zorganizowała w Gliwickim Oddziale Polskiego Towarzystwa Fotograficznego wystawę swoich zdjęć, będącą efektem indywidualnych eksperymentów jej członków. Stanowiła reakcję na popularną w owym czasie fotografię reporterską, która zdobyła międzynarodowe uznanie za sprawą krążącej po świecie wystawy ***The Family of Man***. Adam Sobota tak pisał o gliwickiej ekspozycji:

> *Wystawa, jaką Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński i Bronisław Schlabs otworzyli 20 czerwca 1959 roku w siedzibie Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego, przeszła do legendy. Nazwana skromnie przez organizatorów* Pokazem zamkniętym, *stała się znana szerzej jako* Antyfotografia *za sprawą tekstu krytycznego Alfreda Ligockiego, który docenił wartość prac, ale też zakwestionował ich przynależność do klasycznej fotografii. Antyfotografia miała się kojarzyć z antypowieścią, czyli ówczesnymi eksperymentami z literacką narracją. Ligocki, i wielu innych, oczekiwał od fotografii narracji typowej dla realistycznego fotoreportażu. Trzej wystawiający razem artyści nie mieli jednak zaufania do tej metody z powodu jej jednostronności, tym bardziej że skompromitował ją lansowany przez PRL-owski realizm socjalistyczny. Artyści bronili twórczej wolności i dążyli do przełamywania stereotypów związanych z pojęciami sztuki, realizmu i fotografii. Współpracując ze sobą od dwóch lat, stali się znani z odważnych realizacji w dziedzinach fotografii, malarstwa i rzeźby. Pokaz zamknięty był ich najwybitniejszym wspólnym przedsięwzięciem i znamiennym wydarzeniem w historii polskiej sztuki nowoczesnej*[320].

Na wystawie Bronisław Schlabs zaprezentował abstrakcyjne fotografie bezkamerowe. Zdzisław Beksiński pokazał zestawy złożone ze zdjęć anonimowych, fotografii własnych i tekstów stanowiące montaż

318 Jego fotografie znajdują się w zbiorach m.in. Metropolitan Museum of Art, J. Paul Getty Museum czy Muzeum Wiktorii i Alberta. Jego imieniem nazwano planetoidę (4176) Sudek. W 1996 r. czeska poczta wydała okolicznościowe znaczki pocztowe z jego podobizną.

319 A. Sobota, *Stefan Wojnecki. Impulsy i pęknięcia*, katalog wystawy Arsenał Poznań, 1999, s.11.

320 http://muzeum.gliwice.pl/pl/wystawa/fotografia-czy-antyfotografia-zdzislaw-beksinski-jerzy-lewczynski-bronislaw-schlabs--60-lecie-pokazu-zamknietego [dostęṕs 29.04.2022].

skojarzeniowy. Widz mógł potraktować prace jako narracyjne opowieści, a ich rozszyfrowanie mogły ułatwić tytuły umieszczone bezpośrednio na planszach z fotografiami. Autor tak pisał o tych pracach:

> *Obecnie pracuję nad tzw. zestawami fotograficznymi. Polegają one na łączeniu 3–4 zdjęć o rozmaitej tematyce na wspólnym kartonie, tak aby sąsiadujące ze sobą oddziaływały na siebie nawzajem. W założeniu zbliżone jest to do krótkiej sekwencji filmowej, lub do tzw. „zbitki skojarzeniowej", lansowanej przez surrealistów. Te kilka zdjęć połączone na wspólnym podłożu zaopatruję we wspólny tytuł* [...] *Jeśli chodzi o moje poglądy na istotę i cele fotografii, to uważam że fotografia operuje przede wszystkim treściami pojęciowymi i treściami wizualnymi. Treści pojęciowych nie należy utożsamiać z literaturą, tak samo jak treści wizualnych z plastyką. Fakt, że fotografia operuje tymi treściami nie upoważnia nas jeszcze do twierdzenia, że jest ona sztuką. Sztuką nazwać można dopiero wynik uzyskany z zestawienia ze sobą treści pojęciowych i wizualnych (niejednokrotnie opozycyjnych w stosunku do siebie) na jednym fotogramie, Zestawienie kilku fotogramów pozwalało naturalnie na spotęgowanie tego wyniku i na precyzyjniejsze jego zaplanowanie*[321].

Prace te były ostatnimi fotografiami Beksińskiego, który później zajął się malarstwem, a pod koniec życia również grafiką komputerową. Wcześniejsze pojedyncze fotografie autora należą do najbardziej odkrywczych zdjęć tego okresu. Wyróżnia je specyficzne operowanie formą; ciasnym kadrem, fragmetaryzacją postaci, spychaniem istotnych elementów obrazu na margines kadru i wysokim kontrastem odbitek. Wszystko to nadaje symboliczny wyraz jego zdjęciom, przez co stawały one w wyraźnej opozycji do akceptowalnej przez krytyków estetyki. Na przykład wspomniany Alfred Ligocki głosił, iż prawdziwą sztuką fotografii jest reportaż. Nie będąc przekonanym do prac autorów, był jednak jednym z nielicznych, który poprzez artykuł w miesięczniku „Fotografia" nagłośnił wystawę[322]. Natomiast pozytywne opinie na temat fotografii Beksińskiego głosiła Urszula Czartoryska. Wśród innych wczesnych jego prac były i takie, które on sam zaliczał do abstrakcyjnych. Powstawały w wyniku fotografowania podczas długiej ekspozycji poruszających się punktów światła, jak również poprzez duże powiększenie struktury materii.

Jerzy Lewczyński pokazał dwa zestawy po trzy fotografie zbliżone do prac Beksińskiego oraz zdjęcia pojedyncze, charakterystyczne dla stylu artysty, odnoszące się do przemijania i śladów ludzkich aktywności obecnych w znalezionych przedmiotach i zapiskach. Prace te stanowiły pierwsze w polskiej fotografii próby „oderwania obrazu od estetycznego motywu", jak nazwał to wiele lat później, komentując zdjęcia Lewczyńskiego, krytyk sztuki Jerzy Busza[323]. Lewczyński lansował później program tak zwanej archeologii fotografii, o której pisał:

> *Archeologią fotografii nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzania oddziaływania dawnych warstw kulturotwórczych na dzisiejsze*[324].

Wspólną cechą lansowanej przez Otto Steinerta fotografii subiektywnej i twórczości wymienionych trzech polskich artystów jest odwrócenie się od fotografii ilustracyjnej i dokumentu na rzecz nieskrępowanej roli eksperymentu wyrażającego osobowość fotografa w interpretacji wizji świata.

---

321 Tekst zamieszczony w liście do J. Lewczyńskiego z 18.12.1958 r. Cyt. za: A. Sobota, katalog wystawy *Zdzisław Beksiński Fotografie 1953–1959 ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2001/2002.

322 A. Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia" 1959, nr 9, s. 442–445.

323 J. Busza, *Wobec fotografów*, Warszawa 1990, s. 21.

324 https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-lewczynski [dostęp 29.04.2022].

Należy jednak wspomnieć, że tak jak niemiecka fotografia subiektywna odwoływała się do międzywojennej fotografii awangardowej, tak w Polsce po 1945 roku odżyły podobne tendencje. Do jej kontynuatorów należał Zbigniew Dłubak (1821–2005), malarz, fotograf, jeden z założycieli powstałego w 1945 roku walczącego z estetyzmem ugrupowania artystycznego Grupa 55. Autor już w 1948 roku zorganizował swoją pierwszą indywidualną wystawę i wziął udział w październiku tego samego roku w zbiorowej wystawie pod nazwą ***Nowoczesna Fotografika Polska***. Obie miały miejsce w warszawskim Klubie Młodych Artystów i Naukowców. Wbrew nazwie niewiele było na niej fotografii nowoczesnej i propozycje Dłubaka wyróżniły się w tym względzie. Artysta należał do nielicznych, którzy próbowali przeciwstawić się izolacji fotografii związanej ze środowiskiem międzywojennego piktorialnego Fotoklubu, włączając swoją twórczość w obszar nowoczesnej plastyki. We wspomnianej wystawie wzięło udział jedenastu autorów. Czterech z nich: Zbigniew Dłubak, Edward Hartwig, Fortunata Obrąpalska i Leonard Sempoliński (1902–1988) zostali zaproszeni do chyba najważniejszej w tym czasie ekspozycji głoszącej idee nowej sztuki, ***Wystawy Sztuki Nowoczesnej*** otwartej w grudniu 1948 roku w Krakowie. Dłubak zaprezentował tam abstrakcyjne w formie ujęcia makrofotografii, w kilku przypadkach z zastosowaniem solaryzacji, nadając im dodatkowo poetycko brzmiące tytuły: ***Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu, Przypominam samotność cieśniny, Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje, Nocami straszy męka głodu***. Zdjęcia te były wizualizacją poematu Serce Magellana chilijskiego pisarza Pabla Nerudy. Swoje zainteresowania strukturą fotografii kontynuował później w innych realizacjach. Drugą osobą, która przedstawiła interesujące eksperymenty, była Fortunata Obrąpalska (1909–2004). W okresie międzywojennym zasadniczy wpływ na estetykę jej zdjęć miał Jan Bułhak, przez co prace te były silnie nacechowane konwencją piktorialną. Po wojnie zainteresowała się nowymi formami fotografii. W latach 1948–1952 była członkiem redakcji „Świata Fotografii", w którym opublikowała znaczący tekst Efekty surrealistyczne w fotografii[325]. Fotograficzne egzemplifikacje tych rozważań zrealizowała w postaci abstrakcyjnych fotografii: ***Dyfuzja cieczy*** (1948), ***Cisza*** (1947), ***Przekleństwo*** (1948), eksponowanych na wspomnianych wystawach ***Nowoczesna Fotografika Polska i Wystawa Sztuki Nowoczesnej***. Później powstały prace: ***Tancerka, Tancerka II i Studium I, II, III*** (1948). Cały cykl ukazywał oniryczne kształty tuszu rozpływającego się w naczyniu z wodą. Fizyczne zjawisko zostało wykorzystane do stworzenia fotografii skupionych na formach, jakie przybierał tusz. Efekty te autorka wzmacniała, stosując technikę solaryzacji. Interesowała się też innymi technikami: wtórnikiem negatywowym, inwersją, zabiegami high key i low key. Obrąpalska była również członkinią powstałej w 1947 roku poznańskiej awangardowej grupy plastyków 4F+R (Forma, Farba, Faktura, Fantastyka + Realizm), którą oprócz niej tworzyli malarze: Andrzej Lenica, Ildefons Houwalt, Zygfryd Wieczorek, teoretyk grupy Feliks M. Nowowiejski i architekt Bolesław Schmidt.

W 1948 roku we Wrocławskim Towarzystwie Fotograficznym ważną wystawę fotomontaży, wykorzystujących architektoniczne i rzeźbiarskie formy wywodzące się z antyku, zaprezentował Aleksander Krzywobłocki (1901–1979).

Reakcją na kilkuletnie panowanie w Polsce socrealizmu stały się eksperymenty z formą zarówno w odniesieniu do malarstwa i rzeźby, jak i filmu, a także fotografii. W odniesieniu do fotografii to właśnie Zbigniew Dłubak, który w okresie socrealizmu wycofał się z publicznego życia artystycznego, zaczął jako jeden z pierwszych poszukiwać specyficznego dla fotografii sposobu obrazowania. Od 1959 roku realizował cykl Krajobrazy, w którym zrywał z wcześniejszą estetyką zdjęć abstrakcyjnych o metaforycznym charakterze na rzecz dokumentalnego podejścia do fotografii. Do interesujących prac tego okresu należy cykl ***Egzystencje*** realizowany w latach 1959–1966. Motywami tych zdjęć były codzienne przedmioty znajdujące się w jego pracowni i w mieszkaniu oraz akty. Artysta zwracał uwagę na istotę fotografii tkwiącą w jej funkcjach dokumentalnych.

325 F. Obrąpalska, *Efekty surrealistyczne w fotografii*, „Świat Fotografii" 1948, nr 8, s. [numery stron].

Niewątpliwie do najbardziej istotnych eksperymentalnych prac fotograficznych należały w tym czasie również realizacje Andrzeja Pawłowskiego (1925–1986). W latach 1954–1956 tworzył fotografie bez użycia aparatu fotograficznego. Powstawały one w wyniku oświetlenia z różnych stron wyciętych papierowych form ustawianych bezpośrednio na światłoczułym materiale. Były to: ***Luxogramy I*** i ***II*** (1954–1955), ***Heligramy*** (1956), ***Mutacje i Somnamy*** (1959), a także powstałe w latach późniejszych: ***Zbiory*** (1972) i ***Discovery*** (1984). W 1957 roku autor wykonał ***Kineformy***, ruchome, barwne modulatory świetlne sprzężone z dźwiękiem, prezentowane w teatrze Cricot 2 w Krakowie, które następnie zostały sfilmowane. Tworzył również chemiografie, działając chemicznymi odczynnikami bezpośrednio na papier fotograficzny. Tak powstały cykle ***Prolegomena*** (1962) i ***Ślad gestu*** (1963–66) przemianowane później na ***Omamy.*** Jedynym cyklem fotograficznym powstałym z użyciem aparatu fotograficznego była seria ***Genesis*** (1967) obrazująca ręce artysty, sfotografowane szerokokątnym obiektywem na tle nieba w celu wydobycia ich monumentalnej formy. Jak pisał Adam Sobota: „Charakter tej pracy odbija pewną tendencję w sztuce lat 60. jaką była narastająca skłonność do posługiwania się metaforą"[326].

Równie interesujące abstrakcyjne kompozycje oparte na motywach znajdujących się w naturze tworzył, oprócz wymienionego już wcześniej Bronisława Schlabsa, Marek Piasecki (1935–2011), którego heliografie stanowiły zapis efektu mieszania się cieczy wylewanej bezpośrednio na światłoczuły materiał bez użycia aparatu fotograficznego. Piasecki konstruował też aranżowane martwe natury oprawiane w przestrzenne skrzynki stanowiące trójwymiarowe obiekty.

W latach 1957–1959 działała we Wrocławiu grupa Podwórko, której członkowie: Bożena Michalik, Wadim Jurkiewicz (1911–1962), Zbigniew Staniewski i Edmund Witecki eksperymentowali z formą w fotografii. Założycielka grupy Bożena Michalik (1907–1955) swoją działalność fotograficzną rozpoczęła w 1936 roku we Lwowskim Towarzystwie Fotograficznym. Od 1950 roku była członkinią dolnośląskiego okręgu ZPAF. Członkowie grupy w swojej twórczości odwoływali się do nowoczesnej sztuki, inspirując się abstrakcją. Do najciekawszych prac Bożeny Michalik należały fotografie zdeformowanych odbić w szybach, symetryczne montaże i zapisy światła. Zbigniew Staniewski (1925–2001) łączył studia filozoficzne z refleksją nad fotograficznym medium, stając się u nas prekursorem fotografii konceptualnej. Na indywidualnej wystawie w 1964 roku w cyklu ***Spojrzenie na szybę*** wytykał błąd analizowania fotografii jako medium przeźroczystego, twierdząc, że zdobywanie wiadomości o świecie za pomocą fotografii musi być połączone z refleksją na temat samego medium. Ekspozycja zdjęć wskazywała na możliwości wielowarstwowego odbioru fotografii. Trudności z rozpoznaniem obiektów na fotografii mogą być związane na przykład z manipulacyjną rolą tytułów. Edmund Witecki (1937–2019) w latach 1956–2002 kierował pracownią fotograficzną przy Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Choć członkowie grupy nie stanowili zwartego kolektywu uprawiającego jednorodną stylistykę, ich pierwsza wspólna wystawa była programowo nakierowana na nowoczesność. Dzięki takiej postawie w 1958 roku wzięli udział w wystawie w Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, na której znalazły się również prace Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa. Dla tych ostatnich był to prekursorski występ przed przywołaną wcześniej znaczącą wspólną ekspozycją pod nazwą ***Pokaz zamknięty.***

W 1961 roku na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu powstała grupa fotograficzna Zero-61[327]. Początkowo do grupy należeli: Czesław Kuchta, Jerzy Wardak, Józef Robakowski, Wiesław Wojczulanis, Roman Chomicz i Lucjan Oczkowski. Później do grupy dołączyli: Andrzej Różycki, Michał Kokot, Antoni Mikołajczyk i Wojciech Bruszewski. Cechami wyróżniającą twórczość tych autorów były eksperymentalne traktowanie technik fotograficznych i poetyckość ich prac. Chodziło też o odrzucenie tradycyjnej estetyki na rzecz poszukiwań nowych środków wyrazu obrazu fotograficznego[328].

326 A. Sobota, *Genesis w twórczości Andrzeja Pawłowskiego*, „Format" 1997, nr 24–25, s. 50.
327 Nazwa pochodzi od roku założenia grupy.
328 W każdym razie dotyczyło to prac najbardziej progresywnych członków grupy.

Jerzy Wardak (1938–2022) często stosował klejony fotomontaż uzyskując w wielu pracach poetycki nastrój. Fotografie Czesława Kuchty (1936–2001) były najbliższe klasycznej interpretacji takich tematów, jak portret, sceny rodzajowe czy pejzaż. Wiesław Wojczulanis (1938–2015) interesował się graficznym przetworzeniem obrazu z wykorzystywaniem zabiegów kontrastujących fotografię. Ciekawa była twórczość Józefa Robakowskiego (ur. 1939)[329], od zdjęć z wielokrotną ekspozycją przez tonowanie odbitek aż do fotoobiektów (np. praca ***Durszlak***, 1961, będąca zdjęciem kuchennego czerpaka przybitego gwoździem do deski). Podobnie interesujące były pełne metafor i liryki prace Andrzeja Różyckiego (1942–2021). Autor tworzył kolaże z użyciem własnych zdjęć, obrazków ludowych i wycinanek. Antoni Mikołajczyk (1939–2000) zaczynał swoją przygodę od fotografii barwnej, by w późniejszym okresie zająć się fotograficzną analizą światła. Michał Kokot (1944–2014) tworzył fotomontaże, kolaże, fotogramy, a później zajął się promocją muzyki ludowej. Wojciech Bruszewski (1947–2009)[330] wprowadzał elementy śladu i odcisku. Niektórzy z wymienionych wyżej fotografów wzięli udział w zorganizowanej przez Zbigniewa Dłubaka i Zbigniewa Łagockiego (1927–2009) zbiorowej wystawie zaytułowanej ***Fotografia subiektywna***. Tytuł wystawy został zapożyczony od słynnych ekspozycji Ottona Steinerta[331]. Chodziło o pokazanie fotografii bardzo osobistej, przefiltrowanej przez osobowość autora, pozostającej w opozycji do pojęcia obiektywności fotografii. Otwarcie z udziałem prac 24 autorów nastąpiło w 1968 roku w krakowskich Krzysztoforach, a następnie wystawa została przeniesiona do galerii Boguckich w Warszawie[332]. Na wystawie dominowały fotografie przekształconych w bryły ciał modelek i alegoryczne fotomontaże. Do najciekawszych prac z kategorii aktu należały zdjęcia Zbigniewa Łagockiego oraz eksperymenty z obiektywem typu „rybie oko" i stroboskopem Wacława Nowaka (1924–1976). Intrygujące fotomontaże były udziałem Wojciecha Plewińskiego (ur. 1928) i członków grupy Zero-61. Nad pracami Jerzego Wardaka, jak komentował to Wiesław Hudon: „unosi się [...] duch surrealizmu, młodopolska poetyka i echa malarstwa symbolicznego"[333].

Czesław Kuchta przedstawił barwne reliefy. Józef Robakowski zaprezentował między innymi fotomontaże, w tym ciekawy portret symetryczny ***Trzecia twarz*** (1966), w którym podczas złożenia dwóch głów pojawia się surrealna trzecia twarz Andrzej Różycki pokazał kolaże: ręcznie malowane odbitki i fotografie połączone z gotowymi przedmiotami (żyletkami). Jerzy Lewczyński, kontynuując swoje eksperymenty z gotową fotografią przedstawił kolejne cykle prac łączące własną fotografię z ilustracjami z czasopism. Zainteresowania Lewczyńskiego dokumentalnymi aspektami fotografii były silnie nacechowane akcentem egzystencjalnym. Zbigniew Dłubak pokazał eksperymentalną w formie ekspozycję typu environment pod tytułem ***Ikonosfera II***, na którą składały się muliplikacje zdjęć aktu. Bezpośrednie odciski ciała wykonane metodą chemigrafii były udziałem Krzysztofa Malskiego. Edward Hartwig jako końcowy rezultat potraktował graficznie przetworzony negatyw. Również graficzność i efekt symetrii wykorzystał w swoich pracach Marian Kucharski (1930–2018). Przestrzenną aranżację przedstawił Zdzisław Walter (1930–2013). Wystawa była o tyle ważna, że zapowiadała pewien przełom

329 W latach 1970–1977 był członkiem Warsztatu Form Filmowych, autorem filmów eksperymentalnych. Jest autorem filmów wideo, obiektów, instalacji, obrazów, cykli fotograficznych i akcji artystycznych oraz organizatorem i uczestnikiem niezależnego ruchu artystycznego, aktywnym uczestnikiem tzw. Kultury Zrzuty oraz kuratorem wystaw i autorem programów telewizyjnych Żywa galeria (1998).

330 W latach 1970–1977 był członkiem Warsztatu Form Filmowych, autorem filmów opartych m.in. na found footage i eksperymentach związanych z badaniem powiązań między warstwą wizualną a dźwiękową filmu. Był jednym z pierwszych w Polsce twórców wideo-artu, obiektów, instalacji i projektów dźwiękowych.

331 I Wystawa Fotografii Subiektywnej zorganizowana przez Ottona Steinerta miała miejsce w 1951 r., druga w 1954 r., a trzecia w 1958 r.

332 Brali w niej udział: Adam Bogusz, Zbigniew Dłubak, Marian Gadzalski, Juliusz Garztecki, Edward Grochowicz, Edward Hartwig, Marian Kucharski, Czesław Kuchta, Krzysztof Malski, Wacław Nowak, Jerzy Lewczyński, Zbigniew Łagocki, Paweł Pierściński, Wojciech Plewiński, Bronisław Rogaliński, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zofia Rydet, Zbigniew Staniewski, Jerzy Wardak, Zdzisław Walter, Daniel Zawadzki, Andrzej Zborski,

333 W. Hudon, *Wariaci i egzaltowani*, „Fotografia" 1968, nr 12, s. 268.

w myśleniu o medium fotograficznym. Należy jednak zaznaczyć, że wpływ na plastyczne potraktowanie tego medium przez wielu polskich fotografów miała również Urszula Czartoryska (1934–1998), która w 1965 roku wydała książkę ***Przygody plastyczne fotografii***, traktującą o wzajemnych relacjach pomiędzy fotografią a innymi dyscyplinami plastycznymi[334].

Wystawę Ikonosfera I zorganizował Zbigniew Dłubak w Galerii Współczesnej w Warszawie w lutym 1967 roku. Była to niewątpliwie prekursorska w polskiej fotografii aranżacja typu environment, na którą składały się duże powiększenia fragmentów ciała i różnych przedmiotów. Zdjęcia przymocowane były do ścian, nakładały się nawzajem, wypełniając ściśle powierzchnie małego korytarza. Ciało, poprzez kadrowanie i powiększanie, zostało tutaj sprowadzone do kształtów i brył. Ciąg zdjęć prowadził widza do końca korytarza, w którym znajdowało się wejście do pomieszczenia, gdzie zdjęcia wisiały jedno za drugim, luźno powieszone za górną krawędź, i poruszały się pod wpływem drgań powietrza wywołanych wentylatorem. Porównując fragmenty ciała z fragmentami przedmiotów z metalu, drewna, kartonu itp., autor sprowadził ciało do takich samych wartości estetycznych jak inne powierzchnie, przedstawiając fotografię jako efekt rejestracji. Później powstały: ***Ikonosfera II*** i ***Ikonosfera III***.

Ważnym uczestnikiem polskiej wystawy ***Fotografia subiektywna*** był Edward Hartwig (1909–2003), który w 1960 roku wydał album ***Fotografika***, uważany za jedno z najważniejszych polskich wydawnictw fotograficznych. Zaprezentował w nim swoją wizję fotografii, opartą na wartościach plastycznych obrazu. Twórczość autora stanowi oryginalny w polskiej fotografii przykład zainteresowań różnymi rodzajami i stylistykami, które potrafił indywidualnie zinterpretować. Fotografować zaczął jeszcze przed wojną, realizując zdjęcia krajobrazowe, architekturę i scenki rodzajowe w specyficznej rozostrzonej konwencji piktorialnej, przypominającej malarstwo impresjonistyczne. Ta stylistyka była tak wyraźna, że na długie lata przylgnęła do autora etykietka „mglarza". Album ***Fotografika*** stał się przełomem estetycznym. Na fotografiach pojawiało się duże ziarno, a wiele zdjęć potraktowanych zostało bardzo graficznie[335].

W OPOZYCJI DO DECYDUJĄCYCH MOMENTÓW

Promowana przez Henriego Cartier-Bressona teoria „decydującego momentu" znalazła swoją opozycję w twórczości fotografów mających odmienne podejście do fotografii reporterskiej. Jednym z nich był Amerykanin William Klein (1928–2022), który z twórczością Bressona zapoznał się podczas swojego pobytu we Francji i po powrocie do USA uznał, że estetyka tych zdjęć jest nudna i nie odpowiada jego temperamentowi. Podejście Kleina do fotografii polegało na zerwaniu z powszechnie funkcjonującymi zasadami dobrego zdjęcia opartego na precyzyjnie komponowanym kadrze i idei polowania na najbardziej charakterystyczny moment fotografowanej sytuacji. Można powiedzieć, że artysta wyznawał filozofię głoszącą, iż świat nie składa się z wyjątkowych, decydujących momentów i nie ma powodu, aby fotograf starał się takie momenty uchwycić. Wczesna twórczość Kleina związana była z malarstwem, które studiował w Paryżu pod okiem francuskiego malarza związanego z kubizmem, grafika, rzeźbiarza, ceramika i reżysera filmowego Fernanda Légera. W 1954 roku Klein wrócił do Nowego Jorku, gdzie zaczął zajmować się fotografią mody dla magazynu „Vogue" oraz fotografią dokumentalno-reportażową, charakteryzującą się wypracowanym przez niego stylem inspirowanym dynamiką amerykańskiej ulicy. Zdjęcia te znalazły się w przełomowej książce ***Life Is Good and Good for You in New York*** (Życie jest

334 U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.

335 W 1960 r. Edward Hartwig zdobył na igrzyskach olimpijskich w Rzymie medal za fotografię sportową. Ma w dorobku wiele albumów, m.in.: *Ziemia rodzinna* (1955), *Lublin* (1956), *Łazienki* (1956), *Kazimierz nad Wisłą* (1958), *Fotografika* (1958, 1960), *Moja ziemia* (1960), *Akropol* (1962), *Kraków* (1965, 1969, 1980), *Pieniny* (1966, 1971), *Kulisy teatru* (1969, 1974, 1983), *Warszawa* (1974, 1984), *Fotograficy świata – Edward Hartwig* (1966), *Łowicz* (1975), *Żelazowa Wola* (1975), *Wariacje fotograficzne* (1978), *Tematy fotograficzne* (1978), *Kraków* (1982), *Kwiaty ojczystej ziemi* (1983), *Mistrzowie europejskiej kamery* (1983), *Wierzby* (1989), *Polska Edwarda Hartwiga* (1995), *Spotkanie z Chopinem* (1995), *Halny* (1999).

dobre i dobre dla ciebie w Nowym Jorku, 1956), którą sam nowatorsko opracował. Styl autora, jak wcześniej wspomniałem, odbiegał od standardów poprawnej fotografii. Wykorzystywał kadry wyglądające tak, jakby były robione przypadkowo, pod wpływem chwilowych emocji. Ujęcia charakteryzowały się dużymi kontrastami, nieostrością obrazu związaną z selektywnie dobieraną głębią ostrości i rozmyciem ruchu. Podczas fotografowania podchodził bardzo blisko do fotografowanych scen. To zmniejszanie dystansu było strategią odwrotną w stosunku do fotografii opartej na „decydującym momencie" propagowanej przez Cartier-Bressona, która charakteryzowała się szerszymi planami i jak najmniejszą ingerencją w fotografowaną scenę. Dla podkreślenia indywidualnego charakteru swoich zdjęć Klein używał wysokoczułych ziarnistych negatywów oraz szerokokątnych i długoogniskowych obiektywów. Charakterystyczne dla tej estetyki zdjęcie ***Dance in Brooklyn, New York*** (Taniec na Brooklynie, Nowy Jork, 1955), przedstawiające tańczących dziewczynkę i chłopca, na której to fotografii w wyniku długiego czasu ekspozycji chłopiec wygląda, jakby miał brodę, komentował tak, że podoba mu się ten efekt, ponieważ fotografia może przedstawiać nie to, co widzi oko ludzkie, ale to, co pojawia się w wyniku użycia aparatu. Historyk Wolfgang Kemp tak opisuje tę strategię:

> *Klein widzi Nowy Jork jako rodzaj psychodramy, która to, co przedstawione i tego, który przedstawia w równym stopniu wprowadza w stan hipnozy i upojenia. Aparat Kleina, jak żadnego innego fotografa przed nim, operuje w sposób bezpośredni, ekstremalnie blisko życia*[336].

Nowatorstwo książki Kleina związane było również z jej oryginalną koncepcją graficzną. Pojawiły się w niej zdjęcia o zróżnicowanych formatach, jak również fotografie drukowane na spad oraz sekwencje obrazów. Każda ze stron była inna. Za tę książkę autor otrzymał w 1957 roku prestiżową nagrodę Prix Nadar[337]. W kolejnych latach w wyniku podróży fotograficznych opublikował trzy albumy będące portretami miast: ***Rzym*** (1958), ***Moskwa*** (1962) i ***Tokio*** (1964). Z powodzeniem zajmował się też reżyserią pełnometrażowych filmów fabularnych i licznych krótko- i pełnometrażowych dokumentów oraz reklam. Uprawiana przez niego w latach 1955–1965 fotografia mody również odbiegała od klasycznej fotografii studyjnej. Fotografował modelki na ulicy lub w plenerze z wykorzystaniem wspomnianych obiektywów szerokokątnych i długoogniskowych, stosując często reporterską lampę błyskową. Były to fotografie bliskie spontanicznej fotografii ulicznej[338]. W latach 90. autor łączył fotografie z gestem malarskim, który polegał na wykorzystywaniu fragmentów fotograficznych stykówek z charakterystycznym zaznaczaniem kadru lub jego części przeznaczonej do powiększenia. Te zaznaczenia były nanoszone różnokolorową farbą i tworzyły oryginalny efekt graficzny malowanych stykówek.

W październiku 2012 roku w londyńskiej galerii Tate Modern została otwarta monograficzna wystawa Williama Kleina i Japończyka Daidō Moriyamy (ur. 1938). Zderzenie prac dwóch fotografów związane było z wizualnym pokrewieństwem przyjętej stylistyki i tematyką ulicznego życia miast. Moriyama twierdził, że na jego podejście do fotografii duży wpływ miał wspomniany album Kleina Life Is Good and Good for You, który stał się dla niego źródłem inspiracji. Tak to komentował: „Byłem tak poruszony i sprowokowany fotoksiążką Kleina, że cały czas spędzałem na ulicach Shinjuku [jednej z tokijskich dzielnic – ZT], mieszając się z hałasem i tłumem, nie robiąc nic poza beztroskim pstrykaniem migawką aparatu"[339].

336 W. Kemp, Historia fotografii. *Od Daguerre'a do Gursky'ego*, tłum. M. Bryl, Kraków 2014, s. 96–97.

337 Prix Nadar to coroczna nagroda przyznawana za książkę fotograficzną wydawaną we Francji. Nagroda została ustanowiona w 1955 r. przez Association Gens d'images i jest przyznawana przez jury składające się z fotoreporterów i ekspertów wydawniczych, https://en.wikipedia.org/wiki/Prix_Nadar [dostęp 12.05.2022].

338 Warto wspomnieć, że prekursorem fotografowania mody poza studiem, na ulicy był węgierski fotograf Martin Munkácsi (1896–1963), który pracował w Nowym Jorku dla magazynu „Harper's Bazaar" i wcześniejsze doświadczenia fotografa sportowego wykorzystał w migawkowej ulicznej fotografii mody.

339 G. Scaldaferri, *Odkryj urzekające prace uznanego japońskiego fotografa, Daidō Moriyamy*, https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/daido-moriyama-the-father-of-street-photography-in-japan/ [dostęp 12.05.2022].

Znakiem rozpoznawczym fotografii Moriyamy są zdjęcia definiowane jako *are, bure boke*[340] (ziarniste, rozmyte i nieostre) wykonywane często poruszonym aparatem, charakteryzujące się wysokim kontrastem i grubym ziarnem. Efekt ten jest dodatkowo wzmacniany specjalną obróbka ciemniową. Stylistyka surowego stylu znalazła szerokie uznanie szczególnie w środowisku młodzieży i studentów. Wydana w 1972 roku książka autora ***Shanshin yo Sayonara*** (Pożegnanie z fotografią) zawiera fotografie powstałe w Japonii na przełomie lat 60. i 70. XX. W opisie publikacji możemy znaleźć taki komentarz:

> Shanshin yo Sayonara *powstała w wyniku rozmowy Moriyamy z Nakahirą Takumą w Hilltop Hotel 2 sierpnia. Ich dialog jest wydrukowany na stronach tekstu. Obaj byli od 1964 roku przyjaciółmi i obaj współpracowali z magazynem „Provoke", który koncentrował się na funkcji fotografii w odzwierciedlaniu rzeczywistości. Słowo „sayonara" oznacza: bez kadrowania, bez ostrości, bez tematu. Nawet sam fotograf wydaje się znikać pod pozornie przypadkowymi obrazami. Ta publikacja jest ikoną swoich czasów*[341].

Mówi się, że poprzez odrzucenie tradycyjnej estetyki książka reprezentuje styl antyfotograficzny. Tę publikację i inne wydawnictwa artysty określa się jako formy otwarte, pozwalające czytelnikowi podejmować decyzję o kolejności oglądania fotografii. Pisarz Minoru Shimizu opisuje podejście Moriyamy do fotografii w następujący sposób:

> *Jako cechy tego stylu można wymienić: fragmentaryczność, poczucie szybkości, obrazy zdające się być zniszczone, dzikość, ślady, poczucie niezrównoważenia, ubytki w druku, upływ czasu, skrawki negatywów, sceny wyłaniające się tylko z ciemności dzięki zastosowaniu lampy błyskowej, fotografowanie bez wizjera itp. To wszystko są wyrazy swego rodzaju „odejmowania", sposobu na wymazanie jaźni fotografa, jego myśli, subiektywnych wyrażeń i intencji. Innymi słowy, fotografie starają się nie widzieć, nie myśleć i nie wybierać* [...]. *Obraz ziarnisty, rozmyty, nieostry odsłania blizny pozostałe po zdjęciu membrany fałszywej rzeczywistości w celu pokazania prawdziwej egzystencji. Ten prawdziwy świat wyraża się w przemocy wobec fotografii. Im bardziej realne są zdjęcia, im więcej mają blizn, tym bardziej są zniszczone. Prawdziwy świat może pojawić się tylko wtedy, gdy zwykły świat zniknie*[342].

Jednym z najbardziej znanych zdjęć Moriyamy jest fotografia ***Stray Dog, Misawa, Aomori*** (Bezpański pies, Misawa, Aomori, 1971) przedstawiająca nieufnie spoglądającego psa, z którym w pewien alegoryczny sposób autor sam się utożsamia. Na jednym ze zdjęć Moriyamy kojarzonych bardziej niż jakiekolwiek inne z jego imieniem, ***Stray Dog*** (1971), tytułowy bezpański pies odwraca głowę do aparatu. Podobnie jak pies, Moriyama przeszukiwał ulice Tokio w poszukiwaniu wizualnej pożywki[343].

W 1989 roku autor opublikował w czasopiśmie „Asahi Camera" swój składający się z kilkunastu części pamiętnik pod znamiennym tytułem ***Memories of a Dog*** (Pamiętnik psa)[344]. Moriyama dołączył do drugiego numeru magazynu „Provoke", utworzonego w 1968 roku przez fotografów Yutakę Takanashiego i Takumę Nakahirę, krytyka Kōji Takiego i pisarza Takahiko Okadę. To interesujące pismo powstało w czasach ważnych światowych wydarzeń, takich jak wybuch paryskich „wydarzeń majowych" i zbrojna interwencja ZSRR, wojna w Wietnamie i rewolucja kulturalna w Chinach, które to wydarzenia w połączeniu

340 Określenie wypromowane przez historyka sztuki Yuri Mitsudę.
341 https://www.maggs.com/shashin-yo-sayonara-goodbye-to-photography_218134.htm [dostęp 12.05.2022].
342 M. Shimizu, *Ziarnisty, niewyraźny, nieostry: „Farewell Photography" Daidō Moriyamy*, https://www.photopedagogy.com/provoke.html [dostęp 12.05.2022].
343 G. Scaldaferri, https://theculturetrip.com/asia/japan/articles/daido-moriyama-the-father-of-street-photography-in-japan [dostęp 12.05.2022].
344 Cały tekst przetłumaczony na język angielski ukazał się w 2004 r. w wydawnictwie Nazraeli Press.

ze sprzeciwem tokijskich studentów wobec powojennego ładu ekonomicznego i ciągłej obecności wojsk amerykańskich w Japonii stanowiły podatny grunt dla powstania awangardowej grupy fotografów spod znaku „Provoke". Podtytuł magazynu brzmiał: „Shisō no tame no chōhatsuteki shiryō" (Prowokacyjne dokumenty do myślenia). Pomimo że ukazały się tylko trzy numery pisma, przeszło ono do historii jako jedno z najbardziej wpływowych fotograficznych wydawnictw w Japonii. Estetyka zdjęć w nim publikowanych oparta była na upodobaniach do zbliżeń, multiplikacji zdjęć, silnych kontrastów, dużego ziarna i nieostrego obrazu. Nadrzędnym celem fotografii zamieszczanych w piśmie była walka z przypisanym fotografii mimetyzmem. Fotografia stała się środkiem ekspresji w opozycji do jej funkcji dokumentalnej.

Magazyn starał się być, zgodnie ze swoją nazwą, prowokacją dla japońskiego społeczeństwa, a konkretnie dla jego kultury fotograficznej, w owym czasie głównie zdegradowanej do statycznego fotoreportażu w europejskim stylu i prostej fotografii komercyjnej. Fotografowie „Provoke" starali się obudzić i odświeżyć estetykę istniejącej fotografii oraz zakwestionować coraz bardziej komercyjny język wizualny japońskiego społeczeństwa po spustoszeniu spowodowanym wojną[345].

Wokół magazynu powstał cały ruch skupiający fotografów identyfikujących się z estetyką pisma. Jeden z nich, Yutaka Takanashi, pisał:

> *Dotychczasowa fotografia była dla mnie zbyt wyjaśniająca, zbyt narracyjna.* [...] *To było dla mnie naturalne, że dołączyłem do „Provoke".* [...] *Moja praca zmieniła się po tym, jak zobaczyłam, jak pracują. Zobaczyłem, że nie mogę kontrolować wszystkiego. Zrozumiałem, że fotografia to tylko fragment rzeczywistości. Wcześniej byłem fotografem, który tłumaczy rzeczy za pomocą języka, a potem „Provoke" mnie zmienił"*[346].

Chodziło o stworzenie nowego języka fotograficznego, który przekraczałby ograniczenia słownego komentarza.

Kiedy opisywałem sylwetkę Moriyamy, wspomniałem o jego inspiracjach książką Kleina. Moriyama, który traktował podróżowanie jako sposób na poznawanie świata, mówił, iż ważny wpływ na jego twórczość wywarł również amerykański powieściopisarz i poeta Jack Kerouac (1922–1969), autor książki ***On the Road*** (W drodze, 1951). Kerouac był autorem wstępu do jednej z najbardziej wpływowych książek fotograficznych XX wieku ***The Americans*** (Amerykanie) Roberta Franka (1924–2019). Książka stanowiła nowe podejście do fotografii reportażowej. Została zrealizowana dzięki stypendium Fundacji Guggenheima. Autor objechał Stany Zjednoczone, wykonując ponad 27 tysięcy zdjęć, z których do publikacji wybrał ostatecznie 83 fotografie. Publikacja została wydana najpierw w 1958 roku w Paryżu, a dopiero rok później w USA. Późniejsze wydanie w Stanach Zjednoczonych związane było z negatywną oceną fotografii Franka przez tamtejsze społeczeństwo. Fotografie bowiem burzyły dotychczasowe stereotypy patrzenia na całą Amerykę jako na kraj powszechnej szczęśliwości. Zdjęcia Franka, powstałe podczas podróży po kraju, w warstwie formalnej burzyły klasyczną kompozycję na rzecz jakby przypadkowego kadrowania kawałkującego rzeczywistość widzianą przez obiektyw aparatu. Pojawiają się nieostrości i ukośne kadry, komentowane jako estetyka szybkiej migawki. Nowy był również wybór motywów, podkreślający rozległość terenów, sprzyjający osamotnieniu, ale również akcentujący wielonarodowość kultur, różnorodność społeczeństwa, podziały rasowe, samotność, słowem – codzienną banalność. Wydawało się, że zdjęcia te może wykonać każdy i wszędzie. Nie rejestrowały one wydarzenie w jakimś kulminacyjnym momencie, stały w opozycji do „decydującego momentu" Henriego Cartier-Bressona. Tworzyły specyficzną kompozycję znajdującą kontynuatorów w postaci tak zwanych fotografów ulicznych. Sama struktura książki opisywana jest często jako film na papierze. Czytelnik, kartkując strony, odbywa wizualną

345 https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/01/25/for-the-sake-of-thought-provoke-1968-1970/ [dostęp 12.05.2022].
346 M. Wholey, *Do przemyślenia: Provoke,1968–1970*, https://www.photopedagogy.com/provoke.html [dostęp 12.05.2022].

podróż, w której kolejność zdjęć stwarza interesujące konteksty w postaci swego rodzaju powidoków. Razem z autorem odwiedzamy ulice miast, drogi, parki, bary, wnętrza biura i telewizyjnego studia. Napotykamy kina samochodowe, co pewien czas amerykańskie flagi, z którymi społeczeństwo utożsamia się jako z oznakami patriotyzmu. Wiele zdjęć przedstawia różnice rasowe i klasowe oraz opuszczone miejsca, tworząc niepokojący obraz ówczesnej Ameryki. Frank, zanim zrealizował książkę Amerykanie, dokumentował aparatem Leica kraje Ameryki Południowej i Europę. Po opublikowaniu albumu zajął się filmem.

Można powiedzieć, że Robert Frank stał się ojcem chrzestnym fotografii migawkowej i pionierem fotografii codziennego realizmu. Pokazał fotografię jako medium demokratyczne, nie tylko w kontekście przyjętego programu, lecz także jako środka przekazu. O stylu fotografii migawkowej trafnie pisała fotografka Lisette Model:

> *Jestem namiętną miłośniczką migawek, bo ze wszystkich zdjęć fotograficznych są one najbliższe prawdy* [...] *Zdjęcia migawkowe mają pozorny nieład i niedoskonałości, co jest właśnie urokiem i stylem. Obraz nie jest prosty. To nie jest dobrze wykonane. Nie jest skomplikowane. To nie jest przemyślane. I z tej nierównowagi, z tego braku wiedzy i z tej prawdziwej niewinności wobec medium rodzi się ogromna witalność i ekspresja życia*[347].

WOKÓŁ WYSTAWY *NEW DOCUMENTS*

Zorganizowana 28 lutego 1967 roku przez Johna Szarkowskiego (1925–2007) w Museum of Modern Art w Nowym Jorku wystawa trojga fotografów: Diane Arbus, Lee Friedlandera i Garry'ego Winogranda pod tytułem. ***New Documents*** wywarła ogromny wpływ na współczesną fotografię. Wybrani przez kuratora fotografowie reprezentowali nowe podejście do fotografii dokumentalnej. W przeciwieństwie do dokumentalistów lat 30. i 40. ich prace nie miały na celu wywołania reform społecznych, były natomiast ukierunkowane na osobiste doświadczenie. Kiedy Szarkowski organizował tę wystawę, Diane Arbus, Lee Friedlander i Garry Winogrand byli jeszcze stosunkowo nieznani. Szarkowski natomiast dostrzegł w pracy tych autorów wspólne cechy zainteresowania codziennością i przekładaniem tych zainteresowań na język autorskiej ekspresji. W ulotce towarzyszącej wystawie kurator pisał: „W ostatniej dekadzie to nowe pokolenie fotografów przekierowało technikę i estetykę fotografii dokumentalnej do bardziej osobistych celów. Ich celem nie było zreformowanie życia, ale poznanie go"[348].

Znaczenie tej wystawy było bardzo istotne. Radykalne spojrzenie na rolę dokumentu odwoływało się do nowego stylu, który można by nazwać stylem niedecydujących momentów. Autorzy ***New Documents*** wkrótce stali się jednymi z najważniejszych współczesnych fotografów. Nim do tego doszło, sama wystawa wywołała również reakcje krytyczne. Na przykład w odniesieniu do prac Diane Arbus podnosiły się głosy dotyczące epatowania dziwactwem innych ludzi w celu promowania własnego pesymistycznego spojrzenia na świat. Ale pojawiły się też głosy pozytywne. O sukcesie wystawy może świadczyć fakt, że odwiedziło ją ponad 250 tysięcy widzów.

Początki fotografii Diane Arbus (1923–1971) związane były z fotografią komercyjną, którą uprawiała wraz z mężem w firmie Diane & Allan Arbus. Wspólnie pracowali dla firm reklamowych oraz dla magazynów takich jak: „Vogue", „Glamour" i „Seventeen". Fotografowali klasycznymi dla fotografii komercyjnej aparatami wielkoformatowymi. Tego typu fotografia nie była dla autorki satysfakcjonująca i wkrótce porzuciła ją na rzecz wykonywania zdjęć Nowego Jorku. Ulubionym aparatem artystki stał się mało-

347 https://www.artsy.net/gene/snapshot-aesthetic [dostęp 23.03.2022].
348 J. Szarkowski, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487 [dostęp 22.03.2022].

obrazkowy Nikon z 35-milimetrowym obiektywem i wysokoczułym filmem, dającym efekt ulubionych wtedy przez artystkę ziarnistych odbitek. Zmiany formalne i estetyczne pojawiły się w wyniku kontaktu z fotografką Lisette Model i około 1962 roku zaopatrzyła się w dwuobiektywową lustrzankę Rolleiflex, i to kwadratowy format zdjęć tego aparatu stał się znakiem rozpoznawczym jej fotografii, a tematem – zmarginalizowane grupy społeczne, które traktowała na równi z resztą społeczeństwa. Fotografowała ekscentryków, cyrkowców, karłów, transwestytów, drag queen. Aby izolować fotografowane postaci z przestrzeni i w ten sposób kierować spojrzenie widza na główny temat, stosowała, fotografując w świetle dziennym błysk lampy elektronowej, który zamrażał ruch w określonej pozie i wydobywał postać na pierwszy plan. Jej zdjęcia portretowe wykonywane przeważnie w parku, na ulicy lub w domach charakteryzują się frontalną kompozycją. W 1969 roku zrealizowała ważny dla siebie cykl zdjęć osób z upośledzeniem umysłowym. Na temat twórczości Arbus tak pisał fotograf i teoretyk fotografii Vladimír Birgus:

> *Diane Arbus złożyła swą mozaikę amerykańskiego społeczeństwa lat sześćdziesiątych ze zdjęć, które na pierwszy rzut oka oddziaływują ekstremistycznie, w rzeczywistości jednak niezwykle dokładnie odzwierciedlają szereg charakterystycznych rysów tego społeczeństwa. Jej zdjęcia, wolne są od jakichkolwiek formalnych efektów, pokazane osoby, znajdują się głównie w centrum obrazu patrząc w obiektyw; przemyślaną pracą z oświetleniem często zastępuje prymitywne użycie lampy błyskowej. Mimo tego jednak fotografie te uderzają widza wstrząsającym prawdziwym świadectwem o społeczeństwie konsumpcyjnym. Niesłychana sugestywność fotografii Diany Arbus tworzy głównie jej naga prawda: żaden kompozycyjny czy techniczny efekt nie odwraca widza od treści zdjęcia, nic nie wchodzi między sfotografowanego a obserwatora.* […] *Diane Arbus znamiennie oświadcza: „Nienawidzę pojęcia kompozycji. Nie wiem, co to dobra kompozycja"*[349].

Fotografka nawiązywała intensywną relację z osobami, które fotografowała, interesowała się szczegółami z ich życia, a ich problemy wpływały na jej kondycję psychiczną. 26 lipca 1971 roku artystka popełniła samobójstwo. W 1972 Arbus została pierwszą fotografką, której prace wystawiono na biennale w Wenecji. Jej fotografie określano jako „ogromną sensację pawilonu amerykańskiego" i „niezwykłe osiągnięcie". W tym samym roku John Szarkowski zorganizował w Museum of Modern Art retrospektywę prac Arbus. Wystawa podróżowała później po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Kolejne ekspozycje jej prac wystawiane były w latach 1973–1979 na całym świecie. Diane Arbus jest powszechnie uważana za jedną z najbardziej wpływowych artystek ostatniego stulecia.

Kolejnym autorem wystawy był Garry Winogrand (1928–1984) nazywany przez Johna Szarkowskiego głównym fotografem swojego pokolenia. Fotograf interesował się portretowaniem życia w USA w połowie XX wieku. W 1966 roku wziął udział w zbiorowej ekspozycji ***Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape***, zapowiadającej nowe traktowanie rzeczywistości z naciskiem na kwestie społeczne[350]. Estetyka jego zdjęć odwoływała się do tak zwanej fotografii ulicznej, sytuującej się gdzieś pomiędzy fotografią reportażową a dokumentalną. Specyfika tego typu zdjęć opierała się na traktowaniu przestrzeni jak swoistej sceny teatralnej, w której można znaleźć tematy do sfotografowania. Winogrand był niezwykle płodnym fotografem. Zaopatrzony w aparat Leica i szerokokątny obiektyw z ustawioną na stałe ostrością codziennie wyruszał na ulice Nowego Jorku w poszukiwaniu interesujących go ujęć. Zamiana standardowego obiektywu na szerokokątny (35 mm) miała duży wpływ na estetykę jego fotografii, która charakteryzowała się większą swobodą kompozycyjną i rejestracją większej liczby szczegółów w porównaniu z radykalną

349 V. Birgus, *Styl niedecydujących momentów we współczesnej fotografii socjalno-dokumentalnej*, tekst referatu wygłoszonego podczas Gorzowskich Spotkań Fotograficznych, maj 1979.

350 W wystawie kuratorowanej przez Nathana Lyonsa brali udział: Duane Michals, Bruce Davidson, Danny Lyon i Garry Winogrand.

kompozycją tworzoną przy zastosowaniu obiektywu o ogniskowej 50 mm, charakterystyczną dla zdjęć Henriego Cartier-Bressona.

> *Jego obrazy, zrodzone z obsesyjnej fascynacji zachowaniami publicznymi, są zazwyczaj przepełnione aktywnością. Zamiast mieć jeden temat uchwycony w „decydującym momencie" w sposób Henriego Cartier-Bressona, oferują wielość punktów widzenia i interpretacji. Przypadkowemu obserwatorowi mogą wydawać się na granicy dezorganizacji i wyglądają jak migawki, ale pod ich chaotyczną powierzchnią kryje się niemal podprogowy porządek, który świadczy o inteligencji wizualnej ich twórcy*[351].

Autor aż trzykrotnie otrzymał prestiżowe granty Fundacji Gugenheima, dzięki którym odbył wiele podróży po Stanach Zjednoczonych. Opublikował cztery monografie: ***The Animals*** (Zwierzęta, 1969), ***Women are Beautifu***l (Kobiety są piękne, 1975), ***Public Relations*** (Stosunki publiczne, 1977) oraz Fotografie: ***The Fort Worth Fat Stock Show*** i ***Rodeo*** (1980). Pierwsza książka, ***Zwierzęta***, powstała jako efekt wycieczek z dziećmi do ogrodu zoologicznego i dotyczyła relacji pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem. Ogród zoologiczny stał się dla fotografa miejscem, gdzie ludzie patrzą na zwierzęta, a zwierzęta oderwane od świata natury, tkwiące w swoistym stanie odrętwienia, patrzą na ludzi. Niedźwiedź sfotografowany jest w dużym zbliżeniu ukazującym tylko dolne zęby wbite w ogrodzeniową siatkę jako wyraz bezsilności zniewolonego zwierzęcia. Słoń z wyciągniętą w kierunku widza trąbą żebrze o jedzenie. Młody mężczyzna wpatruje się w oczy dziewczyny spojrzeniem podobnym do wzroku spoglądającego w ich kierunku wilka. Inny mężczyzna przypatrujący się nosorożcowi ma taki sam jak obserwowane zwierzę otępiały wzrok. Odłamany róg nosorożca przypomina o haniebnych polowania na te zwierzęta wyłącznie w celu pozyskiwania ich rogów, które sproszkowane mają według medycyny Wschodu mieć właściwości afrodyzjaku. W scenach ulicznych autor interesował się przypadkowym gestem, który nabiera nowego znaczenia w zatrzymanym kadrze. Dla Winogranda fotografowanie stało się swoistą potrzebą, wręcz obsesją. Twierdził: „Fotografuję, żeby się przekonać, jak to będzie wyglądało na zdjęciu"[352]. Pozostawił po sobie około 2500 rolek niewywołanych negatywów, 6500 rolek wywołanych, ale nie skopiowanych i około 3000 kopii stykowych.

Trzecią osobą, której prace zostały pokazane na wystawie ***New Documents***, był Lee Friedlander (ur. 1934). Swoją pierwszą indywidualną wystawę miał w George Eastman House w 1963 roku. Brał udział również w zbiorowej wystawie ***Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape*** (Współcześni fotografowie – w stronę krajobrazu społecznego). Na fotografiach często sam się pojawia, z reguły jako odbicie w witrynie sklepowej czy lusterkach lub jako cień na mijających przechodniach czy architekturze, a niekiedy jego twarz ukryta jest za jakąś przeszkodą. Właśnie seria autoportretów znalazła się na wystawie Szarkowskiego i w książce ***Self-Portrait*** (1970). Podobnie jak Winogrand fotografował Leicą, starając się uchwycić współczesne życie miejskie.

Od samego początku używał odbić w witrynach sklepowych, szklanych drzwiach i lusterkach bocznych, aby skomplikować wrażenia wizualne. Włączył także znaki drogowe, drzwi i okna jako formy do obramowania kadru. Jedna z jego najbardziej znanych fotografii, ***Nowy Jork*** (1963), czasami nazywana Drzwiami obrotowymi, przedstawia mężczyznę i kobietę idących ku sobie, widzianych po obu stronach drzwi. Friedlander sfotografował ich z zewnątrz szklanych drzwi, wprowadzając kolejną odblaskową powierzchnię i zestaw obramowań. Celowe rozczłonkowanie i niejednoznaczność kompozycji stały się znakiem rozpoznawczym jego zdjęć. Fotografował w kółko te same miasta, ulice i rodzaje scen, co skłaniało krytyków do porównywania go z paryskim fotografem z przełomu wieków, Eugène'em Atgetem[353].

351 G. Winogrand, Innowator fotografii, https://www.nytimes.com/1984/03/21/obituaries/garry-winogrand-innovator-in-photography.html [dostęp 5.10.2022].
352 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s.178.
353 N. Blumberg, *Lee Friedlander. Amerykański fotograf*, https://www.britannica.com/biography/Lee-Friedlander [dostęp 10.05.2022].

Wśród innych książek fotograficznych Friedlandera warto wymienić ***The American Monument*** (Amerykański pomnik, 1976), zawierającą fotografie około 100 pomników amerykańskich bohaterów i postaci historycznych. Fotografował również pejzaże, akty i portrety. W latach 90. Friedlander przestawił się z Leiki na aparat Hasselblad 6 × 6 cm, którym wykonał wiele fotografii krajobrazowych amerykańskiego Zachodu. W 2010 roku Whitney Museum of American Art zorganizowało wystawę ***America by Car***, na którą składały się 192 zdjęcia zrobione przez Friedlandera z jego samochodu z podróży po pięćdziesięciu stanach Ameryki. Autor zamocował aparat we wnętrzu samochodu i fotografował odbicia w lusterkach bocznym i wstecznym oraz widoki obramowane przednią szybą i bocznymi oknami jako ramami zdjęć. Uzyskał ciekawe efekty perspektywicznych skrótów, łącząc elementy wnętrza – kierownicę i deskę rozdzielczą – z widokami przydrożnych barów, moteli, kościołów i pomników oraz pejzażami, a niekiedy uwieczniał w kadrze również własny wizerunek. Fotografie te zostały wydane w kolejnej książce. Friedlander uzyskał wiele prestiżowych nagród i wyróżnień, w tym trzy stypendia Guggenheima (1960, 1962 i 1977), cztery stypendia National Endowment for the Arts (1977, 1978, 1979 i 1980), wiele medali oraz Hasselblad Foundation International Award in Photography (2005). Sposób fotografowania Winogranda i Friedlandera, polegający na wykonywaniu wielu zdjęć grupowanych później w określone serie, był wcześniej niespotykany. Związane to było z nowymi możliwościami, które otworzyły się przed fotografią w latach 60., czyli w czasie masowego wydawania książek i obecności zdjęć w wielu muzeach i galeriach. Różniło się to od pracy wcześniejszych fotografów polujących na pojedyncze ikoniczne ujęcia.

W odniesieniu do działalności Diane Arbus należy przypomnieć osobę Lisette Model (właśc. Elise Amelie Felicie Stern, 1901–1983), prowadzącą w Nowym Jorku warsztaty fotograficzne. Arbus uczestniczyła w zajęciach w 1956 roku, przejmując od Model metodę fotografowania średnioformatowym aparatem. Model urodziła się w Austrii. Pierwsze fotografie wykonała w Wiedniu i Paryżu. Po emigracji do Stanów Zjednoczonych została aktywnym członkiem lewicowo zorientowanych fotografów skupionych wokół organizacji New York Photo League. Specjalizowała się w fotografii portretowej i zdjęciach ulic Nowego Jorku. Najbardziej znane jej cykle ***Reflections*** dotyczyły odbić w szybach i witrynach sklepowych. Fotografie te spotkały się z powszechnym uznaniem i umożliwiły pracę w magazynie „Harper's Bazaar". Inny znany cykl powstał na kąpielisku w Coney Island, gdzie wykonała słynne zdjęcie ***Coney Island Bather*** (Kąpiąca się na Coney Island). Od 1976 roku kontynuowała nauczanie w New School w Nowym Jorku i w International Center of Photography. Fotografowie biorący udział w wystawie: Lee Friedlander i Garry Winogrand, otworzyli drogę fotografii ulicznej.

NOWA TOPOGRAFIA

W 1975 roku kurator William Jenkins zorganizował w Międzynarodowym Muzeum Fotografii George Eastman House (Rochester, Nowy Jork) przełomową, jak się później okazało, wystawę ***New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape***[354] (Nowa topografia: fotografie krajobrazu zmienionego przez człowieka). Jenkins użył terminu „topografia" w nawiązaniu do XIX-wiecznych fotografów, takich jak Timothy O'Sullivan i William Henry Jackson, którzy towarzyszyli geograficznym ekspedycjom eksplorującym zachodnie stany Ameryki. Wystawa wywarła znaczący wpływ na podejście do fotografii krajobrazowej. Romantyczny styl dotychczasowej fotografii pejzażu, opiewającej dziewiczą przyrodę parków narodowych i mającej wywoływać u widza zachwyt nad pięknem oraz potęgą natury, został zastąpiony obrazami podmiejskich osiedli, autostrad, stacji benzynowych i rozpadających się przemysłowych budowli, słowem – środowiska zaanektowanego przez człowieka. Inne były też aspekty estetyczne zdjęć opartych na chłodnym, zdystansowanym

354 *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr.*, International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, December-November 1975.

spojrzeniu, unikającym tworzenia pięknych obrazów. Kurator określał te obrazy jako neutralne w stylu, zredukowane do stanu zasadniczo topograficznego, przekazujące znaczne ilości informacji wizualnych, ale całkowicie unikające aspektów piękna, emocji i opinii[355].

Fotografie stały w opozycji do dominującej estetyki romantycznych zdjęć krajobrazowych, reprezentowanej na przykład przez Ansela Adamsa, który fotografował pejzaż w sposób mający na celu wywołanie u widza uczucia zachwytu – używał punktów obserwacyjnych, które podkreślały majestatyczną skalę górskich szczytów, co w połączeniu z własnoręcznie wykonywanymi odbitkami, zawierającymi szeroki zakres tonalny od czerni do bieli, miało w pełni zarejestrować fakturę i dramatyczne efekty światła i pogody.

Jenkins zaprosił do wystawy ośmiu młodych amerykańskich fotografów: Roberta Adamsa, Lewisa Baltza, Joego Deala, Franka Gohlke, Nicholasa Nixona, Johna Schotta, Stephena Shore'a i Henry'ego Wessela Jr. oraz niemiecką parę Bernda i Hillę Becherów. Wystawa była nieduża. Każdy fotograf był reprezentowany przez dziesięć odbitek. Wszyscy oprócz Stephena Shore'a pracowali w konwencji fotografii czarno-białej. Wystawie towarzyszył skromnie wydany katalog.

Robert Adams (ur. 1937), uważany za kluczową postać wystawy, od ponad czterdziestu lat fotografował zmieniający się krajobraz amerykańskiego Zachodu, rodzinny stan Kolorado, Kalifornię i Oregon. Rok przed udziałem w wystawie ***New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*** wydał książkę ***The West*** (1974), która dzisiaj uważana jest za klasyczną pozycję dotyczącą amerykańskiego społeczeństwa, obok takich projektów jak: ***American Photographs*** (1938) Walkera Evansa i ***The Americans*** (1958)[356] Roberta Franka. Publikacja stanowi wizualny esej na temat zanikania rozległego pierwotnego krajobrazu zastępowanego autostradami i przydrożnymi domami otoczonymi różnymi tablicami i znakami. Książka zaczyna się fotografiami rozległej prerii z niewielką ludzką ingerencją w krajobraz w postaci słupów elektrycznych i drewnianych płotów, po czym na kolejnych zdjęciach zaczynają pojawiać się różne zabudowania, przyczepy kempingowe, tablice w rodzaju: „Teren na sprzedaż", „Zakaz wstępu" itp., sfotografowane na tle widniejącego w oddali górskiego pasma Front Range w południowych Górach Skalistych. Te niewielkie ingerencje stanowią zapowiedź niepohamowanej ekspansji człowieka w przestrzeń przyrody. Fotografie mają jednak również inną wymowę – poprzez spójną kompozycję pokazują piękno współtrwania kultury z naturą i mają dowodzić, że mimo wszystko istnieje piękno natury niezależnie od działalności człowieka. Fotografie Adamsa charakteryzują się doskonałą kompozycją i umiejętnością wykorzystywania warunków świetlnych charakterystycznych dla fotografowanych miejsc. Z jednej strony zdjęcia pokazują zmiany krajobrazu spowodowane ingerencją człowieka, z drugiej zaś stanowią hołd dla tego, co powstaje.

Charakter fotografii Lewisa Baltza (1945–2014) opierał się na precyzyjnym wyborze określonego tematu lub obszaru geograficznego, który autor dokumentował w postaci serii zdjęć. Na wystawie ***New Topographics*** zaprezentował cykl minimalistycznych zdjęć przedstawiających betonowe ściany, garaże, schody przeciwpożarowe i place budów. Interesowały go, jak pisze Nicole Crowder, cytując fragment wywiadu z artystą z 1993 roku: „przedmieścia – obrzeża miasta, miejsca, w których miasto staje się nie-miastem – to miejsca, które mutują, miejsca, w których przyszłość stoi pod znakiem zapytnia"[357]. Autor szukał miejsc najbardziej typowych, nijakich i codziennych, przedstawiając je jak najprościej i najbardziej obiektywnie. Patrząc na te fotografie, widzimy jednak zawarte w nich geometryczne piękno. Charakterystyczne cechy fotografii Baltza trafnie opisała Katarzyna Michalak:

> *Fotografie Baltza całkowicie zaprzeczają jakiejkolwiek formie koncentracji, na którymkolwiek z przedstawionych elementów. Te wręcz abstrakcyjne obrazy architektury powodują, że oko widza*

355 https://en.wikipedia.org/wiki/New_Topographics [dostęp 29.07.2022].
356 Książkę opublikowano po raz pierwszy we Francji pod tytułem *Les Americains* w 1957 r.
357 N. Crowder, *Ikona ruchu New Topography Lewis Baltz umiera w wieku 69 lat*, https://www.washingtonpost.com/news/in-sight/wp/2014/11/24/icon-of-new-topography-movement-lewis-baltz-dies-at-69/ [dostęp 29.07.2022].

może się tylko bezwolnie ślizgać po poszczególnych okienkach tej struktury, dochodząc do optycznej ściany, którą jest faktura budynków. Pozostajemy na zewnątrz tej struktury, nie odnajdując żadnego centrum czy hierarchii ważności[358].

Rok przed udziałem w wystawie Baltz wykonał serię fotografii opublikowanych w niskonakładowej książce ***The New Industrial Parks Near Irvine California*** (Nowy park przemysłowy w pobliżu Irvine w Kalifornii), dotyczącej zmian w rolniczym krajobrazie południowej Kalifornii. Książka stała się jednym z najbardziej znanych jego projektów pokazujących krytyczne podejście do bezładnie zabudowywanej przestrzeni. W 1977 roku jego fotografie były pokazywane na Whitney Biennale w Nowym Jorku. W 1989 roku powstały zdjęcia z serii ***Candlestick Point***, przedstawiające efekty zagospodarowywania terenu w postaci stert nagromadzonych śmieci i gruzu oraz pozostałości konstrukcji budowlanych, gromadzonych na środku kalifornijskiego pejzażu. Pod koniec lat 80. Baltz przeniósł się do Europy i zaczął tworzyć kolorowe fotografie, prezentowane jako duże odbitki. W kolorowych seriach zdjęć, na przykład ***Sites of Technology*** (Miejsca technologii, 1989–1992), przedstawił bezosobową, kliniczną atmosferę korporacyjnych i biurokratycznych centrów technologii i ośrodków badawczych, głównie we Francji i Japonii.

Joe Deal (1947–2010) zaprezentował na wystawie fotografie nowo wybudowanych domów na tle krajobrazu południowo-zachodniej Ameryki. Zdjęcia te zostały wykonane z podwyższonego punktu obserwacyjnego, który stał się ulubioną estetyką również jego późniejszych fotografii. Innym wyróżnikiem jego prac jest kwadratowy format kadru, który ze względu na równoważność boków tworzy własną estetykę. W przeciwieństwie do wcześniejszych fotografów pejzażu, którzy wydobywali jego majestatyczną formę, Deal fotografował miejsca naznaczone obecnością człowieka, które moglibyśmy odebrać jako brzydkie i banalne.

Pracując w formacie kwadratu, Joe Deal fotografował nowe domy i place budowy w Albuquerque w stanie Nowy Meksyk u podnóży pobliskich gór. Usuwając horyzont ze swoich zdjęć każdy kwadratowy kadr wypełniał gęstą mozaiką nawierzchni: podjazdów, świeżo wyciętych dróg, pustych działek i nieokiełznanych zarośli. Efekt był taki, że teren wydawał się skompresowany do płaskości, co zachęcało widzów do studiowania zdjęć tak, jakby patrzyli na mapy topograficzne. Z oczami zawieszonymi w stanie skanowania widzowie mogli odczytać krajobraz jako noszący ślady ludzkich decyzji. Chwile zbyt doskonałej symetrii we wzorach skał i krzewów obnażają krajobraz jako nienaturalny. Ślady nieustannego rozwoju w postaci placów budowy zestawione są ze stertami śmieci i pustymi parcelami, które sugerują marnotrawstwo porzuconych projektów[359].

W 1980 roku autor ukończył projekt ***The Fault Zone Portfolio*** (Portfolio strefy usterek), na który składało się dziewiętnaście odbitek dokumentujących życie na przedmieściach wzdłuż linii uskoków San Andreas w południowej Kalifornii. Ostatnia seria jego prac W***est and West: Reimagining the Great Plains*** (Zachód kontra Zachód – ponowne wyobrażenie sobie Wielkich Równin, 2009), będąca powrotem do miejsc wczesnej młodości, jest niezwykle minimalistyczna. Książka z fotografiami tego cyklu była ostatnią publikacją wydaną za życia Deala. Fotograf skupił się na fotografowaniu skalnych formacji, traw i nieba. Na wielu fotografiach niebo zajmuje połowę kadru, co tworzy poczucie nieskończonej przestrzeni, jest pozbawione dramatycznie wyglądających obłoków, które były częstym elementem tradycyjnej fotografii krajobrazowej.

Kolejny autor, Frank Gohlke (ur. 1942), konsekwentnie pracował nad tym, w jaki sposób rozwój przemysłu i urbanizacja wpływają na nasz odbiór krajobrazu. Jego fotografie odzwierciedlają dynamiczne relacje pomiędzy człowiekiem a naturą. Jednym z tematów, które szczególnie interesowały autora, były elewa-

358 K. Michalak, *Fotografia w pułapce geometrycznej siatki*, „Pismo Artystyczne Format" 2008, nr 54, s. 6.

359 E. Mickevicius, *New Topographics*, https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/postwar-photography/a/new-topographics [dostęp 2.08.2022].

tory zbożowe. Fotografie z tego cyklu, który autor realizował od 1972 do 1977 roku, ewoluowały od ściśle estetycznego doceniania form do bogatej refleksji nad symbolem i ich miejscem w szerszym kontekście.

Gohlke zaczął postrzegać elewatory zbożowe jako ucieleśnienie złożonych realacji przecinania się natury, ludzkości i percepcji. Początkowo był zafascynowany ich formami, które zdawały się symbolizować czystą funkcję. Pociągały go tak samo jak modernistycznych europejskich architektów, takich jak Le Corbusier, który w ***Ku nowej architekturze*** z 1923 roku opisał proste, pozbawione dekoracji konstrukcje maszynowe jako „pierwsze owoce nowego wieku". Badając ich historię, Gohlke zapoznał się jednak z ich (przestarzałą) centralną rolą w funkcjonowaniu społeczności wiejskich, przezwyciężając w ten sposób obsesję na punkcie ich walorów formalnych, by uświadomić sobie ich znaczenie jako znaczników w skądinąd jednolitym i płaskim pejzażu"[360].

Autor od lat zajmuje się krajobrazem w stanie transformacji. W 1979 roku wykonał serię zdjęć dokumentujących następstwa tornada, które spustoszyło jego rodzinne miasto Wichita Falls. W rok po erupcji wulkanu Mount Saint Helens w stanie Waszyngton, które miało miejsce w 1980 roku, Gohlke wykonał serię widoków postapokaliptycznego krajobrazu, na których widnieją drzewa powalone wybuchem. Fotografie są świadectwem kruchości świata przyrody.

Nicholas Nixon (ur. 1947) jako jedyny z wystawiających pokazał miejską aglomerację. Zaprezentował widoki Bostonu wykonane wielkoformatowym aparatem 8 x10 cali. Zdjęcia zrobione były z lotu ptaka. Duży format aparatu i przyjęty punkt widzenia pozwoliły na oddanie na fotografii bogatej ilości szczegółów uwidaczniających strukturę miasta. Fotografie Nicholasa Nixona dokumentowały rozwój miasta: pokazywały drapacze chmur wznoszące się nad zwykłymi budynkami, rozległe ulice i autostrady, co sprawiało, że przechodnie wyglądali jak intruzi w świecie zaprojektowanym dla samochodów. Ilość nagromadzonych na zdjęciach informacji pozwala na całościowe wyobrażenie sobie Bostonu. W 1975 roku rozpoczął trwającą wiele lat serię ***The Brown Sisters*** (Siostry Brown), coroczny portret swojej żony Bebe i jej trzech sióstr, ustawianych niezmiennie w tej samej kolejności. Ten przełomowy projekt, który trwał ponad czterdzieści lat, był tematem wielu publikacji i wystaw. Fotografie pozwalają prześledzić ewoluujące więzi i podteksty między rodzeństwem, a także zmieniającą się modę i procesy starzenia. Podpisy do tych prac zawierają jedynie rok oraz lokalizację i pozostawiają widzowi tylko wyrazy twarzy i pozycje ciał kobiet pozwalające spekulować na temat związków między siostrami. Upływ czasu stał się w ogóle istotnym tematem fotografii Nixona. Artysta wykonał wiele wyrazistych portretów ludzi zarówno starych, jak i młodych, par oraz pacjentów domów opieki i osób chorych na AIDS. Osobnym tematem jego prac były bostońskie szkoły.

John Schott (ur. 1944) zaprezentował realizowany od połowy lat 70. cykl ***Route 66***. Autor przejechał drogę Route 66 ze Środkowego Zachodu do Kalifornii i z powrotem, fotografując kamerą 8 × 10 cali. Decyzja o pracy z użyciem dużego formatu była wynikiem fascynacji autora kontaktowymi odbitkami Walkera Evansa, które zaskoczyły go swego czasu „halucynacyjnym realizmem". Tematem fotografii Schotta były charakterystyczne dla tego krajobrazu małe motele ustawione wzdłuż trasy.

Henry Wessel (1942–2018) był obok Lewisa Baltza jednym z fotografów obecnych na wystawie, którzy w swojej pracy konsekwentnie używali małoobrazkowej Leiki z szerokokątnym obiektywem 28 mm i czarno-białego filmu Kodak Tri-X. W 1971 roku otrzymał stypendium Guggenheima, aby udokumentować krajobraz wokół systemu autostrad, które przekształcają amerykański krajobraz. Podobnie jak inni uczestnicy wystawy odrzucał widoki nieskazitelnej przyrody na rzecz bardzo osobistej wizualizacji środowiska zabudowywanego przez człowieka.

---

360 B. Rosa, *Frank Gohlke: Thoughts on Landscape*, https://placesjournal.org/article/frank-gohlke-thoughts-on-landscape/?gclid=Cj0KCQjwuaiXBhCCARIsAKZLt3nLleriYiWfnJZCbrp-xRhLtYKzf5wAM_fdY4-UDzZsUVUfEcBYyTQaAgZPEALw_wcB [dostęp 28.07.2022].

Odkrywając tereny, na których spotykają się natura i kultura, zdjęcia Wessela łączą spontaniczność i autentyczność migawek, rozbrajającą szczerość i lekceważący humor. Jego stonowany styl odpowiada skromności tematyki: w estetyce codzienności odnajduje niewyczerpane bogactwo, czyniąc z najmniej monumentalnych tematów rodzaj osobistej poezji[361].

W latach 1990–1991 stworzył swoją pierwszą pracę w technice kolorowej fotografii, inspirowaną konwencjonalnymi katalogami zawierającymi zdjęcia „fotografii nieruchomości". Fotografowane frontalnie w jednakowy sposób wille odzwierciedlały osobowość Amerykanów i odwoływały się do wypromowanej przez małżeństwo Becherów konwencji zdjęć typologicznych.

Jedynym uczestnikiem wystawy, który przedstawił zdjęcia kolorowe, był Stephen Shore (ur. 1947). Początki jego pracy związane były z fotografią czarno-białą, którą pokazał, jako pierwszy żyjący fotograf, w 1971 roku w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. W tym samym muzeum miał w 1976 roku indywidualną wystawę fotografii kolorowych. Jedna z najważniejszych jego serii zdjęć American Surfaces była wizualnym dziennikiem podróży, którą odbył w latach 1972–1973 po kilku stanach Ameryki. Fotografie wykonane na ogólnie dostępnym (amatorskim) materiale Kodakolor, wywoływanym jako niewielkie „odbitki z drogerii", przedstawiały banalne sceny z udziałem przechodniów, ulice, budynki, posiłki, które spożywał, pokoje motelowe, toalety. Mówił: „Chciałem robić zdjęcia, które wydawały się naturalne. Chciałem zdjęć, które byłyby tak naturalne jak mówienie"[362]. Ciekawy był również sposób używania lampy błyskowej: „niekoniecznie jako pomoc w widzeniu, ale jako przypomnienie w blasku odbitym od szklanych powierzchni, że to on tam kieruje aparat"[363].

W 1999 roku fotografie te zostały opublikowane w formie książki. Po okresie pracy z fotografią małoobrazkową Shore zajął się fotografią wielkoformatową. Zdjęcia wykonane aparatem 8 × 10 cali, pokazane na wystawie ***New Topographics***, ukazały się w jego kolejnej książce ***Uncommon Places*** (Miejsca niezwykłe, 1982), która stała się jedną z najbardziej wpływowych publikacji XX wieku. Motywował używanie wielkoformatowego aparatu jego „mocą opisową", za którą stoi niezwykle precyzyjny obraz dający możliwość zarówno zobaczenia twarzy w odległej przestrzeni, jak i przeczytania słowa na odległych znakach. Stephen Shore i William Eggleston uważani są za czołowych fotografów, którzy wypromowali kolorową fotografię jako formę uznaną przez świat sztuki.

Jedynymi europejskimi fotografami zaproszonymi do wystawy było małżeństwo Hilla (1934–2015) i Bernd (1931–2007) Becherowie, którzy przez prawie pięćdziesiąt lat tworzyli fotografie zanikających obiektów architektury i przemysłu: wież ciśnień, wielkich pieców, zbiorników gazu, elewatorów zbożowych, domów z muru pruskiego itp. Estetyka tych czarno-białych prac poległa na wyizolowaniu obiektu z przestrzeni poprzez zastosowanie określonego, stałego punktu widzenia, ciasnego kadrowania i wykorzystywania równomiernego oświetlenia, które eliminowało cienie zakłócające obiektywny odbiór prac. Każda konstrukcja fotografowana była z tej samej odległości a odbitki sprowadzały obiekt do jednakowego formatu. Niezwykle ważna była idea pracy za pomocą serii zdjęć, które tworzyły kolekcję form o podobnej funkcji, dając możliwość porównania ich formalnych różnic. Aby uzyskać niezniekształcony widok, artyści stosowali wielkoformatowy aparat o niesztywnej konstrukcji, umożliwiający korektę perspektywy podczas fotografowania.

Ta absurdalna systematyzacja i chirurgiczna wręcz precyzja Becherów w wycinaniu przypadkowych i zbędnych detali zamiast wzmacniać efekt wiarygodności odnosi przeciwny skutek. To, co widzimy, jest tak realne, że staje się aż hiperrealne, zwłaszcza przez zestawienie tak podobnych do siebie obiektów.

361 https://www.sfmoma.org/artist/Henry_Wessel/ [dostęp 5.08.2022].
362 https://www.moma.org/audio/playlist/45/717 [dostęp 5.08.2022].
363 B. Crair, https://newrepublic.com/article/115243/stephen-shore-photography-american-surfaces-uncommon-places [dostęp 5.08.2022].

Swoje cykle fotograficzne prezentują zawsze w formie szablonu, prowokując tym samym do porównań pomiędzy poszczególnymi, prawie identycznymi budowlami. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że budowle, które fotografują Becherowie, są dość rzadko spotykane i fakt zgromadzenia w jednej serii kilkunastu prawie identycznych budowli wzmacnia ów efekt odrealnienia. Wydaje się bowiem, że Becherowie po prostu multiplikują to samo zdjęcie, dokonując jedynie drobnych zmian w poszczególnych jego kopiach, choć wiemy, że drogą mozolnych poszukiwań oni odnajdują te obiekty w rzeczywistości. Ortodoksyjne zastosowanie się do zasad fotografii dokumentalnej spowodowało, że to, co widzimy i to, co wiemy, że widzimy przestało być spójne. Standaryzująca cecha siatki, zamiast wzmocnić ich dokumentalizm, wytrąciła te fotografie z obszaru realności, przesuwając je w obszar symulacji. Tym samym Becherowie wykroczyli poza funkcjonalizm fotografii dokumentalnej[364].

Nazwali te uporządkowane zestawy zdjęć „typologiami", odnosząc się do ich naukowego, archeologicznego charakteru. Ale oczywiście cel ich pracy dotyczył nie tylko budowania encyklopedycznego zbioru, lecz także tworzenia przesłania dotyczącego roli umykającej pamięci o przeszłości, którą fotografia potrafi zachować. Dlatego prace te należy odczytywać raczej w kontekście sztuki konceptualnej.

Organizując wystawę, Jenkins zwracał uwagę na inspirującą dla niego rolę książek artystycznych, które tworzył w latach 60. Edward Ruscha (ur. 1937). Amerykański artysta związany z nurtem pop-art, zajmujący się malarstwem, grafiką, rysunkiem, fotografią i filmem, jest autorem niskonakładowych konceptualnych publikacji, opartych na dokumentalnych funkcjach fotografii. Pierwsza książka Ruschy *Twentysix Gasoline Stations* (Dwadzieścia sześć stacji benzynowych, 1963) powstała jako wynik fotografowania stacji benzynowych przy drodze numer 66 między Los Angeles a Oklahoma City. Zdjęcia oderwane są od jakiejkolwiek estetyzacji. Ich surowy, bezpośredni wygląd ma być widzeniem kierowcy poruszającego się tą drogą i ma być po prostu fotograficznym odzwierciedleniem sformułowania zawartego w tytule.

Przez cały 2012 rok odtworzona wystawa podróżowała po świecie, odwiedzając kilka renomowanych galerii. Obok zdjęć prezentowana była również jedna z najbardziej znanych książek Ruschy, *Every Building on the Sunset Strip* (Każdy budynk na Sunset Strip, 1966). Tworząc tę książkę, artysta zamocował swój aparat Nikon F2 na statywie z tyłu furgonetki i za jego pomocą wykonał serię zdjęć na odcinku Sunset Boulevard w Los Angeles. Publikacja ma formę harmoniki, obrazy są połączone ze sobą i tworzą coś w rodzaju taśmy filmowej. Zdjęcia ułożone są w dwóch ciągach. Na górze jest seria wykonana z podróży w jedną stronę, a na dole – w drugą (dolną serię zdjęć można zobaczyć, odwracając książkę o 180 stopni).

Przypisany fotografii dokumentalny paradygmat łączy prace Eda Ruschy z pracami Nowych Topografów. Dwaj z nich: Lewis Baltz i Frank Gohlke wzięli udział w „Misji fotograficznej DATAR" powołanej w 1983 roku we Francji, której celem było dokumentowanie francuskiego krajobrazu. Stylistyka i metoda pracy były kontynuacją estetyki fotografów amerykańskiej wystawy. Projekt był pomyślany jako jednoroczny, a trwał 28 lat i skupiał fotografów z całego świata. Tysiące zdjęć przechowywanych jest we francuskiej Bibliotece Narodowej.

Jeden z pierwszych w Polsce fotograficznych projektów opartych na systematycznym fotografowaniu obiektów w konwencji becherowskich zdjęć typologicznych, czyli na kategoryzacji obiektów ze względu na ich typ, przy zachowaniu jednakowej kompozycji i oświetlenia zrealizował Andrzej Ślusarczyk (1953–2020)[365]. Chodzi o wykonaną w Wałbrzychu serię zdjęć przedstawiających frontalnie sfotografowane altany działkowe sąsiadujące z blokami z wielkiej płyty. Zbiór takich samych użytkowych form pozwala zgodnie z intencją

364 K. Michalak, *Fotografia w pułapce...*, s. 6.

365 Tematem jego fotografii był krajobraz kształtowany obecnością człowieka. Jest autorem albumu *Wałbrzych Powidoki* (2010) dokumentującego degradację przemysłu wałbrzyskiego.

tworzenia zdjęć porównawczych doszukać się indywidualnych cech poszczególnych obiektów jako wyrazu inwencji twórczej ich konstruktorów. Autor pisał:

> *W 1984 zainteresowała mnie architektura altanek ogrodowych, służących latem za przebieralnię i magazyn sprzętu potrzebnego na działce. Te lekkie konstrukcje, często zbudowane z przypadkowych materiałów, oprócz funkcji użytkowych są również miejscem, które świadczy o mieszkańcach. Stanowi jego podpis na anonimowej karcie miasta, jego oazę na betonowej pustyni*[366].

W tej samej konwencji powstały cykle fotografii ***Litewskie przystanki autobusowe*** i ***Niewypłacalni*** francusko-polskiego artysty zainteresowanego fotografowaniem modernistycznej architektury, Mikołaja Grospierre'a (ur. 1975). ***Litewskie przystanki autobusowe*** (2003–2004) są dokumentacją różnych typów przystanków o charakterystycznych geometrycznych kształtach, ustawianych wzdłuż litewskich dróg, a Niewypłacalni (2003–2005) zawierają zdjęcia fasad domów jednorodzinnych, których właściciele w wyniku zubożenia nie ukończyli budowy. Do innych ważnych cykli autora należą: ***Hydroklinika*** (2004) – dokument o zamkniętym pod koniec lat 90. szpitalu uzdrowiskowym w Druskiennikach na Litwie, ***Kolorobloki*** (2005–2006) – prace poświęcone warszawskim blokom typu „Lipsk", masowo budowanym w latach 70. XX wieku, oraz ***Biblioteka*** (2006) zawierająca fotografie ciągów bibliotecznych półek z książkami symbolicznie odnoszących się do eseju Jorgego Luisa Borgesa z 1939 roku ***La Biblioteca Total***.

Kolekcję zdjęć polskich przystanków autobusowych zrealizował również Maciej Rawluk (ur. 1969) i opublikował je w postaci książki ***Przystanki polskie. Elementy infrastruktury punktowej systemu transportu zbiorowego*** (2012). Autor sfotografował przystanki znajdujące się na prowincji, które tracą powoli swoją użytkową funkcję, wypierane przez prywatną komunikację samochodową. Jest również autorem kilku innych książek, między innymi ***Bałuty – palimpsest*** (2015) – dokumentu pokazującego wielowarstwowość obszaru łódzkiej dzielnicy, w której w latach 1940–1944 znajdowało się utworzone przez Niemców getto, ***Jedynka*** (2017) – pracy stanowiącej fotograficzną rejestracja motywów wzdłuż krajowej drogi nr 91 biegnącej z południa Polski na północ kraju, ***Wszystko składane. Aparat, rower i przedmieścia*** (2021) – zapisu kilkunastu wypraw składanym rowerem na przedmieścia Warszawy wykonanego analogowym aparatem Voigtländer 667.

W latach 90. topograficzne odwzorowywanie rzeczywistości stało się udziałem wielu innych twórców, do których należał m.in. Konrad Pustoła (1976–2015)[367]. Jego cykle ***Niedokończone domy*** (2005) i ***Nieskończone fabryki*** (2005–2006) komentują sytuację, kiedy w wyniku załamania się w połowie lat 90. koniunktury ekonomicznej w wielu miejscach w Polsce pozostały nieukończone budynki, zarówno prywatne, jak i przemysłowe. O cyklu ***Niedokończone domy*** Marianna Michałowska pisze:

> *Monochromatyczne obrazy, niemal pozbawione światłocienia wydobywają na sposób Becherów obiekty z otoczenia i przez zestawienie w serię zwracają uwagę na powtarzalność nie tylko formy architektonicznej, ile zjawiska społecznego – ekonomicznej niemożliwości dokończenia inwestycji, a jednocześnie porzucenia planów i marzeń*[368].

Obiektywny styl fotografowania w typie zdjęć reprezentujących fotografię topograficzną stał się podstawą twórczości redaktorów „Kwartalnika Fotografia". Jednym z nich jest Waldemar Śliwczyński (ur. 1958),

366 https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/7932-andrzej-slusarczyk-strefa-osobista-wystawa-w-starej-galerii-zpaf-w-warszawie [dostęp: 14.07.2024].

367 Jest autorem książek fotograficznych *Darkrooms* (Warszawa 2010) oraz *Widoki władzy* (Warszawa 2011). W 2016 r. ukazało się wydawnictwo albumowe prezentujące bogaty dorobek fotografa pt. *Konrad Pustoła*.

368 M. Michałowska, *Czy istnieje „nowa topografia" w polskiej fotografii?*, w: *Procesy, sedymentacje, topografie. O polskim dokumencie fotograficznym*, red. M. Michałowska, M. Szymanowicz, Warszawa 2012, s. 30.

autor albumów ***Cisza*** (2008), zawierającego fotografie zabytków zabudowy wiejskiej w powiecie wrzesińskim, ***Topografie ciszy*** (2012), poświęconego opuszczonym i zdewastowanym dawnym siedzibom ziemiańskim w Wielkopolsce, oraz 808,2 km (2015), będącego dokumentacją fotograficznej podróży od źródeł do ujścia Warty. Drugi z nich to Ireneusz Zjeżdżałka (1972–2008)[369], autor cykli: ***Inwentaryzacja*** (2003) i ***Sedymentacja*** (2004). Komentując te cykle, Michałowska pisze:

> *Także one przypominają o naukowej proweniencji fotografii, przesuwając punkt ciężkości z dyskursu estetycznego na topograficzny. Nie chodzi tu oczywiście o sporządzenie dokumentacji, która znajdzie swoje miejsce w katalogach architektury lub historii miasta – dokumentalny styl fotografowania służy dyskursowi sztuki. Jednak Zjeżdżałka w sposób charakterystyczny dla refleksji kulturowej przełomu XX i XXI wieku eksponuje rolę fotografii jako archiwum czasu*[370].

Konsekwencję projektów spod znaku Nowej Topografii stanowi wywołanie głębokiej refleksji o tym, że fotografia krajobrazowa jest nie tylko prostą ilustracją, lecz także ważnym medium obecnym w różnych dziedzinach nauk humanistycznych i społecznych oraz stanowi pole badań kultury wizualnej, geografii i teorii krajobrazu.

DYLEMATY DOKUMENTARYZMU – OBRAZ BRYTYJSKIEJ FOTOGRAFII DOKUMENTALNEJ LAT 80. I 90. XX WIEKU

W latach 80. XX wieku fotografia dokumentalna radykalnie zakwestionowała sprawczą rolę dokumentu reprezentowaną na przykład przez fotografów związanych z Farm Security Administration. Jako punkt wyjścia do analizy tego zjawiska przyjąłem między innymi wystawę ***Dylematy dokumentaryzmu. Obraz brytyjskiej fotografii dokumentalnej 1983–1993***, zorganizowaną przez British Council w 1994 roku jako wystawa objazdowa po świecie. W samym tytule wystawy zawarta jest jej idea. Chodzi o dylemat dotyczący tego, jakie stanowisko zająć wobec fotografii dokumentalnej, wcześniej związanej głównie z jej sprawozdawczą funkcją, a dzisiaj zdeterminowanej świadomą i subiektywną ideą autora. Fotografowie zdali sobie sprawę, że obiektywizm fotografii jest mitem, że dążenia do odsłonięcia prawdy są jałowe, a co najważniejsze, że nie udało się fotografii czegokolwiek zmienić. Stawiali więc sobie problem etyczny – jak odpowiedzieć na radykalne społeczne i polityczne zmiany, zachodzące w kraju, nie ulegając staremu mitowi rzekomej potęgi estetyki dokumentalnej[371].

We wspomnianej wystawie brali udział fotografowie, którzy na przełomie lat 80. i 90. XX wieku stworzyli znaczące realizacje fotografii dokumentalnej.

W 1985 roku odbyła się w Serpentine Gallery w Londynie wystawa ***Another Country*** (Inny kraj) dwóch autorów: Chrisa Killipa i Grahama Smitha. Smith (ur. 1947) pokazał codzienne życie rodzinnego miasta Middlesbrough, a Killip (1946–2020) – cykl wykonanych w latach 1975–1985 zdjęć, przedstawiających społeczność północno-wschodniej Anglii. Zdjęcia Killipa ukazały się w 1988 roku w albumie ***In Flagrante***[372]. Fotografie wykonane aparatem wielkoformatowym 5 × 4 cale, przedstawiające obrazy społeczności zmarginalizowanej w wyniku upadku przemysłu w Newcastle, który wywołał duże bezrobocie, stały się ikoną brytyjskiej fotografii dokumentalnej. Album jest najważniejszym dziełem autora.

---

369 Wiele tekstów o twórczości I. Zjeżdżałki zostało opublikowanych w „Kwartalniku Fotografia" 2008, w numerach 26–27 poświęconych pamięci fotografa.

370 Ibidem, s. 36.

371 B. Rogers, *Dylematy dokumentaryzmu. Obrazy brytyjskiej fotografii dokumentalnej 1983–1993*, tłum. M. Świerkocki, katalog wystawy, Galeria Pusta, Katowice, 1994, s. 5.

372 W 1989 r. album otrzymał nagrodę im. Henriego Cartier-Bressona i od tego czasu był wielokrotnie wznawiany.

Paul Lowe, profesor fotografii dokumentalnej w London College of Communication, w wywiadzie dla „The Art Newspaper" powiedział:

> *Killip uosabiał istotę społecznej fotografii dokumentalnej intensywnością swojej wizji i umiejętnością posługiwania się wielkoformatowym aparatem tak płynnie jak aparatem Leica. Jego fotografie charakteryzują się niesamowitymi szczegółami i głębią znaczenia, która jest naprawdę wielka*[373].

Pod koniec lat 70. XX wieku pojawili się w Wielkiej Brytanii dokumentaliści wykorzystujący w swoich projektach fotografię barwną. Do pionierów należał Irlandczyk Tom Wood (ur. 1951), który w latach 1978–2001 wykonywał fotografie w Liverpoolu i Merseyside. Korzystając z tego, że był stałym bywalcem nocnego klubu Chelsea Reach w New Brighton, zrealizował wystawę i wydał swoją pierwszą książkę ***Looking For Love*** (W poszukiwaniu miłości, 1989), zawierającą zdjęcia opisujące specyficzną atmosferę tego miejsca. Często porównuje się ten zestaw z pracami węgierskiego fotografa Brassaia, dokumentującego w latach 30. XX wieku nocne życie Paryża. Wood starał się uchwycić spowodowane alkoholem, często pozbawione hamulców zachowania klientów baru. Inne prace autora są wynikiem równie długoletniego procesu fotografowania. Fotograf spędził kilkanaście lat, podróżując autobusami po ulicach Liverpoolu, aby stworzyć wielowymiarowy obraz miasta z pozycji uczestnika transportu zbiorowego. Zdjęcia te zostały opublikowane w dwóch książkach: ***All Zones Off Peak*** (Wszystkie strefy poza szczytem, 1998) i ***Bus Odyssey*** (Autobusowa odyseja, 2001).

Do pierwszych brytyjskich fotografów, którzy podjęli pracę fotografa dokumentalisty świadomie wybierającego aparaty średnio- i wielkoformatowe oraz technikę fotografii barwnej, należy Paul Graham (ur. 1956). Wybór metody barwnej w odniesieniu do fotografii dokumentalnej wpłynął na wielu późniejszych fotografów, którzy odrzucili tradycyjną czarno-białą fotografię, łącząc tradycję dokumentu społecznego z innowacyjnym podejściem do koloru. W latach 80. autor zrealizował kilka cykli zdjęć wykorzystanych również w autorskich książkach. Pierwszą z nich był album ***A1 – Great North Road*** (A1 – Wielka Północna Droga, 1983), który stanowił rezultat wypraw wzdłuż najdłuższej drogi Wielkiej Brytanii.

> *Obejmując całą Anglię aż do Edynburga, Graham wielokrotnie podróżował wzdłuż Great North Road z wielkoformatowym aparatem fotograficznym, aby uwiecznić ludzi, budynki i krajobrazy Wielkiej Brytanii z początku lat 80. Ta książka jest w równym stopniu sztuką, co historycznym dokumentem z lat rządów Margaret Thatcher i podupadającej bazy przemysłowej Wielkiej Brytanii*[374].

Kolejna książka, ***Beyond Caring*** (Poza troską, 1985), powstała w poczekalniach urzędów pracy w Wielkiej Brytanii. W wyniku transformacji ekonomicznej ponad 3 miliony osób pozostało bez pracy, utrzymując się z zasiłków społecznych. Zdjęcia Grahama obrazują tę sytuację.

> *Graham wykuł świeżą formę fotografii zaangażowanej, łącząc elementy dokumentu społecznego, „nowego koloru" i reportażu, aby stworzyć efektowne dzieło, które przetrwało do dziś. Od jego powstania w 1984 roku minęło wiele dziesięcioleci, ale obrazy te zyskały nie tylko na fotograficznym znaczeniu, ale także jako unikalny historyczny zapis kryzysu bezrobocia w połowie lat 80. w Wielkiej Brytanii*[375].

373 http://www.theartnewspaper.com/2020/10/14/british-photographer-chris-killip-remembered-after-battle-with-cancer [dostęp 24.08.2022].

374 https://mackbooks.co.uk/products/a1-the-great-north-road-br-paul-graham-first-edition-second-printing [dostęp 26.08.2022].

375 https;//mackbooks.co.uk/products/beyond-caring-br-paul-graham [dostęp 26.08.2022].

Kolejną ważną książką w dorobku autora jest ***Troubled Land*** (Niespokojna ziemia, 1987). Publikacja przedstawia krajobraz społeczny Irlandii Północnej, miejsca głębokiego podziału politycznego. Fotografie autor wykonał w latach 1984–1986 podczas kilku podróży po Irlandii Północnej. Za pogodnymi irlandzkimi krajobrazami kryje się podwójne znaczenie Zdjęcia są wizualizacją podziału politycznego, o czym świadczą różne elementy zdjęcia będące oznakami lojalności republikańskiej lub rojalistycznej: powiewające flagi, graffiti, ślady farby na drodze i krawężnikach, helikoptery i żołnierze czy też maszerująca gdzieś, widoczna zaledwie na krawędzi kadru, republikańska parada. Graham twierdzi: „Zasadniczo są to fotografie konfliktów udające fotografie krajobrazów"[376].

W 1986 roku ukazał się album Martina Parra (ur. 1952) ***The Last Resort*** (Ostatni kurort). Autor znany jest ze swojego satyrycznego spojrzenia na kulturę Wielkiej Brytanii. Z sarkazmem przygląda się współczesnym aspektom życia Brytyjczyków i szerzej – zachodniego społeczeństwa. Estetyka jego zdjęć wyróżnia się ostro nasyconymi barwami i wysoką jakością bogatego tonalnie obrazu. Uzyskał to, przechodząc z aparatu małoobrazkowego na średnioformatowy Plaubel Makina 6 × 7 cm. Parr używał dodatkowo lampy błyskowej na planie słonecznym, aby zwiększyć kontrast i nasycenie swoich fotografii. Zdjęcia zostały wykonane w New Brigton na plaży na przedmieściach Liverpoolu. Autor zrobił je w latach 1983–1985 w okresie gospodarczego upadku północno-zachodniej Anglii. Przedstawiają one nadmorski kurort, który przeżył swoją świetność, stając się atrakcją dla ekonomicznie zubożałej klasy robotniczej. Jak pisze krytyk Vladimir Birgus:

> *Formalne pokrewieństwo tych, chwilami naturalistycznych ujęć z idealizowaną estetyką fotografii reklamowej lub hiperrealistycznym malarstwem stanowi pewien kontrast w odniesieniu do ukazywanych motywów tłocznych, zaśmieconych plaż, gdzie dorośli i dzieci pływają w brudnej wodzie, opalają się nieopodal buldożerów, jedzą roztapiające się lody i ustawiają w długich kolejkach po ociekające tłuszczem kiełbaski z frytkami. Te wyjątkowo mocne fotografie pokazują tragikomiczne próby wielu Anglików, którym brakuje środków, aby spędzić wakacje na Malediwach czy na Riwierze, więc uciekają z zatłoczonych miast do miejsc, które oferują złudzenie wakacyjnej idylli*[377].

Od momentu wydania książki Parr stał się jednym z najbardziej wpływowych brytyjskich fotografów. Inną ważną pozycją Parra jest seria ***The Cost of Living*** (Koszty życia, 1989), będąca obrazem nowej klasy średniej w epoce thatcheryzmu w Anglii. Zdjęcia wykonywał w domu, na przyjęciach, spotkaniach i zakupach, słowem – wszędzie tam, gdzie toczyło się codzienne życie. Później ukazały się kolejne książki: ***Common Sense*** (Zdrowy rozsądek, 1999) na temat zagadnień związanych z turystyką, które określamy pojęciem „turyzmu", oraz ***Think of England*** (Pomyśl o Anglii, 2003), dotycząca cech składających się na pojęcie „brytyjskości".

Ważny cykl fotograficzny pod tytułem ***Home*** (Dom) zrealizował w latach 1991–1992 Anthony Haughey (ur. 1963). Projekt dotyczył zbadania warunków życia dużej części irlandzkiego społeczeństwa, które powodowały ich decyzję o emigracji do Stanów Zjednoczonych. W tej sytuacji tytuł ***Home*** ma wyraźny podtekst ironiczny. W późniejszych latach autor zajął się kwestiami fali emigracji związanej z konfliktami wojennymi w Europie.

W latach 80. zmieniły się również sposoby prezentacji fotografii dokumentalnej. Fotografowie zaczęli wykorzystywać sposoby pracy świata artystów, zaczęły pojawiać się ciągi zdjęć (Jem Southam), fotografia z tekstem niejednokrotnie umieszczanym na samym zdjęciu (John Kippin), subiektywne rozkładanie ostrości (Gérard Pétremand) czy wielki format prezentowanych odbitek (John Davies).

---

376 https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/17/division-at-a-distance-paul-graham-on-picturing-the-troubles [dostęp 26.08.2022].

377 V. Birgus, *Martin Parr*, „Kwartalnik Fotografia" 2005, nr 19, s. 37.

Duży format prezentowanych na wystawach odbitek jest domeną twórczości Johna Daviesa (ur. 1949). Autor od lat 90. pracuje w technice czarno-białej fotografii, używając aparatów wielkoformatowych. Tematem jego zdjęć jest industrialny i postindustrialny krajobraz Wielkiej Brytanii, fotografowany z podwyższonego punktu widzenia i określany mianem stylu batalistycznego. W 1981 roku Davies uzyskał roczne stypendium badawcze w Sheffield School of Art i właśnie w tym roku zaczął dokumentować zurbanizowany krajobraz. Fotografie zamieścił również w ważnej publikacji ***A Green And Pleasant Land*** (Zielona i przyjemna kraina, 1987).

> *John Davies jest zafascynowany tymi industrialnymi i postindustrialnymi krajobrazami. W swoich fotografiach bada przemiany, jakie upadek przemysłu wywarł na obszarach wiejskich i miejskich.* […] *Za pomocą swojej kamery John Davies dosłownie skanuje teren, aby odsłonić te warstwy. Seria czarno-białych fotografii wykonanych w latach 1979–2005 nosi nazwę Pejzaże brytyjskie i dotyczy sytuacji jak przemysł i społeczeństwo miejskie ukształtowały się nawzajem na przestrzeni czasu oraz kwestę napięć związanych z rozwojem miast*[378].

Klasycznym przykładem długofalowych projektów dokumentalnych są cykle Jema Southama (ur. 1950). Autor zainteresowany jest wiejskim krajobrazem południowo-wschodniej Anglii. Często powraca ze swoim wielkoformatowym aparatem w to samo miejsce, fotografując zmiany w krajobrazie. Użycie takiego aparatu pozwala mu na uzyskanie dużych zdjęć pełnych szczegółów. Interesują go relacje pomiędzy człowiekiem a naturą. Do najbardziej znanych cykli należy ***The Red River*** (Czerwona rzeka). Praca zaczęła się od zauważenia, że woda w niewielkim strumyku, który przepływa obok jego domu, zabarwia się na czerwony kolor. Przez setki lat wydobywano w tym rejonie rudę cyny i to ona zabarwiła wody strumienia. Przez okres sześciu lat Southam fotografował okolice od źródeł rzeki do jej ujścia. Prezentowany na wystawach i w książce cykl jest podzielony na siedem rozdziałów zaczynających się od ogólnego topograficznego widoku przedstawiającego uformowanie terenu. Kolejne zdjęcia opisują powierzchnię ziemi, domy i ogrody, jej mieszkańców, uprawę roślin, hodowlę zwierząt, słowem – to, co historycznie ukształtowało ten krajobraz. „Cykl ten to także alegoryczna podróż przez serię rozmaitych mitów, które wpłynęły na sposób widzenia tej ziemi"[379].

Na podejście autorów do fotografii dokumentalnej wpłynęły również teorie postmodernistyczne lat 80. Znalazło to odbicie w twórczości Johna Kippina (ur. 1950), który łączy obraz z tekstem umieszczanym bezpośrednio na odbitkach.

> *Wybrane przez niego słowa, jeśli decyduje się na ich wprowadzenie, odbieramy jako cienie zapamiętanych sloganów, Autentyczna reprodukcja, Kraj Szekspira, Nostalgia za przyszłością. Ale tutaj słowa nie wspierają perwersyjnej fikcji. Między nimi i przypisanymi do nich obrazami istnieje napięcie. Jak pomylone ściągawki wskazują na coś niewłaściwego, coś brakującego, coś niewłaściwie zrozumiałego*[380].

Prace te zawarł w książce i pokazał na wystawie ***Nostalgia for the Future*** (Nostalgia za przyszłością). Tematem jego kolejnej pracy, zrealizowanej wspólnie z Chrisem Wainwrightem (1955–2017) w postaci wystawy ***Futureland*** (Kraina przyszłości) w Laing Art Gallery w Newcastle oraz w formie książki Krajobraz postindustrialn było nowe rozumienia współczesnego krajobrazu. Termin „krajobraz postindustrialny" został zaproponowany przez Kippina do opisania współczesnego krajobrazu industrialnego. Wcześniej

378 https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/john-davies.php [dostęp 26.08.2022].
379 B. Rogers, *Dylematy dokumentaryzmu...*, s. 7.
380 D. Chandler, *Johna Kippina – nostalgia za przyszłością*, tłum. K.P. Wojciechowski, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 1(4), s. 13.

krajobraz związany był z erą przemysłową, z właściwym jej wyzyskiem, niebezpiecznymi praktykami pracy, rozwojem bazy nuklearnej i wzrostem bogactwa w społeczeństwie. Dzisiaj całą tę sytuację zastąpiła tak zwana ekonomia władzy, która nie stworzyła warunków dla pozyskania wiedzy i bogactwa dla wszystkich. Doprowadziło to do powstania „superelit" i ultrakapitalizmu, do których większość ludzi ma niewielki dostęp.

Można mówić o nowym stylu fotografii dokumentalnej, operującej intensywnym wprowadzeniem koloru, odwołującej się do tradycji holenderskiego malarstwa pejzażowego z XVII wieku, w szczególności do prac takich malarzy jak Jacob van Ruisdael (1629–1682) i Albert Cuyp (1620–1691). Fotografowie często posługują się dużą skalą zdjęć. Przykładowo Chris Wainwright powiększył swoje prace do formatu billboardu. Wystawa zawierała też materiały filmowe i dźwiękowe. Można powiedzieć, że cechami nowego podejścia do fotografii dokumentalnej są jej narracyjność i wykorzystywanie formy instalacji oraz włączenie tekstów teoretycznych i krytycznych. Umieszczenie fotografii w publikacjach jest też próbą zaangażowania publiczności w dyskurs na temat prezentowanych materiałów. Projekt Futureland obejmował również ważną konferencję w Galerii Sztuki Laing, będącą wynikiem współpracy między University of the Arts w Londynie a uniwersytetami w Durham, Plymouth i Sunderland oraz Tyne & Wear Archives & Museums, na której John Kippin mówił:

> *Takie fotografie mają oferować przestrzeń do namysłu, kontemplacji i refleksji. Ujawniają obecność czasu, często tworząc narracje zmieniające się w dłuższym okresie. W zamierzeniu mają sprawiać przyjemność poprzez swoje estetyczne struktury i strategie oraz tworzyć niejednoznaczność i zaangażowanie (jak w przypadku muzyki). Intencją jest ponadto, aby przedstawiały i opisywały narracyjne intencje ich autora (na tyle, na ile jest to możliwe) oraz by mogły wywołać dyskusję i być postrzegane w kontekście innych prac*[381].

Ważną postacią brytyjskiej fotografii dokumentalnej jest Anna Fox (ur. 1961), znana z intensywnego stosowania koloru wspomaganego użyciem lampy błyskowej. Jej pierwsza istotna seria zdjęć zatytułowana ***Work Stations: Office Life in London*** (Miejsce pracy: życie biurowe w Londynie) dotyczyła różnych sfer życia biurowego w Londynie w połowie lat 80. W zamyśle autorki chodziło o przedstawienie agresywnego charakteru pracy biurowej w czasach Margaret Thatcher, wywołanego ciągłą rywalizacją. Inną jej serią jest cykl ***Zwarte Piet*** (Czarny Piotruś) realizowany w latach 1993–1998, opublikowany również jako książka, która pokazuje holenderską tradycję świąteczną zwaną Czarny Piotruś – jest to czarnoskóry asystent św. Mikołaja, rozdający smakołyki grzecznym dzieciom, a karcący niegrzeczne. Cykl przedstawia portrety osób przebranych za Czarnego Piotrusia, z pomalowanymi na czarno twarzami i czerwonymi ustami. Stanowi to refleksję nad istotą podtrzymywania tradycji w kontekście różnorodności rasowej w Holandii. W latach 90. autorka skierowała aparat na własne życie, wykorzystując w swojej pracy wątki autobiograficzne w stylistyce tzw. estetyki migawkowej. W pracach tych często posługiwała się również tekstem. Zdjęcia tworzone w minimalistycznej konwencji zostały opublikowane między innymi w projekcie ***Cockroach Diary*** (Dziennik karalucha), który był dokumentacją inwazji karaluchów nawiedzających dom Anny Fox w północnym Londynie, gdzie mieszkała z rodziną i kilkoma lokatorami. Serii kolorowych fotografii towarzyszyły reprodukcje z odręcznie pisanego pamiętnika. W podobnej stylistyce przy współpracy z piosenkarką Alison Goldfrapp powstał projekt ***Country Girls*** (Wiejskie dziewczyny), dotyczący problemu przemocy wobec kobiet na wiejskich obszarach południowej Anglii. W ramach tego rozbudowanego projektu Fox wraz z artystką Alison Goldfrapp wykonywała performance i inscenizowaną fotografię, które były komentarzem do doświadczenia dorastania na wsi pod koniec lat 70. W pierwszej dekadzie XXI wieku przez dwa lata dokumentowała kulturę wypoczynku w kultowym kurorcie Butlin's w nadmorskim

381 J. Kippin, *Kilka przemyśleń na temat fotografii, krajobrazu i postindustrializmu*, https://johnkippin.com/text/ [dostęp 10.10.2022].

miasteczku Bognor Regis w West Sussex. Miejsce to jest uznawane za kulturowy fenomen, przyciągający od czasu jego powstania w 1936 roku miliony turystów. Zdjęcia są nasycone kolorami i wykonane w dużym formacie. Zostały też opublikowane w 2013 roku w książce ***Resort*** (Kurort). Kontynuacja tego projektu znalazła się na wystawie i w kolejnej książce ***Resort 2*** (Kurort 2). Tym razem autorka zajęła się weekendami organizowanymi tylko dla dorosłych przebierających się za ikony popkultury. W 2014 roku rozpoczęła projekt badawczy pod nazwą ***Fast Forward: Women in Photography***, zajmujący się miejscem kobiet w historii fotografii i realizacjach współczesnych. W projekt ten zaangażowana jest również Karen Knorr (ur. 1954), równie ważna brytyjska dokumentalistka, zainteresowana związkami między sztuką, filozofią i socjologią. Na początku lat 80. zrealizowała serię zdjęć Belgravia (1979–1981) na temat brytyjskiej klasy wyższej, bogatych mieszkańców dzielnicy Londynu w pobliżu Harrods w Knightsbridge, w której znajdują się jedne z najdroższych nieruchomości na świecie. W serii tej czarno-białe fotografie opatrzone są ironicznymi podpisami, krytykującymi reakcyjne i absurdalne aspekty stylu życia i hierarchii społecznej, między innymi nierówności między kobietami i mężczyznami w neoliberalnej epoce Margaret Thatcher. Istniejące autonomicznie obraz i tekst tworzą nowe znaczenie. Jak twierdzi artystka: „Tekst spowalnia proces przeglądania, gdy studiujemy tekst i wracamy do ponownej oceny obrazu w świetle tego, co przeczytaliśmy"[382].

Tworząc kolejną serię, ***Gentelmen*** (1981–1983), przeniknęła do klubów dla dżentelmenów w St. James w Londynie. Fotografie przedstawiają patriarchalne wartości i naturę władzy angielskich wyższych sfer. Podobnie jak poprzednie zdjęcia są one podpisane – tym razem konglomeratem tekstów z sejmowych przemówień publikowanych w „The Times" oraz fragmentów powieści przygodowych i szpiegowskich. Użycie tekstu jako konceptualnego zabiegu było inspirowane kontaktami z Victorem Burginem, który był jej nauczycielem w czasie studiów fotograficznych na Polytechnic of Central London. W kolejnym projekcie, ***Country Life*** (Życie na wsi, 1983–1985), udokumentowała zmiany, jakie nastąpiły w społeczeństwie ziemiańskim. Fotografie zostały wykonane w ogrodach zaaranżowanych według malowniczych kanonów XVIII wieku oraz we wnętrzach. Tym razem włączyła do fotografii elementy pejzażu i martwą naturę w postaci przedmiotów upamiętniających rodzinną historię ich właścicieli. Przejście od fotografii czarno-białej do kolorowej nastąpiło w serii ***Connoisseurs*** (Koneserzy, 1986) wykonanej w technice cibachromowej. Prace zostały oprawione w czarne ramki i zaopatrzone w metalowe tabliczki z wygrawerowanymi napisami. Całość ma stwarzać wyobrażenie o wysmakowanej kulturze brytyjskiego społeczeństwa. Ostatnie prace autorki łączą fotografię analogową z cyfrową. W serii ***India Song*** (Pieśń o Indiach, 2008–2022) zainteresowała się kulturą rodów radźputów w Indiach. Prace te łączą podejście dokumentalne z inscenizacją. Fotografie powstały z inspiracji indyjskimi mitami personifikacji zwierząt w literaturze i sztuce. Na fotografiach widzimy zwierzęta obecne we wnętrzach ważnych świeckich i świętych miejsc Radżastanu. Zdjęcia wnętrz wykonane są wielkoformatową kamerą analogową Sinar P3, dającą po zeskanowaniu obrazy o bardzo wysokiej rozdzielczości. W wyniku łączenia cyfrowych fotografii wnętrz z oddzielnie fotografowanymi zwierzętami powstały obrazy nasycone surrealną aurą opisującą relacje kultury z naturą, tworzące przestrzeń międzygatunkowego dialogu.

Relacje fotografii dokumentalnej z tekstem są obecne w twórczości Paula Seawrighta (ur. 1965), na przykład w serii ***Sectarian Murders*** (Morderstwa sekciarskie, 1988) przedstawiającej miejsca zabójstw na tle etniczno-religijnych konfliktów w Irlandii Północnej. Każdemu zdjęciu towarzyszy opis zdarzenia zaczerpnięty z książki ***Political Murder in Northern Ireland*** (Morderstwa polityczne w Irlandii Północnej, 1973) autorstwa Martina Dillona i Dennisa Lehane'a oraz porannych i wieczornych gazet „The Belfast Newsletter" i „The Belfast Telegraph".

382 A. Bergueta, wywiad z Karen Knorr, FOTO ESPANA 2008, https://karenknorr.com/writings/interview-photo-espana-2008/

Teksty pochodzą z doniesień prasowych w tamtym czasie i dokumentują morderstwa niewinnych cywilów zabitych z powodu ich orientacji religijnej. Kontrast między często makabrycznymi szczegółami losu ofiary a banalnością przedstawionych miejsc, takich jak plac zabaw dla dzieci czy znany punkt widokowy, wciąż może szokować. Rozbrzmiewają one również daleko poza ich szczególnym znaczeniem jako dokument problemów Irlandii Północnej, ponieważ przynoszą do domu straszną naturę wojny domowej, która była i nadal jest powielana na całym świecie[383].

Autor, usuwając wszelkie odniesienia do politycznych organizacji stojących za tymi wydarzeniami, skupia się wyłącznie na skutkach zamachów terrorystycznych, w których ginęły niewinne osoby, komentując to następująco:

Moim ostatecznym celem jest stworzenie świadomości, wykraczającej poza czysto medialną reprezentację i pokazanie śmierci niewinnych ludzi. Odwiedzając miejsca morderstw i wykorzystując teksty z raportów prasowych, śledztw i książek z tamtych czasów, mam nadzieję, że udało mi się z powodzeniem przedstawić brutalność masowych zabójstw w moim kraju. Pragnę wywołać współczucie i chęć spojrzenia dalej niż medialne reprezentacje tych śmierci, aby ludzie zobaczyli normalny kraj wołający o położenie kresu przemocy. Nasz problem jest zarówno humanitarny, jak i polityczny. Ludzie muszą przejść moralną zmianę i zwalczyć swoją zdolność do zaakceptowania tak wielu śmierci wokół nich, zanim nastąpią jakiekolwiek zmiany polityczne[384].

Należy zwrócić uwagę na to, że same zdjęcia są pozbawione znaczenia. Dopiero towarzyszący im tekst (podobnie jak u innych twórców stosujących komentarze pod fotografiami) pozwala na zrozumienie autorskiego przekazu. Siła tego rodzaju fotografii tkwi w kontekście, który nadaje znaczenie scenie przedstawianej na fotografii. W projekcie autora zwykłe miejsca stają się niezwykłe.

Kolejną ważną postacią brytyjskiego dokumentu jest Paul Reas (ur. 1955). Pod koniec lat 80. zainteresował się nasilającym się konsumpcjonizmem. Pracuje aparatem średnioformatowym z lampą błyskową. Jak sam mówi, jest ewidentnie fotografem niechowającym aparatu pod kurtkę. Wybrał fotografowanie w kolorze, odwołując się do psychologii sprzedaży, która wykorzystuje wysycone kolory, aby zwiększyć popyt na towary. Fotografie zostały opublikowane w książce ***I Can Help*** (Mogę pomóc, 1988). We wstępie publikacji Rod Jones pisze:

Część sukcesu tej serii polega na zrozumieniu przez Reasa jej szerszych implikacji związanej z rozwojem podmiejskiego supermarketu i nowych osiedli mieszkaniowych oraz szybkim dostępem do autostrad i uświadamia nam nowe wzorce konsumpcji, rozwoju miast i transportu jako szeregu powiązanych ze sobą inicjatyw[385].

Jeszcze inny rodzaj strategii fotografii dokumentalnej przyjął Julian Germain (ur. 1962). W swojej pierwszej książce ***Steelworks*** (Huty, 1990), opisującej na przykładzie zakładów produkujących żelazo i stal w miejscowości Consett w hrabstwie Durham w Anglii efekty przemian ekonomicznych za czasów rządów Margaret Thatcher, które doprowadziły do upadku wielu miejsc pracy, posłużył się nie tylko własnymi fotografiami, lecz także zdjęciami wykonanymi przez Tommy'ego Harrisa, fotografa pracującego dla lokalnej gazety, zdjęciami z rodzinnych albumów pracowników wspomnianych zakładów oraz fotografiami reportera Dona McCullina związanego z „Sunday Times". Tego typu zabiegi łączące własne

383 https://www. artfund.org/supporting-museums/ art-weve-helped-buy/artwork/11933/sectarian-murder-series [dostęp 10.10.2022].
384 *Documentary Dilemmas: Aspects of British Documentary Photography 1983–1993, The Britisch Council*, Londyn 1994, s. 30.
385 https://www.oliverwoodbooks.com/products/reas-i-can-help-presentation-copy [dostęp 10.10.2022].

prace z obcymi, w tym również zdjęciami wernakularnymi, wpisują się w idee fotografii postmodernistycznej, zrywającej z takimi pojęciami fotografii modernistycznej, jak: subiektywność, oryginalność i autorstwo.

Kurator Bas Vroege związany z The Noorderlicht International Photo Festival, Groningen, w Holandii (2009), pisze:

> *W ten sposób Germain stworzył praktykę, którą później nazwano postmodernistycznym pisaniem historii wizualnej. Jej istota polega na tym, że żaden głos nie może być autorytatywny: historia jest ze swej natury wypadkową wielu głosów i rekombinacji zapisów z różnych momentów w czasie, lub, jak zauważył Frits Gierstberg w „Perspektief" nr 41 z 1991 roku: „Zestawiając różne rodzaje fotografii, Germain poddaje pod dyskusję ich odrębne roszczenia do autentyczności i historycznej rzeczywistości w samej prezentacji"*[386].

W 1997 roku na wystawie ***Sensations*** w Royal Academie został pokazany zestaw zdjęć Richarda Billinghama (ur. 1970) z cyklu ***Ray's a Laugh*** (Pośmiejmy się z Raya), który zrealizował on w latach 1990–1996. Zdjęcia artysty studiującego malarstwo na University of Sunderland, przedstawiające intymne spojrzenie na codzienne życie jego rodziny, miały być szkicem do olejnych obrazów, a stały się jedną z najważniejszych dokumentalnych realizacji opisujących najbliższe otoczenie. Katy Barron w eseju ***Fakty z życia. Fotografia brytyjska 1974–1997*** pisze:

> *Nie zawsze ostre zbliżenia tworzą studium rodziny artysty. Pokazują codzienne życie z zamierzonym brakiem poszanowania dla kompozycji, ostrości i wartości kolorystycznych. Ojciec Billinghama jest alkoholikiem, a matka z nadwagą pali jak smok. Intensywności ich relacji i klaustrofobiczne życie w małym mieszkaniu socjalnym w zachodnim Midlans sfotografowane są pięknie i ze współczuciem. Cykl ten wywarł ogromny wpływ na współczesną brytyjską scenę artystyczną*[387].

Wydana w 1996 roku książka z tymi zdjęciami stała się ważną publikacją pokolenia Young British Artists, a Billingham był jednym z czterech artystów nominowanych w 2001 roku do prestiżowej nagrody Turnera w dziedzinie sztuk plastycznych.

Pytanie, które można zadać, analizując opisywane prace, może brzmieć: czy istnieje odrębna, rozpoznawalna fotografia brytyjska? Warto pozostawić je do indywidualnej refleksji każdego z nas.

386 B. Vroege, *Fotografie autorstwa Juliana Germaina, Tommy'ego Harrisa i mieszkańców Consett*, red. J. Germain, https://www.juliangermain.com/projects/steel-works [dostęp 10.10.2022].

387 K. Barron, *Fakty z życia. Fotografia brytyjska 1974–1997*, katalog Miesiąca Fotografii w Krakowie, maj 2011, s. 66.

Literatura

K. Barron, ***Fakty z życia. Fotografia brytyjska 1974–1997***, katalog Miesiąca Fotografii w Krakowie, maj 2011.

R. Barthes, ***Wielka ludzka rodzina***, w: idem, ***Mitologie***, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 217–220.

V. Birgus, ***Martin Parr***, „Kwartalnik Fotografia" 2005, nr 19, s. 37.

V. Birgus, ***Styk niedecydujących momentów we współczesnej fotografii socjalnodokumentalnej***, tekst referatu wygłoszonego podczas Gorzowskich Spotkań Fotograficznych, [ulotka] maj 1979.

P. Bosworth, ***Diane Arbus. Biografia***, tłum. E. Mikina, Warszawa 2006.

H. Brzeska, ***Otto Steinert i uczniowie***, „Fotografia" 1968, nr 3, s. 61–64.

J. Busza, ***Bronisław Schlabs – sztuka jako sposób życia***, w: idem, ***Wobec fotografów***, Warszawa 1990, s.113–119.

J. Busza, ***Edward Hartwig – znajomy z encyklopedii***, w: idem, ***Wobec fotografii***, Warszawa 1983, s. 86–95.

D. Chandler, ***Johna Kippina – nostalgia za przyszłością***, tłum. K.P. Wojciechowski, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 1, s 13.

U. Czartoryska, ***Identyfikacja zakwestionowana (o grupie „Zero-61 z lat sześćdziesiatych)***, „Fotografia" 1987, nr 3, s. 20–28.

U. Czartoryska, ***Josef Sudek***, „Fotografia" 1974, nr 4, s. 42.

U. Czartoryska, ***Przygody plastyczne fotografii***, Warszawa 1965.

L. Danilczyk, ***Andrzej Pawłowski***, „Fotografia" 1986, nr 1, s. 4–7.

Dokumentalne dylematy. Aspekty brytyjskiej fotografii dokumentalnej 1983–1993 [katalog wystawy, The British Council], London 1994, s. 30

K. Dworniczak, ***Rodzina człowiecza. Recepcja wystawy The Family of Man w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii***, Warszawa 2021.

U. Eskildsen, ***Fotografia subiektywna – program nieużytkowej fotografii w powojennych Niemczech Zachodnich***, tłum. A.Sobota, „Obscura" 1985, nr 9–10, s. 24–38.

Z. Florczak, ***Dzieci naszego świata***, „Fotografia" 1978, nr 1, s. 37–41.

J. Garztecki, ***Pawek – teoria i praktyka. Dwie tezy o człowieku***, w: idem, ***Trzecie oko***, Kraków 1975, s. 52–59.

J. Hacking, ***Historia fotografii***, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014.

J. Higgins, ***Przewodnik po fotografii współczesnej. Dlaczego zdjęcie nie musi być ostre?***, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2015.

M. Janczyk, ***Wobec poznania rzeczywistości, fotografie Zbigniewa Dłubaka***, „Fotografia" 2004, nr 14, s. 38–43.

S. Jasiński, ***O Edwardzie Hartwigu***, „Kwartalnik Fotografia" 2004, nr 14, s. 91–95.

K. Jurecki, ***Bronisław Schlabs. Z pogranicza malarstwa i fotografii, w: Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–86***, materiały z II sympozjum w Szczecinie w dniach 14–16 listopada 1986, red. K. Łyczywek, Szczecin 1987, s. 26–34.

K. Jurecki, ***Czy istniała polska fotografia subiektywna?, w: Fotografia polska lat 1946–1986***, materiały z sesji Instytutu Sztuki PAN z okazji czterdziestolecia ZPAF, Warszawa w dniach 12–13 lutego 1987, cz. I, s. 23–37.

K. Jurecki, ***O fotografii Jerzego Lewczyńskiego, w: Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–87***, materiały z II sympozjum w Szczecinie w dniach 13–15 listopada 1987, red. K. Łyczywek, Szczecin 1987, s. 138–150.

K. Jurecki, ***Twórczość fotograficzna Zdzisława Beksińskiego w latach 1953–1960***, „Fotografia" 1987, nr 1(43), s. 15–18.

W. Kemp, ***Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gurskiego***, tłum. M. Bryl, Kraków, 2014.

M. Kokot, ***Grupa Fotograficzna Zero-61 (1961–1971), w: Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–86***, materiały z II sympozjum w Szczecinie w dniach 14–16 listopada 1986, red. K. Łyczywek, Szczecin 1987, s.115–131.

L. Lechowicz, ***Amerykańskie commonplaces. „New Topographis" i nowe zjawiska w amerykańskiej fotografii dokumentalnej lat 60. i 70. XX wieku***, w: ***Procesy sedymentacje, topografie. O polskim dokumencie fotograficznym***, red. M. Michałowska, M. Szymanowicz, Warszawa 2021, s. 85–109.

J. Lewczyński, ***Archeologia fotografii: prace z lat 1941–2005***, red. K. Jurecki, I. Zjeżdżałka, Września 2005.

L. Lechowicz, ***Grupa Zero-61 (1961–1969)***, Łódź 2016.

L.C. Liesenfeld, ***Rozmowa z Marianem Schmidtem o fotografii humanistycznej***, „Format" 2018, nr 54, s. 48–49.

B. Lifson, ***Garry Winogrand – poza fotoreportażem***, tłum. S. Magala, „Fotografia" 1980, nr 3, s. 14–20.

A. Ligocki, ***Antyfotografia***, „Fotografia" 1959, nr 9, s. 442–445.

A. Ligocki, ***Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi"***, „Fotografia" 1956, nr 6, s. 9–11.

A. Ligocki, ***O trudnej „Drodze do raju"***, w: idem Fotograficzne penetracje, Kraków 1979, s. 170–176.

A. Ligocki, ***Refleksje o wystawie Karla Pawka***, „Fotografia" 1968, nr 1, s. 3.

K. Łyczywek, ***Jean-Philippe Charbonnier. 40 lat pracy fotoreportera***, „Fotografia" 1984, nr 3, s. 5–7.

K. Łyczywek, ***Rozmowy o fotografii 1970–1990***, Szczecin 1990.

M. Michałowska, ***Czy istnieje „nowa topografia" w polskiej fotografii?***, w: ***Procesy, sedymentacje, topografie. O polskim dokumencie fotograficznym***, red. M. Michałowska, M. Szymanowicz, Warszawa 2012, s. 25–56.

W.J.T. Mitchel, ***Przeznaczenie fotografii amerykańskiej. Robert Frank jako medium narodowe,*** w: idem, ***Czego chcą obrazy?***, Warszawa 2013, s. 301–320.

M. Parr, G. Badger, ***The Photobook: A History***, Vol. 1, London 2004.

K. Pawek, ***Kobieta. II Światowa Wystawa Fotografiki, Warszawa 1971*** [katalog wystawy].

K. Pawek, ***Mowa fotografii. Metoda fotografii*** [katalog wystawy ***Światowa wystawa fotografii na temat czym jest człowiek***], Warszawa 1968, s. 6–9.

J. Piwowarski, ***Fortunata Obrąpalska***, w: ***Polska fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–86 cz. I***, materiały z IV sympozjum historycznego w Szczecinie w dniach 19–21 maja 1989, red. K. Łyczywek, Szczecin 1989, s. 94–110.

E. Popiołek, ***Alikwoty rzeczywistości. Marian Schmidt – portret***, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 6, s. 57–59.

B. Rogers, ***Dylematy dokumentaryzmu. Obraz brytyjskiej fotografii dokumentalnej 1983–1993***, tłum. M. Świerkocki, Górnośląska Macierz Kultury

w Katowicach [katalog wystawy, Galeria „Pusta", październik], Katowice 1995, s. 3–6.

Z. Rydet, ***Mały człowiek***, Warszawa 1965.

Z. Rydet, ***Zofia Rydet o swojej twórczości***, w: ***Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie***, Łódź 1999, s. 34–3 [katalog wystawy].

A. Sobota, A***leksander Krzywobłocki, w: Fotografia artystyczna na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–85***, materiały z sympozjum historycznego w Szczecinie w dniach 19–29 września 1985, red. Krystyna Łyczywek, Szczecin 1985, s. 26–29.

A. Sobota, ***Antyfotografia i ciąg dalszy. Beksiński, Lewczyński, Schlabs*** [katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu], Wrocław 1993.

A. Sobota, ***Bożena Michalik***, „Fotografia" 1988, nr 1, s. 5–7.

A. Sobota, ***Fotografia i antyfotografia Zdzisława Beksińskiego***, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 11, s. 91–94.

A. Sobota, ***Genesis w twórczości Andrzeja Pawłowskiego***, „Format" 1997, nr. 24–25, s. 50.

A. Sobota, ***O Polskiej fotografii subiektywnej***, „Obscura" 1985, nr 9–10, s. 8–19.

A. Sobota, ***Obrazowanie światłem, w: Andrzej Pawłowski 1925–1986*** s. 23–32 [kat. wystawy, BWA w Katowicach, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Bunkier Sztuki w Krakowie], Katowice 2002.

A. Sobota, ***Stefan Wojnecki. Impulsy i pęknięcia*** [katalog wystawy, Arsenał Poznań, 1999], Poznań 1999, s. 11.

A. Sobota, ***Zdzisław Beksiński Fotografie 1953–1959 ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*** [katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2001/2002], Gdańsk 2021.

S. Sontag, ***O fotografii***, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.

G. Sztabiński, ***Autorytet fotografii***, „Format" 2008, nr 54, s. 6.

M. Szulc, ***Fotografia subiektywna***, „Fotografia" 1959, nr 1, s. 16–19.

W. Śliwczyński, ***Jak robić fotografie typograficzne***, w: ***Procesy, sedymentacje, topografie. O polskim dokumencie fotograficznym***, red. M. Michałowska, M. Szymanowicz, Warszawa 2012, s. 201–222.

Z. Tomaszczuk, ***O wystawach: Fotografii subiektywnej, Fotografów poszukujących. Rozmowa z profesorem Zbigniewem Łagockim***, „Kwartalnik Fotografia" 2002, nr 9, s. 68–70.

J. Trzupek, ***Wprowadzenie***, w: ***Andrzej Pawłowski 1925–1986***, [katalog wystawy, BWA w Katowicach, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Bunkier Sztuki w Krakowie], Katowice 2002, s. 11–22,

W. Wirpsza, ***Komentarze do fotografii „The Family of Man"***, Kraków 1962.

M. Wróblewska, ***Proces naturalny***, „Kwartalnik Fotografia" 2008, nr 26–27, s. 44–45.

A. Zagrodzka, ***Fotografia „subiektywna" w sztuce polskiej 1956–1969***, Lublin 2016.

K. Ziębińska-Lewandowska, ***Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989***, Warszawa 2014.

I. Zjeżdżałka, ***Fotografie***, Września 2007.

I. Zjeżdżałka, ***John Davies. Metropoli project***, „Kwartalnik Fotografia" 2004, nr 14, s. 74–85.

I. Zjeżdżałka***, Typologie industrialnych budowli***, „Kwartalnik Fotografia" 2006, nr 20, s. 54–55.



110.
Andrzej Różycki,
Zatruta studnia, 1965, kolaż.
Fot. © MuFo



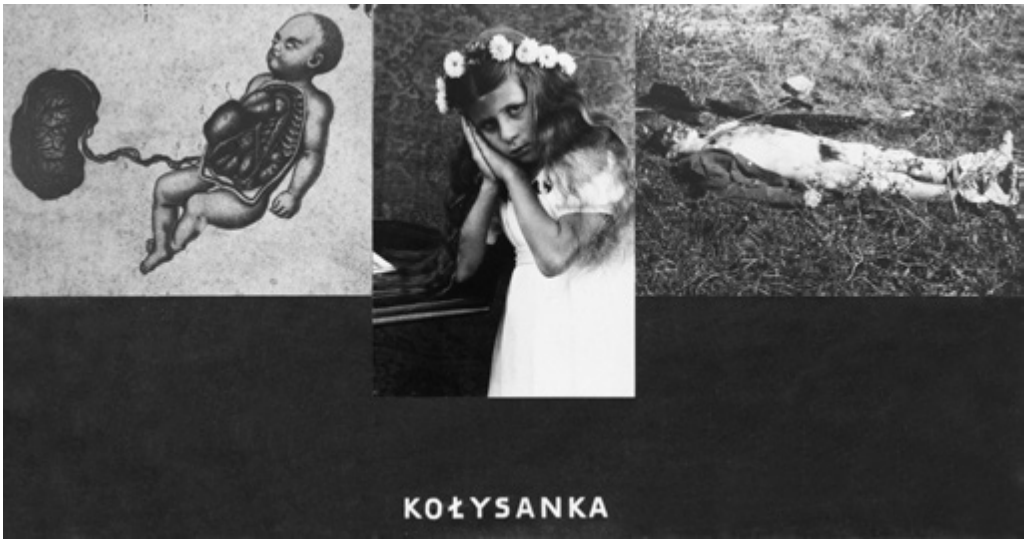
111.
Wacław Nowak, *Fish eye akt*, 1968.
Fot. © MuFo



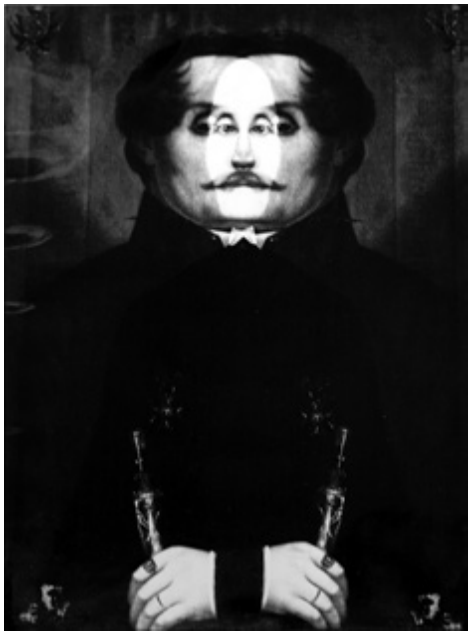
112.
Bronisław Schlabs, *Abstrakcja (fotogram)*, 1957–1958.
Fot. © MuFo



113. Jerzy Lewczyński, *bez tytułu*, z pokazu zamkniętego *Antyfotografia*, 1959. Fot. archiwum Zbigniewa Tomaszczuka



114. Zdzisław Beksiński, *Kołysanka*, 1958-1959. Fot. dzięki życzliwości Muzeum Historycznego w Sanoku



115.
Józef Robakowski, *Trzecia twarz* z cyklu *Obrazy podwójne*, 1966.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Józef Robakowski



116.
Zbigniew Łagocki, *Body Building*, ok. 1967, fotomontaż.
Fot. © MuFo



117. Andrzej Pawłowski, *...by świecić ziemi* z cyklu *Genesis*, 1967/2021. Fot. © MuFo



118.
Simone Giacomelli,
Io non ho mani che mi accarezziono il volto
[Nie ma rąk, które pieściłyby moja twarz],
1961/63.
Fot. Courtesy SFMOMA/
Eredi Mario Giacomelli/
© Simone Giacomelli



119.
Robert Adams, *Burning Oil Sludge, Weld County, Colorado*, 1974.
Fot. SAAM, Gift of Virginia Zabriskie/© 1974, Robert Adams



120.
Henry Wessel, Jr.
Albany, California, 1972.
Fot. Digital image,
MoMA, New York/Scala Florence/
© Studio Henry Wessel



121.
Lewis Baltz,
Public Places - Claremont,
California (#2A), 1973.
Fot. SAAM, Gift of John Gossage



122.
Lewis Baltz,
Public Places - Berkeley,
California (#1A), 1972.
Fot. SAAM, Transfer from the National
Endowment for the Arts, 1983.63.77/
© 1973, Lewis Baltz



123.
William Klein, *Inside GUM* [wewnątrz GUM],
Moskwa, 1959/1980.
Fot. SAAM/© 1959, William Klein



124.
Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*,
New Canaan, Connecticut, 1975.
Fot. SAAM/© Nicholas Nixon,
courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco



125.
Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*,
Dallas, Texas, 2008.
Fot. SAAM/© Nicholas Nixon,
courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco



126. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Autoportret pęknięty*, ok. 1912. Fot. Wikimedia Commons/Pascal3012 (CC-BY-SA-4.0)

ROZDZIAŁ VI

FOTOGRAFIA INSCENIZOWANA – DRUGI BIEGUN FOTOGRAFII NATURALISTYCZNEJ

Fotografia inscenizowana jest drugim biegunem fotografii naturalistycznej. Niemiecki fotograf, teoretyk i wydawca Andreas Müller-Pohle, rozróżnia pięć rodzajów inscenizacji: inscenizację podmiotu, inscenizację obiektu, inscenizację aparatu, inscenizację światła i inscenizację obrazu[388].

INSCENIZACJA PODMIOTU

Inscenizacja podmiotu obejmuje samoaranżację fotografa (autoportret, performans, body art). Jako jedną z pierwszych tego typu prac należy wymienić zaaranżowany przez Hippolyte'a Bayarda ***Self-portrait as a drowned man*** (Autoportret topielca, 1840), który miał być reakcją na niedocenienie jego wkładu w wynalazek fotografii.

We współczesnej refleksji na temat artystycznej autokreacji najczęściej przywołuje się działalność Cindy Sherman (ur. 1954), która od wielu lat zajmuje się w swojej sztuce problemami tożsamości i wizualnymi kodami kultury i sztuki. W pierwszym, najbardziej znanym cyklu ***Untitled Film Stills*** (Kadry bez tytułu, 1977–1980) odnosiła się krytycznie do stereotypowego postrzegania roli kobiet we współczesnym świecie, wcielając się przed aparatem w różne role społeczne lansowane przez świat filmu. Praca ta wpisywała się w nurt sztuki feministycznej i stała się źródłem zarówno wielu komentarzy, jak i artystycznych inspiracji. W 2006 roku Aneta Grzeszykowska (ur. 1974) stworzyła remake cyklu ***Untitled Film Stills***. W przeciwieństwie do czarno-białych fotografii Sherman swój cykl Grzeszykowska zrealizowała w konwencji fotografii barwnej, używając rekwizytów charakterystycznych dla swoich czasów. Natomiast czeska artystka Dita Pepe (ur. 1973), wcielając się w rolę kobiety o wielu obliczach, jak pisze Vladimir Birgus:

> *Jest artystką dzieł, w których fotografia inscenizowana wyraźnie miesza się z dokumentem socjologicznym. Psychologiczna charakterystyka poszczególnych osób łączy się tu z obrazem uogólnienia różnych stereotypów kultury, klasy czy płci. „High art" miesza się z popkulturą, postmodernizm ze sztuką koncepcyjną, portret socjologiczny z fotografią mody*[389].

388 A. Müller-Pohle, *Fotografia inscenizowana, w: Inscenizacje: Współczesna fotografia w Republice Federalnej Niemiec*, katalog wystawy, tłum. S. Wojnecki, Göttingen 1988, s. 8.

389 https://www.interphoto.pl/exhibitions/dita-pepe/ [dostęp 29.06.2023].

Odnosząc się do klasycznego autoportretu, warto przywołać znakomite fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939) będące obrazem jego stanów psychicznych. Współzałożyciel Instytutu Witkacego w Warszawie Stefan Okołowicz pisze o tych pracach:

> *Dramaturgia powstania jednego z najbardziej ekspresyjnych autoportretów Witkiewicza i być może najbardziej sugestywnego wizerunku własnego w historii polskiej fotografii, a może nie tylko, godna byłaby wnikliwego opisania. Mam tu na myśli fotografię, którą z braku tytułu określa się autoportretem „pękniętym". Przedstawia twarz Witkacego złożoną z kilku osobnych fragmentów. Odbitka fotograficzna została przez niego spreparowana, po uprzednim roztrzaskaniu negatywu precyzyjnym uderzeniem ostrym narzędziem w sam środek czoła. Ten proces tworzenia, wykraczający poza technologię fotograficzną, nadał zdjęciu właściwy wyraz i sens"*[390].

Podobnie autoterapeutyczny wymiar pełniła fotografia w twórczości Tomasza Machcińskiego (1942–2022) działającego poza światem artystycznym, autora tysięcy fotograficznych autoportretów, za pomocą których wcielał się w znane postaci z historii, literatury, polityki, kultury, a także wymyślone przez siebie typy ludzkie. Był niezawodowym aktorem, reżyserem, charakteryzatorem i archiwistą własnych performansów, który własne ciało potraktował jako medium, nazywając je dziełem otwartym, komentując:

> *Nie stosuję peruk, trików, natomiast wykorzystuję wszystko, co dzieje się z moim organizmem, jak: odrastanie włosów, ubytek zębów, choroby, starzenie się itp. Dzieło sztuki to ja, Tomasz Machciński. Sam stworzyłem dzieło jedyne, niepowtarzalne w świecie. Opisałem swoje życie w fotografii, literaturze, pracy w rzeźbie, filmie i mojej muzyce*[391].

Konsekwentne działania z własną osobą są również istotą twórczości Andrzeja Dudka-Dürera (ur. 1953) – artysty multimedialnego, który od lat 60. inscenizuje swoją postać na kształt „żywej rzeźby", nosząc ciągle te same buty (Sztuka butów) i spodnie (Sztuka spodni), nie ścinając włosów i zarostu (Sztuka włosów) i jednocześnie głosząc tezę, że jest reinkarnacją Albrechta Dürera (1471–1528), od którego zresztą zaczerpnął swój pseudonim. Istotą jego performansów, rysunków i fotografii jest zapis obecności w czasie licznych podróży.

Pojęcie „żywej rzeźby" w odniesieniu do światowej sztuki wykreował artystyczny duet Gilbert & George (Gilbert Prousch, ur. 1943, i George Passmore, ur. 1942). Artyści twierdzą, że całe swoje życie uznają za sztukę. Tworzą wielkoformatowe, podobne do witraży kolaże o różnorodnej, często kontrowersyjnej tematyce (dotyczącej tożsamości, religii, przemocy, napięć rasowych, uprzedzeń i uzależnień), na których często pojawiają się zawsze ubrani w garnitury, które stały się charakterystyczną cechą ich wizerunku, tworząc z resztą obrazu dopełniającą się wizualnie całość[392].

Współczesna niemiecka artystka Vera Lehndorff (ur. 1939) jako modelka o pseudonimie Veruschka zdobyła w swoim czasie wielkie powodzenie w świecie mody. Zagrała również jedną z głównych ról w filmie ***Powiększenie*** Michelangela Antonioniego z 1966 roku. Jak pamiętamy, istotą filmu Antonioniego, opartego zresztą na opowiadaniu Julia Cortázara ***Babie lato***, była zawarta w fotografii informacja, którą główny bohater rozkodowywał w procesie fotograficznego powiększania klatki negatywu. Zabieg ten, odkrywający niezauważalny wcześniej element zdjęcia, stał się inspiracją do dywagacji nad informacyjną i dowodową rolą fotografii. Podobnie postępuje Lehndorff, która poprzez podwójną ekspozycję czy też

390 S. Okołowicz, *Metafizyczna dziwność istnienia w fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Rocznik Historii Sztuki" 2006, t. XXXI, s. 166.

391 https://magazynszum.pl/zmarl-tomasz-machcinski-artysta-outsider-czlowiek-o-tysiacu-twarzy/ [dostęp 29.06.2023].

392 Artyści byli dwukrotnie nominowani do prestiżowej Nagrody Turnera (1984, 1986) – zdobyli ją za drugim razem, a swoje prace prezentowali na biennale w Wenecji trzykrotnie (1978, 2003 i 2005).

pomalowanie własnego ciała tworzy grę miedzy rzeczywistością i jej obrazem, ukrywając swoją prawdziwą tożsamość, którą widz musi dostrzec i rozszyfrować.

Relacje ciała z otoczeniem są podstawowym motywem fotografii fińsko-amerykańskiego artysty Arno Rafaela Minkkinena (ur. 1945). Autor pracuje ze swoim ciałem nieprzerwanie od ponad pięćdziesięciu lat i dlatego jest chyba najdłużej eksplorującym ten temat fotografem w historii. Jego obnażona postać staje się nieodłączną częścią natury. W monograficznym wydawnictwie możemy przeczytać:

> *Niezależnie od tego, czy pracuje nad brzegiem jeziora czy na plaży, w miastach czy w lasach, na majestatycznych szczytach gór, czy też zakopany w śniegu, Minkkinen stara się stworzyć równowagę pomiędzy nagą ludzką postacią a naturalnym i miejskim światem, w którym żyjemy, przypominając nam, że jesteśmy najważniejsi bez odzienia. Rezultaty mogą być surrealistyczne, duchowe i transformacyjne, często zabarwione głębokim poczuciem humoru*"[393].

Dużym zainteresowaniem cieszy się twórczość tragicznie zmarłej amerykańskiej fotografki Franceski Stern Woodman (1958–1981), której zdjęcia, przedstawiające artystkę w niepokojących, często rozmytych (w wyniku ruchu) pozach, wykonywane w pustych wnętrzach i zaniedbanych przestrzeniach, wydają się odzwierciedleniem jej zmagań. W 1981 roku, na krótko przed śmiercią, wydała książkę ***Some Disordered Interior Geometries*** (Niektóre wnętrza o zaburzonej geometrii) z wykorzystaniem stron z podręcznika do geometrii i kartek ze szkolnego zeszytu, na których umieszczała autoportrety i odręczne notatki. To połączenie prywatnych notatników i ręcznie pisanych tekstów z wklejanymi w nie fotografiami stanowi charakterystyczną cechę jej tworzonych za życia (publicznie niewydanych) unikalnych artystycznych książek komponowanych z kupowanych w antykwariatach i na pchlim targu druków, stanowiących tło do naklejanych na stronach fotografii.

Najbardziej radykalną postawę autokreacji reprezentuje francuska multimedialna artystkao pseudonimie Orlan (ur. 1947). Od lat 60. angażuje się w feministyczny dyskurs na temat ciała. Zaczynała od komentowania za pomocą fotografii relacji między kobiecym ciałem a naciskami politycznymi, religijnymi i społecznymi. W latach 1990–1993 realizowała cykl plastycznych operacji – performansów pod nazwą ***La Réincarnation de sainte Orlan*** (Reinkarnacja świętej Orlan), w trakcie których przekształcała części swojej twarzy na wzór postaci ze słynnych obrazów i rzeźb z epoki renesansu i manieryzmu, nazywając te działania Carnal Art – sztuką cielesną. Operacje te były fotografowane, filmowane, a niektóre z nich emitowane jako przekaz video do galerii sztuki (m.in. Centre Georges Pompidou w Paryżu i Galerii Sandry Gering w Nowym Jorku). Radykalizm jej postawy polega na tym, że w przeciwieństwie do przedsięwzięć artystów body-artu jej decyzje są nieodwracalne. Korekta twarzy nie polegała na upiększaniu ciała na wzór operacji kosmetycznych. Wybór wzorca podyktowany był charakterem i znaczeniem cytowanych postaci. Artystka dokonała modyfikacji nosa na wzór Psyche Gérôme'a, ust na wzór Europy Bouchera, podbródek wzięła z Wenus Boticellego, a czoło od Mony Lisy z obrazu Leonarda da Vinci. Zabiegi były teatralizowane, artystka otoczona była rekwizytami z epoki cytowanego wzoru, przy czym ryzykowała powikłaniami, ponieważ znieczulenie, aby mogła być świadomą operacji, w trakcie której odczytywała teksty literackie i filozoficzne, odbywało się metodą okołordzeniową. Tego typu znieczulenie jest niebezpieczne i w skrajnych przypadkach może grozić poważnymi powikłaniami. Wzorem do działań był komputerowy autoportret złożony z jej wizerunku i wizerunków bogiń z mitologii greckiej. Artystka tak komentowała swoje działania:

> *Chodziło mi o desakralizację aktu operacji, „aktu chirurgicznego", a więc uczynienie go przejrzystym i publicznym. Temu samemu celowi służą fotograficzne instalacje, które pokazuję w galeriach. Odsłaniam*

393 https://www.kehrerverlag.com/en/arno-rafael-minkkinen-978-3-86828-922-2526 [dostęp 29.06.2023].

w nich to, co jest zazwyczaj utrzymywane w tajemnicy. Ujawniam ponadto różnicę pomiędzy projektem – autoportretem wykonanym przez maszynę – komputer, a rezultatem – autoportretem wykonanym przez maszynę – ciało. [...] *Jestem pierwszą artystką stosującą chirurgię plastyczną jako medium i sprzeniewierzającą jej cel, którym jest udoskonalenie i odmładzanie ciała*[394].

Przybliżając temat inscenizacji podmiotu, nie można pominąć prac jednej z najważniejszych polskich artystek posługujących się również fotografią, Natalii LL (Lach-Lachowicz, 1937–2022). Wśród jej różnorodnych projektów znajdują się autoportrety. Jedną z serii Adam Sobota zalicza do fotograficznej poezji wizualnej, pisząc:

Takim przykładem [poezji wizualnej – ZT] *jest praca Natalii Lach-Lachowicz (Natalii LL) z roku 1971,* **Słowo***, złożona z serii fotografii twarzy, gdzie za każdym razem usta są w różnych fazach artykulacji słowa „tak", słowo to pojawia się dodatkowo w formie pisanej w innej wersji tej pracy. Istotnym zabiegiem jest tutaj powiązanie języka z funkcjami ciała. Dzięki temu to najprostsze potwierdzenie istnienia wyraża inne stanowisko niż kartezjańska dewiza „myślę więc jestem", podkreślająca zdystansowanie się od fizycznej przypadkowości"*[395].

W 1988 roku powstały pierwsze fotografie ***Puszysta tragedia***, do których realizacji artystka wykorzystała fotografie własnej głowy z dodatkową manualną ingerencją plastyczną dokonaną na odbitce (inne to: ***Trwoga paniczna***, 1989; ***Formy platońskie***, 1991). W wielu przypadkach podłożem zdjęć była tkanina dająca możliwość luźnego formowania z tych fotografii całych instalacji (***Strefa paniczna***, 1991). Od początku swojej twórczości wykonywała zdjęcia z wizerunkiem całego ciała (***Aksamitny terror***, 1970; ***Punkty podparcia***, 1978; ***Śnienia***, 1978; ***Taniec skorpiona***, 1985; ***Narodziny według ciała***, 2000; ***Zjawa podwójna***, 2002; ***Erotyzm trwogi***, 2006). Jej twórczość, oprócz konsekwentnie realizowanej idei sztuki ciała, wpisuje się również w nurt sztuki feministycznej i konceptualnej.

Podobnie ważnym artystą wykorzystującym w swojej bogatej multimedialnej twórczości własny wizerunek jest Józef Robakowski (ur. 1939), twórca jednego z pierwszych w Polsce fotoobiektów – ***Autoportret przestrzenny*** (1969). Postać artysty odgrywała kluczową rolę w takich cyklach, jak: ***Zawsze byłem z Tobą*** (1982), ***Sztuka to potęga*** (1985), ***Fetysze*** (1987) czy ***Moje foto – videomasochizmy*** (1989). Osoba Robakowskiego jest niezwykle istotna w kontekście relacji fotografii z innymi formami aktywności artystycznej. Jest on jednym z najważniejszych polskich artystów eksperymentalnego filmu[396] i sztuki wideo, autorem obiektów, instalacji i rysunków. Jest również inicjatorem i kuratorem wystaw i akcji artystycznych[397].

Właściwie każda studyjna fotografia portretowa jest inscenizowana. Jednakże istnieje wiele takich prac, w przypadku których zamysł inscenizacji jest szczególnie wpisany w ideę zdjęcia. Przykładem takiego podejścia jest twórczość grecko-amerykańskiego artysty Lucasa Samarasa (1936–2024). Autor, realizując sesje portretowe, stara się wejść w kadr, aby zarejestrować również własną postać jako uczestnika sesji. Plan zdjęciowy w przeciwieństwie do klasycznego studyjnego oświetlenia (światło kluczowe, wypełniające, kontrowe, oświetlenie tła), które wpływa na rodzaj kontrastu (wysoki, niski i średni klucz), jest zawsze oświetlony w charakterystyczny sposób poprzez zastosowanie różnobarwnych świateł nadających scenie dyskotekowy charakter. Szczególną cechą jego autoportretów jest używanie materiału Polaroida, na którym dokonuje wielu manualnych ingerencji.

394 Orlan, *Referat*, tłum. A. Zazoniuk, „Magazyn Sztuki" 1996, nr 9, s. 26.

395 A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała 2004, s. 55.

396 Był współorganizatorem Warsztatu Formy Filmowej (od 1970). Jego film *Rynek* (1970) stanowi koncentrację czasu. Prowadził badania nad relacją obrazu z dźwiękiem.

397 Prowadził Galerię Wymiany. Działając w ramach Kultury Zrzuty, organizował m.in. przeglądy kina niezależnego Nieme Kino na łódzkim Strychu (1983–1985) oraz Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip (1987–1989). W 1989 r. w Łodzi z jego inicjatywy odbył się cykl prezentacji *Lochy Manhattanu* dotyczących sztuki nowych mediów.

INSCENIZACJA OBIEKTU

Ten rodzaj inscenizacji wykorzystuje aranżację przedmiotu lub osób. W inscenizacji przedmiotu nie chodzi o martwą naturę jako tradycyjny temat w malarstwie, ale o takie użycie sprzętu (sposobu fotografowania), aby fotografując przedmiot, wykorzystać specyficzne dla fotografii środki wyrazu. Tego typu zdjęcia tworzy na przykład Grzegorz Przyborek (ur. 1949), uprawiający twórczość w zakresie różnych mediów (fotografii, obiektu, instalacji, rysunku, grafiki i rzeźby). Na zdjęciu ***Bardzo lekkie śniadanie francuskie*** z serii ***Wspomnienia z Arles*** (1989) na przedmioty nie działa siła ciężkości. Przymocowane sznurkami do podłoża kamienie na przekór swojej wadze unoszą się swobodnie w powietrzu. Wywołany efekt jest wynikiem dokładnej aranżacji, precyzyjnego oświetlenia planu i prezentacji odbitki odwróconej o 180 stopni. Fotografia stanowi tu autonomiczne dzieło, w którym redukcja trzeciego wymiaru staje się jego estetycznym wyróżnikiem. Korzystając z tego efektu, autor tworzy wielowymiarowe obiekty, które fotografowane z centralnej perspektywy aparatu tworzą określone złudzenia, jak ma to miejsce w seriach ***Cywilizacje*** (1992–1993), ***Thanatos – On i Ona*** (1996–1999). Widoczny na zdjęciach efekt rysunku jest wynikiem precyzyjnie malowanych detali fotografowanych obiektów, które często wystawiane są razem z fotografiami. W dorobku Przyborka znajdują się też rozbudowane aranżacje, jak na przykład prezentowana na wystawie ***Polska fotografia intermedialna lat 80-tych*** instalacja ***Styczeń, luty, marzec...***[398]. W ostatnich pracach autora fotografia jest dokumentacją wcześniej zainscenizowanych planów z udziałem wielu związanych z osobistymi doświadczeniami rekwizytów (***Moje bibeloty i manele***, z serii covidowej, 2020–2021).

Podobnie jak Grzegorz Przyborek również wizualny artysta Bownik (ur. 1977) tworzy fotografie, używając analogowego wielkoformatowego aparatu, który pozwala na głęboki namysł nad obserwowanym na dużej matówce kadrem. W tym przypadku wybór scen z udziałem przedmiotów wydaje się szczególnie istotny. Motywem jednego z pierwszych cykli autora ***Disassembly*** (***Demontaż***, 2012) były rośliny, które zostały użyte jako „modele" do przeprowadzenia operacji rozczłonkowania i ponownego ich złożenia za pomocą ogólnie dostępnych prostych narzędzi: szpilek, kleju, taśm, folii, pinezek, linek i drutów. W zamieszczonej w albumie rozmowie artysta mówi:

> *Rozdzielam łodygi, kwiaty, liście, pąki, by potem spróbować złożyć je ponownie, w niezmienionej formie.* [...] *odmierzam dokładnie odległości między liśćmi i zapisuję je na nich ołówkiem. Wszystkie te pomiary, jak i powstające stelaże, widać przy dokładnym przyjrzeniu się zdjęciom. Natomiast samego procesu demontowania nie pokazuję*[399].

Roślina jest tu, jak wspomniałem, motywem, a temat stanowi sztuczność prób odtworzenia świata natury metodami zaczerpniętymi ze świata kultury. Relacje między światem natury i kultury pojawią się też w innej serii Bownika ***Kolory straconego czasu*** (2019). Fotografie przedstawiają kolorowe koła i w warstwie formalnej odwołują się do abstrakcji geometrycznej. Prace powstały w wyniku fotografowania przymocowanej do wirującej tarczy ryciny lub fotografii barwnie upierzonego, nieistniejącego już ptaka. O idei zdjęć mówi:

> *Najczęściej pracuję, wychodząc od pojęć, a w tym projekcie interesowało mnie zjawisko wymierania gatunków i cykliczności w przyrodzie – stąd koło jako symbol cyklu, powtórzenia w naturze, ale i przyśpieszenia. Jak wiemy, w naszych czasach problemem jest przyśpieszenie wymierania gatunków, a nie to, że one wymierają, bo wymierały zawsze, jednak nigdy w takim tempie jak teraz*[400].

398 Galeria Arsenał Poznań, 1988.
399 *Bownik w rozmowie z Jakubem Świrczem*, w: Bownik, *Disassembly* („Demontaż"), red. Bownik, H. Zamojski, Poznań 2013, brak numeracji stron.
400 A. Sańczuk, *Bownik: Jaki kolor ma strata?*, https://www.vogue.pl/a/bownik-jaki-kolor-ma-strata [dostęp 10.09.2023].

Z kolei amerykański inżynier John Chervinsky (1961–2015,) związany zawodowo z fizyką stosowaną, w swojej fotograficznej twórczości w wizualnie atrakcyjny sposób komentował relacje pomiędzy prawami natury i życiem człowieka. Tworzył starannie reżyserowane układy przedmiotów, łącząc je z rysunkiem kredą w postaci diagramów, strzałek i naukowych wzorów tworzonych bezpośrednio na planie zdjęciowym. Kompozycje te prowokują do myślenia i intelektualnego zgłębiania tajemnic przyrody funkcjonujących gdzieś pomiędzy racjonalnymi próbami ich wyjaśniania za pomocą naszej wiedzy czy też systemu wierzeń. Cykl prac pod wspólnym tytułem ***Pracownia fizyki*** wpisuje się w aktualne debaty filozoficzne, które nie dostarczają nam gotowych odpowiedzi na nurtujące nas pytania dotyczące natury czasu, przestrzeni, światła i grawitacji. Jednym z najciekawszych cykli jest seria zdjęć dotycząca kumulowania upływu czasu w pojedynczym fotograficznym kadrze. Praca powstaje w ten sposób, że autor komponuje martwą naturę z udziałem świeżych roślin i owoców. Następnie wykadrowany cyfrowy plik tej sceny wysyła jako plik w formacie JPG do chińskiej manufaktury specjalizującej się w tworzeniu hiperrealistycznego malarstwa na podstawie przysłanych zdjęć. Proces malowania trwa kilka tygodni. W tym czasie plan zdjęciowy ulega zmianom, w wyniku czego rośliny i owoce ulegają destrukcji (kwiaty obumierają, owoce gniją). Po otrzymaniu obrazu autor wstawia go w fragment oryginalnej martwej natury i ponownie fotografuje. Zdjęcie staje się dowodem upływu czasu w postaci współistnienia fragmentów świeżych roślin i owoców (namalowanych) z fragmentami, których forma uległa zmianie.

INSCENIZACJA OSÓB

W 1975 roku Amerykanin Leslie Krims (ur. 1943) opublikował we francuskim miesięczniku „Photo" portfolio, które przyniosło mu miano Felliniego i Bergmana fotografii oraz uznanie go za jednego z najwybitniejszych symbolistów współczesnego świata[401]. Jego inscenizowane fotografie należą do obrazów prowokacyjnych i u wielu wywołują oburzenie, co potwierdziło spektakularne wydarzenie z 1971 roku, kiedy to wystawienie pracy w Memphis w stanie Tennessee doprowadziło do uprowadzenia młodego chłopca, a okupem miało być usunięcie zdjęć Krimsa z galerii. Po usunięciu fotografii chłopiec został uwolniony. W 1972 roku Krims opublikował serię fotografii zatytułowaną ***The Incredible Case of the Stack O'Wheat Murders*** (Niesamowity przypadek morderstwa Stack O'Wheat).

> *Była to seria zdjęć z miejsc pseudokryminalnych, przedstawiających nagie lub półnagie kobiety jako ofiary morderstw na tle seksualnym. Obok każdej ofiary leżał stos naleśników. Każdy, kto zakupił kompletny zestaw dziesięciu odbitek 14 × 17 cm, otrzymał także puszkę syropu Hershey's* [...] *którego użyto do imitacji krwi na zdjęciach* [...] *oraz wystarczającą ilość produktów do naleśników, aby przygotować jeden ich stos*[402].

Osoba, która nabyła ten limitowany zestaw fotografii, mogła więc samodzielnie wyprodukować użyty w cyklu zdjęć rekwizyt (syrop Hershey). Często modelką fotografii Krimsa była jego matka. Pojawiła się między innymi w serii ***Making Chicken Soup*** (Gotowanie rosołu, 1972), w której rozneglizowana starsza pani przygotowuje rosół. Fotografie zostały opublikowane również w postaci małej książeczki. Całą historię przygotowywania rosołu należało według autora potraktować metaforycznie. Krims, nastawiony w swoich poglądach antylewicowo, ma sceptyczny stosunek do społecznie zaangażowanej fotografii i twierdzi, że jest jak rosół środkiem łagodzącym problemy, a nie środkiem ich rozwiązywania. Autor nazywa swoje prace fikcyjnymi dokumentami, twierdząc: „Nie jestem historykiem, ja tworzę historię"[403].

401 D. Mrázková, *Příbeh fotografie*, Praha 1985, s. 220.
402 https://www.placartphoto.com/book/605/the_incredible_case_of_the_stack_o-_wheats_murders_(signed)-les_krims [dostęp 13.11.2024].
403 D. Mrázková, *Příbeh...*, s. 221.

Z jednej strony angażuje się w krytykę konsumpcyjnie i ideologicznie nastawionego społeczeństwa z drugiej zaś bawi się formą, czego przykładem może być opublikowana w 1975 roku humorystyczna seria o erotycznym zabarwieniu ***Fictocryptokrimsographs***. Wykonane polaroidem SX-70 zdjęcia poddał ręcznej ingerencji w sposób charakterystyczny dla konwencji inscenizacji odbitki[404].

Prace zacierające granicę pomiędzy fotografią dokumentalną a inscenizowaną ma w swoim dorobku ukraiński fotograf Borys Michajłow (ur. 1938). Jego najważniejszy cykl ***Historia choroby*** (1997–1998), zrealizowany po upadku ZSRR, dotyczy ludzi, którzy nie potrafili odnaleźć się w nowej, posowieckiej rzeczywistości, osób funkcjonujących na marginesie społeczeństwa: bezdomnych, narkomanów, prostytutek. Praca pokazywana w wielu zagranicznych galeriach, między innymi w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (MoMA), Tate Modern (Londyn), Stedelijk Museum (Amsterdam), Kunst Museum Winterthur (Szwajcaria), Saatchi Gallery (Londyn), przyniosła mu szerokie uznanie, czego dowodem było przyznanie prestiżowej, międzynarodowej nagrody Hasselblad. Zdjęcia dotkniętych chorobami i alkoholizmem osób, które pozują za pieniądze, obnażając przed fotografem swoje wyniszczone ciała, są szokujące. Ewa Gorządek, kuratorka wystawy zdjęć Michajłowa w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, pisała:

> *Na fotografiach, które zdają się mieć stricte dokumentalny charakter, uważny widz dostrzeże sceny dobrze znane z chrześcijańskiej ikonografii: Pieta, Złożenie do grobu, Zdjęcie z krzyża, Adam i Ewa. Inne przypominają fragmenty obrazów Bruegla czy Cranacha. W pracy nad tym projektem Michajłow połączył fotografię dokumentalną z metodami stosowanymi przy sesjach zdjęć pozowanych i inscenizowanych. Dzięki czemu obraz życia ludzi z marginesu społecznego, bezdomnych i chorych nędzarzy, nabrały niezwykłej mocy symbolicznego wymiaru*[405].

Interesujące prace łączące inscenizację przedmiotu z inscenizacją osób tworzy Sandy Skoglund (ur. 1946). Tygodniami, wykorzystując nabyte w czasie studiów umiejętności rzeźbiarskie i malarskie, tworzy skomplikowane aranżacje wnętrz z udziałem osób i własnoręcznie wykonanych rekwizytów w celu zrobienia fotografii.

> *Jedna z jej najbardziej znanych prac, zatytułowana* Radioactive Cats *(Radioaktywne koty, 1980), przedstawia pomalowane na zielono gliniane koty biegające w amoku w szarej kuchni. Starszy mężczyzna siedzi na krześle tyłem do kamery, podczas gdy jego żona zagląda do lodówki pomalowanej na ten sam kolor co ściany. Artystka sama wyrzeźbiła koty naturalnej wielkości, a następnie pomalowała je na jasnozielony kolor. Kupiła używane meble i skonstruowała pomalowany na szaro zestaw, a następnie poprosiła dwóch starszych sąsiadów mieszkających w jej apartamentowcu w Nowym Jorku, aby byli jej modelami*[406].

W innych pracach rekwizytami są gipsowe, poliestrowe lub wykonane z papier mâché rybki (***Revenge of the Goldfish***, Zemsta złotej rybki, 1981), lisy (***Fox Games***, Gry lisów, 1989), psy (***The Green House***, Zielony dom, 1990), wiewiórki (***Gathering Paradise***, Nadchodzący raj, 1991). W precyzyjnie konstruowanych scenografiach prowadzona jest gra między realizmem a surrealizmem. Oprócz rzeźb wykorzystuje żywych modeli. W pracy ***The Coctail Party*** (1992) cała przestrzeń, meble, manekiny i modele są szczelnie oblepieni deserowymi chrupkami. Wiele współczesnych prac nawiązuje do jej wcześniejszych

404 Jest też autorem cykli dokumentalnych wydanych w postaci oryginalnych portfolio (pudełek z pojedynczymi fotografiami): *The Little People of America* (1971) o społeczeństwie ludzi niewielkiego wzrostu, *The Deerslayers* (1972) o amerykańskiej tradycji polowania na jelenie.

405 E. Gorządek, *Świadectwo negatywu*, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 4.03–18.04.2004, Warszawa 2004, brak numeracji stron.

406 https://en.wikipedia.org/wiki/Sandy_Skoglund [dostęp 7.09.2023].

zainteresowań światem reklamy, który zainspirował ją do stworzenia w 1978 roku serii obrazów martwych natur wykorzystujących produkty spożywcze. Dlatego w niektórych pracach ściany, podłoga, meble, rzeźbione postacie, żywi modele pokryci są: rodzynkami (***Atomic Love***, Atomowa miłość, 1992) czy żelkami (***Shimmering Madness***, Błyszczące szaleństwo, 1998). Podsumowując, należy powiedzieć, że Sandy Skoglund w intrygujący sposób łączy to, co sztuczne, z tym, co naturalne.

Jednym z najbardziej znanych i wpływowych współczesnych fotografów jest Amerykanian Gregory Crewdson (ur. 1962), znany z tworzenia wielkoformatowych fotografii o narracyjnym charakterze odnoszących się do poetyki filmowej. Jego system pracy oparty jest na metodzie kinowego oświetlenia. Polega na angażowaniu w realizację scen dużej ekipy produkcyjnej i oświetleniowej, wykorzystującej budżet zbliżony do środków przeznaczonych na produkcję filmową. Powstają inscenizowane prace ilustrujące podmiejskie krajobrazy i wnętrza, często z udziałem znanych aktorów. Fotografie te, pełne rekwizytów, są bardzo misternie wyreżyserowane z oddaniem szczególnego nastroju przywołującego kino hollywoodzkie oraz estetykę twórczości Edwarda Hoppera (1882–1967) i XIX-wiecznego amerykańskiego malarstwa pejzażowego. Autor pracuje z liczącą około czterdziestu osób ekipą i operatorem, pełniąc funkcję reżysera planu i planując swoje realizacje czasami przez wiele tygodni. Fotografie wykonywane są wielkoformatowym aparatem analogowym, a następnie po zeskanowaniu obrazu poddawane są cyfrowym zabiegom zgodnie z autorską wizją Crewdsona[407]. Przykładem takiej pracy jest seria ***Cathedral of the Pines*** (Katedra sosnowa, 2013–2014). Osamotnieni, anonimowi bohaterowie tych zdjęć zastygają w tajemniczych pozach, tkwiąc nieruchomo na śniegu lub nago nad brzegiem rzeki i czekając na rozwikłanie ich sytuacji w wyobraźni widza. O swoich pracach artysta mówi:

> *Moje zdjęcia muszą być przede wszystkim piękne, ale samo piękno nie wystarczy. Staram się przekazać ukrytą nutę niepokoju, izolacji i strachu.* […] *Wszystkie moje zdjęcia mają charakter podglądactwa, ale ostatecznie przyglądam się temu, co czai się we własnym wnętrzu. Fotografuję, bo chcę odpowiedzieć na pytanie, co napędza mnie do robienia tego, co robię. Ale to zawsze pozostaje tajemnicą.* […] *zdjęcie jest nieruchome i zamrożone. Od pierwszego dnia interesowało mnie przejęcie tego ograniczenia i próba znalezienia w nim siły – jak historia, która na zawsze zostaje zamrożona pomiędzy momentami, przed i po, i zawsze pozostaje rodzajem nierozwiązanego pytania*[408].

INSCENIZACJA OBRAZU

Inscenizacja obrazu jest procesem różnorodnym. Chodzi tu o ingerencję w obszar odbitki (rysowanie, malowanie, działanie destrukcyjne, fotomontaż, kolaż), ale też o tworzenie rozbudowanych metastruktur (sekwencje, struktury wieloobrazowe, obiekty, instalacje). Często inscenizacja odbitki jest połączona z inscenizacją obiektu i osób.

Zacznijmy od kolorowania zdjęć, które – jak to zostało opisane w rozdziale o początkach fotografii barwnej – było praktykowane we wczesnych próbach nadawania poprzez ten zabieg czarno-białym dagerotypom, odbitkom albuminowym i innym historycznym technikom barwy, aby odwzorować świat w realnych kolorach. Jednak kiedy mówimy o inscenizacji odbitki, mamy na myśli takie potraktowanie koloru, które ma na celu swobodny gest plastyczny. Jednym z najbardziej konsekwentnych i przekonujących współczesnych fotografów, którego właściwie cała twórczość oparta jest na technice kolorowania czarno-białych zdjęć, jest Czech Jan Saudek (ur. 1935). Głównym tematem jego inscenizowanych

407 Ostatnio autor zarzucił fotografowanie aparatem 8 x10 cala i używa wysokiej klasy średnioformatowego aparatu cyfrowego Phase One.

408 https://highlike.org/text/gregory-crewdson-5/ [dostęp 12.10.2024].

fotografii są kobiety fotografowane na tle charakterystycznej odrapanej ściany piwnicy. Modelki te daleko odbiegają od współczesnych kanonów urody. Często są to kobiety dojrzałe, o obfitych lub nadmiernie wychudzonych kształtach, a czasami kalekie. Co ważne, Saudek potrafi nawet z brzydoty wydobyć jakieś magiczne piękno (chociaż zdarza mu się ocierać o turpizm, a czasami nawet wulgarność[409].

W polskiej fotografii wyjątkową pozycję zajmują kolorowane fotografie Tomka Sikory (ur. 1948). W 1979 roku wspólnie z plastykiem Marcinem Mroszczakiem (ur. 1950) zrealizował cykl inscenizowanych zdjęć ***Alicja w krainie czarów***, który został pokazany w 1980 roku na Biennale Młodych w Centrum Sztuki Współczesnej w Paryżu. Kolor nadawany był aerografem i technika ta stała się wyróżnikiem podjętej przez artystę w 1982 roku zawodowej działalności w zakresie fotografii reklamowej w jego studiu w Australii. Od 1999 roku Sikora tworzy również kolekcję fotoobiektów pod nazwą ***Przejrzystość rzeczy***. Pozyskuje od ważnych dla siebie osób osobiste przedmioty, na które nanosi portret darczyńcy. Eksponując je na wystawie (i w wydawnictwach), dołącza komentarz związany z historią danego przedmiotu.

Idąc dalej tropem inscenizowania odbitek, należy przywołać kontrowersyjną, a zarazem pełna alegorii twórczość Amerykanina Joela-Petera Witkina (ur. 1939). Tematyka jego prac krąży wokół śmierci, mitów i epizodów zaczerpniętych z religii i wczesnego malarstwa. Autor podkreśla, że czerpie inspiracje z dzieł wielkich mistrzów – Velázqueza (1599-1660), Cimabuego (1240-1302), Giotta (?-1337), Rembrandta (1606-1669), Arcimbolda (1526-1593), Picassa (1881-1973), Goi (1746-1828), Delacroix (1798-1863). W swoich inscenizacjach wykorzystuje fragmenty ciała aranżowane w stylu flamandzkich martwych natur, hermafrodytów, osoby z karłowatością i innymi ułomnościami. Ale co istotne, przedstawia te postaci we wzniosłych pozach, uwypuklając ich człowieczeństwo, starając się podkreślać trudy zmagania z przeciwnościami losu. Prace te należą więc do kategorii inscenizacji osób, ale wyjątkową rolę odgrywają tu manualna ingerencja w negatyw i proces kopiowania odbitki, na których pozostają ślady zadrapań i plam (powstałych w wyniku lokalnego odbielania i tonowania), jakie pozostawia na fotografii upływ czasu. Dochodzi do tego (szczególnie w ostatnich pracach) nakładanie farb i ręczne dopisywanie tekstów. Właśnie te manualne zabiegi tworzą unikalny końcowy efekt pozwalający wpisać dzieła Witkina do kategorii inscenizacji odbitki. Każda praca poprzedzona jest licznymi rysunkami i szkicami. Innym istotnym wyróżnikiem tych realizacji jest ograniczenie dzieła, wbrew seryjnie kopiowanym fotografiom, do pojedynczego egzemplarza[410], na kształt indywidualnie tworzonego dzieła plastycznego.

Opisany w kontekście inscenizacji podmiotu Lucas Samaras znany jest z autoportretów wykonywanych na materiale Polaroida. Cechą tego materiału jest łatwość poddawania go różnym ingerencjom. Głównym tematem twórczości Samarasa jest jego własna osoba, którą często prezentuje jako okaleczoną i zdeformowaną w połączeniu z abstrakcyjnym tłem. Efekt ten uzyskuje przez rysowanie i zdrapywanie mokrej (w pierwszej fazie wywoływania materiału) powierzchni Polaroida. Zabieg ten nazwany przez niego „fototransformacjami" rozpoczął w 1973 roku przy zastosowaniu aparatu Polaroid SX-70. Po 2002 roku, kiedy to nabył aparat cyfrowy, kontynuował fotograficzne kreowania własnego ego przy użycie programu Photoshop.

Również wspomniany wcześniej Leslie Krims, fotograf aranżowanych scen z udziałem osób, zainteresował się możliwościami ingerencji w lepką emulsję Polaroida, tworząc w ten sposób komentarz do wykorzystywania kobiecego ciała w reklamie i modzie.

Do chętnie stosowanych przez artystów alternatywnych technik polaroidowych, oprócz manipulacji w samą emulsję, należą transfer i przenoszenie emulsji na inne podłoża (lifting emulsyjny). Transfer polaroidowy stosowany jest w materiałach dwuwarstwowych i polega na oderwaniu warstwy „negatywowej" przed zalecanym czasem wywoływania oraz kontynuowaniu powstawania obrazu po przełożeniu go na inne podłoże. Obraz taki ma odrealnione w stosunku do oryginału barwy, rozmyte kontury i różne nieprze-

409 https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Saudek [dostęp 10.05.2022].
410 Co najwyżej kilku limitowanych egzemplarzy.

widziane ubytki. Proces liftingu, praktykowany również na materiale dwuwarstwowym, nazywany też dekalkomanią, polega na zanurzeniu naświetlonego polaroida w gorącej wodzie, co powoduje oderwanie emulsji od oryginału, a następnie przeniesieniu cienkiej błonki na inne podłoże.

Klasyczną (historyczną) ingerencją w obszar fotograficznej odbitki stanowi fotomontaż wykorzystywany przez wielu awangardowych artystów XX wieku. Ma on jednak swoje korzenie w XIX-wiecznej fotografii, w realizacjach takich omawianych wcześniej twórców jak Oscar Gustave Rejlander czy Henry Peach Robinson, którzy za pomocą montażu wielu fotografii tworzyli prace mające ideowo wpisać się w kanon sztuki.

Osobne miejsce w XIX-wiecznym fotomontażu zajmują kolażowe zdjęcia nazywane fotografią rozrywkową. Tego typu prace oparte na fotograficznych trikach pod nazwą kolażowych portretów wykonywane były masowo w latach 1850–1889 między innymi w nowojorskim studio H.D. Fredericks & Co. Były również popularne w fotografii amatorskiej lat 80. XIX wieku. Pojawiały się na nich te same postaci ujęte w różnych pozach, ludzie o dwóch głowach czy też osoby trzymające w rękach swoją głowę, grający sami ze sobą w szachy itp.

W XIX wieku modna stała się też fotografia mediumiczna jako „dowód" na istnienie duchów. Korzystając z metody wielokrotnej ekspozycji, Frederick Augustus Hudson (1812–?), uważany za pierwszego fotografa duchów w Wielkiej Brytanii, budował swój mit fotografa zjawisk nadprzyrodzonych. Powstająca w czasie mediumicznych seansów fotografia, stanowiąca wynik wielokrotnej ekspozycji, ujawniała na zdjęciu tajemnicze postaci traktowane jako duchy. W Ameryce niezwykle popularnym fotografem duchów był William H. Mumler (1832–1884). Porzuciwszy pracę grawera, uczynił tego typu działanie źródłem swojego utrzymania. Korzystając z faktu, iż w wyniku wojny secesyjnej wielu ludzi straciło swoich krewnych, za pomocą wspomnianej wielokrotnej ekspozycji tworzył fotografie z wizerunkami duchów zmarłych osób. Do najbardziej znanych jego zdjęć należy portret Mary Todd Lincoln z duchem jej męża Abrahama Lincolna (1809–1865). Ostatecznie Mumler został postawiony przed sądem i był sądzony za oszustwo, choć z braku dowodów nie został skazany. Fotografie autora były w owym czasie traktowane przez wielu jako dowód życia po śmierci.

Wielokrotna ekspozycja stała się metodą pracy angielskiego psychologa Francisa Galtona, twórcy pojęcia eugeniki. Metoda Galtona stała się inspiracją dla tworzenia kompozytowych portretów przez francuskiego pioniera fotografii lotniczej Artura Batuta (1846–1918). Jego fotografie powstawały według rygorystycznego programu, który zakładał identyczne wymiary odbitek, fotografowanie od frontu z wykorzystaniem centralnie ustawianych oczu, a sam autor nazywał je „obrazami niewidzialnego". Stworzył na przykład zbiorowy portret mieszkańców wsi Labruguière i rozważał wykonanie złożonego portretu królów Francji, faraonów Egiptu, czego nie udało mu się wykonać z braku materiału wyjściowego. Ciekawie brzmi autorskie uzasadnienie realizacji jego prac:

> *Podczas ekspozycji wielu naświetleń każde pojedyncze nie zawiera śladu obrazu, natomiast ich suma tworzy fotografie, na której znikają indywidualne cechy modela na rzecz pojawiania się tajemniczej postaci tworzącej więź rasy*[411].

Opierając się na tej technice, Krzysztof Pruszkowski (ur. 1943) od 1984 roku rozwija swoją metodę fotosyntezy. Analogicznie jak u Galtona polega ona na wielokrotnym fotografowaniu podobnych motywów w celu uzyskania obrazu syntetycznego. Oczywiście jego idea jest odmienna, artysta za pomocą tej techniki zarówno formułuje artystyczne koncepcje, jak i uprawia krytykę społeczną, o czym świadczą chociażby tytuły prac: ***27 członków Politbiura ZSRR*** z 1981 roku czy ***60 pasażerów metra II klasy*** z 1985 roku. Dyrektor paryskiej Galerii Tokyo Palais Jérôme Sans pisze:

411 http://www.vaugirard-photosoixantequatre.com/article-arthur-batut-precurseur-le-portrait-type-2-120870635.html [dostęp 10.05.2022].

Poddając swoje tematy fotograficzne, niezależnie od tego, czy są one pobierane z mediów, czy nie, wielokrotnym nałożeniom Krzysztof Pruszkowski pokazuje granice nowej rzeczywistości. [...] *Jest to zbieranie informacji, których nie można było objąć jednym ujęciem. Proces ten jest często ograniczony do sześciu lub siedmiu nałożeń. Obraz zwielokrotnia się, dochodzi do granicy rozmycia i wywołuje konflikt między globalnym a indywidualnym, między liczbą pojedynczą a liczbą mnogą.* [...] *Jest to w rzeczywistości nowa reprezentacja jednostki w ramach obecnego kodu społecznego, powszechnie nazywanego typowym profilem wyboru pracy (profil-type des offres d'emploi). Pojęcie jednostki zmieniło się z konkretnego na ogólne, z unikalnego na wymienne, podobnie jak przedmioty, które zmieniły się z oryginalnego na reprodukcyjne.* [...] *Artysta nie interpretuje świata, ustalając jego pozorną formę, lecz przywraca jego złożoność i umieszcza go w kontekście ujawniającym bogactwo jego metamorfozy*[412].

Z kolei londyński artysta Idris Khan (ur. 1978) w swojej pracy poszerza wielokrotnie nakładaną fotografię o malarstwo i prace rzeźbiarskie oparte na tej samej zasadzie.

Czerpiąc z różnych źródeł kulturowych, w tym literatury, historii, sztuki, muzyki i religii, Khan opracował unikalną narrację obejmującą gęsto warstwowe obrazy, które zamieszkują przestrzeń między abstrakcją a figuracją i mówią o tematach historii, skumulowanych doświadczeniach i metafizycznego upadku czasu na pojedyncze chwile[413].

Artysta najczęściej tworzy prace z zawłaszczanych dzieł fotograficznych, malarskich czy literackich. Zabieg ten interpretowany jest jako wzmacniający oryginalność pierwotnego dzieła, a jednocześnie dający możliwość odciśnięcia śladu własnej ręki.

Wielokrotne naświetlanie fotograficznych kadrów jest przyjętą formą pracy w ciemni przy zastosowaniu złożonych ze sobą dwóch lub więcej negatywów (tak zwany sandwich). W polskiej fotografii do ważnych prac tego typu należą fotografie Stanisława J. Wosia[414] (1951–2011). Z wykształcenia malarz i grafik, przeniósł plastyczne doświadczenia w obszar fotografii, szczególnie pejzażu. Krytycy wpisywali jego twórczość w tendencję neopiktorializmu. Swoje prace, ujęte w takich seriach jak: ***Pojawia się znak***, ***Pejzaż mistyczny***, ***Las, Góry, góry...***, ***Lustro***, ***Dzień, w którym zgasło Słońce***, ***Z ciemności i ze światła***, ***Między czernią a bielą***, wystawiał w galeriach na całym świecie. Na temat idei prac autora Elżbieta Łubowicz pisze:

Te operacje na obrazie [składanie dwóch negatywów – ZT] *sprawiają, że zapisana w nim przestrzeń przestaje być znajoma i oczywista, a sama w sobie staje się problemem dla patrzącego.* [...] *To wytrącenie z normalnego toku spostrzegania jest właśnie wstępnym celem strategii Stanisława J. Wosia – strategii, która prowadzi ku zobrazowaniu szczególnej, niezwykle ciekawej wizji świata, jaka kryje się u źródeł twórczej pracy tego autora*[415].

Składanie dwóch negatywów stało u podstaw opartych na głębokim przemyśleniu zarówno cech fotografii, cech naszego widzenia, jak i cech widzianej rzeczywistości prac Piotra Wołyńskiego (ur. 1959) z cyklu ***Mimoformy*** (2000). Autor, składając ze sobą dwa negatywy, tworzy powstały jakby niechcący

412 https://www.gallerywm.com/prusz_index.html [dostęp 10.05.2020].
413 https://www.skny.com/artists/idris-khan [dostęp 12.10.2024].
414 Stanisław J. Woś w latach 1985–1995 prowadził założony przez siebie Klub PAcamera – jedną z najważniejszych polskich galerii fotograficznych.
415 E. Łubowicz, *Głębia obrazu, głębia świata*, w: Stanisław J. Woś, *Szukam światła. Fotografia*, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2007, s. 5.

trzeci obraz. Jest on wynikiem namysłu nad zasadą naszego dwuocznego widzenia w konstruowaniu iluzji rzeczywistości. Przywołajmy tekst autora:

> *Mimoformy realizują utopijne możliwości widzenia dwuocznego. Doświadczenie przestrzeni poprzez wspólne pole widzenia i budowanie dwóch podobnych obiektów (obrazów) powoduje, jakby mimochodem, pojawienie się nowego przedmiotu. W konstrukcji zasad własnej przestrzeni dotknąć możemy granic racjonalności*[416].

Powstałe fotografie zostały powołane na potrzeby sztuki i przedstawiają ideę, jak widzielibyśmy świat, gdyby dzięki dwuocznemu widzeniu powstające w naszym mózgu widoki pokrywały się tylko częściowo.

Pisząc o wieloobrazowej wypowiedzi fotograficznej, mamy z reguły na myśli cykl zdjęć, serię zdjęć lub tak zwaną sekwencję. Do prekursorów tego typu zdjęć należą niewątpliwie: Francuz Étienne-Jules Marey i Amerykanin Eadweard Muybridge i ich eksperymentalne fotografie analizujące poszczególne fazy ruchu. Być może jedną z pierwszych serii zdjęć jest również reportaż Nadara – ojca i syna, którzy w 1896 roku zrealizowali cykl zdjeć, zaopatrzonych słownym komentarzem, rejestrujących wypowiedź francuskiego uczonego M.E. Chevruela. Na temat serii obrazów poświęconych jednemu tematowi wypowiedział się w 1932 roku węgierski artysta i teoretyk László Moholy-Nagy:

> *Seria fotografii to najbardziej zdumiewająca, a zarazem najprostsza metoda tworzenia. Nie mamy tu już do czynienia z pojedynczym zdjęciem, gdyż reguły estetyczne stosowane wobec takiego rodzaju obrazu nie mają zastosowania w przypadku serii. Pojedynczy obraz traci swoją odrębność i staje się częścią całości, istotnym elementem określonej struktury*[417].

Jeżeli chodzi o polskich autorów, niewątpliwymi prekursorami wypowiedzi wielozdjęciowych byli Zdzisław Beksiński (1929–2005) – na przykład kompozycje z lat 1958–1959: ***Nóż w wodzie***, ***Zero***, ***Kołysanka***, ***Delegat***, i Jerzy Lewczyński (1924–2014) – na przykład ***Antyfotografie*** z 1958 roku czy ***Zestaw*** z 1959 roku.

W 1976 roku na fotograficznym festiwalu we francuskim mieście Arles swoje fotosekwencje zaprezentował amerykański fotografik Duane Michals (ur. 1932). Na jego twórczość niewątpliwy wpływ mają parapsychologia, astrologia i surrealizm. On sam twierdzi, że zaczął od fotografowania miejsc, traktując je jednak nie dokumentalnie, lecz jako miejsca akcji, swoistą scenerię teatralną, na której rozgrywa się jego własne życie. Uważa, że większość fotografów to obserwatorzy lub reporterzy, którzy fotografują życie innych ludzi i których zdjęcia podretuszowują rzeczywistość, wszystko wyjaśniają, niczego nie sugerując i nie wymagają niczego od widza. Na początku swojej fotograficznej drogi Duane Michals wykonywał pojedyncze zdjęcia, lecz przestały mu one wkrótce wystarczać do wyrażania własnych myśli. Rozpoczął prace nad specyficznie pojętymi seriami fotografii, które nazywa sekwencjami. Michals uważa, że sekwencje nie są zwykłymi seriami zdjęć ani prostymi obrazkowymi historyjkami. Są według niego „obrazowymi przystankami", ukazującymi pewien stan, proces bądź ewolucję. Mogą uwzględniać analizę czasu, miejsca czy rytmu. Do dwuwymiarowego obrazu trójwymiarowej rzeczywistości wprowadza czwarty wymiar – czas. Dla Michalsa przerwy między zdjęciami są tak samo ważne jak same fotografie. Pozwalają uruchomić wyobraźnię, dopowiadać sytuacje istniejące poza obrazem, co wyraźnie odróżnia je od filmu. Michalsa nie interesują fotografia dokumentalna ani reportaż. Próbuje, wykorzystując na przykład wielokrotną ekspozycję, pokazać sytuacje, które nie sposób zobaczyć w rzeczywistości (na przykład seria ***The Spirit Leaves the Body***, Duch opuszcza ciało, 1968). Można przyjąć, że jego metoda pracy polega

416 https://culture.pl/pl/tworca/piotr-wolynski [dostęp 13.11.2024].
417 Z. Tomaszczuk, *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Września 2003, s. 103.

na konsekwentnej realizacji przemyślanej koncepcji. Twierdzi, że wielu fotografów wie o świecie mniej niż większość pozostałych ludzi, dlatego nieustannie poszukują, co by tu sfotografować. Mówi, że nie potrzebuje stypendium, aby mógł na przykład fotografować Eskimosów. Może siedzieć w domu i mieć w głowie cały świat. Przytoczone rozważania Michalsa potwierdzają, że pomysł odgrywa w jego twórczości nadrzędna rolę. Wśród rozlicznych spraw będących tematem jego sekwencji znajdują się między innymi śmierć (***Death Comes to the Old Lady***, Śmierć przychodzi po starszą panią, 1968; ***The Old Man Kills the Minotaur***, Stary człowiek zabija Minotaura, 1976), szczęście (***Paradise regained***, Raj odzyskany, 1968) czy jasnowidztwo.

> *Fotograficzne cykle Michalsa* – pisze U. Czartoryska – *zmuszają do postawienia problemu ogólnego: chodzi o wiarę w symboliczną wykładnię fantazji, które są wspólne ludziom wielu epok i wielu środowisk. Fantazje owe dotyczą zazwyczaj trwóg człowieka; trwogi przed śmiercią, bólem, samotnością, nieodwracalnością zdarzeń, dotyczą pragnień: erotyzmu, porozumienia z drugim człowiekiem, kontaktu z naturą [...] Wszystkie te doznania głębokie, są zawarte w języku symbolicznym, które ma po części źródło w snach, a sny są echem najskrytszych przeżyć, jak mówi psychoanaliza. Michals łączy z owym kręgiem doznań i przekładni ku ujawnieniom obrazowym i słownym to, że świadomie wyraża taką właśnie pracę wyobraźni, aranżując swoje sceny i całe serie scen. Sny Michalsa mówią – właśnie przez akcję, którą pozorują w 4,6 czy 12 odcinkach – o przebiegu czasowym marzenia sennego. Przemawiają przez Raj odzyskany (wnętrze, którego aranżacja stopniowo zagęszcza roślinność i zarazem czyni parę, modela i modelkę – coraz bardziej nagimi), przez Rozmowę z ojcem –* ***A Letter from My Father*** *(*Cóż mi chciał ojciec ważnego powiedzieć, zanim zmarł, 19*60), przez* Upadek anioła – ***The Fallen Angel*** *(uwiedzenie przez modelkę mężczyzny ze skrzydłami, 1968), przez* ***Fuji-jamę*** *(1976) (sekwencja czysto erotyczna, ujęta w aluzję do japońskiego szczytu), sięgając po poetykę bajki, niedomówienia, na swój sposób morału czy zagadki. Michals w swoich wypowiedziach eksponuje swoją wyobraźnię indywidualną, ale przecież mamy prawo sądzić i nawet tę opinię mocno akcentować, że jego asocjacje, wspomnienia, paradoksy, tęsknoty, obawy, wyrażają doznania na ogół wspólne ludziom, w sposób śmiały, poetycki, uduchowiony i nierzadko urzekający*[418].

Tytuły, którymi opatruje swoje fotografie odgrywają istotną rolę, bez nich bowiem zawarta w sekwencjach idea nie zawsze byłaby czytelna dla widza. Michals twierdzi też, że jest prekursorem ręcznie pisanego bezpośrednio na zdjęciach tekstu, co byłoby też rodzajem inscenizacji samej odbitki[419].

Jest on bez wątpienia najbardziej znanym twórcą fotografii sekwencyjnej, ale oczywiście niejedynym. We wczesnych latach 70. fotograficznymi sekwencjami interesował się Francuz Bernard Plossu (ur. 1945)[420]. Wiele z nich dotyczyło formalnych aspektów fotografii, upływu czasu, analizy światła itp. Ale powstawały też sekwencje narracyjne, dotyczące na pozór najbardziej banalnych sytuacji. Na przykład w czterozdjęciowej sekwencji ***Réunion*** (Spotkanie, 1972) na pierwszej fotografii pojawiają się idący naprzeciw siebie dwaj mężczyźni. Kolejne fotografie pokazują moment witania się podaniem ręki i rozchodzenie się każdego z nich w swoją stronę. Seria ta symbolizuje brak silniejszych więzi we współczesnym społeczeństwie, w którym proste rytualne gesty zastępują rozmowę z drugim człowiekiem. Obrazuje codzienne mijanie się sąsiadów bez poświęcenia sobie nawzajem większej uwagi, bez zamienienia chociażby kilku słów. Plossu często wykorzystywał w swoich sekwencjach środki specyficzne dla filmu, jak najazd kamerą (w sześciozdjęciowej sekwencji ***Le monstre*** widzimy fragment ulicy z prze-

418 Z. Tomaszczuk, *Foto-sekwencje Duane Michalsa*, „Fotografia" 1988, nr 2, s. 33–34.
419 W Polsce tego rodzaju zabieg stosował w swojej twórczości Mariusz Hermanowicz.
420 Prace zebrał w książce: B. Plossu, *Surbanalisme. Séquences photographiques*, Paris 1972.

chodniem, kolejne ujęcia poprzez najazd kamery ujawniają mało widoczny wcześniej rysunek na murze). Inne sekwencje wykorzystują ruch wewnątrzkadrowy czy ruch kamery wobec nieruchomego obiektu, przy czym nie chodzi w tych pracach o budowanie linearnych historii, ale raczej o tworzenie wizualnych zapisów myśli i luźnych skojarzeń. Autor zwraca uwagę na proste sytuacje naszego życia, które tak się zbanalizowały, że stały się komiczne i absurdalne.

W Polsce rozbudowane historie obrazkowe tworzył Mariusz Hermanowicz (1950-2008). Podobnie jak u Duane Michalsa wiele jego cykli opatrzonych jest tekstem pisanym własnoręcznie bezpośrednio na odbitkach.

Oprócz prac wykorzystujących linearne ciągi fotografii wielu autorów tworzy bardziej rozbudowane struktury fotograficzne. Do takich artystek należy Zofia Kulik (ur. 1947), która techniką wielokrotnego naświetlania buduje wielkoformatowe fotoobrazy porównywane do witraży czy też orientalnych dywanów, ujęte w cyklach: ***Motyw ludzki*** (1990), ***Idiomy socwiecza*** (1990), ***Gotyk międzynarodowy*** (1987–1990), ***Motyw ludzki II*** (1991), ***Motyw ludzki III*** (1995), ***Ogrody*** (2004) i ***Desenie*** (2007). Składają się na nie motywy zaczerpnięte zarówno z symboliki średniowiecznej, jak i ideologii socjalistycznej – fragmenty imperialnej architektury, atrybuty przemocy, jak ostrza broni, atrybuty propagandy i władzy, jak drzewce i fragmenty sztandarów, elementy draperii czy też motywy przyjmującego różne pozy modela. W polskim pawilonie podczas biennale w Wenecji w 1997 roku artystka zaprezentowała instalację ***Wszystkie pociski są jednym pociskiem*** (1993), będącą według niej próbę analizy języka perswazji i propagandy. W 2004 roku w warszawskiej Galerii Zachęta zaprezentowała efekt wieloletniego projektu ***Od Syberii do Cyberii*** (1998–2004) w postaci 21-metrowej ściany pokrytej 18 tysiącami fotograficznych kadrów będących efektem gromadzonej od lat 70. dokumentacji zdjęć ekranu TV, emitującego różne programy składające się na ikonografię naszej codzienności.

Podobnie ekrany telewizyjne stały się polem artystycznej interpretacji związanego ze środowiskiem polskiej neoawangardy lat 70. multimedialnego artysty Zygmunta Rytki (1947–2018)[421], zajmującego się w swojej twórczości dokumentowaniem życia artystycznego i badaniem natury z pozycji filozoficzno-artystycznej, a także refleksją na temat współczesnych mediów i polityki. Jego cykl ***Fotowizja***[422], powstały w latach 1978–1983, stanowi, jak pisze Michał Dąbrowski:

> *wypowiedź zbudowaną przy użyciu obrazów z PRL-owskich mass mediów,* [który] *można odczytywać jako wezwanie do większej świadomości odbiorców telewizji i większej uważności podczas konsumowania przekazu z niej płynącego*[423].

Jeszcze jeden fotograf zasługuje na wymienienie jego twórczości wykorzystującej obrazy pozyskane z TV, a mianowicie Krzysztof Wojciechowski (1947–2020), który zrealizował kilka wystaw, między innymi ekspozycję ***Rejs na Księżyc*** (2009), wykorzystującą serię zdjęć z transmisji lądowania człowieka na Księżycu w 1969 roku w połączeniu z fotografiami z castingu do filmu Marka Piwowskiego ***Rejs***, który okazał się realizacją kultową dla pokolenia autora. Kolejne projekty stanowiły parapublicystyczne komentarze do sytuacji politycznych. Były to: ***Barwy walki. Pewna kolekcja krawatów*** (1999), praca dotycząca międzynarodowej interwencji w krwawych wojnach w Jugosławii w roku 1999, oraz ***Historie lewantyńskie*** (2002), będące autorską interpretacją poszukującą analogii pomiędzy wydarzeniami zapisanymi w Biblii a konfliktem palestyńsko-izraelskim na Bliskim Wschodzie. Wojciechowski był również zainteresowany analizą istoty obrazu fotograficznego w kontekście jego specyficznych cech (kadru, czasu, przestrzeni). Wykorzystując seryjność obrazu fotograficznego,

421 Jest autorem wielu cykli fotograficznych, filmów eksperymentalnych, prac wideo, instalacji oraz obiektów.
422 Autor wykonał ponad 5 tysięcy zdjęć tego cyklu.
423 M. Dąbrowski, *Zygmunt Rytka, z serii „Fotowizja"*, https://culture.pl/pl/dzielo/zygmunt-rytka-z-serii-fotowizja [dostęp 12.12.2023].

zrealizował kilka cykli, na przykład: ***30 srebrników Judasza*** (1996), ***Podwójne ujęcia*** (2012), ***Kolekcje samurajskie*** (2019).

Należy przypomnieć, że rozbudowane wieloobrazowe struktury polaroidowe tworzył przywołany w kontekście inspiracji kubizmem David Hockney. Utrzymane w podobnej stylistyce prace z polaroidów fotografowanych z różnych punktów widzenia tworzył od 1979 roku belgijski malarz Stefan de Jaeger (1957). Jednak w przeciwieństwie do kolaży Hockneya odwołujących się do kubizmu fotografie de Jaegera realizowały jego koncepcję wizerunku człowieka jako osoby zmiennej, niedającej się jednoznacznie zdefiniować. Fotografia odgrywała ważną rolę w dorobku amerykańskiego artysty Roberta Heineckena (1931–2006). W kontekście realizacji wieloobrazowych warto przywołać jego dwie prace z 1978 roku pod tytułem ***Projekt fotograficznego prawa autorskiego S.S***, przedstawiające portrety amerykańskiej pisarki Susan Sontag[424], autorki jednej z najbardziej wpływowych książek ***O fotografii***. W pierwszym z nich Heinecken wykorzystał fragmenty tekstów z książki, w drugim zaś obrazy ze świata mediów. Zdjęcia oglądane z pewnej odległości stanowią dość czytelny mozaikowy widok, z bliska zaś rozpadają się na oddzielne, potraktowane w odpowiedniej skali szarości (od bieli do czerni) składowe obrazu. Całość podobna jest do komiksowych sitodruków Roya Lichtensteina. Autor sam siebie określał jako parafotografa, ponieważ jego prace stały obok lub poza tradycyjnym pojęciem medium, rozszerzając procesy i materiały fotograficzne o litografię, kolaż, malarstwo i rzeźbę fotograficzną oraz instalację.

> *Czerpiąc z niezliczonych zdjęć w czasopismach, książkach, pornografii, telewizji, a nawet przedmiotów konsumenckich, takich jak jedzenie, relacje telewizyjne, wykorzystał znalezione obrazy do zbadania przedstawień życia codziennego przez środki masowego przekazu oraz relacji między oryginałem a kopią, zarówno w sztuce jak i w naszej kulturze w ogóle. Opierając się na sprzecznościach, tarciach i dysproporcjach, jego badanie amerykańskiego podejścia do płci, seksu i przemocy było często humorystyczne i zawsze prowokacyjne*[425].

Jednym z najciekawszych sposobów wykorzystywania przez Heineckena fotografii było nakładanie na siebie fotograficznych obrazów zreprodukowanych z dwóch stron kartki ilustrowanego magazynu. Obrazy te i fragmenty tekstu nigdy nie były oglądane razem, a za pomocą zabiegu artysty zostały ze sobą zespolone, tworząc nowe konteksty. Przykładowo zdjęcie z pola wojny przenikało się z fotografią reklamy kobiecej bielizny, wskazując na powszechność funkcjonowania w kulturze masowej seksu i przemocy. Artysta już około 1964 roku przekształcał dwuwymiarowe obrazy w trójwymiarowe obiekty, stając się jednym z prekursorów intermedialnego traktowania fotografii. Ze zdjęć polaroidowych opatrywanych narracyjnymi dialogami tworzył komentarze dotyczące perswazyjnej funkcji współczesnej reklamy. Na uwagę zasługuje również jego cykl ***Wideogramy inauguracyjne***, które powstały w wyniku umieszczenia barwnego papieru Cibachrome[426] bezpośrednio na ekranie włączonego telewizora i sporządzenia tym sposobem odbitek stykowych. Cykl składa się z się z 27 wideogramów wykonanych podczas bezpośrednich transmisji telewizyjnych z partyjnych i państwowych obchodów związanych z inauguracją kadencji prezydenckiej Ronalda Reagana w 1981 roku. Każdy wideogram został opatrzony fragmentem mowy inauguracyjnej Reagana. Czas antenowy każdego fragmentu mowy równy jest czasowi ekspozycji skojarzonego z nim wideogramu. Nie znaczy to, że elementy te były faktycznie współczesne w czasie trwania transmisji telewizyjnej Heinecken kojarzył je według własnej koncepcji. ***Wideogramy inauguracyjne*** wystawiane są przeważnie w trzech wierszach, po dziewięć oddzielnie oprawionych wideogramów

424 Za którą w 1977 r. zdobyła nagrodę National Book Critics Circle Award w dziedzinie krytyki.

425 https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1384 [dostęp 12.12.2023].

426 Proces Cibachrome pozwala uzyskać w czasie kopiowania bezpośredni obraz pozytywowy. Wykorzystywany jest specjalny barwny materiał fotograficzny produkowany przez brytyjską firmę Ilford, służący do otrzymywania odbitek z barwnych przezroczy.

w każdym wierszu. Format każdego obrazka odpowiada w przybliżeniu rozmiarom użytego ekranu telewizyjnego, tak że całość obejmuje w przybliżeniu płaszczyznę o wymiarach 1 × 4 metry. Widziane z pewnej odległości przywodzą na myśl ścianę monitorów w studio telewizyjnym lub wystawę sklepu ze sprzętem audiowizualnym. Skala tej pracy oraz jej niezaprzeczalne walory wizualne sprawiają niemalże przytłaczające wrażenie, zdające się dorównywać temu, jakie odbieramy od współczesnej ikonosfery"[427].

Prace Heineckena wyznaczały współczesne kierunki, w których fotografia wpisywała się w tak zwaną sztukę zawłaszczania, której reprezentantami są Barbara Kruger (ur. 1945), Sherrie Levine (ur. 1947) czy Richard Prince (ur. 1949). Ich twórczość, w przeciwieństwie do tak zwanej sztuki wysokiej, odnosi się krytycznie do współczesnej kultury.

WYKORZYSTYWANIE FOTOGRAFICZNYCH ODBITEK DO TWORZENIA OBIEKTÓW I INSTALACJI

Wymieniony wyżej Robert Heinecken wziął udział w wystawie ***Photography into Sculpture*** zorganizowanej w 1970 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku przez kuratora Petera C. Bunnella. W ekspozycji, która była jedną z pierwszych prezentujących fotografię w jej aspekcie intermedialnym, wzięło udział dwudziestu trzech zaproszonych artystów z USA i Kanady. Tytuł zawiera termin „fotorzeźba", który w polskim środowisku artystycznym oddaje się jako „fotoobiekt". Pojęcie to dotyczy prezentowania fotografii w postaci przestrzennej struktury. Charakteryzuje się unikatowością jednostkowego wytworu i zakłada posługiwanie się materią fotograficzną nawiązujące do tradycji różnych sztuk – malarstwa, rzeźby, filmu czy scenografii.

Jak pisał w katalogu wystawy ***Foto-obiekt*** Adam Sobota[428], próby odejścia od dwuwymiarowego zdjęcia na rzecz tworzenia form przestrzennych w postaci obiektów pojawiły się u nas już pod koniec lat 50. Adam Sobota zalicza do nich prace Marka Piaseckiego (ur. 1935) wykonywane od lat 1957–1959 w postaci fotografii lalek, umieszczanych w pudełkach o głębokości 3–6 cm, zamkniętych z przodu szklaną taflą. Drewniana oprawa, pomalowana w środku na biało, tworzyła przestrzenny obiekt, rodzaj zwężającego się wziernika.

Również jeden z pierwszych fotoobiektów pod nazwą ***Durszlak*** wykonał w 1960 roku Józef Robakowski. Było to naturalnej wielkości zdjęcie kuchennego cedzaka przybite gwoździem przez otwór w uchwycie do deski.

Zbiór fotoobiektów może tworzyć przestrzenną instalację. W powojennej Polsce jedną z pierwszych fotograficznych instalacji ***Ikonosfera I*** pokazał w 1967 roku w Galerii Współczesnej w Warszawie Zbigniew Dłubak. Praca miała postać labiryntu z luźno zawieszonymi fotografiami z serii ***Egzystencje***, przedstawiającymi fragmenty kobiecego ciała i przedmioty z codziennego otoczenia artysty. Widz, poruszając się między zdjęciami, doświadczał fizycznego kontaktu z nimi. Na końcu labiryntu umieszczony był wykonany w skali 1:1 zwielokrotniony luksogram modelki, na który rzutowana była animacja dwóch przezroczy zamykającej się i otwierającej dłoni.

Związki fotografii wykraczające poza jej tradycyjnie rozumianą formę znalazły swoje odbicie w działalności członków Grupy Zero-61, której wymieniony wyżej Józef Robakowski był współzałożycielem[429]. Ta różnorodność postaw znalazła swoje podsumowanie na ostatniej zbiorowej wystawie grupy w starej kuźni w maju 1969 roku[430]. Pokazanie prac w przestrzeni niegaleryjnej było czymś w rodzaju deprecjacji sztuki i wpisania jej w inne niż dotychczas konteksty. Tak odczytywała to na przykład Urszula Czartoryska, komentując wiele lat później twórczość Grupy Zero-61 i jej ostatnią wystawę.

427 S.R. Cohen, *Robert Heinecken – konfrontacja i ewaluacja*, tłum. J. Fila, „Obscura" 1984, nr 10(30), s. 10–11.
428 A. Sobota, *Foto-obiekt*, katalog wystawy, Festiwal Warsaw Photo Days, 4-31.X. 2013, Stara Galeria ZPAF, Warszawa 2013, s. 7.
429 Patrz L. Lechowicz, *Grupa Zero-61 (1961–1969)*, Łódź 2016.
430 W wystawie nie brali już udziału Kuchta i Wardak.

Kuźnia podjęła problem unieważnienia, problem, który jakby przeczekawszy okres dobrego samopoczucia następnej epoki konceptualnej, poszukiwań medialnych, wiodących do możliwie precyzyjnych definicji narzędzi – okazał się na powrót nośny w dekadzie zapoczątkowanej około roku 1979. Unieważnienie, poniżenie sztuki, ale nie tylko samego dzieła, lecz także procesu twórczego, stało się metaforą znacznie ogólniejszego pojęcia nieprzystawalności, nieprzystosowania życia i cywilizacji, jednostki i jej otoczenia. Stało się metaforą niekoherencji życia w ogóle, niewystarczalności czy to poetyckiej, czy wizualnej ekspresji przeżycia[431].

Na wystawie fotografia została skonfrontowana ze znalezionymi przedmiotami: starymi butami, grabiami, szmatami, okienną ramą itp. Włączenie do ekspozycji znalezionych przedmiotów przywołuje prace „ready-made" Marcela Duchampa, które według Dicka Higginsa[432] dają możliwość realizacji dzieła o zupełnie różnym charakterze medialnym.

Wystawę o charakterze instalacji pod tytułem ***Twarze*** zrealizował w październiku 1969 roku Stefan Wojnecki. Składały się na nią duże reprodukcje portretów, które w miejscach twarzy miały wycięte otwory. Na odwrocie tych fotografii ponaklejane były różne dokumenty: notatki, bilety, formularze, paragony, rachunki, elektrokardiogram, perforowane taśmy komputerowe, a na ścianie galerii rozwieszona była wstęga papieru z odciskami butów. Autor na temat wystawy pisał:

Tytuł wystawy Twarze *– jednak ani jednej twarzy na zdjęciach nie widać, miejsca ich zajęła przestrzeń wyciętych prostokątów. Każdy człowiek może w wyobraźni zobaczyć twarz kogoś znajomego, bliskiego, widzi też w pustych miejscach twarze innych zwiedzających. Bo przecież fotogramy przedstawiają zjawiska charakterystyczne dla życia ludzkiego, są wycinkami z niego, a ich konkretne rozwiązania odbiorca sam uzupełnia w swojej niepowtarzalnej wyobraźni*[433].

Wiele jego późniejszych ekspozycji miało również charakter intermedialnych instalacji, jak na przykład ***Sztuka alternatywna*** (1974), ***Hiperfotografia*** (1978), ***Fotografia tożsamości*** (1983), ***Ku – nirwanie*** (2008). Autor należy też do pierwszych twórców obiektów fotograficznych. W 1970 roku zbudował cykl prac ***Duogramy*** opartych na soczewkowych filtrach, wywołujących wrażenie różnokierunkowego ruchu.

Wymienione eksperymenty z fotograficznym tworzywem doprowadziły do zrealizowania w 1971 roku przez Zbigniewa Dłubaka i Zbigniewa Łagockiego zbiorowej wystawy ***Fotografowie poszukujący***. Pojawiły się na niej między innymi realizacje działającej od 1966 roku w kręgu krakowskiego teatru Tadeusza Kantora Drugiej Grupy w składzie Wacław i Lesław Janiccy oraz Jacek Stokłosa. Zajmowali się oni happeningami, w których zdjęcia stanowiły ważny składnik. Druga Grupa pokazała ***Zapis bromowy*** w postaci zwiniętego rulonu naświetlonego i wywołanego papieru jako wynik akcji wykonanej wcześniej w galerii Foksal w 1970 roku[434].

Poza tym przedstawiono zdjęcie postaci mężczyzny, które pływało w napełnionej wodą wanience do kąpania niemowląt. Całości towarzyszył podpis „Hommage à Jean A. Dominique Ingres". Józef Robakowski pokazał zarówno luksogram aktu kobiecego w skali 1:1, umieszczony pod stelażem metalowego łóżka, jak i fotoobiekty. Naklejone na obracające się rolki zdjęcia postaci miały w założeniu wywołać interakcję pomiędzy dziełem a widzem. Podobnie interaktywny charakter miały fotograficzne klocki wykonane przez Natalię Lachowicz z nalepionymi na ich ścianach podobiznami krytyka Jerzego Ludwińskiego, które można

431 U. Czartoryska, *Identyfikacja zakwestionowana. O grupie Zero-61 z lat sześćdziesiątych*, „Fotografia" 1987, nr 3.
432 D. Higgins: *Intermedia*, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, tłum. M., T. Zielińscy, Gdańsk 2000, s. 117.
433 S. Wojnecki, *Nowe formy ekspozycji wystaw fotograficznych*, „Fotografia" 1970, nr 2, s. IX.
434 K. Jurecki, *Fotograficzna działalność Drugiej Grupy na tle neoawangardy w Polsce i w Europie*, w: *To, co mieliśmy zrobić, tośmy zrobili*, Kraków 2017, s. 123–130.

było układać w dowolne kombinacje. Wojciech Bruszewski przedstawił między innymi przestrzenną realizację w postaci olbrzymiego ucha[435] pociętego na paski oraz eksperymentalny minimalistyczny w formie film. Juliusz Garztecki (1920–2017) zaproponował fotoobiekt powstały z pocięcia fotografii na kilkaset kawałków, naklejonych następnie na klocki w taki sposób, że najciemniejsze fragmenty były najbardziej cofnięte, tworząc rodzaj rzeźby. Również Zofia Rydet nie oparła się chęci eksperymentowania, przedstawiając serię zdjęć dotyczących starości i przemijania zrealizowaną w ten sposób, że najważniejsze fragmenty fotografii, dla podkreślenia ich znaczenia, były wycięte i naklejone na wysunięte elementy. Janusz Bąkowski w sposób charakterystyczny dla swojej twórczości przedstawił naklejone kolejno na siebie coraz większe fragmenty ust, które tworzyły multiplikowaną formę.

Do ważnych twórców wykorzystujących fotografię w realizacji form przestrzennych należy zaliczyć rzeźbiarkę Alinę Szpocznikow (1926–1973), która od 1967 roku tworzyła poliestrowe rzeźby z zatopionymi w ich strukturze fotografiami twarzy, fragmentów ciała itp. W cyklach ***Tumeurs*** (Nowotwory, 1968) i ***Zielnik*** (1971–1972) artystce chodziło o utrwalenie realnej rzeczywistości w postaci śladu egzystencji i przemijającego czasu.

Ciekawą wystawę zrealizował w 1973 roku Jan Berdak (1944–2009). Składały się na nią wycięte z tła fotografie aktów w skali 1:1, rozmieszczone w przestrzeni pomieszczenia, na krzesłach, kanapie i innych meblach, przypominające motyw „lejących zegarków" z surrealistycznego obrazu ***Trwałość pamięci*** Salvadora Dalego.

Kolejną istotną wystawą zbiorową, skupiającą między innymi realizacje fotograficznych obiektów przestrzennych, była zorganizowana w 1988 roku przez poznańskie środowisko wystawa ***Polska fotografia intermedialna lat 80-tych***, z podtytułem ***Fotografia rozproszona***[436]. Do ciekawszych prac należała instalacja ***Sennik powszechny*** Wiesława Vistana Brzóski (ur. 1948). W zaciemnionej sali można było rozpoznać naturalnej wielkości rzeźby śpiących osób. Na poduszkach w miejscach głów odciśnięte były ich ślady i w tych zagłębieniach pokrytych światłoczułą emulsją autor naświetlił obrazy ich sennych wizji. Brzóska jest autorem kilku fotograficznych instalacji. W roku 1980 zrealizował wystawę ***Wizja lokalna***, którą zaaranżował w przestrzeni obozu zagłady Auschwitz, a która stanowiła rekonstrukcję atmosfery tragicznych wydarzeń. W 1983 roku pokazał wystawę ***Poczekalnia*** w Galerii ZPAF, Katowice, a w 1990 roku wystawę ***Entropia*** w Małej Galerii ZPAF/CSW, Warszawa. O swoich pracach pisał:

> *Najbardziej adekwatną formą dla moich projektów są, jak mi się wydaje, ekspozycje typu environment. Widz jest na nich otaczany przez obiekty, które oddziałują na niego zbiorowo. Ma on możliwość wyboru pewnych punktów widzenia, a więc sam jest niejako współtwórcą ostatecznego kształtu wizji*[437].

Również na tej wystawie swoją oryginalną twórczość zaprezentował cyklem ***Zmyślenia*** Krzysztof Cichosz (ur. 1955). Jego prace fotograficzne, które nazywa instalacjami (ze względu na sposób prezentacji prac), powstają na kilku transparentnych materiałach ułożonych warstwowo w pewnej odległości od siebie i tworzą trójwymiarowy obiekt. Każda warstwa zawiera składową tonalną i jest rozrastrowana, a kształt rastra jest indywidulanie dobierany do charakteru pracy. W pracach tych autor wykorzystuje obrazy – archetypy funkcjonujące w świecie współczesnej kultury. Tworzy ich reinterpretacje, proponując odbiorcy ponowny nad nimi namysł. Na przykład w pracy ***Fotografii...*** (1989), która jest reprodukcją pierwszego w historii fotografii zdjęcia wykonanego aparatem w 1826 roku przez Nicéphore'a Niépce'a, użyty został raster złożony z liter alfabetu. Można rozumieć ten zabieg jako twierdzenie, że fotografia zastępuje tysiąc słów. W innej, ***Marilyn, Andy'emu, Ameryce...*** (1998), będącej reprodukcją serigrafii

435 Praca była komentarzem do czasów dość powszechnej inwigilacji.

436 Komisarzami wystawy byli Stefan Wojnecki i Wojciech Makowiecki. Powołano też radę konsultacyjną w składzie: Izabela Gustowska, Alicja Kępińska, Jerzy Lewczyński, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Janusz Zagrodzki, Stefan Wojnecki, Wojciech Makowiecki.

437 W.V. Brzóska, *O sobie*, „Fotografia" 1989, nr 1/51 s. 34.

przedstawiającej portret Marilyn Monroe, raster ma kształt symbolu dolara, co można interpretować poprzez słynną tezą Warhola, że dobry biznes jest najlepszą sztuką. W pracy ***W hołdzie kinu – CHAPLIN*** raster ma kształt porysowanej taśmy kinematograficznej, w pracy ***Humanologii poświęcam (***1993), dotyczącej kategorii etnicznych, raster ma kształt znaku genotypu itp. Jest jeszcze jeden trop rozumienia fotoinstalacji Cichosza – można je traktować jako wyraz potrzeby zwrócenia uwagi na jednowymiarowość ludzkiego postrzegania, w którym każde odstępstwo od jednostronnego widzenia rozbija rzeczywistość w nierozpoznawalny widok, tak jak to się dzieje w przypadku oglądanych pod różnymi kątami prac Cichosza.

Z kolei Leszek Golec (ur. 1959) przekraczał konwencję tradycyjnej fotografii przez tworzenie asamblaży, environment i kolaży w stronę cytatu i autorskich odniesień do zdarzeń codziennych. W wielu późniejszych jego pracach istotny był element autoekspresji, wyrażanej poprzez tworzenie inscenizowanych autoportretów w konwencji performansu oraz włączanie żywych istot (zwierząt, ptaków, owadów itp.) jako istotnego elementu autorskich pokazów.

Grzegorz Przyborek przedstawił instalację ***Styczeń, luty, marzec…***, zbudowaną z własnoręcznie spreparowanych przedmiotów w połączeniu z obrazem fotograficznym. W późniejszych latach ukształtował się jego oryginalny styl fotografii inscenizowanej, często opartej na wykorzystywaniu złudzeń optycznych

Fotoobiekt jest ważną formą twórczości Wojciecha Prażmowskiego (ur. 1949), dla którego przełomową realizacją był cykl ***Album rodzinny*** (1987), na który składały się fotomontaże z wykorzystaniem zdjęć rodzinnych. W 1991 roku jako część projektu ***Album rodzinny*** powstał fotoobiekt ***Listy ciotki Hanki***, wykonany w postaci powiązanej sznurkiem paczki zdjęć z fragmentami prowadzonego kaligraficznym pismem pamiętnika, jako swego rodzaju kapsuła pamięci po zmarłej osobie. O tej pracy mówił:

> *Zrobiłem taką paczkę, tak to związałem, żeby nie uciekło. Trochę jak małe dziecko, które sobie wyobraża jak zatrzymać czas: ż e trzeba to złapać, najlepiej czyjeś fotografie, z wizerunkiem tej osoby, sznurkiem obwiązać, albo drutem i to się nie rozleci, nie ucieknie. I ja może na tej samej, niezwykle banalnej nucie tak to zrobiłem. Było to lapidarne, a równocześnie tak czyste w formie i cudowne*[438].

Formę paczek z fragmentami fotografii wykorzystał Prażmowski w wielu innych realizacjach, na przykład jako prace ***Maszyny wojenne*** (1991), powstałe w hołdzie poległym podczas I i II wojny światowej, czy ***Szkolna wycieczka*** (1992), w której wykorzystał zdjęcia swojego ojca i jego kolegów zrobione podczas wycieczki szkolnej w 1914 roku. W 1996 roku powstał obiekt ***Przemijanie***, dotyczący kwestii zdolności fotografii do przechowywania pamięci. Zastosowana w pracy seria wykonanych na szkle portretów przedstawia je jako coraz bardziej niewyraźne, aż do całkowitego zaniku obrazu. Rok później powstał fotoobiekt ***Gwiazdka z nieba***, poświęcony sytuacji polskich oficerów spędzających w niemieckich oflagach święta Bożego Narodzenia. W swojej bogatej twórczości autor tworzył również obiekty fotograficzne jako scenografie do wykonywanych zdjęć. Ten rodzaj prac wykorzystał w 1995 roku w serii ***Tribute to…*** poświęconej ważnym dla artysty postaciom ze świata filmu i literatury. W 1995 roku powstały prace w hołdzie: Jerzemu Kosińskiemu, Michaiłowi Bułhakowowi, Günterowi Grassowi, Akirze Kurosawie, Federicowi Felliniemu, Alfredowi Hitchcockowi, Michelangelowi Antonioniemu, Andrzejowi Wajdzie. Wyróżnikiem twórczości artysty jest to, że swobodnie porusza się również w obszarze fotografii dokumentalnej. Ma w swoim dorobku między innymi cykl zdjęć ***Biało-czerwono-czarna***, pokazujący Polskę w dobie przemian milenijnych[439].

438 Z wywiadu: *Wobec fotografii byłem zawsze uczciwy, a nawet pokorny… Z Wojciechem Prażmowskim rozmawia Adam Mazur*, https://fototapeta.art.pl/fti-prazm3.html [dostęp 4.09.2023].

439 Zdjęcia złożyły się na książkę *Biało-czerwono-czarna* z esejem Elżbiety Łubowicz, *Rzeczywistość w trakcie przeprowadzki – o fotografiach Wojciecha Prażmowskiego*, Częstochowa 2001.

INSCENIZACJA APARATU

Inscenizacja aparatu dotyczy zastosowania sprzętu skierowanego przeciwko zaprojektowanej funkcji (instrukcji obsługi) aparatu albo wykorzystania go przez sprzężenie z innymi urządzeniami, jak na przykład komputer lub laser.

Przykładem może być seria zdjęć Tomka Woźniakowskiego (ur. 1963) ***Rośliny cięte i doniczkowe***. Na pierwszy rzut oka zdjęcia wyglądają jak klasyczne martwe natury. Ale przy dłuższej obserwacji zauważamy, że „coś tu nie gra". Widzimy na przykład cień rośliny, której nie ma w wazonie. Na innej fotografii w naczyniu widzimy kilka kwiatków natomiast ich cień zredukowany jest do jednego. Zauważamy ze zdumieniem, że górna część zdjęć „nie pasuje do dolnej". Widzimy wyraźny efekt, jakby optycznego montażu dwóch ujęć, ale nie potrafimy rozszyfrować techniki powstania takiego efektu. Wiemy, że autor posługuje się klasycznymi metodami fotografowania, ale efekt wygląda jak komputerowy montaż. I to wizualne zaskoczenie jest dla mnie najistotniejszą cechą tego zestawu. Cechą, która potwierdza wizualne możliwości fotografii klasycznej. Fotografii, która nie musi podpierać się elektronicznymi metodami dla wzmocnienia swojego iluzorycznego charakteru. Autor posłużył się aparatem panoramicznym, którego obiektyw w trakcie fotografowania porusza się po łuku. Wyobraźmy sobie taką sytuację, że ustawiamy czas naświetlenia na 1 sekundę. W ciągu tego czasu obiektyw poruszając się fotografuje widzianą przestrzeń od lewej do prawej strony. Najpierw widzi lewy fragment kadru, którym jest na przykład cień rzucany przez kwiat a następnie poruszając się w prawo fotografuje dalej stojący wazon. Jednakże wazon ten jest już pusty, bo fotograf zdążył w trakcie długiej ekspozycji wyjąć z niego kwiat. I to cała tajemnica zdjęć. Autor wykorzystał cechę tego sprzętu, która leżała poza zainteresowaniami jego konstruktorów nastawionych na efekt zdjęć panoramicznych. Wykorzystał pewną lukę. Stanął w pozycji artystów, których nie zadawala standaryzacja techniki, którzy poszukują wszelkiego rodzaju uchybień i marginesów technologicznych, którzy nie poddają się presji wytwórców sprzętu i materiałów światłoczułych i potrafią nagiąć te standardy do realizacji własnych wizji[440].

Na kreowanie innego rodzaju obrazu pozwala wielkoformatowy aparat o niesztywnej konstrukcji. Funkcja swobodnego operowania czołówką z obiektywem i tylnym portalem aparatu jest pomocna w korygowaniu perspektywy i zgodnie z zasadami reguły Scheimpfluga stwarzają możliwość uzyskania pełnej (w zakresie widzenia obiektywu) głębi ostrości. Możliwe jest jednak inne wykorzystanie ruchów portali dające w efekcie selektywny rozkład głębi ostrości. Efekt taki można również uzyskać, fotografując obiektywem typu tilt-shift. W obu przypadkach powstają prace niezgodne z widzeniem nieuzbrojonego oka, tak jak ma to miejsce na przykład w realizacjach duńskiego fotografa Miklosa Gaála (ur. 1974), który eksperymentując z ogniskową i głębią ostrości, zamienia codzienne wydarzenia w obrazy odbiegające od naszej percepcji. Ireneusz Zjeżdżałka tak skomentował jego prace:

> *Miklos Gaál tworzy obrazy fotograficzne niezwiązane bezpośrednio z naszym życiem, a jednak przywołujące lata dzieciństwa, z którego zapamiętane obrazy okazują się być dla wielu z nas wspomnieniami. Właściwości wielkoformatowej kamery o niesztywnej budowie, która skonstruowana została głównie z myślą o najbardziej precyzyjnej technicznie fotografii, wykorzystuje w sposób całkowicie przewrotny. Mała głębia ostrości pozwala zmienić rozległe plany miejskiego pejzażu w nierealny świat.* [...] *Przy pomocy bardzo poważnych „urządzeń" manipuluje rzeczywistością w taki sposób, że zaczynamy wątpić w jej prawdziwość*[441].

440 Z. Tomaszczuk, *Niespodzianka dla Twoich oczu*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr. 8, s. 24–25.
441 I. Zjeżdżałka, *Nieostrość wspomnień Miklosa Gaála*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 13, s. 54.

Podobnie dzieje się w przypadku fotografii Włocha Olivo Barberiego (ur. 1954), który od 2004 roku realizuje projekt sitespecific oparty na fotografowaniu z helikoptera wielkich miast przy pomocy obiektywu tilt-shift, zamieniając widoki metropolii w rodzaj makiet:

> *Wykorzystując dodatkowe środki, takie jak manipulowanie kolorem czy usuwanie konkretnych szczegółów, Barbieri dąży do zakłócenia percepcji wzrokowej. Oglądanie jego fotografii wywołuje uczucie dezorientacji, podobne do zawrotu głowy, jaki można odczuwać, patrząc w dół z dużej wysokości. Czyniąc to, Barbieri podkreśla dwuznaczność wszelkiej wizji, ostatecznie zmuszając nas do rozważenia relacji między rzeczywistością a reprezentacją*[442].

Można być całkowicie zdezorientowanym, oglądając zupełnie pozbawiony ostrości cykl zdjęć Macieja Stępińskiego (ur. 1972) ***Go with peace***, ale ta nieostrość jest oczywiście zamierzona. Prace, które powstały na pozbawionym ostrych granic pograniczu Izraela, Palestyny i Jordanii, są wizualnym komentarzem dla poddawanego wiecznym zmianom terenu. Witold Kanicki pisze:

> *Tytuł najnowszego cyklu Stępińskiego zainspirowany został napisem „Idź w pokoju", który zapisany w trzech językach widnieje na plaży Tel-Avivu. W kontekście tytułowego „pokoju" nieostrość fotografii tej serii otwiera prace na dalsze ścieżki interpretacyjne. Uwidaczniający się na niektórych fotografiach brak rozgraniczenia między niebem a ziemią, między przedmiotem a jego tłem czy też między wnętrzem i zewnętrzem, wskazuje na zamiar niwelowania napięć i opozycji. Likwidacja przeciwstawieństw i kontrastów doprowadza do zharmonizowania i równowagi – wartości koniecznych dla osiągnięcia pokoju. Wszak to nie jasno wytyczone granice, lecz raczej ich zupełny brak świadczy o bezkonfliktowej relacji między państwami*[443].

Pozostając przy estetyce zdjęć nieostrych w kontekście inscenizacji aparatu, warto po raz kolejny przywołać twórczość Tomka Woźniakowskiego z jego projektem ***Zwierzęta domowe***. Autor w nietypowy sposób podszedł do fotografii użytkowej jako formy usługi dla klienta. Jako mieszkaniec Kolonii i zawodowy fotograf ogłaszał w niemieckich gazetach ofertę sfotografowania zwierząt hodowanych w mieszkaniach. Na sesji zdjęciowej nie pojawiał się z zawodowym sprzętem i studyjnym światłem, co niewątpliwie budziło zdziwienie klienta mającego swoje wyobrażenie na temat zawodowej sesji zdjęciowej. Wyciągał małoobrazkowy aparat, podchodził blisko do fotografowanego zwierzęcia, na odległość leżącą poza głębią ostrości kamery, i trzymając aparat w wyciągniętej ręce, intuicyjnie, bez precyzyjnego celowania wykonywał zdjęcie. W efekcie powstawały fotografie daleko odbiegające od przyjętych technicznych norm dla tego typu usługi i oczywiście daleko odbiegające od sposobu użytkowania sprzętu fotograficznego. Autor pisze:

> *Punktem wyjścia jest związek między człowiekiem a zwierzęciem w ciasnej powierzchni mieszkania, daleko od natury i banalności takiej egzystencji w życiu codziennym.* [...] *Bardzo staram się nie nadużywać cierpliwości zwierzęcia. Kilka naświetleń wystarcza mi w zupełności. Sztuczność warunków życia tych zwierząt znajduje po części wyraz w odkształconych, przez celowo używane przestarzałe filmy, barwach* [...] *Aparat fotograficzny w mojej dłoni, którą wyciągam do zwierzęcia, staje się sondą, która na krótki czas zanurza się w ten specyficzny świat. Ostateczny wybór obrazu pozostawiam aparatowi. W powstałą kompozycję nie ingeruję*[444].

442 https://wwwyanceyrichardson.com/artists/olivo-barbieri [dostęp 13.09.2023].
443 Witold Kanicki, *Go with peace Macieja Stępińskiego*, „Kwartalnik Fotografia" 2009, nr 29, s. 43.
444 T. Woźniakowski, *Zwierzęta domowe (projekt ciągły)*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 1(4), s. 50.

Staje się jasne, że autorowi nie chodzi o czystą dokumentację, ale o wywołanie refleksji nad sytuacją zwierząt znajdujących się poza ich naturalnym środowiskiem.

Wiele przykładów wpisujących się w strategię inscenizacji aparatu związanych jest z zastosowaniem kamer otworkowych. Można wyróżnić dwa rodzaje takich realizacji. Pierwszy związany jest z wykorzystaniem ekstremalnie długich czasów ekspozycji charakterystycznych dla bezobiektywowych konstrukcji, drugi – z budową aparatów odbiegającą od klasycznie konstruowanych kamer.

Przykładem wykorzystywania ekstremalnie długich czasów naświetlania jest rozpoczęty w 2000 roku projekt ***Solarigrafia***, którego twórcami są: Sławomir Decyk (ur. 1960), Paweł Kula (ur. 1976) i Diego López Calvin (ur. 1965). Projekt oparty był na pomyśle belgijskiego rzeźbiarza i fotografa Dominique'a Stroobanta (ur. 1947), który w latach 70. XX wieku za pomocą kamer otworkowych dokonywał wielogodzinnych ekspozycji nieba, od zenitu do horyzontu. Paweł Kula pisze:

> *Główny nurt projektu polega na jednoczesnym fotografowaniu Słońca przez jak największą ilość uczestników z jak najróżniejszych miejsc naszej planety samodzielnie przygotowanym aparatem i przy użyciu dowolnej technologii należy uzyskać obraz nieboskłonu eksponując nieprzerwanie od przesilenia do przesilenia (skrajne położenie Słońca na niebie w ciągu roku)* […] *Uzyskane obrazy są skanowane i zazwyczaj odwracane na pozytyw w popularnych programach graficznych. Główną platformą Projektu jest strona internetowa – w ten sposób wszyscy uczestnicy mogą w krótkim czasie zobaczyć obrazy z wielu odległych miejsc*[445].

Fotografia pojawia się w aparacie na czarno-białym materiale bezpośrednio w wyniku długiego naświetlenia, bez potrzeby obróbki chemicznej (wywoływania). Ponieważ obraz jest nieutrwalony, ulega powolnemu ściemnieniu. Samo światło, które stworzyło obraz, może spowodować, że obraz zniknie, dlatego na dalszym etapie jest on skanowany i przechodzi z wersji analogowej w cyfrową. Drugi uczestnik projektu Diego López Calvin na swoim blogu pisze:

> *Solarigrafy są częścią obrazów, które dają możliwość eksperymentowania z cechami i ograniczeniami systemów, które rzekomo reprezentują i wyjaśniają rzeczywistość. Można powiedzieć, że przyroda spogląda na siebie poza granice potocznego widzenia, jest to dar widzenia, który przybliży nas do tego, co ważne w krajobrazie widzianego oczami kamienia czy drzewa*[446].

Ważnym założeniem projektu jest to, że ma on charakter otwarty. Organizatorzy od 2001 roku prowadzą wiele warsztatów, zapraszając do udziału ludzi z całego świata, dlatego „półroczne obrazy" powstają na prawie wszystkich kontynentach. Zaistnienie całej akcji w internecie spowodowało powstanie społeczności sieciowej, opartej na wymianie doświadczeń i konfrontowaniu wyników.

Rozwinięciem projektu ***Solarigrafia*** stały się ***Cyklografie*** Sławomira Decyka, które powstają dzięki skonstruowanemu przez autora aparatowi, będącemu połączeniem kamery otworkowej z zegarem. Ruchoma tarcza zegarowa z niewielkim otworkiem, zakrywająca materiał światłoczuły, umożliwia – w wyniku obrotu – pojawienie się zapisu słońca, który jest związany z częstotliwością obrotu tarczy (roczny, miesięczny, tygodniowy, dobowy, godzinowy, minutowy, sekundowy). Czas naświetlania dla wszystkich cykli jest stały i wynosi około pięciu dni. Każda konstrukcja umożliwia powstanie obrazu w określony, odmienny sposób. Koncepcję ***Cyklografii*** interpretuje Piotr Wołyński w następujący sposób:

> *Koncepcje* Solarigrafii*, a później* Cyklografii *wyraźnie ciążą ku odmiennemu niż tradycyjne pojmowanie autorstwa. Głównym powodem jest, jak sądzę, inne spojrzenie na podstawowe cechy fotografii. Mniej istotna jest dla niej funkcja opisowa kopiująca widok rzeczywistości, na plan*

445 P. Kula, *Słońce jest otworem, przez który wpada Światło*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 8, s. 61.

446 https://solarigrafia.com/solarigrafia_solarigraphy/Blog/Entradas/2013/12/5_taller_de_solarigrafia_en_sumacarcer%2C_valencia..html [dostęp 12.09.2023].

pierwszy wysuwa się tu obraz rozumiany jako przedłużenie rzeczywistości, bądź jedna z jej kolejnych odsłon. Fotografia nie podwaja ani nie naśladuje obrazów rzeczywistości. Jest jednym z wielu śladów dostępnych naszemu doświadczeniu. Jak w związku z tym pytać o rolę autora? W powstaniu Cyklografii *ważną rolę odgrywa bezosobowy charakter rejestracji.* [...] *W prezentowanych pracach Decyka zjawisko to ulega nasileniu.* Cyklografie *to wytwory maszyn, które „odciskają" ślady rzeczywistości. Trudno jest mówić, że autor obserwuje, czy rejestruje cokolwiek przy ich pomocy. Raczej odkrywa ze zdziwieniem efekty pracy zbudowanych przez siebie narzędzi.* [...] Cyklografie *Sławomira Decyka to efekt fascynacji obrazem nieoswojonym, cenne doświadczenie tego, co kryje się pod powierzchnią widoków naocznych"*[447].

Głównym celem budowy aparatu otworkowego według własnego pomysłu jest stworzenie możliwości uzyskania obrazu wizualnie odbiegającego od tych powstających w klasycznych konstrukcjach. Tak dzieje się przykładowo w przypadku aparatów wielootworkowych, w których każdy otworek tworzy własny obraz i w efekcie powstaje obraz zmultiplikowany. Taką pracę pokazał w 1978 roku na wystawie w gdańskiej Galerii GN jeden z pierwszych w Polsce użytkowników aparatu otworkowego, Paweł Borkowski (ur. 1951). Była to seria zdjęć wykonanych kamerą otworkową przy systematycznym zwiększaniu liczby otworków. Można by skomentować ideę tej realizacji stwierdzeniem, że tak oglądalibyśmy świat, gdyby nasze oczy składały się z wielu soczewek. Wpływ kształtu otworka na otrzymany obraz szeroko analizował w swojej twórczości Stefan Wojnecki. Wpisywał te prace w lansowaną przez siebie ideę fotografii postmedialnej, głosząc, że realizują one peryferyjne obszary fotografii. W przypadku jednego z takich zdjęć obraz powstał przez otworek o kształcie pionowej szczeliny. W efekcie płaskie przedmioty pojawiły się jako trójwymiarowe. Inne obrazy wykonane były przez otworek o kształcie poziomej szczeliny, jeszcze inne przez otworek o kształcie okręgu, obrysu trójkąta, kształtu litery x, obrysu połowy koła itp. Na temat samej idei fotografii postmedialnej autor pisał:

Fotografia postmedialna jest fotografią poza byciem medium. Nie funkcjonuje więc jako środek przekazu, nie służy do przekazywania obrazu świata. Fotografia uwolniona od tej tradycyjnej roli zwraca się ku sobie, doświadcza własnych problemów. Nie chodzi o cechy medialne, właściwe dla fotografii konwencjonalnej. Fotografia postmedialna ujawnia swoje własne cechy pozamedialne poprzez siebie samą. Takie właściwości, jak zakłócające werystyczny charakter zdjęcia, są pieczołowicie skrywane przez producentów sprzętu fotograficznego[448].

Artystą, którego prace realizowały program fotografii postmedialnej, był Zbyszko Trzeciakowski (1957-2006), który od 1985 roku tworzył obrazy anamorficzne i pracował nad konstrukcjami optycznymi i mechanicznymi aparatów do zdjęć anamorficznych. Autor pisał:

Fotografia anamorficzna jest celowym, daleko idącym przekształceniem perspektywicznym obrazu fotograficznego, przez to powstały zapis w bezpośrednim oglądzie traci oczekiwaną od zdjęcia warstwę informacyjną, zachowując strukturę materii fotografii – natomiast w pewnych warunkach staje się czytelny, a czasami tworzy iluzje trzeciego wymiaru[449].

Prace Trzeciakowskiego i studentów w prowadzonej przez niego Pracowni Fotografii Komputerowej w poznańskiej ASP poległy na realizacji anamorficznych obrazów, których czytelność objawia się w ich odbiciu na powierzchni stojącego na zdjęciu walca.

447 P. Wołyński, *Fotografia i niewidzialne. Uwagi o solarigrafii i cyklografii*, „Kwartalnik Fotografia" 2006, nr 20, s. 14.
448 S. Wojnecki, *Fotografia postmedialna*, Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Edukacja Plastyczna: Fotografia, cz. 2, Częstochowa 2003, s. 5.
449 Z. Trzeciakowski, *Anamorfozy*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 2(5), s. 29.

Aparaty otworkowe buduje się często z myślą o konkretnym pomyśle koncepcyjnym i wtedy sam aparat staje się częścią dzieła fotograficznego. Takie konstrukcje tworzy Iza Królik do realizacji autoportretu własnego i kamery. Przykładowo jedna z konstrukcji ma kształt opony (w której wnętrzu znajduje się światłoczuły materiał) umożliwiający włożenie do jej środka głowy. Wewnętrzne ściany obudowy posiadają kilka otworków i każdy z nich fotografuje inną część głowy, w wyniku czego powstaje obraz o kącie widzenia 360 stopni. Po dokonaniu ekspozycji obudowa jest rozbierana, a wywołany materiał staje się unikalnym obiektem. Inne prace autorki to tak zwane samofotografujące się kamery. Przywołajmy tu komentarz Marianny Michałowskiej, która od lat śledzi i omawia projekty fotografii otworkowej:

> *Iza Królik buduje, użyjmy tu jej słów, samofotografujące się kamery. Wyobraźmy sobie szczelny pojemnik wygięty w okrąg. Na jego wewnętrznej ścianie znajdują się otwory, przez które do środka wpada światło. Materiał światłoczuły (tu: błona graficzna) znajdował się wewnątrz pojemnika. Materiał jest następnie prezentowany w skali 1:1 jako obiekt. Przyjrzyjmy się temu, co na nim widać. Zarejestrowany na błonie obraz zawiera zarówno sam autoportret kamery, jak i fragmenty przestrzeni wokół. Kamera została nie tylko zarejestrowana jako pewien widok, lecz także pozostawiła w nim swoje piętno. Co mam na myśli, pisząc o piętnie? Kamera, decydując o wygięciu błony, ukształtowała obraz. Medium i obraz znajdują w sobie nawzajem uzasadnienie. Z jednej strony medium, które uformowało obraz potwierdza jego sens, z drugiej, obraz uzasadnia istnienie narzędzia, które zbudowano dla powstania obrazu. Ujmijmy to zatem w następujący sposób: obraz, fotograficzny zyskuje właściwą sobie tożsamość za sprawą piętna maszyny. Kamera i fotografia odbijają się w sobie*[450].

Skrajnym rodzajem odrzucenia klasycznych konstrukcji są realizacje oparte na pomyśle przekształcenia ciała artysty w aparat fotograficzny. Włoski artysta Paolo Gioli (1942–2022) fotografował zaciśniętą dłonią, w której umieszczał światłoczuły materiał. Tym sposobem stworzył autoportret powstały dzięki niewielkiej szparce między palcami swojej ręki. Z kolei Niemiec Thomas Bachler (ur. 1961) zamienił jamę ustną w aparat otworkowy, tworząc przed lustrem swój autoportret przez lekko rozwarte usta.

Podobnie wnętrze ust brytyjskiej artystki Lindsay Seers (ur. 1966) stało się korpusem aparatu, w którym umieszczała kawałek światłoczułego papieru. Między dziąsłami mocowała osłonę z małym otworem, a same usta pełniły funkcję przysłony i migawki. Autorka prezentuje na wystawach powstałe w ten sposób niewielkie, około 6-centymetrowe okrągłe prace zabarwione na czerwono (w związku z kolorem naczyń krwionośnych wewnątrz jej policzków) obok zdjęć tego samego motywu wykonanych w tym samym czasie klasycznym aparatem. Sens tworzenia dyptyków wyjaśnia tytuł serii ***Optogramy***, nawiązujący do popularnej w XIX wieku koncepcji ostatniego obrazu widzianego przez zmarły organizm, zwłaszcza w wyniku śmierci dramatycznej. W oparciu o tę błędną teorię powstało wiele tekstów literackich. Berndt Stiegler w swojej publikacji ***Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*** przywołuje wiele takich przykładów. Pisze też:

> *Według interpretacji, które spotykamy już w latach pięćdziesiątych XIX wieku, oko nie tylko jest spokrewnione z aparatem fotograficznym, ale i przemienia się w momencie śmierci w prawdziwy aparat fotograficzny, który fotograficznie zapisuje dokładnie jeden obraz i zatrzymuje go na siatkówce*[451].

450 M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Poznań 2017, s. 220.
451 B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 157–158.

Wizerunek oka jest ważny w projekcie kolejnej artystki wykorzystującej fotografowanie ustami. Chodzi o Amerykankę Ann Hamilton (ur. 1956). Obrazy wykonane kamerą otworkową umieszczoną w jamie ustnej mają kształt oka. Wyglądają jak odbicia naszej małej postaci w gałce oka innej osoby. W 2001 roku opublikowała serię sześćdziesięciu siedmiu fotografii różnych ludzi i krajobrazów.

Jeszcze inny sposób na niekonwencjonalne wykorzystanie aparatu otworkowego zastosował Marek Noniewicz (ur. 1971) do realizacji swojego pomysłu ***Światłoczułe przesyłki***, który polegał na wysyłaniu pocztą na swój adres zapakowanych kamer otworkowych, które wracały do niego, a zaświetlony obraz stanowił fizyczny ślad zapisu drogi. Tak pisze o tym projekcie:

> *W roku 2000 wykonałem pierwszą kamerę „paczkę", wykorzystując pudełko po błonach ciętych 9 × 12 cm i umieszczając w nim kliszę tego formatu. Tak przygotowany pakunek, owinięty w szary papier i zaadresowany, wysłałem pocztą. Efekt mogłem obejrzeć dopiero po kilku miesiącach, upłynęło więc sporo czasu. Wtedy odtworzyłem w pamięci sytuację, gdy stojąc przed okienkiem na poczcie, zrywałem kawałki taśmy z obiektywu, przyglądając się ulotce informującej o zakazie używania telefonów komórkowych, filmowania i... fotografowania na terenie urzędu. Wykonałem kopię stykową z wykonanego „pocztowego" negatywu. Płaska konstrukcja kamery sprawiła, że na środku widoczny był jedynie biały okrąg i jakieś szczegóły: rozmazane świetliste smugi lamp jarzeniowych, fragment okna, czy może drzwi, jakiś kwiat w doniczce? Ułamek rzeczywistości, której istnienia mogłem się jedynie domyślać.* [...] *Mimo faktu, że od połowy 2002 roku nie nadałem żadnej paczki, projekt jest nadal otwarty. Wspomniany proces wydaje mi się istotny, nie tylko ze względu na nieprzewidzialny czas ekspozycji i fakt, że odbywa się on w sposób niekontrolowany. Równie ważny i paradoksalny, jest udział instytucji niezwiązanej z fotografią (sztuką), której w tym miejscu mogę podziękować za współpracę*[452].

Sens przywołanych wyżej prac leży w tym, że to konstruktorzy, a nie aparat fotograficzny nadają kształt końcowym obrazom. Fotografie te stanowią opozycję wobec standardowego widzenia, jakie narzuca nam sztywna konstrukcja współczesnego aparatu. Efekt końcowy daleki jest od technicznej perfekcji właściwej współczesnym technikom obrazowania. Akcent został przez to położony nie tylko na wynik, lecz także na sam proces powstawania zdjęć.

452 M. Noniewicz, *Światłoczułe przesyłki 2000*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 13, s. 76.

Literatura

V. Birgus, *Autoportrety Dity Pepe*, tłum. K. Wojciechowski, „Kwartalnik Fotografia" 2002, nr 9, s. 14–17.

L. Brogowski, *Ciało na porękę*, „Magazyn Sztuki" 1996, nr 9, s. 60–64.

W.V. Brzóska, *O sobie*, „Fotografia" 1980, nr 1, s. 34.

C. Chéroux, *Dialektyka widm. Fotografia w służbie zaświatów*, tłum. T. Swoboda,
w: idem, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, Warszawa 2014, s. 29–55.

S.R. Cohen, *Robert Heinecken – konfrontacja i ewaluacja*, tłum. J. Fila, „Obscura" 1984, nr 10(30), s. 3–11.

U. Czartoryska, *Identyfikacja zakwestionowana. O grupie Zero-61 z lat sześćdziesiątych*, „Fotografia" 1987, nr 3, s. 20–24.

U. Czartoryska, *Syntetyczne twarze Krzysztofa Pruszkowskiego*, „Fotografia" 1988, nr 1, s. 19–25.

G. Dziamski, *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną*,
w: Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 8–14.

W. Englender, *Fotografia w seansach mediumicznych XIX i początku XX wieku*,
w: idem, Małe conieco nie tylko o fotografii, Zielona Góra 2009, s. 93–97.

E. Gorządek, *Świadectwo negatywu*, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 4.03–18.04.2004, Warszawa 2004, brak numeracji stron.

A. Grunberg, *Lata osiemdziesiąte przez pryzmat postmodernizmu. Fotografie Cindy Sherman*,
tłum. S. Magala, „Obscura" 1988, nr 5(65), s. 10–17.

D. Higgins: *Intermedia*, tłum. M. i T. Zielińscy, w: idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, Gdańsk 2000.

M. Ignaczak, *O fotografii Jana Saudka*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 2(5), s. 15–17.

K. Jurecki, *Fotograficzna działalność Drugiej Grupy na tle neoawangardy w Polsce i w Europie*,
w: To, co mieliśmy zrobić, tośmy zrobili, Kraków 2017, s. 123–130.

K. Jurecki, *Witkacy – Portret wielokrotny*, „Kwartalnik Fotografia" 2005, nr 17, s. 76–77.

W. Kanicki, *Go with peace Macieja Stępińskiego*, „Kwartalnik Fotografia" 2009, nr 29, s. 42–45.

W. Kanicki, *Relatywizm prowokacji*, Gilbert & George w londyńskim Tate Modern, „Artluk" 2007, nr 2(4), s. 12–17.

U. Karttunen, *Markiz de body: Tożsamość dzieła sztuki*, tłum. M.B. Guzowska, „Magazyn Sztuki" 1996, nr 9, s. 52–59.

D. Koczanowicz, *Kim jest Cindy Sherman?*, „Format" 2012, nr 63, s. 54–55.

B. Konopka, *Między niebem a piekłem. Joel-Peter Witkin*, „Kwartalnik Fotografia" 2012, nr 38, s. 42–51.

I. Królik, *Obiekty fotograficzne. Światłortrety – samowystarczalne obiekty fotograficzne*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 6, s. 68–70.

P. Kula, *Słońce jest otworem, przez który wpada Światło*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 8, s. 60–63

M. Lisiewicz, *Orlan: Na pograniczu etyki i estetyki*, „Magazyn Sztuki" 1996, nr 9, s. 40–46.

E. Łubowicz, Dokumenty fikcji. Świat obrazów i symboli Grzegorza Przyborka, „Kwartalnik Fotografia" 2023, nr 42, s. 52–59.

E. Łubowicz, Głębia obrazu, głębia świata, w: Stanisław J. Woś. Szukam światła. Fotografia, [kat. wystawy]
Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2007, s. 5.

E. Łubowicz, Obraz jako symbol. Późne praca Stanisława J. Wosia, „Format" 2012, nr 63, s. 68.

M. Michałowska, *Natręctwo realizmu w fotografiach Sandy Skoglund*, „Kwartalnik Fotografia" 2009, nr 31, s. 26–33.

M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Poznań 2017.

R. Misselbeck, *Natalia LL, spojrzenie transcendentalne*, tłum. H. Holzhausen, „Kwartalnik Fotografia" 2002, nr 8, s. 42–43.

D. Mrázková, *Příbeh fotografie*, Praha 1985.

G. Musiał, *Stanisław Ignacy Witkiewicz, świadomość obrazu czy obraz świadomości*, „Fotografia" 1979, nr 3. s. 29–32.

A. Müller-Pohle, *Fotografia inscenizowana*, w: Inscenizacje: Współczesna fotografia w Republice Federalnej Niemiec [kat. wystawy], tłum. S. Wojnecki, 1988, s. 8.

M. Noniewicz, *Światłoczułe przesyłki 2000*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 13, s. 76.

S. Okołowicz, *Metafizyczna dziwność istnienia w fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Rocznik Historii Sztuki" 2006,
tom XXXI, s. 153–172.

S. Okołowicz, *Stanisława Ignacego Witkiewicza „Portret wielokrotny", „fotografia wielokrotna" czy „fotografia pięciokrotna"?*,
„Rocznik Historii Sztuki" 2006, tom XXXI, s. 173–186.

Orlan, *Referat*, tłum. Andrzej Zazoniuk, „Magazyn Sztuki", 1996, nr 9, s. 18–29.

L. Lechowicz, *Grupa Zero-61* (1961-1969), Łódź 2016.

M. Orlikowska, *O fotografii Cindy Sherman*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 12, s. 106–109.

B. Plossu, *Surbanalisme. Séquences photographiques*, Paris 1972.

G. Przyborek, *Obszary iluzji – realność widma (o fotografii Piotra Wołyńskiego)*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 2(5), s. 22–27.

A. Sobota, *„Desenie" Zofii Kulik*, „Kwartalnik Fotografia" 2009, nr 30. s. 24–29.

A. Sobota, *Foto-obiekt*, [kat. wystawy], Festiwal Warsaw Photo Days, 4–31.X.2013, Stara Galeria ZPAF ,Warszawa 2013, s. 5–10.

A. Sobota, *Fotografia i antyfotografia Zdzisława Beksińskiego*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 11, s. 91–95.

A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała 2004.

B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009.

Z. Taranienko, *Dürer bada czas*, „Artluk" 2019, nr 3–4(43–44), s. 80–81.

K. Toth, *Rozmowy Roberta Heineckena i rozmowy o Robercie Heineckenie*, tłum J. Fila, „Obscura" 1984, nr 10(30), s. 12–17.

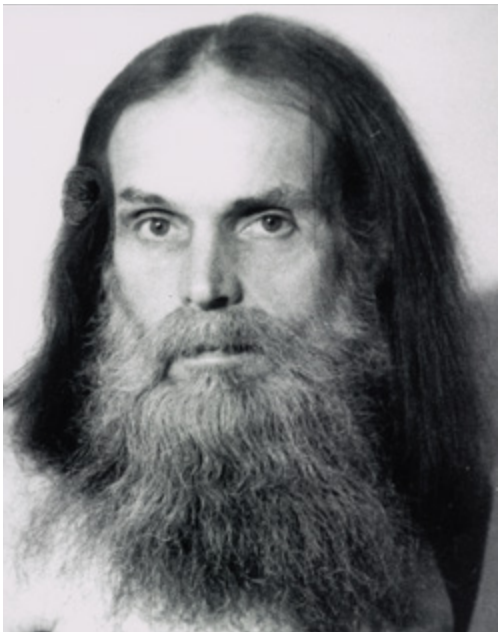
Z. Tomaszczuk, *Foto-sekwencje Duane Michalsa*, „Fotografia" 1988, nr 2, s. 33–34.

Z. Tomaszczuk, *Niespodzianka dla Twoich oczu*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 8, s. 24–25.

Z. Tomaszczuk, *Świadomość kadru – szkice z estetyki fotografii*, Września 2003, s. 108–109.
Z. Trzeciakowski, *Anamorfozy*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 2(5), s. 28–31.
S. Wojnecki, *Fotografia postmedialna*, „Format", 2005, t. 1–2 (46), s. 27.
S. Wojnecki, *Nowe formy ekspozycji wystaw fotograficznych*, „Fotografia" 1970, nr 2.
P. Wołyński, *Fotografia i niewidzialne. Uwagi o Solarigrafii i Cyklografii*, „Kwartalnik Fotografia" 2006, nr 20, s. 12–14.
I. Zjeżdżałka, *Lustrzane odbicia rzeczywistości Stanisława J. Wosia*, „Kwartalnik Fotografia" 2005, nr 17, s. 30–35.
I. Zjeżdżałka, *Nieostrość wspomnień Miklosa Gaála*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 13, s. 54.
I. Zjeżdżałka, *Przejrzystość rzeczy Tomka Sikory*, „Kwartalnik Fotografia" 2005, nr 19, s. 74–76.



127.
Tomasz Machciński, *Autoportret kreacyjny „Charli”*, 1971/2019.
Fot. © MuFo



128.
Tomasz Machciński, *Autoportret kreacyjny „Dawinczi”*, 1988/2019.
Fot. © MuFo



129.
William H. Mumler,
Mary Todd Lincoln (1818–1882),
fotografia ducha z cieniem Abrahama Lincolna, lata 70. XIX w.
Fot. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from
Special Collections, Fine Arts Library, Harvard College Library,
Bequest of Evert Jansen Wendell,
Photo © President and Fellows of Harvard College, 2010.88



130.
Arno Rafael Minkkinen, *Autoportret*,
Beach Pond, Connecticut, 1974.
Fot. © Arno Rafael Minkkinen, courtesy
Edwynn Houk Gallery, New York



131.
Natalia LL, *Sfera paniczna*, 1991,
instalacja, IFA Galerie Friedrichstraße, Berlin.
Fot. dzięki uprzejmości Fundacji ZW/
Archiwum Natalii LL



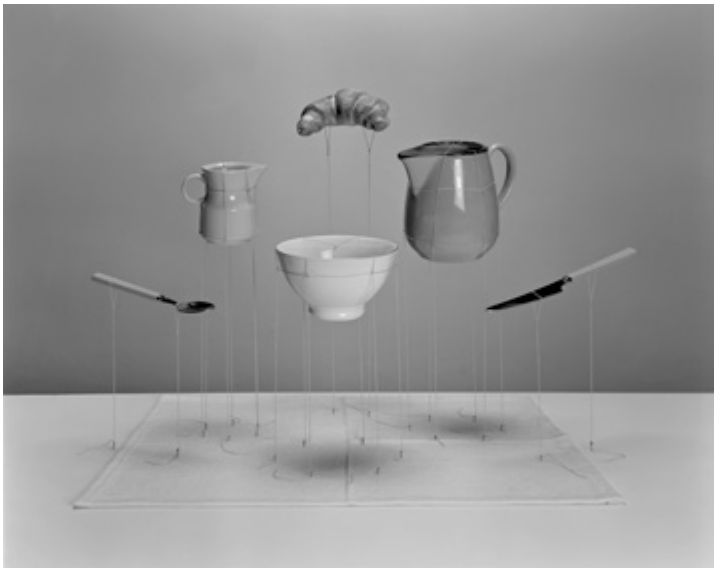
132.
Zbigniew Dłubak,
z serii Ikonosfera I, 1967.
Fot. Fundacja Archeologia Fotografii/
© Armelle Dłubak



133.
Krzysztof Pruszkowski,
60 passagers de 1 classe du metro/ 60 passagers de 2 classe du metro, Paris, 9 juin 1985, entre 9 et 11, ligne pont de Neuilly-château de Vincennes.
[60 pasażerów 1. i 2. klasy metra, Paryż, 9 czerwca 1985, w godzinach 9–11, linia pont de Neuilly-château de Vincennes],
fotosynteza, wymiary jednej fotografii 74 × 50 cm.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/ © Krzysztof Pruszkowski



134.
Stefan Wojnecki,
Duogramy, Myślenie, 1972.
Fot. dzięki uprzejmości spadkobiercy autora fotografii/ © Ryszard Wojnecki



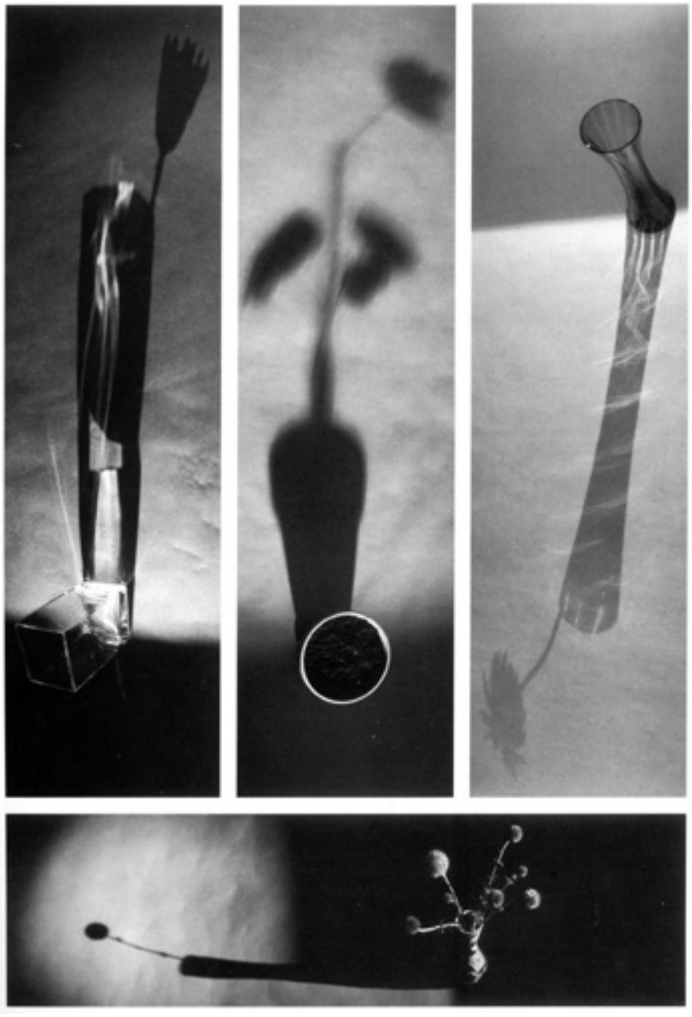
135.
Grzegorz Przyborek,
Bardzo lekkie śniadanie francuskie
z cyklu ***Wspomnienia z Arles***, 1989.
Fot. dzięki uprzejmości autora
fotografii/© Grzegorz Przyborek.



136.
Wojciech Prażmowski,
Zapominanie, 1996.
Fot. dzięki uprzejmości autora
fotografii/© Wojciech Prażmowski



137.
Krzysztof Cichosz,
Portrety Hybrydowe / Hybrid Portraits, 2001
(fotografia z wystawy
w BWA Jelenia Góra, 2003).
Fot. dzięki uprzejmości autora/
© Krzysztof Cichosz



138.
Tomek Woźniakowski,
Kwiaty cięte i rośliny doniczkowe, 1995.
Fot. archiwum „Kwartalnika Fotografia"/
© Tomek Woźniakowski



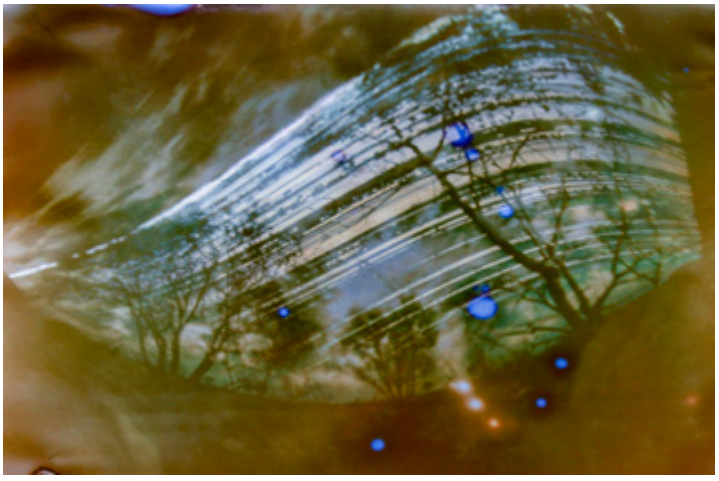
139. Iza Królik, *Autoportret kamery i własny, dokumentacja naświetlania*, 1999. Fot. dzięki uprzejmości autorki fotografii/© Iza Królik



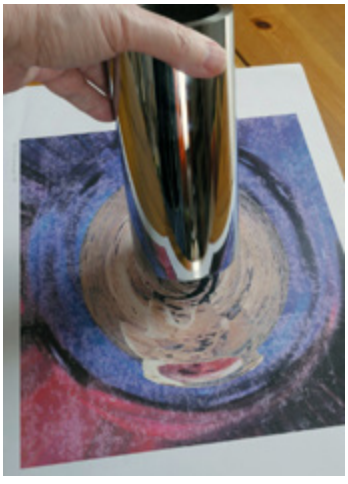
140.
Sławomir Decyk, *Cyklografia (H)*,
z tryptyku *Cyklografie tryptyk I*, 2005.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/
© Sławomir Decyk

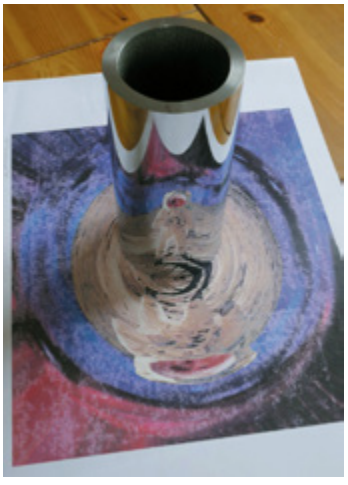


141.
Maciej Stępiński,
Go with peace.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/
© Maciej Stępiński

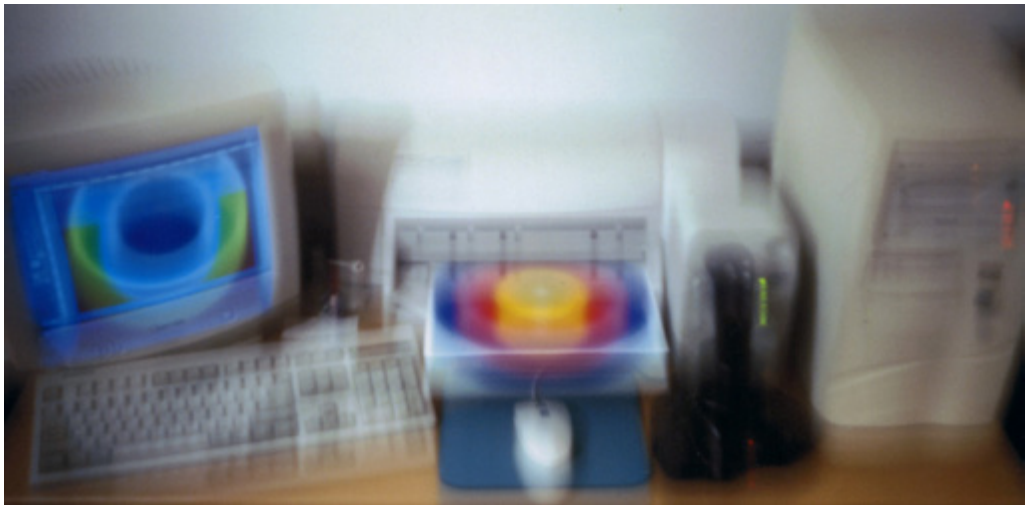


142.
Paweł Kula,
Świdwin kierunek SE
pół roku naświetlania, 2007, solarigrafia.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/
© Paweł Kula

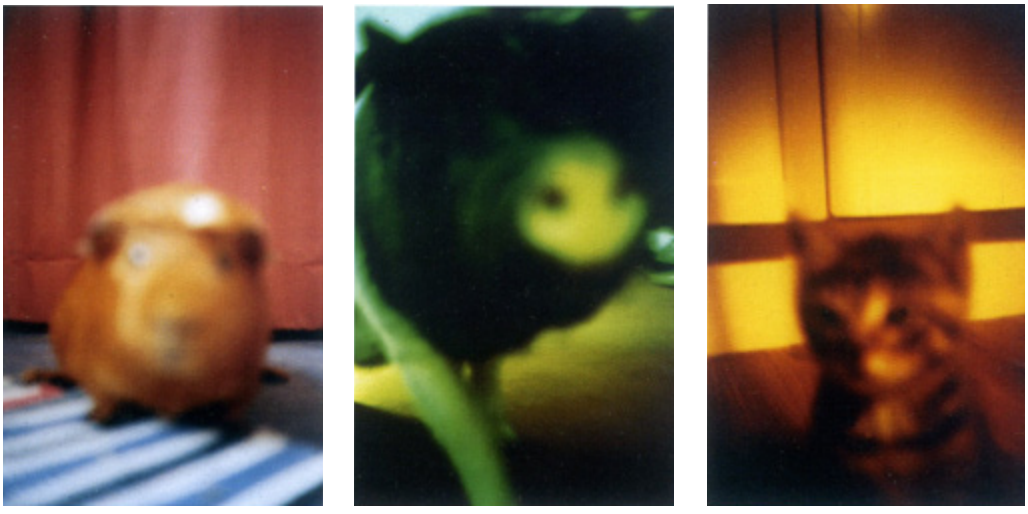




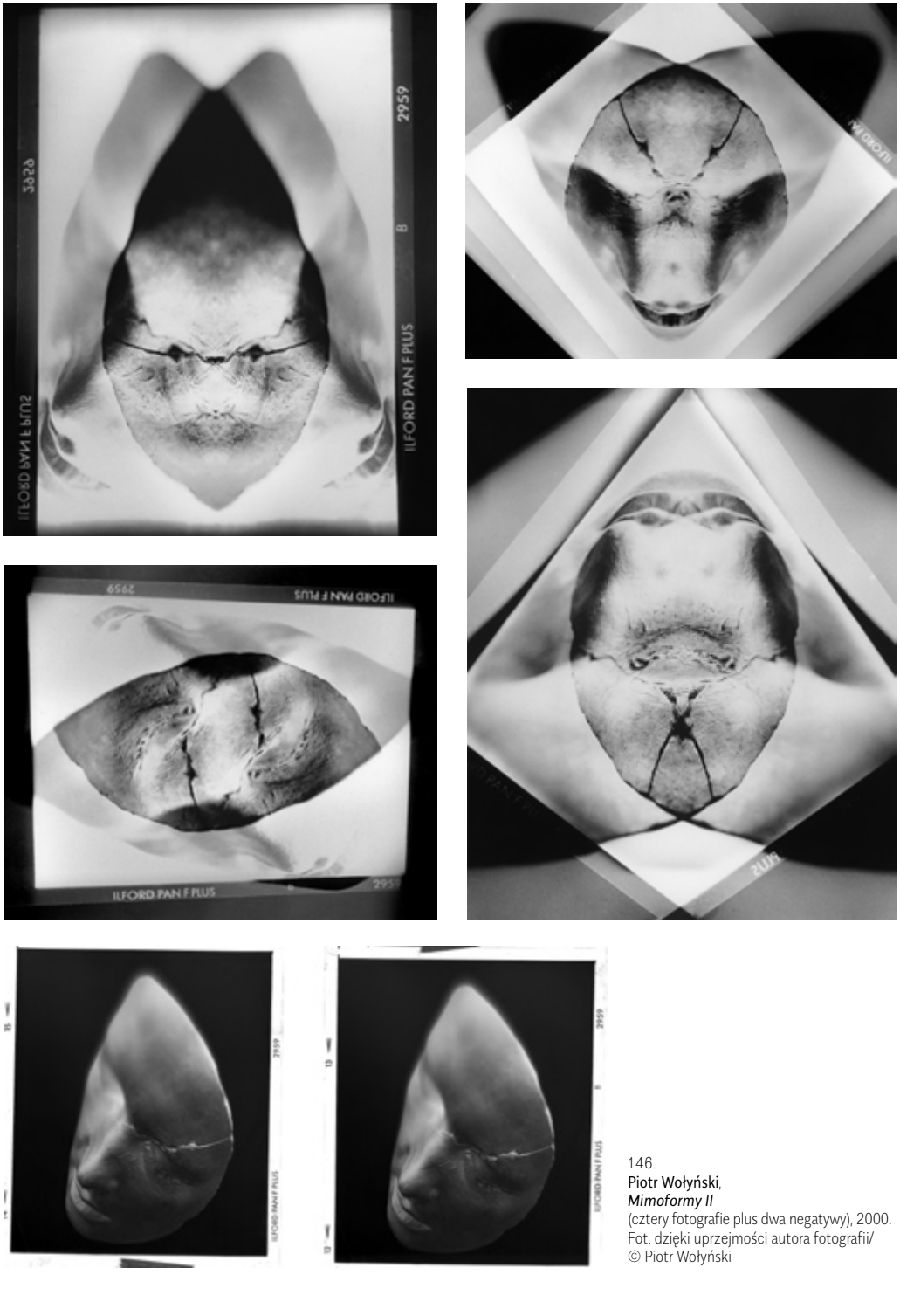
143.
Zbigniew Tomaszczuk,
Hommage à Anaksymenes, Anamorfoza,
1999



144.
Stefan Wojnecki,
Metamorfoza płaszczyzny w obraz bryły powstałej jakby z ruchu, fotografia wykonana poprzez otworek w kształcie szczeliny, 2002.
Fot. dzięki uprzejmości spadkobiercy autora fotografii/© Ryszard Wojnecki



145.
Tomek Woźniakowski, *Zwierzęta domowe*.
1. Jedno z ponad stu czterdziestu zwierząt „Zespołu Hodowców Świnek Morskich" z Siegbury.
2. Świnia Nicky zyje z właścicielami w mieszkaniu. Ośmioro rodzeństwa zostało sprzedanych, rodzice żyją na zewnątrz w chlewie.
3. Polonia została pół roku wcześniej zabrana z jej siostrą Colonią z Polski do Niemiec. Żyją razem w Suerth koło Koeln.
Fot. archiwum „Kwartalnika Fotografia"/© Tomek Woźniakowski



146.
Piotr Wołyński,
Mimoformy II
(cztery fotografie plus dwa negatywy), 2000.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/
© Piotr Wołyński



147. Thomas Ruff, *Nachte 2 I*, 1992.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© 2023 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn

ROZDZIAŁ VII

FOTOGRAFIA WSPÓŁCZESNA

DÜSSELDORFSKA SZKOŁA FOTOGRAFII

Termin „szkoła düsseldorfska" określa grupę studentów, którzy w drugiej połowie lat 70. XX wieku studiowali na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie w słynnej klasie Bernda Bechera, który był profesorem szkoły w latach 1976–1996. Jego uczniowie: Andreas Gursky (ur. 1955), Thomas Ruff (ur. 1958), Thomas Struth (ur. 1954), Candida Höfer (ur. 1944), Axel Hütte (ur. 1951) jako fotografowie odnieśli sukces artystyczny i komercyjny niemający precedensu w świecie sztuki. Ich wykładowcy Hilla i Bernd Becherowie jako artyści stali w opozycji do funkcjonującej w powojennych Niemczech estetyki fotografii subiektywnej promowanej przez Otto Steinerta. Inspiracje czerpali z międzywojennej fotografii Nowej Rzeczowości reprezentowanej przez Karla Blossfeldta i Alberta Renger-Patzscha oraz twórczości Augusta Sandera. Fotografie Becherów dotyczyły dokumentacji zanikających obiektów przemysłowych, takich jak wieże ciśnień, silosy, zbiorniki gazu, maszty wysokiego napięcia, struktury wiejskich budynków, piece do wypalania wapna itp., początkowo na terenie Niemiec, a później w kilku krajach Europy i w Stanach Zjednoczonych. Motywacją takiego działania była potrzeba udokumentowania zanikającej infrastruktury przemysłowej. Jerzy Olek cytuje charakterystyczną wypowiedź Bernda Bechera:„Wieże kopalń są równie istotne dla historii cywilizacji, jak gotyckie katedry"[453].

Fotografie Becherów realizowane były według sztywnych zasad jako ciągi czarno-białych zdjęć. Obiekty fotografowane były w jednakowy sposób, poprzez wyizolowanie ich z otoczenia dzięki ciasnym kadrom, jednorodnemu punktowi widzenia i płaskiemu, rozproszonemu oświetleniu charakterystycznemu dla pochmurnych dni, tak aby żaden efekt światłocienia nie wpływał na ich wizualną formę i nie powodował zatracenia dokumentalnego charakteru zdjęcia. Używali wielkoformatowego aparatu fotograficznego o niesztywnej konstrukcji, aby uzyskać obrazy bez żadnych zniekształceń i z wielką techniczną precyzją, aby każdy detal fotografowanej konstrukcji był widoczny[454]. W ten sposób chcieli uniknąć efektu subiektywnego spojrzenia. W 1970 roku wydali album ***Anonyme Skulpturen: A Typology of Technical Constructions***, (Anonimowe rzeźby: typologia przemysłowych konstrukcji), w którym wprowadzili pojęcie typologii jako sposobu wyróżniania przedmiotów z ogólnego zbioru, promując styl przejęty później przez wielu fotografów. Becherowie jako jedyni Europejczycy znaleźli się na amerykańskiej wystawie ***New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*** pokazanej po raz pierwszy w 1975 roku w George Eastman House w Rochester. W 1990 roku otrzymali Złotego Lwa w kategorii rzeźby na biennale w Wenecji, a w 2004 roku Międzynarodową Nagrodę Fundacji Hasselblada „za wybitne osiągnięcia w dziedzinie fotografii"[455]. We wstępie do wspomnianego albumu znalazło się nawiązanie do twórczości Marcela Duchampa i jego koncepcji ready made opisującej przedmiot jako dzieło sztuki, będącej zapowiedzią sztuki konceptualnej. W ten sposób przenosząc aspekty dokumentalne w obieg sztuki, włączyli swoją twórczość w nurt minimalizmu i konceptualizmu. Śladami ich twórczości poszli ich

453 J. Olek, *Rzeczowi rzecznicy*, w: idem, Nie tylko o fotografii, Kraków 2020, s. 238.

454 Budowa takiego aparatu, np. marki Sinar czy Linhof, umożliwia przesuwy i pochylanie czołówki obiektywu oraz tylnego portalu z materiałem fotograficznym, a tym samym umożliwia korektę perspektywy w trakcie fotografowania.

455 https://contemporary-art.mirabaud.com/en/artists/detail/becher-bernd-hilla [dostęp 9.08.2022].

studenci, pracując zgodnie z purystycznymi zasadami, które Becher określił jako „informację o obiekcie, kompozycję na korzyść obiektu i światło na korzyść obiektu"[456].

Fotografie Andreasa Gursky'ego reprezentują czasy nowych technologii umożliwiających uzyskanie wielkich formatów prac, co powoduje, że nabierają one cech malarstwa galeryjnego. Krzysztof Pijarski komentował to następująco:

> *Odtąd wielkie formaty, często przekraczające powierzchnię 3m², podklejane pod pleksi w nowoczesnej technice próżniowej i prezentowane w drewnianej ramie, stały się znakiem firmowym tych artystów. Rozmiar tych fotografii zbliża je raczej do malarstwa, a sposób prezentacji, w którym fotografia jest „zrośnięta z ramą", uczyniła z nich obiekty. Na przekór obietnicom fotografii, która miała stać się pierwszym prawdziwie demokratycznym, ogólnodostępnym, bo właśnie niematerialnym medium, szkoła düsseldorfska zmaterializowała fotografię jako obraz-obiekt. W ten sposób zobiektywizowana fotografia trafiła do świata i na rynek sztuki. Krytycy często wiązali wielki sukces szkoły düsseldorfskiej na rynku sztuki z owym zabiegiem technologicznym, który uczynił te pełne detali fotografie tak atrakcyjnymi wizualnie*[457].

Oglądając z dystansu fotografię Gursky'ego ***Paris, Montparnasse*** (1993) widzimy frontalnie sfotografowany budynek z setkami mieszkań, ale podchodząc bliżej, możemy rozpoznać pojedyncze postaci widoczne w oknach. Widz przyjmuje tu postawę performatywną, krążąc wzrokiem od całości do detalu. Drugim istotnym wyróżnikiem prac autora jest zastosowanie techniki cyfrowej, z którą artysta pracuje od 1992 roku. Gursky używa wielkoformatowego aparatu analogowego oferującego wysoką jakość techniczną, a następnie skanuje fotografię i korzystając z programów graficznych, dokonuje szeregu manipulacji wygładzających i wzmacniających formę. Na przykład wspomniana praca ***Paris, Montparnasse*** powstała ze złożenia dwóch oddzielnie sfotografowanych widoków, które w przypadku pojedynczego kadru nie ujęłyby tak rozległego planu. Można powiedzieć, że artysta konstruuje obrazy na podstawie swoich metodycznych obserwacji. W wielkoformatowych fotografiach o wysokiej rozdzielczości pozwalającej dostrzec wiele szczegółów przedstawia sceny, które w równym stopniu traktują pierwszy plan i odległe tło. Artysta usuwa pewne elementy zdjęcia lub dodaje nowe, zwiększa lub zmniejsza niektóre obiekty i wyrównuje perspektywę. W ten sposób została stworzona fotografia ***99 Cent*** z 1999 roku, przedstawiająca wnętrze supermarketu z licznymi regałami prezentującymi towary. Sophie Duplaix w katalogu ***Collection art contemporain: La collection du Centre Pompidou*** pisze:

> *Szereg półek, niczym fala, nadaje obrazowi oszałamiający wymiar, który wzmacnia odbicie na suficie. To na drugim tle wyłaniają się postacie klientów sklepu, które wydają się być pochłonięte przez nadmiar opakowań. Czytamy tu całą dwuznaczność obecności człowieka w pracach Gursky'ego, obecności, która, gdy nie jest tłumem, wielością czy zgromadzeniem, służy jako wskaźnik skali, a nie jako wsparcie dla narracji*[458].

W podobny sposób autor stworzył pseudonaturalistyczny pejzaż ***Rein II*** (Ren, 1999). W procesie postprodukcji usunął elementy: rośliny, postaci i zabudowania w tle. Zostawił tylko prosty krajobraz brzegu Renu płynącego pod jasnoszarym niebem, przemieniony w abstrakcyjną formę złożoną z poziomych różnokolorowych pasów. Przyjęcie punktu widzenia kamery z odległej perspektywy stwarza interesujący widok.

---

456 J. Olek, *Rzeczowi rzecznicy...*, s. 241.

457 K. Pijarski, *(Po)nowoczesne losy obrazów. Miejsce obrazów. O fotografiach muzealnych Thomasa Struthа*, Łódź 2013, s. 26–27.

458 S. Duplaix, z katalogu *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou*, Narodowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej, pod kierunkiem Sophie Duplaix, Centre Pompidou, Paryż 2007, https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/LcXHBpW [dostęp 9.08.2022].

Tak dzieje się też na fotografii ***Frankfurt Airport*** (Port lotniczy we Frankfurcie, 2007) przedstawiającej scenę rozgrywającą się w holu na lotnisku we Frankfurcie. Zostały na niej uwypuklone wszystkie detale. Z przodu widzimy ludzi oczekujących na odprawę lotniczą, a w tle olbrzymią, dominującą tablicę z wyszczególnionymi godzinami odlotów i przylotów samolotów. Człowiek gubi się za bezosobowymi danymi.

> *Tablica symbolizuje mapę świata, inną od tej, którą znamy jako malowniczą i żywą. Zamiast tego oferuje dane, zimne i wytworzone przez człowieka, podkreślając denaturalizację świata przez człowieka oraz jego potrzebę usystematyzowania i przekształcania świata w fakty i dane, zamiast pozostawienia go w swoim naturalnym stanie*[459].

Można powiedzieć, że autora szczególnie interesuje kondycja społeczeństwa konsumpcyjnego. W 2009 roku zrealizował pracę ***Chicago Board of Trade III*** (Chicagowska Izba Handlowa III), obraz giełdy, przy zastosowaniu długiego czasu otwarcia migawki zamieniającego działania operacji finansowych w mieniące się kłębowisko nieładu. W odmienny sposób stworzone fotografie z Korei Północnej z cyklu ***Pjongjang*** (2007) obrazujące choreograficzne występy dziesiątek tysięcy gimnastyków, którzy układają ze swoich postaci monumentalną mozaikę, powstałe poprzez zatrzymanie konkretnego momentu uwypuklającego kontrolę władzy nad każdym gestem, pokazują totalitarną naturę północnokoreańskiego reżimu, w którym nie ma miejsca na indywidualność. Zadawanie pytań, a nie formułowanie odpowiedzi jest często przywoływaną ideą motywującą Gursky'ego do pracy. Mocno wpływa na naszą interpretację współczesnego społeczeństwa jego fotografia ***Bahrain I*** (Bahrain, 2007) przedstawiająca zbudowany na pustyni tor wyścigowy Formuły 1. Złożona z cyfrowego połączenia kilku oddzielnych fotografii praca tworzy abstrakcyjny widok, ale pod jego wizualną powierzchnią kryje się ważna informacja o roli pieniądza we współczesnym świecie. Tor wyścigowy zbudowany został w nieprzyjaznym krajobrazie i jest ciągle zasypywany przez piasek. Za każdym razem aby był zdatny do użytku, należy go oczyścić, co związane jest z dużymi kosztami. Wydaje się więc, że absurdalną decyzją było budowanie go w tym miejscu. Ale te koszty widocznie nie mają znaczenia dla tak zasobnego w ropę kraju, jakim jest Bahrain. Praca ta, jak również wiele innych zdjęć autora, ujawnia mechanizmy funkcjonowania współczesnego kapitalistycznego świata. Cyfrowy montaż wielu ujęć powstałych w różnym czasie złożonych w jeden obraz powoduje, że prace Gursky'ego przestają być klasyczną dokumentacją, realizując tezę autora mówiącą, że „rzeczywistość można przedstawić jedynie wtedy, kiedy się ją skonstruuje"[460].

Po zakończeniu dydaktycznej działalności Bechera jego pracownię objął Thomas Ruff. Jeszcze jako student przejął od profesora koncepcję tworzenia seryjnych zdjęć podobnych obiektów. Do jego pierwszych realizacji należą zdjęcia niemieckich mieszkań charakterystycznych dla lat 50. i 70. XX wieku. Kolejną serią zrealizowaną również w czasie studiowania były fotografie portretowe wykonywane na początku w technice czarno-białej, a później kolorowej. W podobny sposób jak zdjęcia budynków Becherów – stanowiące dzięki centralnej kompozycji ujęć tworzonych z tego samego punktu widzenia zbiór fotografii zunifikowanych poprzez sprowadzenie obiektów do jednakowych wymiarów – osoby na portretach Ruffa patrzą wprost w obiektyw wzrokiem pozbawionym emocji, niczym jak na paszportowych fotografiach. Autor tak komentuje powstanie tych zdjęć:

> *Chciałem stworzyć coś w rodzaju oficjalnego portretu swojego pokolenia. Pragnąłem wymazać jakiekolwiek ślady informacji o osobie siedzącej przed aparatem. Zasygnalizować, że widz nie staje twarzą w twarz z osobą, lecz jej fotografią. Widzowie mieli nie mylić zdjęcia z rzeczywistością*[461].

459 A. Moriaty, *Najdroższe arcydzieła fotografii Andreasa Gursky'ego na aukcji*, https://www.widewalls.ch/magazine/most-expensive-andreas-gursky-photography [dostęp 9.08.2022].
460 Z. Mannke, *Forma jest wszystkim*, „Artluk" 2007, nr 1/3, s. 13.
461 S. Hodge, *Przewodnik po sztuce współczesnej*, Warszawa 2014, s. 212.

W kolejnej serii portretów wyróżnikiem jest duży format gotowych odbitek (210 × 165 cm). Widz zderza się ze skalą, doświadczając wrażenia, że jest śledzony ze wszystkich stron beznamiętnym wzrokiem obserwujących go osób. Inspiracją do tej serii były zdjęcia służące do identyfikacji osób, realizowane przez niemiecką policję w latach 70. za pomocą maszyny do tworzenia złożonych portretów składanych z czterech oddzielnych zdjęć. Podobnie portrety Ruffa powstały na zasadzie składania obrazów, ale w przypadku autora w serii ***Anderes Porträt*** (1994–1995) autor składał twarze kobiet z twarzami mężczyzn, konstruując nieistniejące postaci. Prace były zapowiedzią późniejszych licznych eksperymentów autora z naturą fotografii cyfrowej. Podobny jak w przypadku portretów sposób izolacji obiektu z otoczenia, polegający na zastosowaniu centralnej perspektywy, rozproszonego światła i statycznej kompozycji wzmacniającej efekt obiektywności, wykorzystał autor w serii ***Häuser*** (Domy) wykonanej w latach 1987–1991. Wspomniana idea eksperymentowania stała za realizacją cyfrowo przetworzonych zdjęć modernistycznej architektury niemiecko-amerykańskiego architekta Miesa van der Rohe (1886–1969). Cykl ten od inicjałów nazwiska architekta nosi nazwę ***Imvdr***. Kolejne prace powstały z wykorzystaniem zdjęć archiwalnych pozyskanych z różnych instytucji, których użycie wpisywało się w strategię tak zwanej sztuki zawłaszczania. Należy do nich cykl zdjęć nocnego nieba ***Sterne*** (Gwiazdy, 1989). Autor zakupił archiwum fotografii z obserwatorium w Andach w Chile i powiększył fragmenty zdjęć do dużej skali (260 × 186 cm), łącząc naukową obiektywność z subiektywną estetyką i zaopatrując je tytułami będącymi współrzędnym astronomicznym gwiazd. Z kolei zrealizowany w latach 1992–1995 cykl ***Nacht*** (Noc) składa się ze zdjęć budynków wykonanych za pomocą noktowizora. Uzyskana zielona poświata fotografii odwoływała się do militarnych technik stosowanych przy wykonywaniu zdjęć nocnych podczas wojny w Zatoce Perskiej. Na kolejną serię zdjęć ***Zeitungsphotos*** (Fotografie prasowe, 1991) składają się czarno-białe fotografie reprodukowane z gazet i czasopism. Pokazywane bez podpisów i wyrwane z kontekstu zdjęcia dziennikarskie tracą swoje znaczenie i dokumentalny aspekt potwierdzający jakieś wydarzenie, stają się wizualnym obiektem, świadcząc o łatwości manipulowania informacją. Świat fotografii cyfrowej zmienił nasz stosunek do obrazu fotograficznego. W tworzeniu serii wielkoformatowych fotografii press++ wykorzystujących archiwalne wycinki amerykańskiej z prasy Ruff zeskanował przód i tył oryginalnych dokumentów i korzystając z programu Adobe Photoshop, połączył obie strony w jeden obraz.

> *Nakładanie się powoduje, że każda strona traci zamierzone informacje i całkowicie scala się w nowy obraz. W związku z tym często lekceważące traktowanie zdjęć prasowych przez redaktorów gazet staje się oczywiste, ponieważ tekst, kadrowanie i retusz mogą zasadniczo zmienić oryginalny dokument. Ta seria prac kontynuuje wieloletnie zainteresowanie Ruffa dekonstrukcją obrazu i nowymi strukturami fotografii podążającymi za technologią cyfrową*[462].

Inne prace z cyklu ***Posters*** (Plakaty) nawiązywały do stylistyki fotografii politycznej Johna Heartfierlda i innych dadaistów. Kontynuując ideę refotografowania, w 2003 roku Ruff wykonał serię ***Nudes*** (Akty), cyfrowo zmienionych zdjęć z internetowej pornografii. Fotografiom towarzyszył tekst francuskiego powieściopisarza Michela Houellebecqa. W 2009 roku wydawnictwo Aperture opublikowało książkę z jego skompresowanych w systemie JPG fotografii przetworzonych ze zdjęć funkcjonujących w kulturze masowej. Na temat tych prac David Campany pisał:

> *Wszystkie obrazy, które pojawiają się dziś w Internecie i/lub są drukowane w książkach i czasopismach, są zdigitalizowane. Prawie wszystkie obrazy są cyfrowe, nawet jeśli powstały w formie*

462 D. Zwirner Gallery, *ART PRESENTATION: Thomas Ruff-press++*, https://www.dreamideamachine.com/?p=12068 [dostęp 9.08.2022].

niecyfrowej lub przedcyfrowej. Biorąc pod uwagę ten fakt, jest zaskakujące, jak niewielu z nich kiedykolwiek chciałoby odnieść się do faktu, że istnieją jako masa elektronicznych informacji, które przybierają formę wizualną jako piksele. Ruff zrobił wiele, aby wprowadzić do sztuki fotograficznej to, co moglibyśmy nazwać „sztuką piksela", pozwalając nam kontemplować na poziomie estetycznym i filozoficznym podstawowy stan obrazu elektronicznego. Oczywiście robi to nie przez pokazywanie nam obrazów na ekranach, ale przez robienie wielkoformatowych odbitek fotograficznych, przesuwając je daleko poza ich fotorealistyczną rozdzielczość. To może być pierwszy raz, kiedy niektóre z tych obrazów przybrały formę materialną[463].

Autor konsekwentnie też pracuje nad relacjami pomiędzy sztuką i nauką. W serii zdjęć ***Zycles*** (Cykle, 2009), których inspiracją były XIX-wieczne miedzioryty z książki o elektromagnetyzmie, wykorzystał metodę renderowania 3D krzywych matematycznych, czego wynikiem są duże atramentowe wydruki wykonane na płótnie, przedstawiające kolorowe przenikające się linie nawiązujące do abstrakcyjnego malarstwa. Inny cykl ***Cassini*** (2009) opiera się na zdjęciach Saturna wykonanych przez sondę kosmiczną NASA Cassini-Huygens, które Ruff przekształcił w nasycone kolorami obrazy. Tą samą metodą wykonał cykl ***Mars*** (2012), zamieniając fotografie pozyskane z internetowej strony NASA. Kontynuując ten cykl, zastosował metodę anaglifów zamieniających dwuwymiarową przestrzeń w obrazy 3D oglądane przez odpowiednie okulary. Powracając do źródeł fotografii, gdzie obraz tworzony był jako bezkamerowy fotogram, najpierw jako techniczne doświadczenie Williama Foxa Talbota, a później jako artystyczne dzieła Christiana Schada, Man Raya czy Lászlo Moholy-Nagya, Ruff wykonał cykl bezkamerowych prac, lecz w przeciwieństwie do wspomnianych artystów zamienił klasyczną mokrą pracownię w wirtualną ciemnię opartą na programach komputerowych. Jest zasadnicza różnica w powstawaniu tych prac, polegająca na tym, że efekt pracy z klasycznym fotogramem nie jest przewidziany i dużą rolę odgrywa tu przypadek. Z kolei w ciemni cyfrowej autor może kontrolować swoją wizję i zgodnie z możliwościami programu w nieskończoność modyfikować końcowy obraz. Można podsumować to tak, że twórczość Ruffa po 2000 roku dotyczy badania statusu obrazu we współczesnej kulturze, gdzie zaciera się granica pomiędzy rzeczywistością a fikcją.

Jeżeli chodzi o Thomasa Strutha, to początkowo studiował w Düsseldorfie malarstwo w pracowni Gerharda Richtera (ur. 1932), który wykorzystywał fotografie jako wzór do obrazów. Zetknął się tam z ważnym dziełem malarza pod tytułem ***Atlas***, stanowiącym zbiór wycinków z gazet, fotografii portretowych, pejzaży martwych natur i kolaży[464]. Zainteresowany fotografią Ruff przeniósł się do pracowni Bechera. Jeszcze jako student w 1976 roku pokazał cykl 49 fotografii przedstawiających widoki ulic Düsseldorfu. Praca wykonana była zgodnie z kreowaną przez Bechera tendencją industrialnej typologii. Wszystkie zdjęcia wykonane zostały z tego samego centralnego ujęcia wcześnie rano, aby uniknąć pojawienia się przechodniów, i przy wykorzystaniu jednorodnego, pochmurnego światła. Autor kontynuował później ten projekt na ulicach Londynu i Nowego Jorku, Rzymu, Edynburga i Tokio. W połowie lat 80. zaczął tworzyć portrety rodzinne, wykorzystując fotografię barwną i duży format odbitek:

Struth rozpoczął portrety rodzinne pod koniec lat 80. XX wieku. W tej serii rodziny znajdują się w domu lub w ogrodzie. Patrzą prosto w obiektyw bez emocji. Struth sfotografował je zarówno w kolorze, jak i w wersji czarno-białej, używając aparatu wielkoformatowego, którego wcześniej używał do swoich miejskich zdjęć. Tożsamości członków rodziny są przekazywane za pomocą ostrych jak brzytwa szczegółów zawartych na obrazie. Widz musi złożyć razem krytyczne elemen-

463 D. Campany, *Thomas Ruff: Aesthetic of the Pixel*, https://davidcampany.com/thomas-ruff-the-aesthetics-of-the-pixel/ [dostęp 9.08.2022].

464 W 1997 r. Atlas został pokazany na Documenta X w Kassel i opublikowany książce.

ty, aby ukształtować narrację. Podobnie jak portrety stworzone kilkadziesiąt lat wcześniej przez niemieckiego fotografa Augusta Sandera, fotografie Struth ujawniają tożsamość, historię i (często) stan psychiczny poprzez postawę i gesty, ubiór i fizyczne otoczenie bohaterów. Portrety Struth stały się ciągłą serią, która zabrała go w podróż po całym świecie, aby dokumentować rodziny od Europy po Peru i Stany Zjednoczone[465].

W 1989 roku Struth rozpoczął pracę nad swoim najbardziej znanym cyklem fotografii ludzi oglądających w muzeach dzieła sztuki. Pierwsza seria, nazywana ***Museum Photographs*** (Fotografie muzealne, 1989–1990), powstała jako nieinscenizowane fotografie wykonane z ukrycia. Tak powstało ujęcie ***Kunshistorisches Museum III, Vienna*** (Muzeum Historii Sztuki III w Wiedniu, 1989), przedstawiające postać mężczyzny kontemplującego obrazy Rembrandta w wiedeńskim muzeum. Podobnie powstało zdjęcie ***Stanze di Raffaello 2*** (1990), wykonane w Watykanie, przedstawiające tłumy ludzi oglądających obraz Rafaela. W późniejszym cyklu ***Audience*** (Publiczność, 2004) autor skupił się na twarzach wyrażających emocje związane z zetknięciem się z dziełem sztuki. Ustawiając aparat przed rzeźbą ***Dawida*** Michała Anioła, starał się uchwycić mimikę osób patrzących na rzeźbę[466]. Kolejnymi projektami Struth były miejsca, w których przeprowadza się badania naukowe, jak: zakłady farmaceutyczne, stacje kosmiczne, laboratoria robotyki i obiekty nuklearne. Prace nasycone są żywymi kolorami z precyzyjną dokładnością uwypuklającą charakter zaawansowanych technologii. Te fotografie przedstawiają przestrzenie badawcze, które są zwykle niedostępne opinii publicznej. Na zdjęciach widzimy nagromadzone masy przewodów, kabli i rur stanowiące wewnętrzne systemy technologiczne wskazujące, że technologia ma coraz większy wpływ na nasze życie, a jednocześnie jest coraz bardziej niewidoczna.

W opozycji do świata kultury autor zrealizował również cykl ***Paradise*** (Raj, 1998–2005), dotyczący świata natury, w postaci wieloformatowych fotografii wykonanych w różnych częściach świata: w Australii, Chinach, Japonii, Brazylii, Niemczech, Peru, na Florydzie i na Hawajach. Olbrzymie odbitki krajobrazów, w dużej mierze niezmienionych za sprawą ludzkiej ingerencji, wciągają widza w tajemniczy, mroczny świat krzewów, tropikalnych roślin i omszałych potoków. W przeciwieństwie do wcześniejszych fotografii ujęcia te nie dają poczucia perspektywy. Są odmienne stylistycznie od poprzednich prac. Na większości tych fotografii wzrok nie może przebić się przez plątaninę roślinnych form, które tworzą zwartą, pełną szczegółów płaszczyznę przypominającą formy z obrazów Jacksona Pollocka i Brice'a Mardena. Obraz jest płaski, szczelnie wypełniony gęstwiną dzikiej przyrody. Przy okazji wystawy tych prac w nowojorskiej Marian Goodman Gallery Struth mówił: „Nowe zdjęcia z raju to metafora życia. Ta praca stawia pytanie, co może dziś tworzyć pojęcie raju"[467].

Jednym z ostatnich prezentowanych cykli autora są zrealizowane w 2014 roku widoki bezludnego Disneylandu, przedstawiające przemysł odpowiedzialny za wywoływanie marzeń i pobudzanie wyobraźni. W przeciwieństwie do zdjęć z muzeum fotografie z Disneylandu, podobnie jak te z cyklu ***Paradise***, są pozbawione tłumów, pokazują dziwne piękno i patos starzejących się, sztucznych krajobrazów.

Uczennicą Bernda Bechera, która zdobyła uznanie krytyków i galerzystów, jest Candida Höfer. Tematem jej zdjęć są puste przestrzenie wnętrz biur, bibliotek, muzeów, banków, oper, państwowych archiwów i innych miejsc użyteczności publicznej oraz ogrody zoologiczne. Fotografie są najczęściej wykonywanie z podwyższonego punktu widzenia, z wykorzystaniem symetrii oraz poczucia formy i mają duży format (czasami 2 × 3 m). Wielość zarejestrowanych szczegółów zachęca widza do przyglądania się architektonicznym detalom, które mogłyby nam umknąć w czasie osobistego kontaktu z miejscem. W serii

465 N. Blumberg, *Thomas Strut. German photographer*, https://www.britannica.com/biography/Thomas-Struth [dostęp 9.08.2022].
466 Szczegółową analizę prac muzealnych Struth przeprowadził Krzysztof Pijarski w książce *(Po)nowoczesne losy obrazów. Miejsce obrazów. O fotografiach muzealnych Thomasa Struth*, Łódź 2013.
467 https://www.mariangoodman.com/exhibitions/257-thomas-struth-new-pictures-from-paradise/ [dostęp 9.08.2022].

Zoologische Gärten (Ogród zoologiczny, 1991) Höfer przeniosła swoją uwagę z fotografii wnętrz na zdjęcia ogrodów zoologicznych w Niemczech, Hiszpanii, Anglii, Francji i Holandii, skupiając się na sytuacji zwierząt przebywających w zamkniętych przestrzeniach. Krytyk sztuki i niezależny kurator Adam Budak tak komentuje fotografie artystki:

> *Próby uchwycenia atmosfery miejsca to główny cel kontemplacyjnych fotografii Candidy Hofer, które uwodzą jasnością i prostotą dokumentacji, a zarazem zaskakują specyficznym wykorzystaniem światła, wzmagającego poczucie pustki i opuszczenia w miejscach z reguły zaludnionych (muzea, instytuty, biblioteki). Biblioteki i czytelnie fotografowane są przez Hofer jak wnętrza kościołów i świątyń*[468].

W ramach docenienia artystycznych wartości jej twórczości artystka brała udział w ***Documenta XI*** w Kassel w 2002 roku, a w 2003 roku, wraz z rzeźbiarzem, malarzem i grafikiem Martinem Kippenbergerem reprezentowała Niemcy w Pawilonie Niemieckim na biennale w Wenecji.

Do wczesnych fotografii kolejnego z wielkiej piątki uczniów Bechera – Axela Hütte należą zdjęcia przejść podziemnych, schodów i mostów, czyli miejsc peryferyjnych. Wśród tych prac wyróżnia się seria poświęcona berlińskim stacjom metra (1980–1987):

> *Axel Hütte fotografował zrazu powszednie, miejskie scenerie; zdawały się być wymienne, nie do odróżnienia pod względem typografii; jednak pod względem wyboru kadru i motywu ukazują one o wiele bardziej skoncentrowany wybór kompozycji powierzchni, podkreślający status fotografii jako obrazu, przeformowując przy tym samo medium – sztucznie i według reguł sztuki.* [...] *Seria dużych kolorowych fotografii mostów (1996–1999) radykalizuje charakter znaku – ikony. Przy tym most nie funkcjonuje ani jako wewnętrzna rama obrazu, jak w grafice i malarstwie XVIII wieku, ani nie stanowi części industrialnego krajobrazu jak u impresjonistów, lecz w skrajnym zbliżeniu układa się jak krata przed drzewami, krzewami bądź chaotyczną plątaniną zarośli; elementy kratowe, prowadzone równolegle do krawędzi obrazu tną powierzchnię jak ostry nóż. Szczególnie charakterystyczne są tu fotografie* ***Australien*** *i* ***Oberhausen****. Nie ma tam ani jednego widoku krajobrazu, kontrast między techniką a naturą nasila się dramatycznie. Dzięki precyzji zdjęcia motyw zdaje się być na wyciągnięciu ręki, a jednocześnie jest nierealny jak kolaż, łączący i paradoksalnie przekreślający to, co różnorodne*[469].

Z biegiem czasu uwaga autora przeniosła się ze zdjęć architektury w kierunku krajobrazów. W przeciwieństwie do prac swoich kolegów jego współczesne pejzaże są nastrojowe. Autor często skupia się na odbiciach w wodzie. Konsekwentnie używa analogowego wielkoformatowego aparatu. Negatywy są oczywiście skanowane, aby w cyfrowej ciemni móc dokonać niezbędnych prac w zakresie kontrastu, wzmocnienia dramatyzmu cieni i świateł.Chociaż poszczególni członkowie wybrali własne ścieżki artystyczne, wspomagani od lat 90. nowymi możliwościami technicznymi fotografii cyfrowej i wielkoformatowego druku, pozostali konsekwentni zasadom swoich nauczycieli Hilli i Bernda Becherów, którzy przesunęli dogmatyczny dokument w sferę konceptualnego namysłu nad obrazem. Ich prace mają immersyjny charakter pozwalający widzom zanurzyć się w fotografię i zrównujący ją z malarstwem.

---

468 A. Budak, *Przestrzeń i obraz*, „Fotografia" 2000, nr 3, s. 39.

469 M. Steinhauser, *Fotografia architektury jako obraz*, katalog wystawy *Fotografia architektury przestrzeń i obraz*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2000, s. 23.

FOTOGRAFIA ULICZNA

Pojęcie fotografii ulicznej jest bardzo subiektywne i najczęściej jest definiowane przez samych fotografów. Przede wszystkim należy odróżnić fotografię uliczną od fotografii powstającej na ulicy. Termin ***street photography*** został wprowadzony dużo później niż pierwsze zdjęcia wykonane poza studiem i powszechnie kojarzony jest z grupą amerykańskich fotografów lat 60. XX wieku, takich jak: Lee Friedlander, Garry Winogrand, Joel Meyerowitz (ur. 1938), Ray Metzker (1931–2014), Tod Papageorge (ur. 1940) czy z Anglikiem Tonym Ray-Jonesem (1941–1972). Autorzy ci potraktowali ulicę nie jako miejsce konkretnego wydarzenia, jakim jest ona w ujęciu reporterów, ale jako coś w rodzaju potencjalnej sceny teatralnej, na której wydarzyć może się coś interesującego do sfotografowania. Ważniejsza jest tu forma zdjęcia niż jego treść. Od fotografii dokumentalnej różni się tym, że jej powstanie nie jest motywowane dowodową funkcją fotografii. Powszechnie uważa się, że fotografia uliczna nie uwzględnia inscenizacji, ponieważ jest to sprzeczne z zamiarem stworzenia zdjęcia, które ma silny związek z oryginalną sceną, którą rejestruje. W fotografii ulicznej nie muszą pojawiać się ludzie, aby było to zdjęcie uliczne. Fotografowane przedmioty mogą pokazać świat w sposób humorystyczny, surrealny czy nostalgiczny. Krytyczka sztuki Liz Heron przy okazji londyńskiej wystawy Tony'ego Ray-Jonesa i Garry'ego Winogranda w 1992 roku, tak pisała o twórczości tych autorów:

> *Istotą fotografii ulicznej jest jej szybkość i nowoczesność. Niech mi będzie wolno prowizorycznie zdefiniować ją jako spontaniczną rejestrację przemieszczającej się miejskiej sceny, która jest nośnikiem życia i energii miasta, jego codziennych struktur, nastrojów i atmosfery społecznej*[470].

W przeciwieństwie do współczesnych widoków miejskiej ulicy na pierwszych dziewiętnastowiecznych kadrach ulica jest pusta. Długi czas ekspozycji nie pozwalał na wykonanie fotografii migawkowej. Na przykład na zdjęciach francuskiego pioniera fotografii Charlesa Negre'a pojawiające się sylwetki osób są starannie wyreżyserowane. Wymieniona przez Liz Heron cecha „szybkiej fotografii" ze względów technologicznych mogła pojawić się dopiero wtedy, gdy światłoczułość materiałów fotograficznych znacznie wzrosła. Wczesne zdjęcia wykonane na ulicy pełniły funkcje dokumentalne i miały wymiar statyczny. Wyprodukowanie wiele lat później lekkiego aparatu małoobrazkowego, umożliwiającego fotografowanie z ręki spowodowało pojawienie się kadrów wykonanych z różnych perspektyw i w różnych miejscach przedtem fotografom niedostępnych. Odkrywanie nowych miejsc i zdarzeń z reporterską dociekliwością legło u podstaw fotografii prasowej, a budowanie plastycznie ciekawych kadrów stało się domeną fotografii spod znaku „decydującego momentu", zwanej humanistyczną, ale również wtedy treść zdjęcia była dominująca, co znalazło swoje podsumowanie na kultowej wystawie ***The Family of Man*** z 1955 roku. Dopiero amerykańska fotografia, najpierw Roberta Franka i Williama Kleina, a następnie przywołanych na wstępie fotografów zmieniła estetykę fotografii realizowanej na ulicy. Fotografia uliczna nie musi skupiać się na człowieku, może dotyczyć śladów jego obecności, przedmiotów, które go otaczają, gry świateł i barwnych kontrastów. Ulica również nie musi być głównym miejscem rozgrywającej się sceny. Mogą to być przejścia podziemne, centra handlowe, kina, środki ulicznego transportu, parki czy plaże. Inaczej niż w przypadku wcześniejszych aparatów fotograf mógł obserwować świat przez celownik, co wpływało na szybkość pracy i precyzję kadru. Ciekawie komentuje zastosowanie aparatu z celownikiem jeden z najważniejszych fotografów ulicznych, Joel Meyerowitz. Twierdzi on, że patrząc jednym okiem przez celownik, można obserwować drugim okiem całą scenę i w ten sposób bardziej selektywnie wybierać kadry z ogólnego planu. Mimo że klasyczna fotografia uliczna została zdefiniowana w latach 60. XX wieku, warto przywołać postacie z wcześniejszej historii, które traktowały przestrzeń podobnie jak współ-

470 B. Stokłosa, *W stronę dokumentu subiektywnego*, „6 x 9", nr 7 (2/92, 2/93) s. 64.

cześni fotografowie uliczni. Niewątpliwie takie podejście reprezentował węgierski fotograf André Kertész, który po przyjeździe do Paryża za pomocą swojej leiki fotografował jego ulice, a później sceny Nowego Jorku, podobnie zresztą jak inny węgierski emigrant Brassaï, znany głównie z nocnych zdjęć ulic Paryża, kawiarni i domów schadzek. W podobny, bardzo osobisty sposób fotografował miejskie przestrzenie Henri Cartier-Bresson.

W latach 1940–1959 w Stanach Zjednoczonych pracowało kilku fotografów, którzy niewątpliwie mogą być zaliczani do prekursorów fotografii ulicznej. Należała do nich na przykład Lisette Model. Fotografowała małoobrazkowym aparatem, wcześniej w Nicei a później nowojorską społeczność na Lower East Side. Stosowała różne punkty widzenia, rejestrowała zjawisko ruchu i odbicia w oknach i witrynach wystawowych. Spacerując wśród tłumów przechodniów starała się oddać na fotografii specyfikę ulic wielkiego miasta. Zajmowała się też dydaktyką, nauczała w New School for Social Research. Jej najsłynniejszą studentką była Diane Arbus.

Inną ważną fotografką była Helen Levitt (1913–2009). Amerykański poeta i eseista David Levi Strauss opisał ją jako „najbardziej cenioną i najmniej znaną fotografkę swoich czasów"[471]. W latach 1959 i 1960 otrzymała dwa stypendia z Fundacji Guggenheima za pionierską pracę w fotografii kolorowej. W 1965 roku ukazała się jej książka, uznana za klasykę gatunku, ***A Way of Seeing*** (Sposób widzenia), zawierająca zdjęcia zrobione na ulicach Nowego Jorku w latach 40. XX wieku. Dużą część jej dorobku stanowi dokumentacja rysunków kredą tworzonych przez dzieci na ulicach miasta w latach 1938–1948. Zdjęcia te zostały opublikowane w książce, ***In The Street*** (Na ulicy, 1965). Helen była jedną z pierwszych amerykańskich fotografek, która zidentyfikowała fotografię uliczną jako potencjalną formę sztuki[472].

Fotografie przedstawiające energię miejskiego życia na ulicach Nowego Jorku i Filadelfii wykonywał również urodzony w rodzinie polskich emigrantów Louis Faurer (1916–2001). Autor eksperymentował z długim czasem naświetlania, niewielkim zakresem głębi ostrości, wysokimi kontrastami, widocznym ziarnem, podwójną ekspozycją i odbiciami w błyszczących powierzchniach. Włócząc się po mieście dniem i nocą, Faurer rozpoczął swoją karierę fotograficzną, fotografując dla magazynów o modzie, takich jak „Harper's Bazaar", zanim zdał sobie sprawę, że jego prawdziwą pasją jest miasto. Jak wyjaśniał: „Nowy Jork oczarowywał mnie i zachwycał wszędzie czekało na mnie nowe odkrycie. [...] Faurer miał oko do szczegółów i prawdziwy talent do rejestrowania jednocześnie melancholijnych i romantycznych obrazów"[473].

Prawdziwym mistrzem ulicznej fotografii barwnej był Saul Leiter (1923–2013). Niewielką część swoich kolorowych fotografii wystawił w 1953 roku Edward Steichen (1879–1973), ale dopiero publikacja książki ***Early Color*** (Wczesny kolor, 2006), zwróciła uwagę szerszej publiczności na twórcze wykorzystywanie koloru zamieniającego realny widok w abstrakcyjny obraz. Niewątpliwy wpływ na estetykę fotografii miało jego wykształcenie malarskie. Podobnie jak Helen Levitt zaliczamy go do prekursorów twórczej fotografii barwnej.

Pozostając przy sylwetkach wczesnych fotografów ulicznych, należy wymienić niezwykłą postać Angela A. Rizzuta (1906–1967)[474], który każdego dnia pomiędzy majem 1952 a czerwcem 1964 roku o godzinie 14.00 wychodził, aby fotografować ulice Nowego Jorku, kończąc rolkę naświetlonego materiału autoportretem.

Odkryciem ostatnich lat jest fotograficzna działalność Vivian Maier (1926–2009). W listopadzie 2011 roku została wydana książka z jej zdjęciami, która od razu stała się bestsellerem. Do odkrycia jej fotografii przyczynił się chicagowski agent nieruchomości John Maloof, który zakupił w 2007 roku w lokalnym domu aukcyjnym ponad trzydzieści tysięcy czarno-białych negatywów nieznanego autorstwa. Zafascynowany

471 https://en.wikipedia.org/wiki/Helen_Levitt [dostęp 13.07.2022].
472 https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-helen-levitt1-2009apr01-story.html [dostęp 13.07.2022].
473 https://gupmagazine.com/books/louis-faurer/ [dostęp 13.07.2022].
474 Przekazał Bibliotece Kongresu USA 60 000 negatywów.

zawartością odkrył nazwisko autorki zdjęć, którą okazała się wspomniana Vivian Maier – z zawodu niania, a z pasji fotografka. Swoje zdjęcia scen ulicznych w Chicago, Los Angeles i Nowym Jorku wykonywała w latach 50. XX wieku, najpierw średnioformatowym Rolleiflexem, który dopiero po 1980 roku zastąpiła małoobrazkową Leicą.

Nowatorskie podejście do fotografii miasta reprezentował William Klein (1926-2022), znany z ironicznego podejścia do mediów i odrzucenia w swoich zdjęciach klasycznych zasad kompozycji. Wydał kilka albumów dotyczących fotografii miast (Rzym, Moskwa, Tokio), w tym najbardziej znaczący o Nowym Jorku ***Life is good and good for you in New York*** (1956). Fotografie Kleina, a szczególnie wspomniany album, miały duży wpływ na twórczość japońskiego fotografa Daidō Moriyamy. Fotograf jest znany z używania analogowego aparatu kompaktowego Ricoh, co motywuje tym, że jest mniej groźny, jest poręczny i niepozorny, posiada cichą migawkę i nie wygląda na aparat profesjonalny. Swoją przygodę z fotografią zaczął od fotografowania ulic tokijskiej dzielnicy Shinjuku. Jego zdjęcia charakteryzują się dużymi kontrastami, są szorstkie, ziarniste i zamazane. Mówił:

> *W zasadzie to chodzę bardzo szybko. Lubię robić zdjęcia w ruchu – kiedy ja i zewnętrzny świat poruszamy się. Kiedy chodzę, wyglądam prawdopodobnie jak pies mieszkający na ulicy, ponieważ poruszam się z dala od głównych dróg, wędruję po zaułkach*[475].

W latach 60. estetyka małego obrazka, zwana powszechnie jako snapshot (estetyka migawkowa), została powiązana z nazwiskiem Johna Szarkowskiego który w latach 1962–1991 kierował działem fotografii w Muzeum Sztuki Nowoczesnej i był kuratorem wpływowej wystawy ***New Documents*** (Nowe dokumenty, 1967), w której brali udział Lee Friedlander i Garry Winogrand, uznani przez kuratora za prekursorów nowego trendu w fotografii, opartego na zdjęciach migawkowych i tematyce wziętej z najbliższego otoczenia. Fotografowie ci tworzyli fotografie często wyglądające na przypadkowe, gdzie linia horyzontu była ukośna, co sugerowało dynamizm miasta. Krytyk Sean O'Hagan napisał w 2014 roku o twórczości Garry'ego Winogranda, że „w latach 60. i 70. zdefiniował fotografię uliczną jako postawę i styl"[476]. Zamiast skupiać się na jednym kadrze uchwyconym w „decydującym momencie" na sposób Henriego Cartier-Bressona, tworzył zdjęcia z wielu punktów widzenia, wyglądające jak migawki. Z kolei inny krytyk Andy Grunberg pisał: „ale pod ich chaotyczną powierzchnią kryje się niemal podprogowy porządek, który świadczy o inteligencji wizualnej ich twórcy"[477].

Lee Friedlander, którego zdjęcia nazywane są często społecznym krajobrazem, w podobny jak Winogrand sposób traktował miejską scenerię. Na jego fotografiach często pojawiają się odbicia w witrynach sklepowych, szklanych drzwiach i lusterkach bocznych wzmacniające wrażenia wizualne. Jego konsekwentne, wręcz totalne fotografowanie miasta, czasami wielokrotnie tych samych okolic, narzuca porównanie do działalności paryskiego fotografa z przełomu wieków, Eugène'a Atgeta.

Fotografia uliczna Nowego Jorku przyniosła uznanie twórczości Toda Papageorge'a, laureata dwóch stypendiów Guggenheima. Do jego najbardziej znanych prac należą zdjęcia z cyklu ***Passing through Eden*** (Przechodząc przez Eden, 2007), powstałe jako wynik dwudziestu pięciu lat fotografowania Central Parku[478].

> *Central Park był powszechnie przedstawiany jako niebezpieczne miejsce, którego nie można odwiedzać po zmroku. Fotografie Papageorge'a przedstawiają odmienne spojrzenie ukazujące niewinność, piękno, brzydotę, izolację, chaos i humor – całą gamę ludzkiego życia w parku.*

475 https://wwwyoutube.com/watch?v=gmCDPB4ZYLQ Memories of a Dog – The photographs of Daido Moriyama [dostęp 13.07.2022].
476 https://en.wikipedia.org/wiki/Garry_Winogrand [dostęp 13.07.2022].
477 A. Grunberg, *Garry Winogrand. Innovator In photograph*, https://www.nytimes.com/1984/03/21/obituaries/garry-winogrand--innovator-in-photography.html [dostęp 13.07.2022].
478 Prace zostały opublikowane w 2007 r. w książce wydanej przez wydawnictwo Steidl.

Papageorge zestawia tę serię z pierwszymi czterema księgami Księgi Rodzaju, łącząc różne obrazy, przedstawiając park jako publiczny Eden, jego elegię do zaginionego Elizjum. Ta projektowana narracja nadaje obrazom strukturę i powagę: widzowie mogą rozpoznać Adama i Ewę, Kaina i Abla w różnych postaciach odgrywających swoje podstawowe role w naszym zwykłym świecie[479].

Pod koniec lat 70. fotografował bywalców nowojorskiego klubu dyskotekowego Studio 54, tworząc zapis rozrywkowej atmosfery tych lat. Twierdził, że zajął się fotografią, ponieważ była ona bliższa pisaniu i literaturze niż jakakolwiek inna dziedzina sztuk wizualnych.

Jeden z najważniejszych nowojorskich fotografów Joel Meyerowitz, dwukrotny stypendysta Fundacji Guggenheima i autor ponad dwudziestu książek fotograficznych, zainspirowany fotografiami Roberta Franka porzucił pracę dyrektora artystycznego w agencji reklamowej, decydując się na zmianę zawodu. Od 1962 roku zaczął fotografować w kolorze, co nie było wówczas powszechną praktyką, ponieważ uważano wtedy kolor za medium przynależne reklamie i sztuce użytkowej. Meyerowitz jest przede wszystkim fotografem ulicznym, chociaż należy wspomnieć o jego pracach z użyciem aparatu wielkoformatowego. Jego książka ***Cape Light*** (Przylądek światła, 1976) uważana jest za klasyczne dzieło fotografii kolorowej. Zawiera zdjęcia wybrzeża i małego miasteczka Cape Cod w stanie Massachusetts, wykonane zabytkowym aparatem 8 × 10 cali marki Deardorff. Meyerowitz był jedynym fotografem, który uzyskał nieograniczony dostęp do Strefy Zero natychmiast po ataku na World Trade Center 11 września 2001 roku. Zdjęcia te złożyły się na opublikowaną w 2006 roku książkę ***Aftermath: World Trade Center Archive*** (Archiwum World Trade Center). W recenzji książki czytamy:

Ta historyczna publikacja jest jedynym istniejącym fotograficznym zapisem monumentalnych wysiłków na rzecz odbudowy po 11 września. Od portretów poznanych ludzi po przypadkowe piękno ruin o zmierzchu. ***AFTERMATH*** *zawiera 400 zapierających dech w piersiach kolorowych fotografii, z których wiele zrobiono wielkoformatowym aparatem świadczące o inteligencji i wrażliwości oka na te przejmujące obrazy, które zajmą ważne miejsce w amerykańskiej historii.* ***AFTERMATH*** *ożywia niestrudzoną determinację dziesiątek osób, które pomagały w procesie odgruzowywania, w tym robotników budowlanych, funkcjonariuszy policji, strażaków, spawaczy, inżynierów, operatorów dźwigów i wolontariuszy*[480].

Jeżeli chodzi o jego zdjęcia uliczne, to większość powstała na Piątej Alei w Nowym Jorku, którą uważa za fantastyczne miejsce przypadkowych zdarzeń. Świadomie odrzucił klasyczny dla reportażu obiektyw 50 mm na rzecz szerokokątnego obiektywu 35 mm, który pozwala mu na wykorzystanie szerszego pola widzenia. W listopadowym numerze magazynu „Time" z 2012 roku Nate Rawlings przywołał wypowiedź Meyerowitza na temat fotografii ulicznej:

Fotografia odbywa się w ułamku sekundy. [...] *Nie ma dużo czasu na myślenie o rzeczach. Musisz doskonalić swój instynkt. Uczysz się doskonalić tę umiejętność i wyczucie czasu, dzięki czemu jesteś we właściwym miejscu we właściwym czasie*[481].

W 1994 roku Joel Meyerowitz oraz pisarz i kurator Colin Westerbeck opublikowali książkę ***A History of Street Photography*** (Historia fotografii ulicznej), która była pierwszym chronologicznym kompendium tej fotografii. Wydawnictwo upowszechniło międzynarodowe zainteresowanie fotografią uliczną.

---

479 https://www.michaelhoppengallery.com/artists/78-tod-papageorge/overview/ [dostęp 13.07.2022].
480 https://www.amazon.ca/Aftermath-World-Trade-Center-Archive/dp/0714846554 [dostęp 13.07.2022].
481 N. Rawkings, *Nie spieszcz się: spojrzenie wstecz na 50 lat fotografii Joela Meyerowitza*, https://time.com/3793028/joel-meyerowitz-taking-his-time/ [dostęp 13.07.2022].

Pozostając przy fotografii kolorowej, należy koniecznie wymienić Alexa Webba (ur. 1952). W latach 70. fotografował amerykański krajobraz w konwencji czarno-białych zdjęć Lee Friedlandera. Później odbył wiele podróży, odwiedzając między innymi dorzecze Mississippi, granicę amerykańsko-meksykańską i Haiti. Reakcją na zmienny krajobraz było przejście od fotografii czarno-białej do kolorowej, która stała się wyznacznikiem jego twórczości. Opublikował dziewięć książek, w tym ***Istanbul: City of a Hundred Names*** (Stambuł: Miasto o stu nazwach, 2007), ***Violet Isle: A Duet of Photographs from Cuba*** (Violet Isle: Fotograficzny duet z Kuby, z Rebeccą Norris Webb, 2009) i ***The Suffering of Light*** (Cierpienie światła, 2022) zawierającą zdjęcia z 30 lat jego pracy w kolorze. „Zalane jasnymi, stonowanymi kolorami fotografie Alexa zachwycają energią kinetyczną. Są wizualnymi odpowiednikami czasowników zamrożonych w połowie zdania"[482].

Nie tylko Nowy Jork stał się mekką fotografów ulicznych. Ray Metzker (1931–2014), absolwent studiów magisterskich w Institute of Design w Chicago, który był kontynuacją niemieckiej uczelni Bauhaus, gdzie fotografia stanowiła pole eksperymentów, przeniósł się w 1962 roku do Filadelfii i tam wykonał wiele zdjęć centralnej części miasta. Najpierw używał aparatu na format 4 × 5 cala, a później aparatu na film 35 mm. Dla jednego ujęcia potrafił wykorzystać całą rolkę negatywu. W serii ***Composites*** (Kompozyty), realizowanej w latach 1964–1984, pojedyncze prace zostały stworzone z całej rolki filmu w formie mozaiki. Oglądane z daleka wyglądają jak abstrakcyjny gobelin, a oglądane z bliska ujawniają pojedyncze kadry tej samej sceny. Na przykład praca ***A Maze'N Philadelphia*** (Labirynt. Filadelfia, 1967) składa się z kilkudziesięciu pojedynczych fotografii przedstawiających przechodniów na schodach. Całość kojarzy się z tytułowym labiryntem, w którym ludzie są zagubieni i wyglądają jak mrówki. Fotografie Metzkera charakteryzują się dużymi kontrastami. Fragmenty architektury mają wręcz formę plakatową, światło i cień stały się podstawą jego kompozycji. Wiele prac powstało na zasadzie zestawiania dwóch obrazów. Kolejne eksperymenty doprowadziły autora do cyklu ***Pictus Interruptus (FP-4)***, (Zakłócony obraz (FP-4), Filadelfia, 1980). W czasie fotografowania scen ulicznych i krajobrazów Metzker trzymał przed obiektywem różne przedmioty. W ten sposób powstały ujęcia, w których istotną rolę odgrywa swego rodzaju zakłócenie przestrzeni. Fotografie te, jak i inne eksperymenty formalne (wielokrotna ekspozycja, solaryzacja itp.), dowodzą intensywności badań autora nad naturą fotograficznego medium.

Ze środowiskiem amerykańskich fotografów ulicznych związany był Anglik Tony Ray-Jones, który studiował projektowanie graficzne w London College of Printing po czym wyjechał do Stanów Zjednoczonych, by uzupełnić swoją wiedzę w pracowni fotografa i projektanta Alexeya Brodovitcha (1898–1971), gdzie poznał nowojorskich fotografów ulicznych. Po powrocie do Wielkiej Brytanii zaczął fotografować dla gazet i czasopism. Zajął się również długoterminowym projektem dotyczącym zwyczajów, mentalności i sposobu życia Anglików, chcąc uchwycić „angielski styl życia". W magazynie „Creative Camera" z października 1968 roku pisał:

> *Moim celem jest przekazanie czegoś o duchu i mentalności Anglików, ich zwyczajach i sposobie życia, ironii, która istnieje w sposobie, w jaki robią rzeczy, częściowo poprzez ich tradycje, a częściowo poprzez naturę ich środowiska i ich mentalność. Dla mnie jest coś bardzo szczególnego w angielskim „sposobie życia" i chciałbym to utrwalić z mojego szczególnego punktu widzenia, zanim zostanie zamerykanizowany i zniknie*[483].

Książka z tymi zdjęciami, ***A Day Off*** (Dzień wolny), została pośmiertnie opublikowana w 1974 roku. Autor pozostawił po sobie trzynaście wskazówek charakteryzujących jego podejście do fotografii, które dzisiaj często przywoływane są jako recepta dla fotografów ulicznych. Brzmią następująco: bądź bardziej

482 L. Feigin, *Slant Rhymes*, https://www.lensculture.com/articles/alex-webb-slant-rhymes [dostęp 13.07.2022].
483 https://en.wikipedia.org/wiki/Tony_Ray-Jones [dostęp 13.07.2022].

agresywny; zwiększ zaangażowanie (rozmawiaj z ludźmi); pozostań przy temacie (bądź konsekwentny); rób prostsze zdjęcia; sprawdź, czy wszystko w tle odnosi się do tematu; stosuj różne kompozycje i inne kąty patrzenia; bądź bardziej świadomy istoty problemu; nie rób nudnych zdjęć; stosuj obiektyw 50 mm; uważaj na drgania aparatu (migawka co najmniej 1/250 s); nie fotografuj za dużo; nie zawsze z wysokości oczu; nie stosuj średniego dystansu. Na okładce książki będącej monografią twórczości Tony'ego Ray-Jonesa, opublikowanej przez wydawnictwo Boot we współpracy z National Museum of Photography w 2004 roku, zamieszczono wypowiedź fotografa:

> *Starałem się pokazać smutek i humor w łagodnym szaleństwie, które panuje w ludziach. Sytuacje są czasem niejednoznaczne i odrealnione, a zestawienia elementów pozornie niepowiązane, a jednak ludzie są prawdziwi. Mam nadzieję, że to pomoże stworzyć poczucie fantazji. Fotografia może być lustrem i odzwierciedlać życie takim, jakie jest, ale myślę też, że być może można przejść, jak Alicja, przez lustro i znaleźć inny świat za pomocą aparatu*[484].

Zaliczany do najważniejszych fotografów ulicznych Bruce Gilden (ur. 1946) tworzy w rozpoznawalnym stylu opartym na jak najbliższym kontakcie z przechodniem. Tak komentuje swoje kadry:

> *Moje zdjęcia są surrealistyczne, choć mimo to ukazują brutalne ostrze naszego miasta. W moim odczuciu zajmuję się nieprzyjemnymi stronami codziennego życia na sposób fantazyjny; moje obrazy są abstrakcyjnymi przekazami znajdującej się na ulicy energii, bliższe często kształtom i doznaniom ze świata marzeń niż życiu na jawie*[485].

Podchodząc do mijającej go osoby na kilkadziesiąt centymetrów, autor używa lampy błyskowej trzymanej w wyciągniętej ręce i zamraża ruch, który zamienia się w niezwykle ekspresyjną formę. Błysk lampy nie dociera do drugiego planu, który w wyniku poruszenia aparatu jest rozmazany. Osoba jest przez to niejako odcięta od krajobrazu miasta. Autor pisze:

> *Wielu ludzi, których fotografuję ma w sobie pewną indywidualność, w sposobie chodzenia, ubierania się czy nawet patrzenia. Świat z dnia na dzień staje się coraz mniejszy, a ludzie stają się do siebie coraz bardziej podobni, podobnie wyglądają i podobnie się ubierają.* [...] *Wszystkie różnice zaczynają znikać i ciężej jest mi odszukać ludzi do sfotografowania.* [...] *Pokazuję kawałek życia, który w ciągu paru lat zniknie*[486].

Wydaje się więc, że logicznie byłoby mówić o street photography jako o indywidualnej deklaracji estetycznej, w której forma zdjęcia jest decydująca. W latach 1984–1995 Gilden kilkanaście razy odwiedził Haiti, fotografując mieszkańców wyspy i ich zwyczaje. Wśród wielu fotografii z tego cyklu, które podkreślają potrzebę bliskości z fotografowaną osobą, charakterystyczną dla jego stylu pracy, jest zdjęcie ***Cemetery. Port-au-Prince, Haiti*** (Cmentarz, Port-au-Prince, Haiti, 1988) wykonane podczas pogrzebu, na którym na pierwszym planie widzimy kobietę ujętą w niezwykle ekspresyjnej pozie wyrażającej ból i rozpacz. Podobnie wiele ekspresyjnych fotografii powstało w czasie jego podróży do Japonii, gdzie zetknął się między innymi z członkami grup przestępczych Yakuza.

Równie rozróżnialny styl fotografii ulicznej opartej na fotografowaniu ludzi z bardzo bliska, używając do tego celu szerokokątnego obiektywu i lampy błyskowej reprezentuje Mark Cohen (1943), autor kilku

484 *T. Ray-Jones* by R. Roberts, London 2004.
485 B. Stokłosa, *W stronę dokumentu...*, s. 64
486 S. Howarth, S. McLaren, *Street photography Now*, London 2010, s. 54.

książek między innymi.: ***Grim Street*** (Ponura ulica, 2005), ***True Color*** (Prawdziwy kolor, 2007). Większość jego zdjęć powstała w regionie północno-wschodniej Pensylwanii. Fotografuje przypadkowo napotkanych ludzi, miejsca, przedmioty, krople wody i fragmenty gestów. Swoją metodę pracy z użyciem błysku lampy, której używa nie tylko o zmierzchu, lecz także w pełnym słońcu, nazywa „inwazyjną". Zdjęcia te, zrobione bez patrzenia przez wizjer aparatu, charakteryzują się przez to radykalnym (przypadkowym) kadrowaniem. Na wielu z nich znajdują się tylko ciasno ujęte fragmenty ciał. Autor znany jest głównie ze zdjęć czarno-białych po raz pierwszy zaprezentowanych w 1969 roku w George Eastman House i na indywidualnej wystawie zorganizowanej w 1973 roku w MoMA, która przyniosła mu duży rozgłos. Należy również do prekursorów fotografii kolorowej.

Wśród fotografów pracujących w konwencji fotografii ulicznej w innych częściach świata wyróżnia się Trent Parke (ur. 1971), pierwszy Australijczyk, który został pełnoprawnym członkiem renomowanej agencji fotograficznej Magnum. Jest uważany za jednego z najbardziej innowacyjnych fotografów swojego pokolenia. Jego fotografię definiuje światło, które jest niepokojące i tajemnicze. Zdjęcia powstałe w wyniku dwuletniej podróży po Australii opublikował w książce ***Minutes to Midnight*** (Minuty przed północą, 2021), za którą otrzymał prestiżową nagrodę im. Eugene'a Smitha[487]. W recenzji książki czytamy:

> *Łączy tradycyjne techniki dokumentalne i wyobraźnię, tworząc mroczną wizualną narrację przedstawiającą Australię z mieszanką nostalgii, romantyzmu i ponurego realizmu. To nie jest zapis fizycznego krajobrazu, ale obraz przepełniony emocjami. Jest to opowieść o ludzkim niepokoju i intensywności, która choć opowiadana o Australii, reprezentuje uniwersalizm kondycji człowieka w dzisiejszym świecie*[488].

W 2001 roku został członkiem kolektywu fotografii ulicznej iN-PUBLIC, który był pierwszym międzynarodowym kolektywem fotografów ulicznych.

Założyciel iN-PUBLIC i fotograf uliczny z Londynu, Nick Turpin (ur. 1969), sugeruje, że być może fotografia uliczna nie wymaga definiowania, ponieważ w rzeczywistości jest to po prostu fotografia w najprostszej formie. Może to wszystkie inne formy fotografii wymagają zdefiniowania, aby oddzielić je od tej podstawowej potrzeby reagowania na otoczenie za pomocą aparatu, którą jest fotografia uliczna.

POST FACTUM

Jedną z tendencji współczesnej fotografii komentującej wydarzenia wojenne jest odwrót od postawy reporterskiej w stronę dokumentowania wydarzenia odległego od momentu jego zaistnienia. Przykładem takiego podejścia mogą być dwa cykle północnoirlandzkiego artysty Paula Seawrighta (ur. 1965). Pierwszy, ***Hidden*** (Ukryte), wykonany został na zlecenie londyńskiego Imperial War Museum i dotyczył wojny w Afganistanie, drugi, ***Invisible Cities*** (Niewidzialne miasta), opisywał wybrane miasta Afryki. Na zdjęciach z Afganistanu widzimy pola minowe i miejsca bitew, a fotografie te potwierdzają, że „prawie wszystko w konflikcie było ukryte lub niewidoczne"[489]. Fotografie z cyklu ***Niewidzialne miasta*** zostały wykonane w subsaharyjskich miastach Lagos, Addis Abeba, Lusaka i Johannesburg i pozostają w kontrze do majestatycznych zdjęć krajobrazów i dzikiej przyrody fotografowanych w stylu „National Geographic". Seawright interesuje się przemianami gospodarczo-społecznymi wynikającymi z masowej migracji ludności wiejskiej do miast, związanej z „wyzwaniami dotyczącymi zapewnienia usług, mieszkań i infrastruktury. Praca Seawrighta bada topografię tych miejskich przestrzeni i życie ich mieszkańców"[490]. Skupia się na peryferiach.

---

487 Zdobył także nagrody World Press Photo Awards w 1999, 2000, 2001 i 2005 r.
488 https://www.amazon.pl/Minutes-Midnight-Trent-Parke/dp/3869302054 [dostęp 13.07.2022].
489 https://www.paulseawright.com/hidden [dostęp 10.10.2022].
490 https://www.paulseawright.com/hidden [dostęp 10.10.2022].

Dostajemy opustoszałe uliczki, apartamentowce, wiadukty autostradowe, przydrożne billboardy i parkingi. Jego kamera przenosi się do wnętrz pokazując nam szpitalne poczekalnie, nieokreślone biura, bary i sale lekcyjne. Kiedy ludzie pojawiają się na zdjęciach, są albo sami, albo w małych grupach. Wydają się być w stanach zawieszonego czekania[491].

Krytyk Mark Kermode, komentując te prace, nazwał je „widzeniem peryferyjnym"[492]. Widz patrzy na stronę konfliktu jakby kątem oka. Ten pomysł patrzenia na miejsce, w którym te zdarzenia się wydarzyły, mówi więcej niż patrzenie na reporterskie zdjęcia, które stały się ikoniczne, jak chociażby słynne fotografie wojenne brytyjskiego fotoreportera Dona McCullina (ur. 1935). Na jednym ze zdjęć krajobraz wygląda jak wielkie kretowisko. Trudno nam rozszyfrować, czy przedstawia groby, czy miny lądowe. Okazuje się, że są to miejsca, w których miny lądowe zostały wykopane ręcznie, ponieważ nie można ich szukać wykrywaczami metali ze względu na dużą ilość rudy żelaza w ziemi. Poczucie, że krajobraz został organicznie zdestruowany przez wojnę, wydaje się bardzo silne. Na innym zdjęciu autor, fotografując łuski po wybuchach, świadomie odwołał się do pracy Fentona, która powstała, jak pamiętamy, przy zastosowaniu ówczesnej techniki uniemożliwiającej fotografowanie bezpośrednich działań wojennych. W przypadku fotografii Seawrighta był to świadomy wybór przyjętej strategii. Gerry Badger w książce ***Geniusz fotografii. Jak fotografia zmieniła nasze życie***, która stała się podstawą do powstania serii filmów dokumentalnych, wyprodukowanych przez BBC, pisze:

[...] *dla Seawrighta był to świadomy wybór – fotografowanie następstw walk i pejzaży wojennych. Seawright jest artystą fotografikiem i był bardziej zainteresowany kontemplacyjnym wymiarem zdjęć z Afganistanu. Jest po prostu jednym z wielu fotografów działających współcześnie, którzy zajmują się problematyką natychmiastowej gratyfikacji w postaci newsa fotograficznego, a którzy wybierają bardziej przemyślane, kompleksowe podejście.* [...] *Seawright fotografował pustynne pejzaże Afganistanu, niszczone przez niejedną imperialistyczną wojnę, w dyskretny, klarowny sposób. Tak jak tytuł serii – ukryty – sugeruje, że Seawright jest zainteresowany nie tylko fotografowaniem widocznych skutków wojny. Oczywiście, zniszczone budynki, ofiary śmiertelne, sprzęt militarny i niewybuchy leżą wszędzie. Chociaż pomijając fakt, że pokój w Afganistanie jest kruchy, być może jeszcze bardziej śmiercionośne dziedzictwo wojny sięga okupacji rosyjskiej, ukryte głęboko pod ziemią. Przeciwpiechotne miny: radioaktywne skażenie pochodzące z niewybuchów pokrytych uranem niosą zdradliwe długotrwałe skutki. Wojna ma swoje bezpośrednie konsekwencje dla niewinnych ludzi. Ale nawet gdy walki teoretycznie ustają, zniszczenia trwają nadal. Jak wymowne fotografie Seawrighta demonstrują, współczesne działania wojenne są także katastrofą dla środowiska naturalnego*[493].

Większość fotografów sztuki współczesnej, jak pisze Charlotte Cotton, przyjmuje postawę antyreportażową, czego przykładem może być spowolnienie procesu tworzenia obrazu, pozostawanie poza centrum głównych wydarzeń, a także znalezienie się w danym miejscu już po decydujących wydarzeniach[494].

Takim przykładem jest chociażby kontemplacyjna w charakterze twórczość jednej z najbardziej wpływowych współczesnych fotografek Francuzki Sophie Ristelhueber (ur. 1949). Zrealizowany w 1984 roku cykl ***Bejrut*** przedstawia ślady w krajobrazie pozostawione przez działania wojenne. Dalej Charlotte Cotton pisze: „Zamiast być osaczonym w pogrążonym chaosie centrum wydarzeń lub w bezpośredniej bliskości

491 https://www.paul seawright.com/invisiblecities [dostęp 10.10.2022].
492 Zdanie padło na panelu dyskusyjnym TV BBC, 11 lutego 2003 r. http://news.bbc.co.uk/1/hi/programmes/newsnight/review/2750149.stm [dostęp 10.10.2022].
493 *Geniusz fotografii. Jak fotografia zmieniła nasze życie*, tłum. M. Wosik, https://geniuszfotografii.pl/geniusz-fotografii/rozdzial-i-imperium-fotografii/swiadectwo-swiata/ [dostęp 15.05.2023].
494 Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. P. Paliwoda, Kraków 2010, s. 167.

bólu i cierpienia, fotografowie wybierają prezentowanie tego, co pozostaje po tragediach, używając w tym celu już sprawdzonych stylów"[495].

W 1991 roku autorka wykonała z samolotu zdjęcia przedstawiające następstwa wojny w Zatoce Perskiej. Fotografie znalazły się w książce ***Fait*** (francuskie słowo oznaczające zarówno „zrobione, wykonane", jak i „fakt") oraz na wystawach. Wielkoformatowe odbitki odwołujące się do fotografii dokumentalnej, jak również do fotosów z monitoringu nabrały abstrakcyjnego charakteru. „W niektórych z jej najsurowszych wizualizacji zniszczeń dokonanych przez wojnę kikuty spalonych drzew są metaforą utraty nie tylko życia, ale również bogactwa ekologicznego regionu"[496].

W tym miejscu przypomina mi się odmienny stylowo, ale wpisujący się merytorycznie w klimat przywoływanej tendencji cykl fotografii Mariusza Hermanowicza (1950–2008) ***Ślady*** z 1977 roku. Przedstawia on uszkodzenia po pociskach z okresu II wojny światowej istniejące na elewacjach budynków w Warszawie. Wiele takich „ran" możemy odszukać również dzisiaj.

Kluczem do interpretacji artystycznego projektu Agnieszki Rayss (ur. 1970) Do broni jest zrozumienie celu dokonanego przez autorkę przesunięcia immanentnej cechy fotografii, jaką jest jej funkcja dokumentalna, w stronę fotografii inscenizowanej. Pomocne jest tu odniesienie jej twórczości do, jak sama zresztą deklaruje, prac Kanadyjczyka Jeffa Walla (ur. 1946) i Francuza Luca Delahaye'a (ur. 1962). Obydwaj artyści zamienili zdjęcia wojenne w malarskie fotografie o niepokojącej mocy oddziaływania, oparte na wykorzystywaniu dużego formatu zdjęcia i tworzeniu swoistego dystansu z wykorzystaniem fotomontażowych strategii powodujących przejście od świata fotoreportażu do świata idei sztuki. Luc Delahaye swoimi pracami zadaje pytania o to, co dzieje się z obrazami ludzkiego cierpienia, kiedy opuszczają łamy prasy, aby zaistnieć na ścianach galerii. Agnieszka Rayss zainteresowana jest rekonstrukcjami wydarzeń historycznych dość powszechnie obecnymi w naszej rzeczywistości. Zadaje pytania o obecność armii i wojny w naszej kulturze, ale również o istotę przeistaczania się indywidualnej pamięci w pamięć zbiorową. Idąc tropem własnych przemyśleń zawartych w teoretycznej dysertacji nad utrwalaniem wizerunku scen wojennych, autorka w sposób oryginalny odwołuje się do ***Atlasu obrazów Mnemosyne***, niemieckiego historyka sztuki i kultury Aby'ego Warburga (1886–1929), który zebrał w postaci plansz zestawy wizualne składające się z reprodukcji rozmaitych dzieł sztuki starożytnej i nowożytnej, dokumentów historycznych, obrazujących poprzez ich wzajemne relacje przemiany różnych symbolicznych pojęć. Można powiedzieć, że „Atlas Mnemosyne został stworzony jako narzędzie badania obrazów również za pomocą obrazów"[497], a odnosząc się do pracy Agnieszki Rayss – że zostały stworzone jako narzędzie do badania fotografii za pomocą fotografii. Relacje pomiędzy obrazami zawartymi w dziele Warburga, a szczególnie w odniesieniu do wprowadzonego przez niego terminu Nachleben, oznaczającego przetrwanie, zainspirowały autorkę do własnej analizy działań rekonstruktorów i wytwarzanych przez nich obrazów. Znalazło to miejsce szczególnie w kontekście kolejnego terminu ukutego przez Warburga pod nazwą ***Pathosformel***, dotyczącego prób zapisu artefaktu poprzez patetyczny język gestów, charakterystyczne sposoby ułożenia ciała, mimikę, drapowanie tkaniny itp., obecne w licznych dziełach sztuki. Odtwarzanie sceny ze zdjęcia nawiązuje do często obecnych w fotografii dokumentującej historyczne inscenizacje tzw. fotografii sylwetek, w których autorzy odgrywają rolę postaci z inspirujących ich zdjęć. Przyjęta przez autorkę antyreportażowa postawa, krążąca wokół zbrojnych konfliktów, jest charakterystyczna dla prac dotyczących miejsc wydarzeń, które już się odbyły. Fotograf nie jest tu świadkiem określonych wydarzeń, lecz głosicielem tego, co po tych wydarzeniach pozostaje w naszej pamięci. Estetyczna jakość tych prac zbliża je do tak zwanego tableau, czyli fotografii zaaranżowanej w dramatyczny i malowniczy sposób. Fotografowane postaci wydają się całkowicie nieświadome obecności widza i podobnie jak obraz malarski zostały zapro-

495 Ibidem, s. 167.
496 Ibidem, s. 168.
497 K. Mazzucco, *"Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas". Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, tłum. M. Salwa, „Konteksty" 2011, nr 2-3, s. 120.

jektowane po to, aby wisieć na ścianie. Cechy te możemy odnaleźć w części artystycznego projektu autorki, cyklu fotografii pt. ***Krajobrazy z wojną, na który składają się: Krajobraz z popasem, Krajobraz z martwym żołnierzem, Krajobraz z eksplozją i uciekającym żołnierzem, Krajobraz z przejeżdżającym czołgiem i Przemarsz***. Prace, zgodnie z przyjętym założeniem fotografii inscenizowanej, powstały jako fotomontaż z wykorzystaniem dokumentalnych zdjęć autorki z historycznych rekonstrukcji, zdjęć krajobrazowych z własnego archiwum i pozyskanych z agencji stockowych. Jak twierdzi autorka: „zabieg ten ma na celu zmylenie widza i zadanie pytania o percepcję wojny i historii oraz o to, co sprawia, że oceniamy prezentowane sceny jako prawdziwe"[498].

Istotą tych fotografii jest jej narracyjny charakter, a ich cechę stanowi, podobnie jak w przywołanych wcześniej pracach Walla i Delahaye'a, zamkniecie narracji w jednym zdjęciu. Jednocześnie w przeciwieństwie do ich twórczości fotografie autorki nie powstają w studiu, lecz są efektem postprodukcji wykorzystującej montaż cyfrowy. Jak pisze o tego typu zdjęciach krytyk Terry Barrentt: „fotografie (takie) wykonane w zwyczajnej, realistycznej stylistyce wymagają szczególnie uważnej interpretacji. Wydają się tak naturalne, że odnosi się wrażenie, iż powstały same, jakby bez udziału fotografa"[499]. Dlatego pomocne w ich interpretacji będzie tu odwołanie się do tezy, iż niewinne oko nie istnieje. Swój stosunek do interpretowanej rzeczywistości Agnieszka Rayss dopowiada przez włączenie do projektu zestawu dokumentalnych slajdów pod nazwą ***Parada*** oraz filmów kluczowych dla całej koncepcji pracy. Na pokaz slajdów składają się wyszukane przez autorkę, komputerowo przetworzone stop-klatki z filmów pokazujących różne parady, na przykład kadry z dokumentalnego filmu Leni Rifenstahl ***Triumf woli***, parady na placu Czerwonym i współczesne defilady z okazji Święta Wojska Polskiego. Zestawem tym odnosi się ona krytycznie do militariów w ogóle, do gestu paradowania i patrzenia na defiladę i często afirmatywnego stosunku do działań wojennych. Połączenie zdjęć dokumentalnych z inscenizowanymi pozwala na zadanie pytania o sposoby używania obrazów do produkcji mitu i jego funkcjonowania.

WYKORZYSTYWANIE ZDJĘĆ ARCHIWALNYCH W PROJEKTACH ARTYSTYCZNYCH

Zdarza się, że fotografie powstające jako indywidualne archiwa pamięci zmieniają po latach swoją funkcję, przechodząc na stronę pamięci zbiorowej. Przesunięcie to związane jest ze zmianą idei fotografii dokumentalnej w kierunku nadawania jej wartości symbolicznych. John Berger, wprowadzając rozróżnienie pomiędzy tymi dwoma odmiennymi sposobami użycia fotografii, opisuje ten problem następująco:

> *Powinniśmy wrócić do wprowadzonego wcześniej rozróżnienia pomiędzy prywatnym i publicznym sposobem wykorzystania fotografii. W prywatnej fotografii kontekst rejestrowanej chwili ulega zachowaniu, dzięki czemu fotografia żyje zanurzona w nieprzerwanej ciągłości. (Jeśli na ścianie wisi zdjęcie Piotra, to jest mało prawdopodobne, że zapomnimy, kim był dla na nas Piotr). Publiczna fotografia, odmiennie, jest wyrwana z kontekstu i staje się martwym przedmiotem, który – właśnie z powodu tego, że jest martwy – może zostać arbitralnie wykorzystany*[500].

Spróbujmy opisać kilka przykładów autorskich realizacji wykorzystujących to „wyrwanie". Na zbiorowej wystawie z roku 1971 ***Fotografowie poszukujący*** Jerzy Lewczyński zaprezentował pracę ***Nasze powiększenie – Nysa 1945***. Wykorzystał zdjęcie zrobione przez swojego przyjaciela, przedstawiające pociąg przepełniony repatriantami migrującymi na Ziemie Odzyskane. Lewczyński dokonał zabiegu

498 A. Rayss, *Do broni*, rozprawa doktorska, s. 54.
499 T. Barret, *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, Kraków 2014, s. 54.
500 J. Berger, *O patrzeniu*, Warszawa 1999, s. 82.

powiększenia fragmentów zdjęcia przedstawiających pojedynczych podróżnych, które umieścił na górze i dole odbitki. Zabieg ten, niewątpliwie inspirowany filmem Michelangela Antonioniego ***Powiększenie***, zmienił wymowę zdjęcia. Poruszył istotny problem fotografii, jakim jest zmiana kontekstu zdjęcia przez wykorzystanie w tym przypadku skali odwzorowania. Fotografia przedstawiająca anonimowe masy ludzi przemieszczających się w wyniku politycznego układu w Jałcie stała się symbolem indywidualnych losów Polaków. Na tym samym pomyśle reinterpretacji zdjęcia oparł autor inną pracę z cyklu ***Negatywy*** (1975). Składają się na nią trzy ujęcia przedstawiające kolejne powiększenia twarzy kobiety, aż do całkowitej nieczytelności wizerunku. Osobiście interpretuję ten cykl jako odnoszący się do istoty materii wszechświata składającego się z pojedynczych elementów (atomów). Materia wszechświata utożsamiła się z materią fotograficznej emulsji. Człowiek jest tylko jego niewielką częścią, zbiorem atomów, z których składa się wszechświat. Kolejną znaną pracą autora, którą chciałbym przywołać, jest sekwencja trzech negatywów pod wspólną nazwą ***Negatyw. Tryptyk znaleziony na strychu*** (1977). W pracy tej ważne jest podniesienie do rangi ostatecznego obrazu samego negatywu, który dla Lewczyńskiego posiada moc wręcz magiczną. Według słów autora istnieje granica niwelująca różnicę między negatywem a pozytywem.

> *Fotografia będąca przekazem spraw minionych posiada cechy dokumentu bezpośrednio uczestniczącego w wydarzeniach. W procesie szukania prawd absolutnych negatyw staje się pierwszym i wiarygodnym świadkiem. Kontakt z przeszłością materializuje się*[501].

Zdjęcie, które w swojej pierwotnej formie było ważne w zbiorze rodzinnych fotografii, zostało poprzez pokazanie go na wystawie wpisane w kontekst masowej wyobraźni. Pojedynczy odbiorca rodzinnej pamiątki zastąpiony został zbiorowym widzem ekspozycji. Dokument zaistniał w obszarze idei sztuki. Te fascynacje negatywem najpełniej zaistniały u Lewczyńskiego na jego indywidualnej wystawie ***Negatywy – ciąg dalszy*** pokazanej w 1984 roku w warszawskiej Małej Galerii ZPAF/CSW. Na ekspozycji tej autor wystawił zbiór negatywów znalezionych w 1979 roku w Nowym Jorku. W katalogu wystawy czytamy:

> *Jest ciepły ranek 6 września 1979 r. Wychodzę z Domu Artysty przy ul. Bethune w Nowym Jorku, gdzie mieszczą się pracownie Fundacji Kościuszkowskiej. Po przejściu progu widzę przed sobą na ulicy stertę śmieci złożoną z przeróżnych materiałów. Od razu zauważam jakieś porozrzucane fotografie, koperty i papiery. Tłumiąc zażenowanie podchodzę bliżej i oglądając zdjęcia widzę również pełno kopert z negatywami. Mój Przyjaciel znając moje zainteresowania zachęca mnie do zabrania znaleziska. „To normalne, znowu kogoś wyrzucają, czyjeś życie" – mówi z uśmiechem. Pakuję do torby, co mogę, i idę w stronę metra. W domu pobieżnie przeglądam negatywy i widzę rzeczy, iście kawałek prywatnej Ameryki. Nie mam czasu na refleksje ale cieszy mnie posiadanie tak cennego skarbu. To nowy krok w uprawianej przeze mnie „znalezionej fotografii"!*[502].

Opisane powyżej prace włączył Lewczyński w spójny program pod nazwą „archeologia fotografii". O istocie tego projektu tak pisał Adam Sobota:

> *Archeologia fotografii to dla Lewczyńskiego zarówno kontemplowanie pojedynczych znalezionych zdjęć czy negatywów, jak i praca badawcza, odsłaniająca różne epizody historii. Tak było na przykład z dociekaniami na temat postaci Wilhelma von Blandowskiego, dziewiętnastowiecznego pioniera fotografii działającego w Gliwicach i Australii, i z odnalezieniem jego ważnych prac.*

501 J. Busza, *Wobec fotografii*, Warszawa 1983, s. 165.
502 J. Lewczyński, *Negatywy ciąg dalszy*, Warszawa, 1984, brak numeracji stron.

Innym przypadkiem było zajęcie się w ostatnich latach dorobkiem Feliksa Łukowskiego, autora bezcennej dokumentacji życia wsi w Lubelskiem w latach czterdziestych, którą Lewczyński ocalił przed zniszczeniem i wprowadził w obieg kultury. [...] *Działa jako entuzjasta starający się wzbudzić jak najszersze zainteresowanie zbieractwem i badaniami fotografii, a w swojej sztuce łączy zdjęcia własne z materiałem stworzonym przez innych, zawsze zaznaczając fakt cytowania i tym samym respektując prawa autorstwa obok praw realności wydarzeń ukazywanych na fotografiach*[503].

Opisując prace Lewczyńskiego, warto zaznaczyć, że już w 1959 roku negatywy wykorzystywał w swoich zestawach zdjęć Zdzisław Beksiński. Innym autorem, którego wypełnioną archiwalnymi fotografiami twórczość chciałbym przywołać, jest Andrzej Różycki, który był swego czasu członkiem ważnej w historii polskiej fotografii grupy twórczej Zero-61. Na wystawie w Galerii FF w Łodzi w 2005 roku pokazał zestaw zdjęć pod wspólnym tytułem ***Fotografia nostalgiczna***, który to termin odnosił do prac powstałych pod wpływem zdjęć rodzinnych. Wykorzystał fotografie z prywatnego archiwum, które, jak to określał, nasycone są czasem zanurzonym w przeszłości i na różnych etapach jego życia były pośrednią lub bezpośrednią inspiracją jego twórczości, w której szczególnie interesowała go specyfika fotografii srebrowej, związana z chemicznymi procesami w ciemni. Członkowie wymienionej grupy Zero-61: Józef Robakowski, Jerzy Wardak i Antoni Mikołajczyk, również wykorzystywali w swojej twórczości archiwalne fotografie.

Po wielu latach Józef Robakowski zrealizował wystawę i katalog-album pod tytułem ***Ojciec z albumu***, poświęcone pamięci ojca, na które składały się oryginalne zdjęcia z rodzinnego archiwum[504]. Tę intymną, jak pisał w katalogu, wystawę dedykował autor swojej mamie i wielu polskim rodzinom zdestruowanym przez wojnę i władze PRL.

Niezwykle ciekawie wykorzystywał archiwalne fotografie rodzinne Stefan Wojnecki. Autor stosował płynną fotograficzną emulsję, którą pokrywał różne powierzchnie, takie jak płótno, drewno, szkło itp., by następnie kopiować na tych powierzchniach obrazy fotograficzne, na które składały się zarówno zdjęcia, jak i różnego typu dokumenty. Prace te zaprezentował na indywidualnych wystawach: ***Fotografia swobodna*** w Jaszczurowej Galerii Fotografii w Krakowie w 1980 roku i ***Fotografia tożsamości*** w BWA w Gorzowie Wielkopolskim w 1981 roku w ramach Gorzowskich Konfrontacji Fotograficznych. Artystę interesował problem odkrywania i opisywania własnej tożsamości. W autorskim komentarzu pisał:

Próbuję przedstawić swoje rodzinne zdjęcia tak jak je pamiętam, jak je odtwarzam na ekranie pamięci. Zacierają się wtedy drugoplanowe szczegóły i uciekają w nieokreśloność tła. Aby tym wyraźniej uwypuklić detale dla mnie istotne, ważne. Są nimi osoby, ich gesty, twarze – jakiś napis lub moja własna podobizna. Żywa tylko dzięki fotografii. [...] *Czasami po latach utajenia, ignorowana podczas fotografowania mozaika tła zaczyna przemawiać do wyobraźni. Lapidarnym skrótem zamazanych szczegółów wyraża wówczas nowoodkrytą prawdę, kształtującą wewnętrzne oblicze odkrywcy. Zwykłe banalne zdjęcia pamiątkowe uważam za klucze do mojej tożsamości, tożsamości zespolonej z codziennością życia niczym noszona w kieszeni chusteczka*[505].

W marcu 2009 roku warszawska galeria Asymetria pokazała wystawę Mariusza Hermanowicza pod tytułem ***Stryj Piotr*** będącą rekonstrukcją portretu przodka. Bohaterem wystawy był Piotr Hermanowicz, stryj ojca Mariusza Hermanowicza, który zaginął bez wieści we wrześniu 1939 roku po wejściu do Wilna

503 A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała 2004, s. 28-30.
504 Wystawa miała miejsce w Galerii Prezydenckiej w Warszawie w 2005 r.
505 S. Wojnecki, *Pęknięcia ku symulacji*, Poznań 1999, s. 77.

wojsk sowieckich[506]. Hermanowicz starał się zgłębić i odkryć nieznane wątki z biografii stryja – rzeźbiarza. Jak pisał w internetowej Fototapecie Marek Grygiel:

> *Projekt Mariusza Hermanowicza* ***Stryj Piotr*** *to nie tylko próba dotarcia do postaci z rodzinnego kręgu – to bardzo osobista i wnikliwa rekonstrukcja „straconego czasu", miejsc minionych i tego wszystkiego, co składa się na bogactwo indywidualnych i zbiorowych losów*[507].

Ze starych fotografii rodzinnych i innych, niekiedy anonimowych, korzysta od lat w swojej twórczości Wojciech Prażmowski. Bardzo często dokonuje zabiegu nakładania się obrazów. Lech Lechowicz tak komentował ten zabieg:

> *Obrazy nakładając się na siebie nie tylko przenikają się swoimi indywidualnymi historiami, ale tworzą nową, iluzoryczną przestrzeń, w której rozgrywa się równie iluzoryczna egzystencja zjaw przywołanych z przeszłości, anonimowych bohaterów Prażmowskiego. Iluzja jest jednak wystarczająco sugestywna, abyśmy zostali wciągnięci do tej szczególnej gry, niejasnej, pełnej zagadek i nieoczekiwanych sytuacji, odwołującej się bardziej do wyobraźni niż do tego, co rzeczywiście widzimy*[508].

Również proste złożenie rewersu zdjęcia z awersem stanowiącym np. ręcznie nanoszoną notatkę zmienia znaczenie fotografii. Tak dzieje się w przypadku mojej ulubionej fotografii ***Mały słownik wojenny*** z 1994 roku. Na pamiątkową fotografię przedstawiającą młodego żołnierza, pozującego w studiu fotograficznym przed wyjazdem na front II wojny światowej, Prażmowski naświetlił odwrotną stronę zdjęcia, na której młody chłopak naniósł ręcznym pismem listę przedmiotów, które chce zabrać na wojnę. Wśród rzeczy codziennego użytku, takich jak ręcznik, sweter czy talerz, pojawiają się też skrzypce i aparat. Z dzisiejszej perspektywy, kiedy to znamy z historii niewyobrażalny tragizm lat wojny, zderzenie jej wyobrażenia z grą na skrzypcach wywołuje u widza nostalgiczny odruch. Podwójne eksponowanie fotografii i wykorzystanie starych zdjęć stało się udziałem wielu prac Waldemara Jamy (ur. 1942), który komentuje ten proces następująco:

> *Poszukiwanie własnej tożsamości, poprzez wizerunki innych to motto; przesłanie mojego fotografowania. Jako fotograf zdany tylko na powierzchnię, płaszczyznę, próbuję poszarpane kawałki rzeczywistości stopić ze sobą, nadać im moc magiczną, zatrzymać czas, przywrócić inny wymiar*[509].

Inny kontekst wykorzystywania fotografii archiwalnej stał się swego czasu udziałem artystycznych działań Jagody Przybylak (1929-2023), związanej z fotografią medialną końca lat 70. Na wystawie ***Zdjęcie***, zaprezentowanej w 1978 roku w Galerii Gdańskiej, wykorzystała dwie fotografie z własnej kolekcji starych zdjęć grupowych. Pierwsze zdjęcie przedstawiało grupę uczniów wraz z nauczycielami. Autorka dokonała zabiegu powiększenia i pokazania oddzielnie każdej twarzy sprowadzonej do jednakowego rozmiaru. Stworzyła nową sytuację pozwalającą na indywidualny kontakt z każdą osobą, bez utraty relacji między sfotografowanymi osobami. Drugie grupowe zdjęcie zostało poddane podobnemu procesowi, ale w tym wypadku znaczne powiększenie twarzy spowodowało rozluźnienie związków między sfotografowanymi osobami. Przywołajmy krótki komentarz do tych zdjęć autorstwa Wojciecha Leszczyńskiego zamieszczony w katalogu wystawy.

506 Premierowa wystawa odbyła się w kwietniu 1993 r. w Galerii Fotografii w Gdańsku, a potem prezentowana była tylko jeden raz, w 1996 r. w Olsztynie.
507 http://www.fototapeta.art.pl/2009/mha.php [dostęp 5.06.2009].
508 L. Lechowicz, *Fotografia polska. Wojciech Prażmowski*, Warszawa 2000, s. 2–3.
509 W. Jama, *Fotografia*, Warszawa 2006, s. 6.

Zdjęcie traktowane jest tu jako ślad rzeczywistości, na którym to śladzie wykonując działanie tworzymy nowy ślad, ale już nasz własny. Znaczenie tego śladu zależy od naszego rozumienia oryginału, a zatem i świata, od naszego doń stosunku, od naszej jego oceny. Sens tego działania, jak i wielu innych podobnych eksperymentów polega na ujawnieniu pewnych właściwości ludzkiego umysłu, możliwych do wykrycia w procesie wzrokowej percepcji. Polega on również na coraz szerszym traktowaniu informacji (w cybernetycznym znaczeniu tego słowa) jako tworzywa artystycznego[510].

W 2016 roku Galeria Promocyjna w Warszawie pokazała retrospektywną wystawę artystki ***Zbliżenia***. Został tam zaprezentowany interesujący tryptyk wykonany według podobnego jak we wcześniejszych pracach klucza. Chodziło o wyodrębnienie ze zdjęcia znaczącego dla artystki elementu. Na pierwszej fotografii widzimy grupę ludzi zgromadzonych w dużej sali. Niektórzy siedzą przy okrągłych stolikach, inni stoją pod ścianą. Oglądając fotografie pod szkłem powiększającym, autorka dostrzegła w głębi postać dziewczynki patrzącej prosto w obiektyw fotografa. I to właśnie jej Przybylak poświęciła pracę. Na drugiej fotografii zasłoniła całość, pozostawiając wycięty otwór w miejscu interesującej ją postaci, a na trzeciej pokazała w dużym zbliżeniu jej twarz. „Teraz to ona jest kluczową postacią. Widzimy ją z bliska, jednak jej tożsamość pozostaje dla nas zagadką. Efekt rozmycia towarzyszący temu zabiegowi nadaje pracy charakter fotografii spirytualistycznej"[511].

Na wystawie ***Przedmioty, fotografia, reminiscencje***, eksponowanej w Galerii FF w Łodzi w 1998 roku, Aleksandra Mańczak (ur. 1948) odwołała się do rodzinnych historii, tworząc asamblaże składające się z fotografii z rodzinnych archiwów, różnych osobistych przedmiotów i innych fragmentów rzeczywistości jak: liście, koperty, kosmyki włosów, zasuszone rośliny itp. Grzegorz Sztabiński w katalogu wystawy pisał:

Aleksandra Mańczak wprowadza nas w własny świat rodzinnej przeszłości, odsłania przed nami jego tajemnice, ale nie dlatego, żebyśmy je poznawali. Chce sprowokować odbiorców do przypomnienia sobie własnej przeszłości, uświadomienia dziejów własnej rodziny, uaktywnienia archiwów pamięci. Funkcja tej sztuki nie jest więc dokumentacyjna, a ewokacyjna. Jej wartość polega nie na bogactwie, kompletności, wiarygodności zgromadzonego materiału, a nie na sile oddziaływania. W jej oddziaływaniu na odbiorców liczy się głębia i rozległość pokładów pamięci, które dzięki cyklowi prac ***Strefa bardzo intymna – nic na sprzedaż*** *zostają uaktywnione. To nie nasza matka ukazana jest na zdjęciu. Teczka i okulary nie należały do naszego dziadka. Jednak wokół pokazanych przedmiotów krystalizują się wspomnienia, które być może nigdy nie pojawiły się w naszych myślach*[512].

Fotografia archiwalna może być inspiracją również dla działań o charakterze performatywnym. Tak dzieje się w przypadku cyklu zdjęć Pawła Kuli inspirowanych fotografiami ojca wykonywanymi jako pamiątkowe przy różnych rodzinnych okazjach. Autor, tworząc repliki ówczesnych sytuacji, starał się dotrzeć do tych samych miejsc i wykonać fotografię powtarzającą sposób kadrowania, ustawienie postaci oraz wyraz twarzy osób obecnych na pierwowzorach. Fotografie wykonane z dystansu kilkunastu lat ukazują niemożność powrotu do przeszłości, nabierając niekiedy groteskowego wydźwięku. Sam proces inscenizacji zdjęć jest ciekawym zabiegiem stwarzającym możliwość indywidualnego odegrania sceny mogącej być dla każdego z pozujących emocjonalnym powrotem do wspomnień. W innym cyklu autora, ***Archiwum Domowe II***, powiększone fotografie wykonane w swoim czasie w pokoju rodziców umieszczo-

510 W. Leszczyński, Jagoda Przybylak, *Zdjęcie*, katalog, Galeria, Gdańsk 1978.
511 http://magazyn.o.pl/2016/dorota-groyecka-jagoda-przybylak-z-bliska-widac-wiecej-i-mniej/#/, Dorota Groyecka, Jagoda Przybylak. *Z bliska widać lepiej* [dostęp 4.12.2018].
512 G. Sztabiński, *Miejsce fotografii w twórczości Aleksandry Mańczak*, katalog, Galeria FF, Łódź 1998, s. 2.

ne zostały w niezmienionym do dzisiaj wnętrzu, dzięki czemu stworzyły rodzaj instalacji, w której zdjęcie ma swoją kontynuację poza kadrem. Wykorzystywanie we własnej twórczości zdjęć archiwalnych, głównie o charakterze wernakularnym (rodzinnych, naukowych, etnograficznych, dokumentacji medycznych itp.), staje się szczególnie dzisiaj, wobec nadmiaru obrazów, interesującą praktyką artystyczną. Znaczenie tych fotografii nie pochodzi od autora oryginału, lecz formuje się w odniesieniu do zmiany kontekstu ich funkcjonowania. Stają się obrazami wzbudzającymi i kształtującymi nasze emocje, wpływającymi na rozumienie świata.

ANTYKWARYCZNA AWANGARDA

W 2002 roku amerykański krytyk i pisarz współpracujący z „Art in America" i „Aperture" Lyle Rexer wymyślił nazwę „antykwaryczna awangarda" na określenie działalności grupy artystów, którzy pod koniec lat 90. ubiegłego wieku zainteresowali się staromodnymi XIX-wiecznymi metodami fotografowania. Fotografowie ci sięgają z nostalgią po aurę starości i poczucie historii, zakorzenione w starych technikach. Poprzez dagerotypy, ferrotypy, cyjanotypy, odbitki albuminowe, aparaty typu camera obscura i inne niemal zapomniane urządzenia tworzą unikalne obiekty sztuki w obliczu rosnącej popularności fotografii cyfrowej[513].

Nazwa wydaje się trafna, bowiem zwrot ku starym technologiom z pozycji innego ich wykorzystywania niż w momencie, kiedy zostały wynalezione, może nadać im odkrywczy, nowatorski charakter. Dla opisania tej tendencji wybrałem realizacje kilku fotografów, którzy zajęli się unikalnymi dziś metodami rejestracji obrazu.

Wobec immaterialnego charakteru fotografii cyfrowej zainteresowanie archaicznymi metodami fotografowania jest z jednej strony powrotem do wiązania obrazu z konkretnym podłożem, z drugiej zaś – próbą „przesunięcia" technicznych zastosowań tych metod w stronę idei sztuki. To „przesunięcie" związane jest z potraktowaniem historycznych technik jako artystycznego tworzywa, a nie repetycji określonej technologii. Warto bowiem przypomnieć, że motywacje powstania pierwszych technik fotograficznych związane były z poszukiwaniem mechanicznego czy, mówiąc ściślej, chemicznego sposobu utrwalania widzianych w camera obscura obrazów. W przywołanych przeze mnie przykładach fotografowie powrócili do tych metod po to, aby nadać nowe znaczenie znanym technologiom.

Przegląd prac zacznijmy od cyjanotypii – metody bezkamerowej fotografii opartej na światłoczułości związków żelaza, opracowanej w 1842 roku przez angielskiego matematyka, astronoma, chemika i eksperymentatora w dziedzinie fotografii, lorda Johna Fredericka Williama Herschela (1792–1871). Wynalazca stosował cyjanotypię do powielania swoich naukowych tekstów. Można by powiedzieć, że w jego rękach była to metoda bliska współczesnej kserografii, bo stała za nią przecież idea reprodukcji. Z tego też powodu technikę tę wykorzystała brytyjska botanik Anna Atkins (1799–1871), tworząc stykowe fotografie alg i porostów, umieszczając je bezpośrednio i naświetlając na cyjanotypowym papierze. Charakterystyczne niebieskie odbitki umieściła w publikacji ***British Algae: Cyanotype Impressions***, która przeszła do historii jako pierwsze wydawnictwo ilustrowane fotografiami. Współcześnie do jej działalności odwołuje się w projekcie ***Iliaster*** Marek Noniewicz. Autor pisze:

> *Mnogość sposobów użycia obrazów fotograficznych jest faktem, tak jak powszechna dostępność i wszechobecność fotografii. Dlatego istotnym dla mnie w realizacji tego projektu, jest powrót do źródeł, zarówno fotografii jak i opisu rzeczywistości w ogóle. W swoich poszukiwaniach jako punkt wyjścia dla rozważań teoretycznych nad obrazem, wybrałem spuściznę po XVI -wiecznym mistycyzmie i alchemii, a za najlepszego jej orędownika uznałem Paracelsusa. Alchemia to jakby*

513 A.H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, Warszawa 2006, s. 377.

prapoczątek fotografii. Jeśli zaś chodzi o rzeczywisty początek fotografii, tutaj przewodniczką moją stała się Anna Atkins; biolog (podobnie jak i ja) a zarazem autorka pierwszej publikacji książkowej z wykorzystaniem obrazów technicznych, czyli fotografii – „British Algae: Cyanotype Impressions", wykonanej w technice cyjanotypii. O wyborach tych zadecydowała konsekwencja; wcześniej realizowany projekt Sommer Album*, powstawał z wykorzystaniem fotografii otworkowej; dotyczył w zasadzie natury i zmienności jej form. Dlatego kolejnym etapem mojej pracy stało się określenie miejsca współczesnego człowieka w świecie przyrody; choć może uczciwiej byłoby napisać, określenie na ile relacje ze światem natury określają mnie samego. W pracy nad projektem w zasadzie rezygnuje z użycia aparatu fotograficznego, który w jakimś stopniu zapośrednicza opis rzeczywistości i dla moich poszukiwań czyni go mniej czytelnym i ciężarnym o znaczenia nie przystające do projektu. Iliaster – to według Paracelsusa pierwsza konkretna materializacja, z której zostanie uformowany wszechświat, dla mnie zaś to inna forma materializacji rzeczywistości fotografii, przy wykorzystaniu dawnej techniki – cyjanotypii. Sama jednak technika cyjanotypii nie decyduje o istotnym ciężarze powstających prac, sama tylko technika byłaby pustą refleksją i czczą tęsknota z utraconą aurą i magią pierwszych obrazów; to właśnie z tego powodu w znacznym stopniu rezygnuję z użycia aparatu i wykorzystuję fragmenty gromadzonych materiałów organicznych: zasuszonych roślin, owoców, pióra ptaków, znalezione martwe owady itp. Ich obrazy uzyskuję w sposób fotograficzny, wykorzystując do tego celu luksografię. Istotnym formalnym elementem powstających fotografii stają się również fotografie rentgenowskie. Rentgen w sposób fizyczny prześwietla istotę człowieka, wierzę, że pozostałe moje fotograficzne zabiegi towarzyszące realizacji obrazów, nadają im wydźwięk transcendentny. W pracy wykorzystuję fragmenty ilustracji jednego z pierwszych atlasów anatomicznych, autorstwa Filipa Verheyena. Biografia tego anatoma i genialnego ilustratora tajemnic ludzkiego ciała wprowadza do projektu kolejny ważny element, rozważania pomiędzy tym, co jest realnym doświadczeniem, a tym, co mówi intuicja. W świecie fotografii realne doświadczenie zdaje się przeważać, gdyż przywykliśmy wiązać ją z rzeczywistością do niej przyległą. Obrazy intuicyjne niosą ze sobą niebezpieczeństwo nieczytelności, wynikające z nierzadko hermetycznych kodów wizualnych; to jest tego, co artysta chciał powiedzieć, jeśli w ogóle miał coś do powiedzenia. Jak jest w przypadku tego projektu? Tego obiektywnie stwierdzić nie mogę. O ile jednak Anna Atkins, stosując cyjanotypię, przybliżała współczesnym nieznany jeszcze świat przyrody, o tyle ja staram się napomknąć, że nadal jesteśmy jej częścią*[514].

W fotografii cyfrowej kopia jest nieodróżnialna od oryginału. Marek Noniewicz, stosując metodę luksografii, tworzy unikalne odbitki istniejące w pojedynczym egzemplarzu, sięgając po dawne techniki, próbuje znaleźć dla nich współczesny kontekst.

Inną autorką, która w jednej ze swoich prac deklaruje emocjonalne związki z twórczością Anny Atkins, jest Basia Sokołowska (ur. 1961). W cyklu ***Pochwała zieleni***[515] nie stosowała co prawda cyjanotypii, ale zwykły papier srebrowy, lecz odwołanie do jej wielkiej poprzedniczki jest oczywiste zarówno w związku z eksploracją świata roślin, jak i z zastosowaniem metody luksografii. Unikatowość poszczególnych prac podkreśla efekt przypadku, związany z reakcjami chemicznymi zachodzącymi na styku chlorofilu przykładanych roślin z solami srebra. Autorka uzyskuje zaskakujące barwy, od beżu po sepie, powstałe w wyniku niedających się kontrolować procesów fizykochemicznych zachodzących na czarno-białym srebrowym papierze. Związki jej prac z cyjanotypami Anny Atkins możemy odnaleźć w komentarzu Krzysztofa Wojciechowskiego (1947–2020):

514 Tekst z korespondencji z autorem, 30.09.2023.
515 Galeria Refleksy, Warszawa, 11 maja – 12 czerwca 2011 r.

Basia Sokołowska tworząc katalog roślin metodą heliografii nie zastosowała, tak jak jej wiktoriańska poprzedniczka cyjanotypii, ale zwykły papier srebrowy. Widz jednak nie jest pozbawiony charakterystycznego pięknego błękitu soli żelaza. Występuje on jako tło kreślonych białą kreską rysunków, śladu badania relacji między rysunkowym a fotograficznym odwzorowaniem tych samych roślin, które posłużyły potem do stworzenia heliografii. Rysunki te, przeniesione na papier komputerowo, dla nawiązania do formy ręcznie wiązanych książek, w jakiej Anna Atkins prezentowała swoje cyjanotypie, zostały przedstawione w postaci rozłożonej składanej, „uszytej" z tkaniny książeczki – leporello[516].

Z historycznego punku widzenia wynalazek fotografii związany jest z ogłoszeniem w 1839 roku metody dagerotypii. W 2009 roku, w 170. rocznicę tego wydarzenia, w niewielkim Bry-sur-Marne pod Paryżem, w ostatniej rezydencji Louisa Daguerre'a została otwarta wystawa ***Dziedzictwo Daguerre'a. Pierwsza Światowa Wystawa Współczesnych Dagerotypów***. Wśród prezentowanych z całego świata prac znalazły się dagerotypy Jarosława Klupsia (ur. 1978). Autor od lat zajmuje się historycznymi technikami: kamerą otworkową, kolodionem i jako jeden z nielicznych w Polsce – dagerotypią. Co istotne, nie chodzi mu o odtworzenie specyfiki tej technologii, lecz o włączenie metody, która nie zaistniała w świecie sztuki, właśnie w jej obieg.

Zacznę od opisania instalacji ***Odbicia***. Wykonane przez autora dagerotypy przedstawiające widoki miasta zostały zaprezentowane w taki sposób, aby w ich lustrzanych odbiciach pojawiły się rzutowane na ekran cyfrowe projekcje znanych z historii zdjęć: heliografia Nicéphore'a Niépce'a, pierwszy zachowany negatyw Williama Talbota czy dagerotypia Louisa Daguerre'a przedstawiająca pierwszego zarejestrowanego na fotografii człowieka. Autorowi chodziło o swoisty dialog z przeszłością, o konfrontację dawnych intencji „prefotografów" ze współczesnym myśleniem, o nadanie technicznym obrazom aury przemijalności. Jerzy Olek w tekście ***Zastygnąć*** w odbiciu tak komentuje tę pracę:

Klupś jednoznacznie sytuuje sam siebie w tradycji. Nie chowa jej, ani nie lekceważy, on ją spektakularnie eksponuje, dopełniając wartość swego dzieła zjawiskowością dzieł blisko dwustuletnich. Jest to zarazem zabieg nadania własnym pracom magicznej aury, niejako nobilitowania ich, lecz także rodzaj uwiarygodnienia i „namaszczenia". To stempel historii na jej współczesnym przywołaniu[517].

Kolejna instalacja Jarosława Klupsia nosi tytuł ***Aparat Melquiadesa*** i odnosi się do fragmentu powieści Gabriela Garcíi Márqueza ***Sto lat samotności***, kiedy to we wsi Macondo zjawia się Cygan Melquíades, ratując mieszkańców od „klątwy zapominania" dzięki przywiezionemu ze sobą tajemniczemu aparatowi, umożliwiającemu zatrzymanie obrazu na metalowych płytkach:

Metalowe płytki to bez wątpienia srebrne powierzchnie materiału dagerotypowego, który ma przywrócić mieszkańcom utraconą pamięć. Odniesienie to ma kluczowe znaczenie dla całego projektu Klupsia. Konsekwentne zainteresowania autora dagerotypią kieruje widza w stronę metaforycznego ujęcia tego medium, a mianowicie zdolności dagerotypii do zatrzymywania pamięci. Kiedy u zarania wynalazku dagerotypii Wendell Holmes określił ją mianem lustra obdarzonego pamięcią, otworzył widza na interpretację filozoficzną. Dziś interpretację tę podchwycił Klupś, dokonując przesunięcia technologii dagerotypowej w stronę sztuki[518].

---

516 http://www.fototapeta.art.pl/2011/bsk.php [dostęp 26.09.2012].
517 J. Olek, *Zastygnąć w odbiciu*, „Camera Obscura" 2006, nr 2, s. 13.
518 Z. Tomaszczuk, *Aparat Melquiadesa w interpretacji Jarosława Klupsia*, „Camera Obscura" 2012, nr 1, s. 26.

Klupś wyruszył z wielkoformatową kamerą do podmiejskiej miejscowości. Nietypowy dziś aparat, osadzony na statywie, skrywający częściowo pod czarną płachtą postać fotografującego, był dla otoczenia niewątpliwie czymś osobliwym, ale pozwolił autorowi oswoić przestrzeń. Twórca pojawił się jako kontynuator wielkich, historycznych fotografów eksplorujących nieznane tereny. Długi czas ekspozycji potrzebny do zarejestrowania pozujących postaci stał się dla Klupsia elementem estetyki, pozwalającym łączyć wartości dokumentalne z inscenizacją, powrócić do czasów, gdy każda dokumentacja z udziałem osób musiała ze względów technicznych być inscenizacją. W pracy Klupsia ważny jest również sposób eksponowania dagerotypów na obracającym się okrągłym stoliku. Obrazy oświetlone były punktowym światłem, które wydobywało z mroku negatywowo-pozytywowy charakter tej techniki. Widz czuł się jak na seansie spirytystycznym, w trakcie którego artysta stworzył dialog z czasem ukrytym w starych technikach.

W fotografii światowej metodę dagerotypii z powodzeniem stosował amerykański artysta Chuck Close (1940–2021). Autor, znany z hiperrealistycznego malarstwa opartego na fotografiach, wykorzystując wielkoformatowy aparat, tworzył niezwykle intrygujące portrety. Dagerotypia ze względu na swoją niską światłoczułość wymaga długiego czasu naświetlania. Close wykorzystywał nieznane w epoce dagerotypii silne światło błyskowe, co powoduje, że jego portrety różnią się od prac historycznych. Następuje zamrożenie spojrzenia modela, niemożliwe wcześniej, kiedy stosowano wielominutową ekspozycję. Wyłaniające się z ciemnego tła postaci z ostro zarysowanym fragmentem twarzy nabierają rzeźbiarskich cech, co związane jest również z ortochromatycznym charakterem powierzchni, powodującej zintensyfikowanie wszelkich zmarszczek, porów i niedoskonałości skóry oraz podkreślającej jej trójwymiarowy charakter. Kolejną cechą dagerotypii jest jej stosunkowo mały format związany z trudnością uzyskania na większej płaszczyźnie równomiernej światłoczułej warstwy. Dlatego Close jako kolejną wersję twórczości wykorzystywał własne dagerotypy jako bazę, tworząc z nich wielkoformatowe cyfrowe wydruki pozwalające widzom doświadczyć zetknięcia się ze skalą obrazu. Naturalistyczna cecha dagerotypu stanowi w dzisiejszym świecie opozycję w stosunku do zasypujących nas zdjęć wspomaganych Photoshopem. Od strony technicznej Close współpracował ze współczesnym dagerotypistą Jerrym Spagnolim (ur. 1956), uważanym za wiodącego eksperta tej technologii, który w 1995 roku rozpoczął swój trwający do dzisiaj cykl ***The Last Great Daguerreian Survey of the 20th Century*** (Ostatni wielki przegląd dagerotypów XX wieku). Projekt przedstawia widoki miast, w tym zniszczony 11 września 2001 roku World Trade Center. Artysta świadomie akceptuje niedogodności technologii, pozostawiając na obrazie nieczytelne ślady poruszających się postaci czy efekt zjawiska solaryzacji. Efekt solaryzacji wykorzystuje też japoński dagerotypista Takashi Arai (ur. 1978), członek Atomic Photographers Guild (Stowarzyszenie Fotografów Atomowych), utworzonego w 1987 roku międzynarodowego kolektywu artystów zajmujących się dokumentowaniem wpływu użycia bomb atomowych, testów jądrowych i wypadków reaktorów oraz skutków działania odpadów radioaktywnych. Członkowie APG upowszechniają swoją pracę poprzez wykłady, publikacje i wystawy. Dla Takashiego Arai użycie dagerotypu nie jest nostalgicznym powrotem do starej technologii, lecz medium przechowywania pamięci. Dagerotyp stanowi dla autora fizyczny obiekt, swoisty pomnik złożony w hołdzie ocalałym świadkom wydarzeń, jak choćby członkom załogi łodzi rybackiej, skażonym opadami radioaktywnymi w wyniku awarii atomowej elektrowni Fukushima. Inne jego prace odnoszą się do obiektów pozostałych po wybuchu bomb atomowych zrzuconych na Hiroszimę i Nagasaki. W tych dagerotypach widoczne niedoskonałości wzmocnione przez niebieskawy efekt solaryzacji wywołują u odbiorców wrażenie, że są one wynikiem radioaktywnego promieniowania.

Warto w tym miejscu wymienić również kolejnego twórcę związanego z tą historyczną technologią, a mianowicie brytyjskiego fotografa Adama Fussa (ur. 1961), znanego przede wszystkim z fotografii bez aparatu, ale również będącego ważnym dagerotypistą. Wiele jego realizacji stanowi metaforę procesów zachodzących w świecie przyrody. Fotogramy wykonane bezpośrednio na odwracalnym papierze Cibachrome, opierające się na niedoskonałości wizerunku, stanowią nostalgiczną interpretację upływu

czasu. Kontynuowana od wielu lat seria dagerotypów przedstawiających wijące się węże poprzez zawartą w nich symbolikę nawiązuje do ezoteryki i wywodzących się z mitologii greckiej postaci Hermesa i Tyrezjasza. Istotne jest również to, że jego prace są znacznie większe od tradycyjnych, co powoduje, że dagerotyp staje się bardziej obrazem niż przedmiotem trzymanym w ręku.

Przyjrzyjmy się funkcjonującej równolegle do dagerotypii negatywowo-pozytywowej technologii opracowanej przez Williama Henry'ego Foxa Talbota. Wynalazca zastosował w niej jako podłoże papier uczulony związkami srebra. Istota tej techniki, zwanej od nazwiska autora talbotypią, polegała na tak długim naświetlaniu materiału zdjęciowego, aby pod wpływem działania światła mogło zredukować się metaliczne srebro tworzące obraz. Później Talbot zastosował wywoływanie obrazu w kwasie galusowym, co znacznie skróciło czas ekspozycji. Do tej pierwszej fazy technologii Talbota odwołuje się w swojej twórczości Jakub Byrczek (ur. 1946), dla którego najważniejszy jest sam fenomen powstawania fotografii. Odrzucając współczesny sprzęt, powraca do starych wielkoformatowych kamer z prostymi obiektywami, a także do własnoręcznie konstruowanych aparatów otworkowych. Dla autora najważniejszy jest bowiem sam proces fotografowania. Stosując długie czasy naświetlania samodzielnie preparowanych papierów solnych, otrzymuje obraz powstały w wyniku samej ekspozycji, bez konieczności jego wywoływania. Składa tym samym hołd fotograficznemu rysowaniu[519]. Pozbawione szczegółów odbitki przedstawiają najbliższe otoczenie fotografa, w którym czuje się najlepiej: fragmenty przyrody, górskie pejzaże i elementy architektury. Brunatna kolorystyka długo naświetlanych papierów przywołuje magię starych odbitek i tchnie swoistą aurą oryginalności. Specyficzne podejście autora do procesu fotografowania związane jest również z przyjętą przez niego filozofią życiową jako instruktora tai chi[520]. Alicja Cichowicz w tekście ***Zen w fotografii***, będącym komentarzem do wystawy Jakuba Byrczka w łódzkiej Galerii FF[521], pisze:

> *Prace artysty przywołują na myśl filozofię zen. W ich ascetycznej, minimalistycznej formie przejawia się cała metafizyka istnienia. Wydaje się, że te obrazy wypływają z potrzeby wyrażenia indywidualnego odczuwania świata przez autora. Stanowią niemal mistyczne zespolenie świadomości artysty z fotografowaną rzeczywistością. Zen bowiem, to bycie w pełni w tym, co jest tu i teraz. Całym sobą. Twórczość Jakuba Byrczka to powrót nie tylko do źródeł fotografowania, ale też do źródeł odczuwania świata – zapomnianych przez cywilizację zachodnią – odczuwania prostego i spontanicznego, zgodnie z harmonią natury, której człowiek jest integralną częścią*[522].

Wspomniane ulepszenie procesu Talbota w postaci wprowadzenia kąpieli wywołującej sprawiło, że technologia ta stała się bardziej praktyczna. Do historii fotografii przeszło jego zdjęcie wykonane w sierpniu 1835 roku, przedstawiające okno opactwa w Lacock Abbey, jako pierwszy zachowany do naszych czasów papierowy negatyw. Wielokrotnie cytowana przez różnych artystów praca stała się obiektem fotograficznego działania wymienionego już wcześniej Marka Noniewicza. Autor w 2004 roku zrealizował w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy realizację, w której do sfotografowania okna w jednym z pomieszczeń galerii wykorzystał aparat otworkowy wykonany z pojemnika na śmieci. Praca ***Looking for Fox Talbot*** (W poszukiwaniu Foxa Talbota), poświęcona XIX-wiecznemu pionierowi odkryć w fotografii, odnosiła się do wspomnianego wyżej pierwszego negatywu. Jak twierdzi autor, chodziło mu o podkreślenie znaczenia negatywu jako głównego punktu odniesienia dla abstrakcji w fotografii. Dla mnie dzisiaj praca ta nabiera jeszcze innego znaczenia. Zastosowanie do wykonania zdjęcia kontenera na śmieci w kontekście aluzji do pierwszego historycznego negatywu jest swoistym komentarzem do dzisiejszej sytuacji fotografii,

519 Fox Talbot nazywał swoje prace *photogenic drawing*.

520 Tai chi to wewnętrzna chińska sztuka walki praktykowana w celu samoobrony i zdrowia. Praktyka znana z powolnych, celowych ruchów jako forma ćwiczeń i medytacji w ruchu, niosąca korzyści dla zdrowia psychicznego i fizycznego.

521 J. Byrczek, *Modlitwa*, Galeria FF, Łódź 7–28.02.2003, http://galeriaff.eu/ [dostęp 23.12.2024].

522 A. Cichowicz, *Zen w fotografii*, „Kalejdoskop" 2003, nr 4, s. 12.

która produkowana bezrefleksyjnie i masowo zaśmieca nasze otoczenie. Talbot jawi się tu jako autor otwierający swoją pracą puszkę Pandory. Inną znaną pracę odwołującą się do negatywu Talbota stanowi realizacja niemieckiego fotografa Florisa Neusüssa (1937-2020) ***Hommage à William Henry Fox Talbot***, która jest wielkoformatowym luminogramem[523], powstałym jako wynik bezpośredniego naświetlenia cienia rzucanego przez okno opactwa Lacock Abbey na cyjanotypowy papier położony na podłodze.

Epoka dagerotypii i kalotypii zakończyła się wraz z ogłoszeniem w 1851 roku przez Fredericka Archera wynalezienia mokrej metody kolodionowej, która umożliwiała stosowanie krótszego czasu ekspozycji i w porównaniu z kalotypowymi papierowymi negatywami dawała doskonałe pod względem ostrości i bogactwa szczegółów obrazy. Wielu dzisiejszych autorów zafascynowanych kolodionem, jak na przykład Amerykanka Sally Mann (ur. 1951), odwraca się od technicznej doskonałości techniki kolodionu. Skłaniają się raczej ku obrazowi niedoskonałemu. Autorka w filmie poświęconym jej osobie mówi: „Proust napisał kiedyś, że modlił się, aby jego dziełu towarzyszył anioł pewności. Ja się modlę, aby moją płytę odwiedził anioł niepewności"[524]. Uzyskuje ten efekt, fotografując starym wielkoformatowym aparatem z uszkodzonym obiektywem przepuszczającym światło. Na wygląd jej szklanych płyt mają również wpływ: drobiny kurzu, plamy, zacieki oraz różnorodne rysy i zadrapania, będące konsekwencją popełniania nieoczekiwanych błędów. Tą drogą kroczy również Marek Szyryk (ur. 1966), dla którego kolodion, jako w dużym stopniu nieprzewidywalna technika związana z indywidualną obróbką, jest tworzywem niezbędnym w budowaniu własnej mitologii artystycznej. Na wystawach autor pokazuje zarówno szklane negatywy, jak i prace wykonane metodę ferrotypii i ambrotypii, w przypadku których emulsją kolodionową pokrywa się czarne podłoże, na którym niedoświetlony obraz pojawia się jako pozytyw. Końcowy efekt w postaci unikalnego obrazu stoi w opozycji do masowo powielanych odbitek. Jego wystawa zatytułowana ***Dotykając stołu*** zainspirowana została fragmentem pochodzącym z książki Czesława Miłosza ***Widzenia nad Zatoką San Francisco***, który brzmi:

> *Nie jest mi dane żadne inne miejsce ani żaden inny czas i od poczucia przemijalności mego ciała bronię się, dotykając stołu*[525].

Składają się na nią dwa cykle prac: martwe natury i autoportrety z motywem stołu. Motyw ciała artysty został wpisany w kontekst przemijania. Autor pisze:

> *Ciało jest tym, co słabsze, miękkie, ma zapach, smak, jest zmysłowe. Stół natomiast jest tym, co mocniejsze, twardsze, stałe, przedmiotowe. Zestawienie ich ze sobą przez kontrast ukazuje próbę wzmacniania trudów zatrzymania tej cielesności, jak i również tej zmysłowości na dłużej. Do tego stół uważamy za jakąś podporę, coś, na czym można położyć wiele rzeczy i powinien to przetrwać. Zetknięcie z czymś tak stałym i trwałym może opóźni czas ulatującej cielesności skazanej na trwanie w konkretnym bycie*[526].

W katalogu towarzyszącym wystawie Marka Szyryka w Galerii FF w Łodzi Marianna Michałowska przypomina, że ambrotypia była często wykorzystywana przy fotografowaniu zmarłych:

> *Szyryk wydobywa nie tylko dwuznaczną pozycję fotografii jako życia/śmierci, także pokazuje podwójną naturę obrazu negatywu/pozytywu. Ferrotypie i ambrotypie są bowiem – od strony technicznej –*

523 Luminogram polega na stworzeniu obrazu fotograficznego poprzez działanie na materiał światłoczuły samego światła, które może być odpowiednio modulowane w wyniku przepuszczania przez rozmaite siatki czy zasłony.

524 *To pozostaje*, HBO/Cinemax Documentary Films, In Association with BBC & Cactus Three, produkcja Stick Figure (22:44).

525 M. Szyryk, *Dotykając stołu*, https://klasycznetechnikifotograficzne.blogspot.com/2011/03/marek-szyryk-dotykajac-stou.html [dostęp 23.12.2024].

526 M. Szyryk, *Dotykając stołu*, katalog wystawy, Galeria Korytarz, Jelenia Góra, kwiecień–maj 2010.

niedoświetlonymi negatywami, które po podłożeniu ciemnego tła wyglądają jak pozytywy. Mogą nam ukazać się zatem w odwróceniu tonalnym, które światło zmienia w cień[527].

Tytuł całego tekstu brzmi ***Dwoistość kolodionu*** i autorka odwołuje się w nim między innymi do przywołanej przez francuskiego historyka i teoretyka fotografii André Roullié specyfiki kolodionu, który powstaje przez rozpuszczenie trójoctanu celulozy w roztworze alkoholu i eteru. Substancja ta, pod nazwą bawełny strzelniczej, wykorzystywana była również do produkcji materiałów wybuchowych, a sam kolodion służył jako materiał opatrunkowy[528]. Pojęcie dwoistości kolodionu można odnieść tu nie tylko do jego podwójnej, negatywowo-pozytywowej natury, lecz także do bardziej ogólnej refleksji na temat fotografii, którą można traktować zarówno jako określoną technologię, jak i odzwierciedlenie idei łączącej fotografię ze sztuką. Ostatnia seria prac Marka Szyryka nosi tytuł ***Łowca cieni***. Powstała z zainteresowania obrazami całego ciała, powstałymi w skanerach przenikających przez warstwy ubrania podczas prześwietlania osób na przykład na lotniskach. U autora obraz wyjściowy powstaje na szklanym przezroczystym podłożu jako kolodionowy negatyw, pod który następnie podkłada lustro, tworząc, jak sam to określa, fałszywy dagerotyp. To odwołanie do specyficznej powierzchni dagerotypu jest oczywiście efektem fascynacji technologią, od ogłoszenia której odliczamy kolejne lata historii fotografii. Sfotografowane z podniesionymi rękoma postaci poddają się uważnemu spojrzeniu artysty i w symboliczny sposób przedstawiają rozmaite sytuacje zagrożeń współczesnego świata.Do najczęściej wystawianych i docenianych współczesnych kolodionistów należy Amerykanin Luther Gerlach (ur. 1960), który od wielu lat zajmuje się różnymi historycznymi procesami fotograficznymi, wykorzystując jednocześnie ich ograniczenia, ale też potrzebę fizycznego dotknięcia tych technologii. Specjalizuje się w stosowaniu i samodzielnej budowie wielkich aparatów fotograficznych, znanych z historii jako ***mammoth cameras*** (mamucie kamery), o formacie negatywu powyżej 22 × 30 cali. Na znany projekt ***Catalysts of Change*** (Katalizatory zmian) składają się ręcznie tonowane srebrno-żelatynowe kopie wykonane z płyt kolodionowych, przedstawiające zniszczone w wyniku pożaru fragmenty bliskiego mu krajobrazu. Dla podkreślenia emocjonalnego związku z tym wydarzeniem zebrany przez artystę z pogorzeliska popiół został zmieszany z kolodionem i uwieczniony na fotografii w postaci widocznych śladów i ubytków emulsji. Autor powiedział o swojej pracy:

Popiół i siarka zastosowane do wywołanych kopii atakują srebro, przekształcając monochromatyczny obraz w ognisty kolor, ze śladami czerwieni, pomarańczu, zieleni i brązu. Rezultatem jest nie tylko dokumentacja zniszczenia, ale także wizja oddanego przez nią piękna[529].

Specyfikę ambrotypów powstających, jak pamiętamy, na czarnym podłożu w ciekawy sposób wykorzystuje amerykańska fotografka Mary Frey (ur. 1948) w swoim cyklu odnoszącym się do taksydermii, czyli metody preparowania okazów biologicznych. Interesuje ją istota tworzenia biologicznych okazów muzealnych jako wyraz potrzeby wizualnego zachowania gatunków w kontekście ich podobieństwa do zatrzymanych w ambrotypowych kadrach obrazów. Jednakże dla autorki sens przeniesienia trójwymiarowych obiektów w dwuwymiarową fotografię jest próbą wyjścia z tego, co jest widziane, w obszar wyobraźni. Zwraca uwagę na to, że stan starzejących się zbiorów z biegiem czasu pogarsza się i kruchość szklanego podłoża ambrotypów w połączeniu z dość kapryśnym procesem ich tworzenia stanowi metaforę współczesnego świata relacji natury z cywilizacją w próbie znalezienia równowagi ich przetrwania.

527 M. Michałowska, *Dwoistość kolodionu*, katalog wystawy Marka Szyryka Dotykając stołu, Galeria FF, Łódź, 8.01–5.02.2010.
528 A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 110.
529 https://onetwelvepublishing.com/blog/2018/05/luther-gerlach [dostęp 30.10.2020].

Inną odmianą procesu kolodionowego jest ferrotypia, metoda otrzymywania obrazu na podłożu metalowym, analogicznie jak w przypadku ambrotypii pomalowanym na czarny kolor. Przywołam tu dwie prace amerykańskiego fotografa Davida Emitta Adamsa (ur. 1980). W pierwszej z nich, ***36 Exposures*** (36 naświetleń), autor wykorzystał wyrzucone przez swoich studentów metalowe pojemniki małoobrazkowego filmu. Na ich podłożu wykonał portrety osób, które korzystały z tych filmów do realizacji zadanej przez niego pracy związanej z kontaktem z fotografią analogową. Celem tego dydaktycznego polecenia była chęć zaznajomienia uczniów z istotą procesu fotografii analogowej. Dodatkowo Adams zaprojektował i wykonał specjalną mahoniową gablotkę, umieszczając w niej oprawione ferrotypy. Całość jest komentarzem ewolucji medium fotografii jako istotnej części kultury. Druga praca autora, nosząca tytuł ***Conversations with History*** (Rozmowy z historią), odnosi się do pustynnych fragmentów krajobrazu Arizony, w którym twórca znajduje ślady ludzkiej egzystencji w postaci porzuconych metalowych puszek. Od ponad czterdziestu lat zaśmiecały one znany mu krajobraz, przyjmując pod wpływem korozji czerwonobrązowy i rdzawy kolor. Dla autora kolorowa patyna stała się świadectwem działania światła i czasu, a to pozwoliło mu odnieść się do samej natury fotografii, w przypadku której ten czynnik stanowi nieodłączny element. Na powierzchnie znalezionych przedmiotów autor naniósł fotografie pejzażu, łącząc przedmiot z miejscem jego znalezienia. Powstałe fotoobiekty są świadectwem ingerencji człowieka w krajobraz.

Na zakończenie chciałbym jeszcze przywołać postać historyka procesów fotograficznych i jednocześnie autora prac opartych na wczesnych technologiach Marka Ostermana (ur. 1955), który wspólnie z żoną France Scully w latach 1995–2002 współtworzył i redagował czasopismo „The Collodion Journal". Jego aktywność w tym zakresie miała wielki wpływ na renesans owej technologii w kontekście fotografii artystycznej. Od lat jako specjalista od historycznych procesów współpracuje z Muzeum Fotografii w George Eastman Hous w Rochester w Nowym Jorku. Jeden z jego najciekawszych cykli ambrotypii ***Trust*** (Zaufanie) dotyczy inscenizowanej fotografii, na której autor występuje jako objazdowy odtwórca medycznych pokazów z lat 20. XX wieku. Przyjęta rola performera, który w wyniku długiego naświetlania płyty kolodionowej pojawia się jako słabo widoczna postać przypominająca duchy wyłaniające się z przeszłości, odnosi się do wspomnień z dzieciństwa.

W podsumowaniu warto zaznaczyć, iż sięganie wymienionych twórców do starych technik można odebrać jako gest opozycji w stosunku do współczesnej kultury wizualnej, którą cechuje dematerializacja obrazów, co wyraża się w minimalizowaniu roli materialnego składnika podczas ich tworzenia. Wszechobecny obraz cyfrowy nie ma materialnego podłoża, jest jedynie obrazem potencjalnym, albowiem jego odczytanie wymaga ekranu. Za pomocą lampy kineskopowej lub wyświetlacza staje się możliwy bezcielesny kontakt oka widza z obrazem wyświetlanym na ekranie.

Obraz uczulonego związkami srebra papieru, powierzchni dagerotypu czy szklanego kolodionu nierozerwalnie łączy się z konkretnym podłożem, pozwala uchwycić dłońmi to, co wydaje się nieuchwytne.

POCHWAŁA BŁĘDÓW, CZYLI W POSZUKIWANIU UTRACONEJ AURY FOTOGRAFII

Historia fotografii to przede wszystkim historia odkryć i wynalazków prowadzących do otrzymania jak najbardziej perfekcyjnego pod względem technicznym zdjęcia oraz do maksymalnego uproszczenia obsługi aparatu fotograficznego. W konsekwencji głoszone od 1888 roku, czyli od momentu wprowadzenia na rynek prostego aparatu Kodak, hasło „You Press the Button, We Do the Rest" (Ty naciśnij przycisk, my wykonamy resztę) dotyczy większości użytkowników współczesnych aparatów fotograficznych. Tym bardziej że dzisiejsze zmechanizowane aparaty gwarantują otrzymanie bez żadnych wysiłków poprawnych od strony technicznej fotografii, i to właściwie w każdych warunkach, w jakich przyjdzie nam fotografować.

Niniejszy podrozdział dotyczy takich postaw fotografów, które charakteryzują się odejściem od poprawności technicznej, niezgodą na instrukcję obsługi aparatu i przyjętą technologię, dla których usterka i niespodziewany efekt stanowią swoistą „estetykę błędu" jako zasadę.

Ogłoszenie 7 stycznia 1839 roku wynalazku dagerotypii zostało entuzjastycznie przyjęte i było promowane przez Francuską Akademię Nauk, dla której niezwykle precyzyjny obraz utrwalony na lustrzanej powierzchni spełniał oczekiwania wiernego odwzorowania rzeczywistości. Tym bardziej że kolejne ulepszenia tej techniki spowodowały znaczne skrócenie czasu naświetlania, z czego skorzystali również portreciści, dla których czas ekspozycji ma istotne znaczenie. Ogłoszona równolegle papierowa metoda kalotypii była pod względem jakości powstających obrazów technicznie mniej doskonała. Ale właśnie rozmycie obrazu spowodowane między innymi widoczną strukturą papierowego podłoża stało się wartością estetyczną promowaną przez Brytyjską Królewską Akademię Sztuki. Sytuacja ta trwała do roku 1851, kiedy to wynalazek mokrej płyty kolodionowej z jednej strony dawał możliwość uzyskiwania precyzyjnych i ostrych negatywów, z drugiej zaś umożliwił tworzenie pozytywowych albuminowych odbitek. Sam kolodionowy negatyw dawał się łatwo zamienić w pozytyw po wynalezieniu technik ambrotypii i ferrotypii, szczególnie popularnych wśród wędrownych fotografów.

Osobą, którą w kontekście techniki kolodionowej zazwyczaj wymienia się jako reprezentantkę twórczego podejścia do fotografii, jest Julia Margaret Cameron, angielska fotografka, autorka portretów, zdjęć rodzinnych i alegorycznych scenek rodzajowych, w przeciwieństwie do konwencjonalnych, zawodowych fotografów studyjnych reprezentująca postawę odrzucenia potrzeby uzyskania perfekcyjnego obrazu. Uważała, że fotografia jest sztuką, bo tak jak malarstwo poszukuje piękna. W przeciwieństwie do doskonałych technicznie zdjęć kolodionowych współczesnych jej fotografów prace Cameron charakteryzują się swego rodzaju „estetyką błędu". Pojawiające się nieostrości, które traktowane były przez krytyków jej twórczości jako brak umiejętności fotografowania, stanowiły o oryginalności wykonanych przez nią prac.

Jak pisała Maria Poprzęcka, nieostrości związane były z używaniem obiektywu charakteryzującego się niewielką głębią ostrości, co powodowało, że:

> [...] *tylko jeden detal na zdjęciu mógł być zarysowany ostro – jak nos, to już nie oczy. Jak włosy, to już nie usta. Ekspozycja trwała długo. Oddech lub najlżejszy ruch modela zamazywał obraz. Julia Margaret sama przyznała, że tak charakterystyczny dla jej pracy miękki rysunek był początkowo wynikiem braku wprawy. To były nieudane fotografie. Chciała zmienić aparat, ale szybko zorientowała się w artystycznych wartościach błędu*[530].

Francuski krytyk sztuki François Soulages cytuje interesujące wyznane Julii Cameron na temat estetyki:

> *Gdy w trakcie nastawiania ostrości dochodziłam do czegoś, co dla moich oczu było piękne, zatrzymywałam się, zamiast kręcić obiektywem aż do uzyskania perfekcyjnego stanu, na czym całkowicie zależy wszystkim fotografom. Co zaś do skaz, plam, sądzę, iż trzeba je zachować. Mogłam je wyretuszować, ale jestem jedynie fotografem, dającym wyłącznie zdjęcia nieretuszowane i, między innymi z tego powodu, artyści akceptują moje fotografie*[531].

W 1866 roku miała już większy aparat, z dłuższą ogniskową, który dawał jej więcej możliwości, ale wybiórcza ostrość jej wczesnych prac pozostała częścią jej twórczej wizji. Sama swój styl określała jako „przypadek". Dalej autorka przywołuje cytat jednego z ówczesnych krytyków:

---

530 M. Poprzęcka, *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie*, Warszawa 2012, s. 35.
531 F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 79.

Miękka, mglista technika daje sztuce to, co w życiu może dać stan, kto wie, czy nie najmilszy: ta rozkoszna niepewność duszy, która już się kołysze nadzieją, a jeszcze nie posiada pewności; kiedy się upragniony przedmiot już zaczyna prawie ukazywać, a tem gorącej się go pragnie, że go przecież jeszcze uchwycić nie można[532].

Maria Poprzęcka napisała powyższe słowa w rozdziale, który zatytułowała ***Styl przypadkowy***. Zostańmy więc przy roli przypadku w odniesieniu do twórczości innych fotografów. Przypadek, który chętnie anektowali na przykład dadaiści, zaważył na uznaniu przez nich za ciekawą twórczości niemieckiego malarza i grafika Christiana Schada, który niechcący naświetlił w ciemni przedmioty przypadkowo położone na światłoczułym papierze i tym samym stał się autorem cyklu fotogramów znanych w historii sztuki pod nazwą schadogramów. Fotografia bezkamerowa, która istniała od początku historycznych eksperymentów za sprawą fotogramów Foxa Talbota czy cyjanotypowych prac Anny Atkins, stała się w przypadku schadogramów formą artystyczną. Artysta tworzył swoje prace z przypadkowych elementów, takich jak: podarte bilety, fragmenty gazet czy tkanin, uważając za istotne to, że efekt ich stykowego naświetlenia jest nie do końca przewidywalny, pełen niespodziewanych efektów i pozwala odczytywać je w kategorii dzieł abstrakcyjnych. Jego fotogramy wyprzedzały późniejsze, bardziej znane bezkamerowe eksperymenty Amerykanina Mana Raya i Węgra László Moholy-Nagya. Również dzisiaj fotogram, jako bezkamerowa technika dająca nieprzewidywalne efekty, cieszy się zainteresowaniem twórców. Jednym z nich jest Czech Jiří Šigut (ur. 1960), interesujący się procesami zapisu bezpośrednich działań natury wprost na papierze fotograficznym, który na wiele dni zanurza w jeziorze, wsuwa pod mech, trawę, śnieg i liście. W czasie wielogodzinnych (czasami wielodniowych) naświetleń na papier działają również wilgoć, gnijące fragmenty roślin i inne czynniki fizykochemiczne. W efekcie pojawiają się na nim wielobarwne obrazy, które są połączeniem fotogramu z chemigramem. Jak sam mówi:

Jestem zafascynowany tym, że papiery fotograficzne są w stanie pracować w czasie, absorbować światło, energię i dzięki tej zdolności mogą wiernie przedstawić, a potem zachować przemijające. Zarejestrować procesy i żywioły trwające od milionów lat, jakie postrzegał również pierwszy człowiek. Moim uczuciom często brakuje słów, ale zostają papiery z nieznacznymi zapisami ruchu wiatru, płynięcia wody, opadniętym liściem... odciskiem świata[533].

Efekt działania światła na różne substancje jest podstawą fotochemicznego powstawania obrazu. Już Arystoteles stwierdził, że zielony barwnik roślin – chlorofil powstaje pod wpływem światła, a profesor anatomii i chirurgii Johann Heinrich Schulze wykorzystał czernienie związków srebra pod wpływem promieni słonecznych.

Dzisiaj łatwość uzyskania obrazu cyfrowego skłania wielu fotografów do ponownego zainteresowania się wspomnianymi technikami historycznymi. Nie chodzi jednak o to, aby odtworzyć znaną od lat technologię, lecz o to, aby poszukać dla niej innego znaczenia. Jedną z wiodących artystek, która swoją sławę zawdzięcza z jednej strony cyklowi fotografii rodzinnej, przedstawionemu na wystawie i w książce ***Immediate Family*** (Najbliższa rodzina, 1990), z drugiej zaś – realizacjom opartym na metodzie kolodionowej, jest Amerykanka Sally Mann. Jej prace koncentrują się na temacie ciała, przemijania, straty, miłości i pamięci. Ale to, co odróżnia jej kolodiony od historycznych zdjęć, jest związane z wykorzystywaniem specyfiki tego procesu, obarczonego wieloma nie do końca przewidywalnymi efektami w postaci niedokładnie oblanej emulsji, przypadkowych zadrapań i różnych niepożądanych wtrąceń, drobinek kurzu oraz innych zanieczyszczeń. Można powiedzieć, że w tym sensie jej prace idealnie nadają się do komentowania

532 M. Poprzęcka, *Uczta bogiń...*, s. 35–36.
533 http://www.fotografuj.pl/News/Instalacje_fotograficzne_Jiri_Sigut_Lodz/id/1744 [dostęp 12.10.2015].

pojęcia „estetyki błędu". Autorka nie tylko wykorzystuje te skazy, lecz także stara się je prowokować, między innymi używając uszkodzonego obiektywu powodującego przypadkowe zaświetlenia negatywu, a także uwypukla powstające zacieki, plamy, zadrapania i inne ubytki emulsji. Ma to na celu pogłębienie emocjonalnego, indywidualnego ładunku zawartego w jej pracach. W cyklu fotografii ***Proud Flesh***, (Dumne ciało, 2009), przedstawiających jej męża chorującego na dystrofię mięśni, jego ciało jawi się jako zmęczone i kruche, a wspomniane efekty uszkodzeń emulsji podkreślają jego zmaganie się z utratą pełnej sprawności, starzeniem i śmiertelnością. W innym cyklu, ***Battlefields*** (Pola bitew, 2001-2003), przedstawiającym pola bitew wojny secesyjnej, wykorzystanie metody kolodionowej ma jeszcze głębszy sens. Jak pamiętamy, historyczne fotografie z tamtych wydarzeń wykonywane były właśnie metodą mokrego procesu kolodionowego i użycie dzisiaj tej techniki nadaje zdjęciom Sally Mann nostalgiczny, ale i mroczny nastrój związany z tragicznymi wydarzeniami, tym bardziej że jako artystka z Południa jest silnie związana z konkretnymi miejscami walk. Przypomnijmy, że w okolicach rzeki Antietam w stanie Maryland odbyła się jedna z najkrwawszych bitew wojny secesyjnej. W ciągu jednego dnia zginęło w niej ponad 20 tysięcy żołnierzy, w większości pochowanych na miejscu. Porysowane negatywy odwołują się symbolicznie do blizn, jakie w krajobrazie pozostawiają działania wojenne, przywołują bolesne wspomnienia, ale też stanowią rodzaj upamiętnienia ofiar wojny.

Przypadek sprawił, że amerykański fotograf Chris McCaw (ur. 1971) długo naświetlał negatyw w aparacie, którego obiektyw, silnie skupiając światło, wypalił w negatywie dziurę. Od tego czasu autor skupia się na rejestracji śladów, które na materiale fotograficznym pozostawia światło jako efekt swojej energii. Jako materiału zdjęciowego używa żelatynowo-srebrowych (z reguły przeterminowanych) papierów i sam konstruuje aparaty zaopatrzone w obiektywy silnie skupiające światło. W ten sposób słońce staje się zarówno tematem jego zdjęć, jak i aktywnym uczestnikiem procesu powstawania fotografii. Jak sam twierdzi, jest to powrót do istoty powstawania fotografii, to znaczy pisania światłem. Jackie Higgins w ***Przewodniku po fotografii współczesnej*** pisze:

> *Kiedy McCaw naświetla film, z aparatu często wydobywa się dym. Żelatyna wokół wypalonego śladu zachowuje się rozmaicie, zabarwiając papier odcieniami metalicznymi, w kolorze popiołu, czerwieni i oranżu*[534].

Dla autora ważne jest to, że jego twórczość łączy naukę ze sztuką i jest silnie powiązana z konkretnym miejscem.

Klasyczny materiał srebrowy na podłożu żelatynowym jest podatny zarówno na destrukcyjne działanie różnych związków chemicznych, jak i na uszkodzenia mechaniczne. Czeski fotograf Michal Macků (ur. 1963) na dłużej zostawił w końcowym płukaniu wywołaną i utrwaloną błonę fotograficzną. Spowodowało to oderwanie się błony od powierzchni. Ten przypadek stał się podstawą do opracowania techniki zdejmowania emulsji z podłoża. Prace te znane są jako „gelaże". Jak pisał o nich Vladimír Birgus, wykładowca Instytutu Twórczej Fotografii w Opawie, w której to szkole Macků obronił dyplom, prezentując swoją technikę, prace te zawierając motywy destrukcji ludzkiego ciała, wykorzystując możliwości pomysłowej obróbki wilgotnej żelatyny włącznie z jej rozerwaniem, zniekształceniami przestrzeni czy eliminacją zbędnych detali, symbolizują tematykę przemocy i okrucieństwa oraz depresji psychicznej. W ten sposób powstają „niezwykle działające na zmysły obrazy, których motywy stają się ostrzegawczym memento mori oraz dramatycznymi metaforami strachu i brutalności"[535].

Przykładem realizacji powstających niejako wbrew technologii materiałów fotograficznych są prace oparte na materiale polaroidowym. Niektórzy z autorów wykorzystują łatwość przenoszenia emulsji na

534 J. Higgins, *Przewodnik po fotografii współczesnej. Dlaczego zdjęcie nie musi być ostre?*, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2015, s. 183.
535 V. Birgus, *Michal Macků, Gelaże*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 13, s. 10.

inne podłoże, widząc w tego typu zabiegach, podobnie jak wyżej wymieniony Michal Macků, sposób na własne obrazowanie świata. Można znaleźć wiele takich realizacji, w których podłożem jest nie tylko papier, ale i inne materiały. Amerykański artysta pochodzenia greckiego, Lukas Samaras, swobodnie poruszający się w obszarze różnych mediów – od fotografii poprzez malarstwo do instalacji i obiektów, a także prac wykorzystujących technologię cyfrową – od lat 70. ubiegłego wieku eksperymentuje z materiałem polaroidowym, traktując powierzchnię zdjęcia jako materię do mechanicznych i chemicznych ingerencji. Do najbardziej znanych jego prac należy seria ekscentrycznych autoportretów z cyklu Foto-Transformacje. Wpisują się one w główny nurt jego twórczości, jakim jest autoanaliza własnej cielesności. Inną specyficzną dla „obejścia instrukcji obsługi" materiału polaroidowego metodą jest transfer. Polega on na wykorzystywaniu negatywowej części materiału, która w normalnym procesie po skończeniu wywoływania jest wyrzucana. Jeżeli jednak oderwiemy warstwę negatywową od podłoża pozytywowego przed upływem zalecanego czasu wywoływania i przyłożymy ją na inne podłoże, możemy, przyciskając ją wałkiem, otrzymać na tym podłożu obraz o charakterystycznie odrealnionej w stosunku do oryginalnych barw kolorystyce.

Filozof fotografii Vilém Flusser podaje przykład aparatu fotograficznego jako urządzenia produkującego obrazy techniczne symulujące rzeczywistość zgodnie ze swoim zaprogramowaniem. Człowiek w tej sytuacji jest tylko operatorem kamery niemającym wpływu na powstanie fotografii[536]. Obraz, jak zauważył Flusser, w coraz większym stopniu wyzwala się spod kontroli człowieka i całkowicie sobie go podporządkowuje. Aparat w pełni uwolnił się od człowieka. Spróbujmy w takim razie wyszukać realizacje, które zdają się omijać program kamery.

Kiedy amerykański fotograf Michael Ackerman (ur. 1967) kupił radziecki aparat Horizont, nie spodziewał się zapewne, że jego konstrukcja polegająca na poruszaniu się obiektywu w trakcie dokonywania ekspozycji wkrótce stanie się zawodna. Obiektyw często zacinał się i klatka fotograficzna naświetlała się nierównomiernie. Ale właśnie tę wadę wykorzystał znakomicie do realizacji kilku zdjęć z cyklu *End Time City* (Miasto czasów końca, 1999) o indyjskim mieście Waranasi. Aby uzyskać efekt zatrzymania i rozciągnięcia czasu poruszających się postaci, autor z premedytacją zatrzymywał palcem ruch obiektywu. W efekcie w jego opowieści ważne dla Hindusów miasto, gdzie według wierzeń śmierć przynosi zbawienie, jawi się jako miejsce tajemnicze.

Powróćmy do definicji fotografii poprawnej pod względem technicznym. Zakłada się, że fotografia powinna charakteryzować się ostrością rysunku w wybranym przez fotografa obszarze, prawidłowym naświetleniem i oddaniem detali w światłach i cieniach. W takim razie za błąd możemy uznać efekt wyboru aparatu, którego konstrukcja, nieszczelność, prosta optyka stwarzają obrazy charakteryzujące się brakiem ostrości, winietowaniem czy lokalnymi zaświetleniami. Ulubionym tematem artysty stały się miejskie peryferie i zamieszkujący je ludzie: bezdomni, prostytutki, włóczędzy, uliczni szaleńcy. Estetyka jego fotografii opiera się na efektach niedoświetlenia i prześwietlenia, na grubym ziarnie i braku ostrości, nadmiernych kontrastach, efektach przypadkowego kadru, uwidacznianiu zacieków i rys. Wojciech Nowicki w eseju na temat twórczości Ackermana tak skomentował jedną z fotografii autora:

> *Na zdjęciu słoń na wybiegu. Kolor najłatwiej odczytać z tego, co nie jest (zwykle nie bywa) tematem zdjęcia, z przypadkowych maźnięć światła na filmie – tam, gdzie plastikowy aparat przepuścił światło i naświetlił film przez szparę. A jednak: Ackerman z wdzięcznością akceptuje te niby-skazy, więcej, podkreśla je. I tak tematem staje się nie tylko słoń jako przedstawiciel swojej rasy i nie tylko ten konkretny słoń – ponadpięćdziesięcioletnia słonica Magda z łódzkiego zoo; tematem jest także rozpad miejsca jej zamknięcia, pomieszczenia w ogrodzie zoologicznym, dostrzegalny pod postacią ciemnych śladów łuszczącej się farby, i samo zamknięcie służące – czemu właśnie?*

536 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, wstęp i red. P. Zawojski, Katowice 2004.

Wiedzy, zachowania puli genowej, informacji, rozrywce? Tych nazbyt oczywistych tropów nie biorę pod uwagę: jak często u Ackermana, w jakiś podstępny sposób co innego rzuca się w oczy – piękno i rozpad fotograficznej materii. Wszystko, co się tu jarzy, co się świeci w mroku, pochodzi nie z perfekcyjnej techniki fotografa, lecz z gry, którą podjął z jej erozją, z ochoczo zaakceptowanego błędu. Zdjęcie zresztą stworzył z dwóch ujęć, a nie z jednego; w ten sposób światło pożerające obraz mocniej uderza; Ackerman nie odrzuca go, lecz pożąda. To ono właśnie, promień, który dostał się przez szczelinę, podkreśla nędze tego, co przedstawione: słonia zamkniętego w swojej klatce w łódzkim zoologu i tę świetlówkową, mroźną jasność, która wnętrze klatki obleka[537].

Idea ominięcie programu kamery stoi za wieloma realizacjami, które powstały przy pomocy różnych domowych sprzętów i urządzeń przerobionych na kamery. Można podać wiele przykładów tego typu realizacji. Na pewno interesująca pod tym kątem jest twórczość brytyjskiego artysty Stevena Pippina (ur. 1960). Dla autora proces fotografowania zaczyna się od procesu wymyślenia aparatu do fotografowania. Często też wiąże fotografowany temat z przedmiotem przerobionym na aparat. Na przykład zamienioną na kamerę otworkową wanną fotografował plażowiczów w Brighton (***Beach Bath***, 1983). Do innych nietypowych realizacji należy przekształcenie toalety w pociągu relacji Londyn – Brighton w aparat i ciemnię. Pippin zamknął się w toalecie i przekształcił muszlę sedesową w aparat fotograficzny, nakładając na wierzch specjalnie zaprojektowaną obudowę z obiektywem. Jako materiału użył światłoczułego papieru, który załadował, wykorzystując swoje spodnie jako zaimprowizowany rękaw ciemniowy. Po dokonaniu ekspozycji toaletę spłukał, używając do tego celu zamiast wody wywoływacza. W podobny sposób użył utrwalacza i wody płuczącej. W wyniku eksperymentu powstało kilka nieczytelnych, poplamionych i porysowanych odbitek, których sens nie leży w ich sprawozdawczej roli, ale w efekcie działania performatywnego, które zostało zarejestrowane na filmie ***The Continuous Saga of an Amateur Photographer*** (Ciąg dalszy sagi o fotoamatorze, 1993). Do bardziej znanych prac należy odtworzenie słynnego eksperymentu Eadwearda Muybridge'a ***Horse in Motion*** (1878). Pippin posłużył się dwunastoma automatycznymi pralkami[538] z pralni w Long Jersey zamienionymi w serię aparatów uruchamianych za pomocą przewodów, które wyzwalały migawki obiektywów podczas przejazdu autora na koniu wzdłuż ustawionych szeregowo pralek. Po naświetleniu umieszczonego wewnątrz pralek materiału fotograficznego został on wywołany przy użyciu stosownych programów (płukanie, wirowanie, suszenie), analogicznie jak to się dzieje na poszczególnych etapach obróbki fotograficznej. W czasie wirowania pralki negatywy zostały porysowane, ale dla autora ma to dodatkowy walor świadczący o upływie czasu. Jak widać, estetyka fotografii Pippina jest ściśle powiązana z urządzeniami, które je stworzyły.

Obserwując niektóre współczesne realizacje, widz ma często wrażenie, że fotograf nieumiejętnie obchodził się z techniką i technologią fotografowania, na przykład źle naświetlił materiał zdjęciowy. Kiedy oglądamy, dajmy na to, cykl prac ***American Night*** (Amerykańska noc, 1998–2002) brytyjskiego fotografa Paula Grahama (ur. 1956), odbieramy je jako niedoświetlone. Na fotografiach z trudem możemy zauważyć pojedyncze postaci. Niektórzy oddawali wydawcy zakupioną książkę, zwracając uwagę, że zawiera ona źle wydrukowane fotografie. Ale ten techniczny zabieg miał tu istotne znaczenie. Autorowi chodziło o częste „wybielanie", a przez to pomijanie, marginalizowanie niechcianej, ubogiej części społeczeństwa, która dla reszty obywateli często staje się niewidzialna. Przez to estetyczna fotografia krajobrazowa nabiera u Grahama cech fotografii społecznie zaangażowanej.

537 W. Nowicki, *Odbicie*, Wołowiec 2015, s. 246–247.

538 Posłużenie się pralkami do realizacji tych fotografii związane było według autora z podobieństwem procesu wywoływania zdjęć do procesu prania.

Efekt niedoświetlenia negatywu stał się estetycznym programem fotografii Dunki Lisbet Nielsen (ur. 1957)[539]. Autorka sprowadza obraz do funkcji ledwo zarysowanych kształtów, tworząc rzeczywistość nierzeczywistą. Krytyczka sztuki Malene Engelund tak komentuje jej prace:

> *Zanim język nas wypełni i zaczniemy definiować świat słowami, żyjemy w stanie zmysłów. Istnieją obok siebie, warstwowo, bez separacji i granic. Wszechświat przedjęzykowy można przyrównać do mechanizmu luster i pryzmatów aparatu – przestrzeni, w której gromadzi się, odbija i przemieszcza światło i wrażenia. Poprzez język wyznaczamy granice i katalogujemy świat, przez aparat, który wypuszczamy i eksponujemy*[540].

Idąc tym tropem, można by rozszyfrować zamysł artystki jako swoisty dialog jej świata wewnętrznego z zewnętrznym.

Kiedy oglądamy odbitki warszawskiego fotografa Pawła Żaka (ur. 1965), zwracamy uwagę na nieostrość obrazu, która wydaje się związana z poruszeniem aparatu w czasie fotografowania. I tak jest w istocie. Niewielkie drgania aparatu podczas fotografowania spowodowały nieostrość zdjęcia, którą autor w pełni zaakceptował. Dodał do tego, korzystając z przeterminowanych papierów fotograficznych i specjalnie opracowanego wywoływacza efekt plam i niedoskonałości powstałych w wyniku zachodzących reakcji chemicznych. Użycie tych zabiegów powoduje, że autor nie ma kontroli nad efektem końcowym, będącym wynikiem wielu przypadków, a każda kopia stanowi właściwie oryginał, co w dobie fotografii cyfrowej, w przypadku której kolejne wydruki są identyczne, jest wyróżnikiem prac artysty.

Niektórzy twórcy idą dalej w eksponowaniu efektu zniszczenia, zachowując przypadkowe porysowania emulsji, jej ubytki i zanieczyszczenia jako ślady upływu czasu. Tak dzieje się na fotografiach Litwina Remigijusa Treigysa (ur. 1961). Jego widoki architektury Kłajpedy zdają się imitować stare litografie miast i przedmieść portowych z regionu Morza Bałtyckiego. Wyczuwalne są klimat północy, liniowy horyzont, nikłe światło, prawie półmrok, niskie temperatury, wiatr, deszcz i wszechobecna mgła.

> *Odnosi się wrażenie, że twórca tych fotografii chce zakomunikować żal wobec stanu obecnego oraz chęć życia w czasach świetności wyludnionych dekoracji. Jakby uwieczniał chwile utraconego czasu, przemijania, stan obecny pustki.* [...] *Świat przedmiotów Treigysa jest ascetyczny, zanurzony w sepii, w przymglonych brązach, żółcieniach, zieleniach. Pozbawiony ostrości konturów i statyczny.* [...] *Ten świat trwa dłużej niż życie ludzkie. Na pewno jest mniej ulotny niż człowiek, właściciel dóbr materialnych, i jakby wbrew ludzkim zamierzeniom. Czujemy, że „świat Treigysa żyje" poza czasem ludzkim, choć „żyje" bardziej przeszłością niż czasem obecnym. W wymiarze humanistycznym Treigys jest moralistą*[541].

Fotografie te, wywołujące wrażenie nostalgii za minionym, wyglądają, jakby zostały znalezione gdzieś na strychu, gdzie czas odwzorował na nich swoje przemijanie.

W fotografii polskiej przekonujące prace oparte na efekcie porysowania, zniszczenia, zabrudzenia, mające świadczyć o destrukcyjnym działaniu czasu, a jednocześnie odwołujące się do pamięci przez wykorzystywanie zdjęć archiwalnych, od wielu lat tworzy Wojciech Prażmowski. Jego pierwsza zrealizowana w tej konwencji wystawa Pierwsza wystawa zdjęć zepsutych (1988) zawierała właśnie takie prace[542].

---

539 L. Nielsen, *Before*, Galeria FF, Łódź 1996.
540 http://lisbetnielsen.dk/about [dostęp 20.11.2020].
541 J. Sieradzki, *Północne klimaty prowincji*, katalog wystawy, Galeria Chłodna 20, Suwałki.
542 W. Prażmowski, *Pierwsza wystawa zdjęć zepsutych*, Mała Galeria ZPAF, Warszawa 1988.

Autor świadomie zastosował w niej wszelkiego rodzaju defekty negatywu i podwójne naświetlenia, aby oddać specyfikę upływu czasu. Ta metoda melancholijnego powrotu do przeszłości stała się później wyznacznikiem wielu projektów artysty. […] *W swojej twórczości Prażmowski nakłada dwa widoki rzeczywistości, jeden będący reprodukcją zdjęć historycznych i drugi stanowiący fotografię współczesną, często stylizowaną na stare zdjęcia. Podkreśla melancholijność tych fotografii poprzez sepiowanie i pozostawianie uszkodzeń negatywu, plam i zadrapań. Pokazuje ciągłość tradycji, ale również podkreśla najistotniejszą cechę fotografii, jaką jest próba zachowania pamięci*[543].

Podobne zabiegi można dostrzec również w interesującej twórczości Andrzeja Różyckiego, Stanisława J. Wosia czy Witolda Węgrzyna.

W trakcie fotografowania klasycznym aparatem na błony zwojowe mogło przydarzyć się przypadkowo ponowne naświetlenie już raz wykorzystanego filmu. Taki błąd mógł powstać w wyniku włożenia do aparatu już naeksponowanego wcześniej materiału lub przez uszkodzenie przesuwu filmu. Zajmijmy się więc estetyką błędu spowodowanego wielokrotnym naświetleniem.

W 1990 roku w Małej Galerii ZPAF w Warszawie miała miejsce wystawa czeskiego fotografa Josefa Mouchy (ur. 1956). Autor wykorzystał sąsiedztwo dwóch klatek do budowania kadrów tworzących rodzaj dekompozycji, która według jego słów powoduje, że „przedmioty lub postacie umieszczone są poza centrum uwagi zamiast zgodnie z regułą złotego podziału w centrum obrazu; odnajdujemy ich strzępy na skrajach obrazu"[544]. W tej samej galerii miała miejsce wystawa zdjęć Rosjanina Andrieja Czieżyna (ur. 1960)[545], który świadomie korzysta z podwójnego naświetlania negatywu. Autor fotografował fragmenty architektury, pomniki i sceny uliczne Sankt Petersburga. Następnie niewywołany negatyw ponownie zakładał do aparatu i powtórnie fotografował podobne miejsca. W rezultacie tego zabiegu otrzymał tzw. sandwicze złożone z dwóch nałożonych na siebie widoków. Powstały efekt wykorzystujący transparentność fotografii, zgodnie z tytułem wystawy ***Sen***, odwoływał się do sytuacji, której możemy doświadczyć w innych stanach świadomości[546].

Błąd wielokrotnej ekspozycji czy też celowa akceptacja tego zjawiska obecna w pracach wymienionych twórców znalazły swoje ciekawe odzwierciedlenie związane z falą zainteresowań kamerą otworkową. Do takich należy na przykład projekt Marka Poźniaka i Przemysława Zajferta Camera obscura Berlin – Stuttgart. Autorzy wykorzystali kamerę otworkową w taki sposób, że jeden z nich fotografował swoje miejsce zamieszkania, a następnie na tym samym materiale drugi autor, nie wiedząc, co wcześniej zostało naświetlone, fotografował swoje miasto. W efekcie powstawały zdjęcia składające się z nałożonych na siebie widoków rejestrowanych w różnych przestrzeniach w różnym czasie. Sami autorzy tak piszą o tym projekcie:

W naszym projekcie camera obscura interesuje nas jako zjawisko, wydarzenie, a nie jako narzędzie do produkcji obrazów. […] *Camera obscura: wspólny mianownik dla naszej pracy w Berlinie i Stuttgarcie służy do wymiany myśli i poglądów, do rozmów z tymi, którzy chcą rozmawiać lub z tymi, którzy mają coś do powiedzenia, jak również współistnienia z wielowiekowym otoczeniem, w którym*

543 Z. Tomaszczuk, *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Września 2003, s. 124–125.
544 Josef Moucha, *Fotografie, katalog wystawy*, Mała Galeria, Warszawa, wrzesień 1990.
545 A. Czieżyn, *Sen*, Mała Galeria ZPAF/CSW, Warszawa, czerwiec 1998.
546 Klasyczny fotograficzny sandwicz to metoda uzyskania odbitki przez powiększenie co najmniej dwóch złożonych ze sobą negatywów, często stosowana np. w fotografii ilustracyjnej. Do najbardziej znanych fotografów stosujących ten techniczny zabieg należał np. brytyjski fotograf reklamowy Sam Haskins (1926–2009). Jego tzw. postery dekoracyjne i liczne książki zawierały wiele takich montaży. Co jednak warto podkreślić, zdjęcia te były bardzo precyzyjnie komponowane z wykluczeniem jakiegokolwiek przypadkowego efektu.

żyła generacja po generacji. Camera obscura generuje, może jednak zamraża czas i przestrzeń, powstaje obraz i pytanie: czy jest to obraz dla każdego, czy tylko dla wtajemniczonych???[547].

Inna motywacja towarzyszy projektom Grzegorza Zygiera (ur. 1954), który również wykorzystuje nakładanie się kadrów. Jednakże jego pracom towarzyszy namysł estetyczny bliski konstruktywistycznym abstrakcjom. Seria zdjęć ***Twoone*** to według słów autora:

rodzaj syntezy rzeczywistości – niby dwie, a właściwie już jedna. Pozorna zawodność rejestracji przez „zaciągnięte kadry" to swoista estetyka błędu. Przenikające się kadry kreują nową przestrzeń, a nawet obiekty[548].

Wcześniej w serii ***Perfo-racje*** autor wykorzystywał całą powierzchnię błony małoobrazkowej łącznie z perforacją, która stała się tym samym częścią obrazu zawierającego również dane technologiczne kliszy (numer klatki, nazwę producenta itp.).

Błąd jako artystyczne credo jest obecny w całej twórczości fotograficznej Czecha Miroslava Tichego (1926–2011). Jako świadomy outsider odrzucił fabryczne aparaty na rzecz własnych konstrukcji budowanych z puszek po konserwach, drewnianych skrzynek, które zaopatrywał w obiektywy złożone z posklejanych szkieł okularowych i przypadkowych soczewek. Często podkreśla się, że świadomy wybór ekstrawaganckiej postawy związany był również z miejscem, w którym żył. W czasach komunistycznej Czechosłowacji Tichý nie tylko nie miał środków na zakup odpowiedniego sprzętu, lecz także starał się zachować autonomię w totalitarnym społeczeństwie. Dokumentując życie rodzinnego miasteczka, skupił się na wizerunku kobiet, które fotografował z ukrycia i które stały się głównym tematem jego zdjęć. Nie dzielił przedstawień portretów na ładne i brzydkie, a jedynym estetyzującym zabiegiem było oprawianie niektórych prac we własnoręcznie sporządzane passe-partout. Wyróżnikiem jego stylu było pozostawianie widocznych śladów, zabrudzeń, rys, prześwietleń i niedoświetleń jako efektu stosowania prymitywnego sprzętu i niedbałej obróbki negatywów i pozytywów, które wywoływał w nocy w wiaderku, ponieważ nie miał ciemni, lecz także jako świadectwa przyjętego sposobu życia. Twórczość artysty jest dzisiaj bardzo ceniona, a jego fotografie osiągają wysokie ceny.

ESTETYKA OBRAZU CYFROWEGO

W 1957 roku amerykański inżynier Russell Kirsch wraz z grupą współpracowników z National Institute of Standards of Technology opracował obrotowy skaner bębnowy i za jego pomocą stworzył pierwsze cyfrowe zdjęcie przedstawiające portret trzymiesięcznego syna. Praca ta zapoczątkowała nową technologię tworzenia obrazów. Od strony technicznej była skromna, obraz o wielkości 5 × 5 cm zawierał 30 975 pikseli. W 2003 roku zdjęcie zostało uznane przez magazyn „Life" za jedną ze 100 fotografii, które zmieniły świat, rozpoczynającą erę fotografii cyfrowej, której podstawową cechą jest brak materialnego podłoża, a magazynowany w postaci niematerialnych bitów obraz cyfrowy może być odtworzony w dowolnym czasie i miejscu i może być dowolnie przekształcany. Pomimo iż w tradycyjnej fotografii manipulacje w strukturze fotografii zawsze były możliwe, to jednak zmiany na poziomie jednostki dyskretnej, jaką jest piksel, są nieporównywalnie bardziej doniosłe.

547 https://artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/marek-pozniak-i-przemek-zajfert-camera-obscura-berlin-stuttgart2/ [dostęp 31.10.2020].

548 http://www.zpafok.pl/items/show/379?type=1&sort_field=Item+Type+Metadata%2CNazwisko&sort_dir=a&lang=pl [dostęp 31.010.2022].

Proces manipulowania obejmuje skanowanie zdjęcia, przekształcanie go w informację cyfrową (lub kody numeryczne) i wprowadzenie go do komputera. Na ekranie komputera zdjęcie zostaje rozczłonkowane na piksele, czyli elementy obrazu – bardzo małe kwadraciki, które można, indywidualnie lub zbiorowo, poddawać modyfikacjom. Kolor i jasność można zmienić w każdej chwili, a powierzchnie zdjęcia można albo usunąć, albo powielić. Granice obrazu można przycinać lub rozciągać, można również płynnie dołączać inne obrazy lub tekst. Retuszowanie zdjęcia w sposób konwencjonalny jest czasochłonne i łatwe do wykrycia, w odróżnieniu od niego, powyższe zmiany są natychmiastowe i niewykrywalne[549].

Co ważne, te modyfikacje obrazu możliwe są już na etapie powstawania zdjęcia w aparacie.

W 1982 roku lutowa okładka magazynu „National Geographic" przedstawiała piramidy w Gizie. Zdjęcie wykonane przez amerykańskiego fotografa Gordona Gahana (1945–1984)[550] przedstawiało znajdujących na pierwszym planie trzech mężczyzn jadących na wielbłądach, sfotografowanych na tle dwóch piramid. Doskonała kompozycja i wyczucie światła przyciągają wzrok, co zawsze jest pożądanym zabiegiem w tego typu wydawnictwach. Jednakże dociekliwi obserwatorzy zauważyli, że z punktu, z którego fotograf wykonał zdjęcie, piramidy nie mogą być widoczne tak blisko siebie. Odkrycie cyfrowej modyfikacji wywołało dyskusję nad prawdziwością wizualnej reprezentacji świata. Twierdzono, że ta manipulacja powoduje stratę wiarygodności pisma, co przełożyło się na utratę wielu prenumeratorów tego periodyku. Wydawcy tłumaczyli swój zabieg koniecznością wpasowania poziomo wykonanego zdjęcia w pionowy kadr okładki, dodając, że nie jest to fałszerstwo, ale jedynie „ustanowienie nowego punktu widzenia"[551]. Wydaje się, że ten niewinny zabieg nie ma większego znaczenia w kontekście fotograficznego przekazu, według słów samego fotografa zdjęcie nie powstało bowiem jako ujęcie reporterskie, ale jest wynikiem inscenizacji. Autor prosił o kilkukrotne przemieszczanie się karawany przed aparatem, aby uzyskać odpowiedni kadr. Oczywiste jest więc, że zarówno sposób fotografowania, jak i końcowa ingerencja w sam obraz zawsze wpływają na odbiór fotografii. Niemniej niepokój odbiorców związany był ze świadomością wspomnianej wcześniej możliwości niezwykle łatwej i niezauważalnej ingerencji w końcowy obraz.

W marcu 2005 roku ukazała się okładka magazynu „Newsweek", która wywołała ostre protesty stowarzyszenia profesjonalnych fotografów (National Press Photographers), wywołane publikacją zdjęcia amerykańskiej bizneswoman Marthy Stewart, której głowa została cyfrowo złożona z fotografią ciała modelki sfotografowanej w studio. Uznano to za proceder głęboko nieetyczny. Pojawia się tu problem fikcyjnych portretów, portretów bez modeli. To właśnie fikcyjne portrety są jednymi z najczęściej przywoływanych przykładów fotografii w świecie sztuki cyfrowej. Do takich realizacji należy cykl Keitha Cottinghama (ur. 1965) ***Fictitious Portraits*** (Fikcyjne portrety, 1992). Przedstawione na tej fotografii portrety trzech chłopców powstały bez ich fizycznej obecności przed kamerą. Autor najpierw wykonał rysunki, a następnie pokrył je cyfrowo wygenerowaną fakturą ludzkiej skóry. Powstały więc wyimaginowane prace bez bezpośredniego styku z rzeczywistością, bez użycia aparatu fotograficznego.

Pozostając przy temacie portretu, warto wymienić serię zdjęć ***Portrety*** (2005) Anety Grzeszykowskiej (ur. 1974), które w warstwie formalnej nawiązują do znanych zdjęć portretowych Thomasa Ruffa, a w warstwie merytorycznej są komentarzem do natury fotografii cyfrowej. Osoby widoczne na zdjęciach w rzeczywistości nie istnieją. Twarze złożone zostały za pomocą Photoshopa z poszczególnych elementów różnych zdjęć. Gdy patrzymy na te osoby, trudno nam uwierzyć, że są to sztuczne twory – swoiste awatary. Autorka, zajmująca się w swojej twórczości między innymi problemami pamięci i tożsamości, zrealizowała

549 S. Kember, *Cień przedmiotu. Fotografia i realizm*, w: *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, tłum. P. Zawojski, Warszawa 2017, s. 48.
550 Gahan zginął wraz z asystentem i pilotem w 1984 r. w wyniku wypadku helikoptera, wykonując zdjęcia lotnicze na Wyspach Dziewiczych.
551 https://iconicphotos.wordpress.com/2023/03/09/national-geographics-edited-covers/ [dostęp 20.08.2023].

również inny ważny projekt – ***Album*** (2004), który powstał jako klasyczny pamiętnik złożony z blisko dwustu archiwalnych rodzinnych fotografii, z których autorka usunęła własną osobę. Michał Dąbrowski tak komentuje tę pracę:

> *Grzeszykowska w* **Albumie** *przygląda się mechanizmom pamięci i zapominania, a także samej wiarygodności wspomnień. To wypowiedź o roli fotografii w procesie zapamiętywania – być może większość z tego, co pamiętamy, wcześniej widzieliśmy na zdjęciach. Praca artystki posiada jednocześnie cechy znane (sytuacje, kadry, role społeczne) i obce (brak dziecka na zdjęciu z chrztu). Poczucie niesamowitości towarzyszące oglądaniu tych prac wywołuje pewien niepokój. Powstały przez to dysonans poznawczy pozwala spojrzeć na archiwa rodzinne z dystansem i dostrzec prawa, jakimi się rządzą tego typu obrazy. Wymazanie własnej osoby z rodzinnych fotografii można też odczytywać jako chęć upodmiotowienia – ucieczki z domkniętych, ustandaryzowanych obrazów konserwujących przeszłość w bezpiecznych, społecznie znanych i akceptowanych ramach.* […] *Projekt Grzeszykowskiej pokazuje, jak bardzo fotografia wpłynęła na sposób definiowania tożsamości w oparciu o obraz*[552].

Światowym pionierem w wykorzystywaniu obrazu cyfrowego w realizacjach artystycznych jest duet Anthony Azis (1961) i Samuel Cucher (1958). Na ich pierwszy projekt, ***Faith, Honor & Beauty*** (Wiara, honor, piękno), zrealizowany w 1992 roku, składają się wielkoformatowe, cyfrowo zmodyfikowane, wyidealizowane, naturalnej wielkości wizerunki żeńskich i męskich nagich postaci przedstawionych jako kanony piękna, ujętych w monumentalnej pozie, trzymających przedmioty – atrybuty symbolizujące współczesny, zaawansowany technologicznie świat. Cyfrowa manipulacja polegała na zatarciu wszelkich oznak płciowości, co stworzyło odhumanizowany obraz człowieka. Jednocześnie zabieg ten jest sprzeciwem artystów wobec cenzury w sztuce. Kolejna seria, ***Dystopia*** (1994–1995), zaprezentowana w 1995 roku na 46. Biennale w Wenecji, składała się z cyfrowo zmanipulowanych portretów, na których usta, oczy i nozdrza zostały zakryte skórą. Niezwykle realistyczne prace odczłowieczonych postaci odzwierciedlają wizję utraty indywidualnych cech człowieka wobec technologicznego postępu w posthumanistycznym świecie, w którym zanikają bezpośrednie relacje międzyludzkie. Inny cykl, tym razem ukazujący wnętrza (1992–2002), przedstawia przestrzenie, których ściany również zostały pokryte ludzką skórą. Żywa skóra, z jej niedoskonałościami, bliznami, wypryskami i krwiakami, została przeniesiona na architekturę, jej faktura podatna na wszelkie podrażnienia zderzyła się z symboliczną trwałością architektonicznych form. Wnętrza pomieszczeń stworzyły jedność z zewnętrzną powierzchnią ludzkiego ciała. Uległość ciała zderzyła się z trwałością ścian. Podobnie kwestie materialności i kruchości ludzkiej skóry komentuje sześć wielkoformatowych prac z serii ***Chimeras*** (Chimery, 1998), przedstawiających owinięte w skórę niezidentyfikowane przedmioty, które w wyniku tego cyfrowego zabiegu tworzą niepokojące elementy symbiozy natury z kulturą. Od strony technologicznej ważne jest to, że zdjęcia powstają przy pomocy klasycznego fotograficznego materiału 4 × 5 cala, następnie są cyfrowo zmieniane i ponownie naświetlane na fotograficzną kliszę, z której kopiowane są odbitki, a nie cyfrowe wydruki, co wyraźnie odnosi się do idei tradycyjnej fotografii. Te hybrydowe działania, łączące tradycyjną technikę ze współczesną technologią, doprowadziły do wyprodukowania serii ***Some People Tapestry Cycle*** (Cykl gobelinów, Niektórzy ludzie, 2014–2017) przedstawiającej konflikty międzyludzkie, wykonanej w postaci tkanych na cyfrowych żakardowych krosnach arrasów nawiązujących do tradycyjnych europejskich gobelinów: „Krosno żakardowe nadaje pracom zmysłową materialność, która przeczy cyfrowej naturze procesu ich tworzenia"[553].

552 M. Dąbrowski, https://culture.pl/pl/dzielo/aneta-grzeszykowska-z-pracy-album [dostęp 20.08.2023].
553 https://ocula.com/art-galleries/gazelli-art-house/exhibitions/aziz--cucher/ [dostęp 21.08.2023].

Warto w tym miejscu przywołać historyczny wątek mechanicznie tworzonych gobelinów, związany z polskim wynalazcą Janem Szczepanikiem, który w 1896 roku udoskonalił proces tkania wielobarwnych gobelinów na krosnach Jacquarda poprzez zastąpienie mechanicznego systemu sterowania elektrycznością i, co ciekawe, opracował tworzenie wzoru obrazów metodą fotooptyczną.

Holenderska artystka Inez van Lamsweerde[554] (ur. 1963) za pomocą komputerowych manipulacji tworzy wizerunki pół lalek, pół kobiet. Autorka realizuje się równolegle w dwóch obszarach: w fotografii reklamowej i artystycznej. Na jej użytkowych zdjęciach mody ciało kobiet jest starannie wygładzane i udoskonalane, co upodabnia postaci do bezosobowych manekinów, a w przypadku fotografii wpisujących się w idee sztuki metoda ta służy do tworzenia hybrydowych tworów. W serii ***Thank you Thighmaster***[555] (Dziękuję Ci, Thighmaster, 1992–1993) wykorzystała fotografie plastikowych lalek Barbie, na które cyfrowo nałożyła skórę modelek, dodatkowo usuwając wszelkie oznaki płciowości. Prace komentują narastające tendencje do modelowania własnego ciała zgodnie z reklamowymi przekazami. Bardziej niepokojąco wyglądają fotografie małych dziewczynek z serii ***Final Fantasy*** (Finał fantazji, 1993), sfotografowanych w erotycznych pozach, z wkopiowanymi ustami dorosłych mężczyzn. „Postać na tych zdjęciach nie jest ani dzieckiem, ani dorosłą osobą, ani mężczyzną, ani kobietą"[556].

W innej, czteroczęściowej serii fotografii ***The Forest Marcel, Rob, Klaus and Andy***, (Las, Marcel, Rob, Klaus i Andy, 1995) sfotografowane przez autorkę męskie postaci mają wmontowane starannie wypielęgnowane kobiece dłonie i błyszczące usta, co stanowi komentarz do zanikania cech męskości we współczesnym świecie. Prace Inez van Lamsweerde prezentują przenikające się światy mody i sztuki.

Na fali trwających w latach 90. XX wieku debat na temat inżynierii genetycznej amerykański artysta i pisarz Bradley Rubenstein (ur. 1963) zrealizował prowokacyjną serię fotograficznych portretów małych dzieci, na których cyfrowo wkopiował oczy szczeniąt. Praca ta była ostrzeżeniem przed potencjalnymi genetycznymi manipulacjami na ludzkim organizmie.

W latach 80. XX wieku Amerykanka Nancy Burson (ur. 1948) zaczęła tworzyć cyfrowo nakładane na siebie obrazy, w warstwie formalnej odwołujące się do wielokrotnej ekspozycji, która stała się metodą pracy angielskiego psychologa Francisa Galtona, twórcy koncepcji eugeniki, zajmującej się podziałem na dobre i złe cechy dziedziczenia. Chodziło o wyselekcjonowanie najlepszych cech w celu rozmnażania gatunku i wyeliminowanie albo ograniczenie cech ujemnych. Galton realizował tę teorię poprzez wykonywanie tak zwanych zdjęć kompozytowych tworzonych przez nakładanie na siebie wielu fotograficznych portretów. Uzyskane „portrety złożone" miały służyć pomiarowi cech człowieka. Galton uważał, że technika ta może być przydatna w medycznej diagnostyce i kryminologii poprzez umożliwienie identyfikacji typowych twarzy przestępców. Jednakże eugenika ma swój negatywny wymiar, prowadzący do segregacji rasowej czy też do legalnej aborcji[557]. Należy zaznaczyć, że w praktyce artystycznej Nancy Burson metoda ta ma diametralnie inne znaczenie i nie ma za zadanie promowania wyższości rasowej.

Stosowany przez artystkę komputerowy morfing, odnoszący się do wielu problemów współczesności, zarówno znalazł zastosowanie w jej projektach fotograficznych, jak i przyczynił się do realizacji kilku interaktywnych instalacji: ***Age Machine***, ***Human Race Machine***, ***Anatomy Machine***. ***Age Machine*** powstała we współpracy z naukowcami z Massachusetts Institute of Technology Richardem Carlingiem i Davidem Kramlichem jako metoda, która przetwarza obraz twarzy, symulując, jak będzie ona wyglądała po upływie czasu, czyli jak będziemy wyglądać, gdy będziemy starsi. Można by ten program nazwać „maszyną do postarzania". Przy wykorzystaniu tego oprogramowania pracownikom FBI i organizacji National Center for Missing and Exploited Children udało się odnaleźć kilkoro zaginionych dzieci dzięki wiedzy, jak aktualnie wyglądają. Inne urządzenie, ***Human Race Machine***, pozwala doświadczyć bycia innym. Dzięki programowi

554 Często tworzy wspólnie z mężem Vinoodhem Matadinem.
555 „Thighmaster" to popularne urządzenie fitness do wzmacniania mięśni ud.
556 https://marit-manon-ckv.jouwweb.nl/fotografie/inez-van-lamsweerde [dostęp 25.08.2023].
557 Jest również obecna we współczesnej genetyce.

opartemu na pomyśle artystki możemy wcielić się w osobę reprezentującą inną grupę etniczną. Jedną z pierwszych prac Nancy Burson wykorzystujących komputerowo zmanipulowane fotografie była seria ***First and Second Beauty Composites*** z 1982 roku, która została skomponowana z nałożonych na siebie wizerunków gwiazd filmowych jako porównanie stylów piękna reprezentowanego przez aktorki filmów Hollywoodu w latach 50. (Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe) i w latach 80. (Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields, Meryl Streep). Inna praca, ***Evolution II***, utworzona z nałożonych na siebie wizerunków twarzy mężczyzny i małpy, wizualizuje wyimaginowany portret gatunku. W kompozycji Big Brother z 1983 roku, nawiązującej do powieści George'a Orwella Rok 1984, autorka złożyła wizerunki twarzy: Adolfa Hitlera, Józefa Stalina, Benita Mussoliniego, Mao Tse-tunga i Ruhollaha Chomeiniego, tworząc komentarz do określonych zachowań i charakteru tych osób uosabiających dyktaturę. W pracy ***Warhead I*** (Głowica I, 1982) złożyła wizerunki pięciu światowych przywódców, z których każdy jest procentowo reprezentowany przez liczbę posiadanych głowic nuklearnych: Ronalda Reagana (55%), Leonida Breżniewa (45%), Margaret Thatcher (mniej niż 1%), François Mitteranda (poniżej 1%) i Deng Xiaopinga (poniżej 1%). Na okładce magazynu „Time" z 1993 roku wykorzystano złożony cyfrowo wizerunek przeciętnej amerykańskiej kobiety podpisany ***Nowa twarz Ameryki***, wskazujący na obecne znaczenie chirurgii plastycznej. Prace artystki znajdują się w muzeach na całym świecie, w tym w MoMA, Metropolitan Museum of Art i Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku, a także w Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie, Centre Georges Pompidou w Paryżu, Los Angeles County Museum of Art, SFMOMA w San Francisco, Muzeum Sztuk Pięknych w Houston i Smithsonian Museum w Waszyngtonie, a także w wielu innych[558].

Pojawienie się programu graficznego Adobe Photoshop skłoniło amerykańskiego twórcę pochodzącego z Chin, a wychowanego na Tajwanie, Daniela Lee (Lee Xiaojing, ur. 1945) do własnych eksperymentów z fotografią cyfrową. Piotr Zawojski tak pisze o jego twórczości:

> *Już pierwszy cykl prac Daniela Lee (*Manimals*, 1993), zrealizowany przy użyciu technologii cyfrowej pokazał, iż niejako czekała ona na niego, albo inaczej twórca czekał na nią. Pomysł cyklu odwoływał się do kalendarza chińskiego, w którym poszczególne lata kojarzone są z różnymi zwierzętami – są to między innymi, tygrys, koń, owca, smok, kogut, małpa, pies. Artysta, rozmyślając nad konsekwencjami (bio)technologicznej rewolucji, postanowił stworzyć wizualne ikony; jako swoiste modele posłużyły mu osoby urodzone w danym roku (1944-rok małpy, 1966-rok konia, 1946-rok psa, itd.), ale ich wygląd został cyfrowo przekształcony tak, by stworzyć realistycznie wyglądającą hybrydę modela i odpowiadającego danemu roku zwierzęcia. Skończone dzieło robi niesamowite wrażenie, choć jednocześnie nie ma tu absolutnie epatowania jakimiś nadzwyczajnymi „efektami". „Zdjęcia" wydają się być realistycznie uchwyconymi portretami, tyle że są to portrety nie istniejących wcześniej i nie istniejących w ogóle hybrydowych istot*[559].

Kolejna praca ***Judgment*** (Osąd, 1994) dotyczy chińskiego kręgu reinkarnacji i przedstawia wizerunki stworzeń, w które według buddystów przemieniamy się po śmierci. Oglądając prace, doświadczamy „realnego" kontaktu z wyimaginowaną postacią. Stara chińska mitologia, silnie eksponująca naturalne związki między ludźmi a zwierzętami, doskonale wpisuje się w aktualne dyskusje dotycząc manipulacji genetycznych, jednocześnie stanowi swego rodzaju alternatywną wizję ewolucyjnego rozwoju człowieka i jego naturalnego pokrewieństwa ze zwierzętami[560].

---

558 https://en.wikipedia.org/wiki/Nancy_Burson [dostęp 25.08.2023].
559 P. Zawojski, *Daniel Lee czyli hybrydyczność fotografii cyfrowej. Teoria i praktyka*, „Rocznik Historii Sztuki" 2006, t. XXXI, s. 271.
560 Ibidem, s. 274.

Wydaje się, że te osoby gdzieś widzieliśmy. To właśnie ta „gra" między fikcją a prawdopodobieństwem stanowi istotę cyfrowych realizacji Daniela Lee. Realizm tych prac każe traktować je jak fotografię, mimo iż wiemy, że przedstawiane postaci nigdy nie stały przed obiektywem. Chociaż zdajemy sobie sprawę z tego, że obrazy te to cyfrowe manipulacje, ich realność wzbudza nasz niepokój. Artysta zainteresowany transformacją ludzkiej egzystencji i ewolucją zrealizował w 1999 roku cykl ***Origin*** (Pochodzenie), przedstawiający według wyobrażenia artysty wizję kolejnych etapów rozwoju człowieka. Ciąg kilkunastu fotografii przedstawiający metamorfozę, która dokonała się podczas milionów lat ewolucji: od ryby do gada, ssaka, małpy i człowieka, twórca pokazał na Festiwalu Ars Elektronica w Linzu w 2005 roku w formie dwuipółminutowej animacji.

> *Finalny obraz przykucniętego mężczyzny podkreśla jego zwierzęcą naturę: nie stoi on wyprostowany, co jest bardzo przemyślanym wyborem artysty. Niektórzy spekulują, że praca ta stanowi komentarz na temat etycznych wyzwań biotechnologii*[561].

Wcześniej artysta stworzył serię czterech autoportretów, która była również wizualizacją ewolucji życia człowieka od przeszłości poprzez teraźniejszość aż po przyszłość. Wiele jego późniejszych prac dotyczy relacji między ludźmi w środowiskiem miejskim, które traktuje jak dżunglę. Łącząc w swojej twórczości chińskie legendy i buddyjskie wierzenia z obrazami własnych snów i wyobrażeń, w których zwierzęta nabierają ludzkich cech, oraz przypominając nam o tym, że w świecie zwierząt istnieją również uczucia i emocje, a z kolei ludzie mają szczególne cechy zwierzęce, artysta stworzył własny unikalny język sztuki.

Prawdziwą naturę obrazów cyfrowych przedstawia seria prac Thomasa Ruffa ***Jpeg*** (2004–2009), w której autor wykorzystuje nisko skompresowane pliki. Takie pliki powiększył do dużych rozmiarów, uwidaczniając ich pikselowy charakter, który jednocześnie stworzył malarską impresjonistyczną strukturę. David Campany, analizując ten aspekt twórczości Ruffa, pisze:

> *Wszystkie obrazy, które pojawiają się obecnie w Internecie i/lub drukowane w książkach i czasopismach, są obecnie digitalizowane. Prawie wszystkie obrazy są cyfrowe, nawet jeśli powstały w formie niecyfrowej lub przedcyfrowej. Biorąc to pod uwagę, zaskakujące jest, jak niewielu z nas chce przyjąć fakt, że istnieją one jako masy informacji elektronicznych, które przyjmują formę wizualną w postaci pikseli. Ruff zrobił wiele, aby wprowadzić do sztuki fotograficznej to, co moglibyśmy nazwać „sztuką piksela", pozwalającą nam kontemplować na poziomie estetycznym i filozoficznym podstawowy stan obrazu elektronicznego. Oczywiście robi to nie poprzez pokazywanie nam obrazów na ekranach, ale poprzez wykonywanie odbitek fotograficznych w dużej skali, powiększając je daleko poza ich fotorealistyczną rozdzielczość. Być może po raz pierwszy niektóre z tych obrazów przybrały materialną formę. Piksel zastąpił ziarno kliszy fotograficznej*[562].

Tę ostatnią konstatację Campany zilustrował, przywołując słynną fotografię Roberta Capy z lądowania aliantów 6 czerwca 1944 roku na plaży Omaha, na którym to zdjęciu w wyniku trudnych warunków eksponometrycznych oraz forsownego procesu wywoływania negatywu zostało uwidocznione ziarno potwierdzające niejako jego autentyczność, a co za tym idzie – prawdziwość samego zdarzenia. Nieostrość obrazu definiowana jest jako wynik dynamicznego, nerwowego ujęcia wykonanego pod silnym

561 https://explore.dangrove.org/objects/1146 [dostęp 25.08.2023].

562 D. Campany, *Thomas Ruff: estetyka piksela*, https://davidcampany.com/thomas-ruff-the-aesthetics-of-the-pixel/ [dostęp 25.08.2023].

ostrzałem wroga. Konwencja uwypuklania ziarna na odbitce obecna w twórczości innych fotografów, np. Williama Kleina czy Roberta Franka, jest dla wielu synonimem istoty fotografii srebrowej. Z kolei charakter zdjęć pikselowych staje się dziś symbolem fotografii cyfrowej i wszelkich konsekwencji wynikających z funkcjonowania tej techniki. W przypadku pracy Ruffa obrazy te nie sprawdzają się dobrze na ekranie, ich siłą jest materialna odbitka. Jeszcze bardziej typowa dla świata ery cyfrowej jest seria Ruffa ***Nude*** (2003), w której autor wykorzystał silnie powiększone fragmenty ujęć internetowej pornografii. Do wykonania tych obrazów Ruff nie posłużył się aparatem fotograficznym. Pozyskanie i przetworzenie scen były wyłącznie zabiegami cyfrowymi. Podobnie działo się w procesie tworzenia serii pod nazwą ***Substrates*** (Substraty, 2002–2003) – Ruff nie użył aparatu, nie zrobił negatywu. Wykorzystał przetworzone fragmenty japońskich kreskówek mangi i anime, zamieniając je w abstrakcyjne powierzchnie koloru i form odległe od źródła. Z kolei w pracach ***Zycles*** (2010) i ***Cassini*** (2010) wykorzystywał materiały naukowe, przetwarzając je za pomocą programu do modelowania 3D.

Wśród polskich współczesnych twórców poruszających się w świecie fotografii cyfrowej przekonujące prace tworzy Weronika Gęsicka (ur. 1984). Autorka interesująca się kwestiami pamięci i mechanizmów jej działania najczęściej wykorzystuje w swoich realizacjach pochodzące z różnych źródeł materiały archiwalne. W komentarzu do jej pierwszej książki ***Traces*** (2017)[563] czytamy:

> *Traces prezentuje wybór fotomontaży autorstwa Weroniki Gęsickiej, stworzonych na bazie amerykańskich fotografii z lat 50. i 60. XX wieku pozyskanych z banków zdjęć. Familijne sceny, wakacyjne wspomnienia, życie codzienne – wszystko to zawieszone gdzieś pomiędzy prawdą a fikcją. Obrazy modyfikowane przez artystkę na różne sposoby, zyskują nowy kontekst: wspomnienia o ludziach i sytuacjach są przekształcane i stopniowo się rozmywają. Choć niektóre z nich mogą się wydawać zabawne, prace Gęsickiej są komentarzem do tak podstawowych kwestii życiowych jak: tożsamość, samoświadomość, związki międzyludzkie czy niedoskonałości*[564].

Paradoksem fotografii cyfrowej, jak pisze Lev Manovich, jest to, że „jej obrazy nie są gorsze od wizualnego realizmu tradycyjnej fotografii. Są one idealnie realistyczne – aż nazbyt realistyczne"[565].

ESTETYKA USTERKI

Jedną z zauważalnych tendencji, która zrodziła się w cyfrowym świecie, stał się ruch artystyczny pod nazwą glitch art, wykorzystujący usterkę w komunikacji powstałą na bazie błędu technologicznego wywołanego przypadkowo lub też świadomie, w wyniku zabiegu kreacyjnego. Warto zaznaczyć, że usterka jako zasada pracy twórczej była już wcześniej wykorzystywana między innymi w odniesieniu do dźwięku oraz zapisu wideo. Obrazy i obiekty dźwiękowe powstałe w wyniku zakłóceń tworzył od wczesnych lat 60. XX wieku pionier sztuki wideo Koreańczyk Nam June Paik (1932-2006). Na swojej pierwszej indywidualnej wystawie ***Exposition of Music – Electronic Television*** (Ekspozycja muzyki – telewizja elektroniczna), prezentowanej w marcu 1963 roku w Galerie Parnass w Wuppertalu w Niemczech Zachodnich, pokazał między innymi uszkodzony w wyniku transportu telewizyjny odbiornik, w którym obraz został zredukowany do horyzontalnej linii. Artysta ustawił go pionowo, nazywając tę pracę Zen for TV. Przypadkowo powstające efekty zaczerpnięte z tradycji ruchu dada i Fluxusu wykorzystywał równie często w innych swoich pracach. Na przykład na tej samej ekspozycji odwołał się do słynnej pracy swego mentora, kompozytora Johna Cage'a, który w 1952 roku wykonał publiczne przedstawienie polegające na tym, że usiadł przy

563 Wydawcy: Jednostka & W. Gęsicka, M. Sokalska, Warszawa 2017.
564 https://weronikagesicka.com/pl/ksiazka/ [dostęp 25.08.2023].
565 L. Manovich, *Paradoksy fotografii cyfrowej*, w: *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, tłum. P. Zawojski, Warszawa 2017, s. 197.

fortepianie, podniósł wieko i trwał w ciszy, nie dotykając klawiszy przez 4 minuty i 33 sekundy. Jedynymi odgłosami były dźwięki otoczenia dowodząc, że wszystkie one mogą stać się muzyką.

Akcja wpisywała się w koncepcję, którą wcześniej reprezentował niemiecki kompozytor Arnold Schoenberg, starający się na nowo zdefiniować muzyczne aranżacje, wprowadzając ideę pod nazwą „emancypacja dysonansu" jako strategię uwolnienia kompozytorów i publiczności z ograniczeń muzyki harmonicznej. Inny awangardowy kompozytor, Amerykanin George Antheil, całkowicie zrezygnował z muzyków i napisał partytury na fortepiany, śmigła samolotów i syreny[566].

Paik, którego pierwszym zainteresowaniem w sztuce była kompozycja muzyczna[567], przymocował do fortepianu różne przedmioty pozwalające wydobyć nieprzewidziane dźwięki. W wyniku zaimprowizowanej akcji przyjaciel Paika, niemiecki artysta i teoretyk sztuki Joseph Beuys, zniszczył jeden z fortepianów. Paikowi spodobał się ten anarchiczny gest i pozostawił połamane elementy na wystawie. Filozofia muzycznego przypadku Johna Cage'a stała się dla Paika inspiracją do tworzenia obrazu elektronicznego. Włączając do swoich wystaw odbiorniki telewizyjne, tworzył prace, w których chodziło o wywołanie za pomocą magnesów zakłóceń transmitowanych obrazów, które tym sposobem zamieniały się w abstrakcyjne, ruchome formy. Później wykorzystał mikser zbudowany w 1969 roku przez japońskiego konstruktora Shuyę Abego, przetwarzający pozyskiwane z różnych źródeł sygnały wideo do tworzenia edycji obrazów w czasie rzeczywistym. Tworząc telewizyjne obiekty i instalacje,

> *Paik pokazał kilka sposobów potencjalnego użycia urządzenia. Połączył cechy odmian obrazu z wielkimi nazwiskami z historii sztuki. Pozwoli nam to kształtować kanwę ekranu telewizyjnego: tak precyzyjnie jak Leonardo, tak swobodnie jak Picasso i tak kolorowo jak Renoir, tak głęboko jak Mondrian, tak gwałtownie jak Pollock i tak lirycznie jak Jasper Johns"*[568].

W 1965 roku artysta zbudował ważną instalację zatytułowaną ***Nixon***[569]. Składała się z dwóch umieszczonych obok siebie kolorowych telewizyjnych odbiorników podłączonych do miksera wideo i audio. Na obu ekranach, na których wyświetlane były dokumentalne filmy dotyczące przełomowych momentów z okresu prezydentury Richarda Nixona, zostały przymocowane okrągłe magnetyczne cewki. Emitowane obrazy przedstawiające inauguracyjne przemówienie prezydenta, fragmenty prasowych konferencji związanych ze skandalem Watergate i przemówienie o rezygnacji z funkcji ulegały zniekształceniu w wyniku działania wspomnianych metalowych cewek. Obraz wypaczał się i podskakiwał, dźwięk również się zniekształcał. Instalacja Paika była pracą polityczną. Artyście chodziło o to, aby poprzez wywołanie wizualnych i dźwiękowych zaburzeń podważyć wiarygodność słów polityka. Była to również reakcja autora na powszechny w Ameryce lat 60. XX wieku dyktat tego, co można, a czego nie można pokazać w telewizji. Paik zmienił pasywnych widzów w aktywnych uczestników. Twórczość Paika była reakcją na fakt, że zarówno radio, jak i telewizja, w przeciwieństwie do wcześniejszych metod komunikacji, opierają się na jednostronnym odbiorze z niewielkimi możliwościami wpływania na ich treść.

Innym rodzajem takiego oporu były prace szwajcarskiego malarza i grafika Karla Gerstnera (1930–2017), tworzone w konwencji tak zwanego. malarstwa kinetycznego, dla którego telewizja stała się miejscem artystycznych poszukiwań. W 1964 roku na wystawie ***Crazy Berlin*** w Haus am Lützowplatz w Berlinie Gerstner zainstalował w zaciemnionym pomieszczeniu dwanaście telewizorów ustawionych poziomo na wysokości oczu, za przegrodą, tak aby ukryć ich obudowy i ujawnić tylko powierzchnie monitorów. Następnie

---

566 https://americanart.si.edu/blog/eye-level/2017/20/55903/throwback-thursday-nam-june-paik-because-almost-all-audience-uninvited [dostęp 26.11.2024].

567 Paik studiował kompozycję i muzykę na uniwersytecie w Tokio w Japonii, gdzie napisał pracę na temat Schoenberga, a następnie kontynuował studia na uniwersytecie w Monachium i na Akademii Muzycznej we Freiburgu w Niemczech.

568 Nam June Paik, *Videa 'n' Videology 1959–1973*, Emerson Museum of Art, Syracuse, Nowy Jork, 1974, s. 55.

569 Instalacja została ponownie opracowana i pokazana w 2002 r.

zamontował na każdym ekranie płaszczyznę z soczewek uformowanych z pleksiglasu. Pleksiglas miał różne formy i wzory, które optycznie zniekształcały transmitowany przekaz, tworząc poruszające się, migoczące abstrakcyjne obrazy. W przeciwieństwie do Paika, który badał istotę medium, Gerstner prezentował postawę artysty sztuki informel. Traktował swoją pracę jako formę terapii przeciw uzależnieniu się od telewizji. W jakimś sensie to właśnie wynalazek wideo wprowadził elementy panowania nad medium. W przeciwieństwie do jednostronnej transmisji telewizji obraz wideo można bowiem traktować w bardziej swobodny sposób przez zatrzymanie w dowolnym miejscu, cofnięcie, spowolnienie czy też przyspieszenie. Idea zakłóconego obrazu mogła więc zainteresować wielu artystów.

Wykorzystywał ją na przykład inny twórca wideo-artu, Amerykanin Bill Viola (1951– 2024). W projekcie ***Theatre of Memory*** (Teatr pamięci) z 1973 roku, poruszającym temat życia i śmierci oraz pamięci, przedstawił projekcję wideo, przed którą ustawiony był konar drzewa z zawieszonymi na nim migoczącymi lampkami, ograniczający widzenie obrazu. Widzowie stojący w zaciemnionym pomieszczeniu przed tą instalacją nie mogli bez zakłóceń obserwować projekcji, byli bowiem poddani swego rodzaju wizualnej represji w postaci migoczących obrazów i pulsujących świateł.

Związki między wideo, fotografią, filmem, dźwiękiem i hałasem od lat 70. XX wieku badał w swojej twórczości wizualny artysta i kompozytor Amerykanin Christian Ernest Marclay (ur. 1955). Twórca należy do pionierów wykorzystujących winylowe płyty gramofonowe do tworzenia dźwiękowych kolaży. Znany jest z performansów polegających na tworzeniu efektów zakłócania dźwięku w wyniku skreczowania. W 1989 roku zainstalował na podłodze galerii Shedhalle w Zurychu kilkadziesiąt płyt bez zarejestrowanego dźwięku, po których w ciągu kilku tygodni przeszło ponad 1500 zwiedzających. W wyniku tego działania powstały limitowane nagrania z serii ***Footsteps*** (Kroki) zawierające dźwięki powstałe przez zniszczenie powierzchni płyt. Na sztuce manipulowania dźwiękiem w wyniku miksowania muzyki za pomocą dwóch i więcej gramofonów opiera się tendencja zwana turntablizmem[570], obecna w muzyce techno i hip-hop.

Powracając do koncepcji glitch artu jako artystycznej praktyki opartej na błędzie w świecie cyfrowym, można zgodnie z teorią Rosy Menkman (ur. 1983), holenderskiej artystki działającej w obszarze glitch artu, podzielić błędy na takie, które powstają w wyniku usterki wywołanej przypadkowo lub umyślnie w sprzęcie cyfrowym, mogącej również spowodować realne zagrożenia dla stabilności urządzenia, a czasem nawet dla dalszego jego funkcjonowania, oraz na takie, które są czystą symulacją, celową ingerencją w wygląd i estetykę obrazu[571].

W swoich rozważaniach na temat istoty usterki autorka posiłkuje się teorią komunikacji amerykańskiego matematyka nazywanego „ojcem teorii informacji", Claude'a E. Shannona, który opisując zjawisko entropii w odniesieniu do komunikacji, pisał, iż każdy sygnał wysłany z nadajnika do odbiorcy jest zakłócony przez źródło szumu w trakcie samego przekazywania. Ten szum to na przykład „trzaski" w telefonach i płytach analogowych, zakłócenia w analogowej telewizji i radiu czy cyfrowej transmisji danych, zależnie od ich wielkości, sposobu kompresji i szybkości przekazywania. Artyści, co jest jedną z cech glitch artu, mogą celowo te zjawiska wytwarzać.

Wśród obecnie działających twórców wizualnych są artyści definiujący swoją działalność jako wpisującą się w strategię tzw. postfotografii. Włosko-brazylijski multimedialny artysta Sabato Visconti (ur. 1985)[572] słusznie zauważa, że postfotografię można najlepiej zrozumieć nie jako ruch artystyczny, lecz jako warunek egzystencjalny dotyczący pokolenia artystów związanych ze środowiskiem cyfrowym, w którym tradycyjna

570 Wg Wikipedii turntablizm to sztuka manipulowania dźwiękami i tworzenia nowej muzyki efektów dźwiękowych, miksów i innych kreatywnych dźwięków i beatów, zwykle za pomocą dwóch lub więcej gramofonów i miksera DJ-a wyposażonego w cross fader.

571 https://zorosko.blogspot.com/2015/10/rosa-menkman-book-makes-sense-of-recent.html [dostęp 26.11.2024].

572 http://www.sabatobox.com/the-new-praxis [dostęp 4.06.2019].

fotografia chemiczna przeszła w formę cyfrową opartą na kodzie binarnym, interpretowanym przez różne programy. Ten sam autor wśród istotnych powodów, które wpłynęły na wykrystalizowanie się postfotografii, wymienia pojawienie się i ekspansję różnorodnych systemów masowej kontroli i nadzoru, wychwytujących i przetwarzających dane wizualne i biometryczne na temat osób i populacji, co jest związane z rozwojem technologii komputerowych i internetu, które stworzyły możliwość rejestracji, interpretacji i przetwarzania danych wizualnych za pomocą większej liczby narzędzi, niż kiedykolwiek było to możliwe. Zasadniczy wpływ mają tu również powszechna obecność cyfrowych aparatów fotograficznych i ich integracja z mobilnymi urządzeniami oraz rozwój sieci mediów społecznościowych, stających się kanałami dystrybucji dla fotografii, wideo i obrazów cyfrowych. Tworzy to nową sytuację medium fotograficznego.

Do dużej grupy autorów korzystających z właściwości materiałów cyfrowych i wykorzystujących usterkę do tworzenia własnych realizacji należy wspomniany wyżej Sabato Visconti. Sam autor wspomina, że zainteresował się usterką w 2011 roku, kiedy w wyniku uszkodzenia karty pamięci SD, polegającego na losowo zapisanych zerach w plikach JPG, zobaczył wynik w postaci zakłóconego pikselami obrazu. Zafascynowany tym zjawiskiem zaczął świadomie dopisywać zera w kodzie binarnym do różnych cyfrowych zdjęć, aby uzyskać podobny efekt. Autor stosuje narzędzia, które pozwalają kodować i dekodować różne formaty plików, co umożliwia zmianę bazy danych i manipulowanie kodem źródłowym. Inne prace autora badają procesy poszczególnych technik zapisu obrazów bitmapowych z zastosowaniem na przykład edytora audio, uruchamiania skryptu sortującego piksele czy przekształcania zdjęć w obiekty 3D. W odniesieniu do idei artystycznych prace autora dotyczą takich tematów jak kruchość pamięci czy nieuchronność śmierci i mają na celu dekonstrukcję głównego nurtu pojęć piękna i nostalgii[573]. Jego obrazy są surrealistyczne oraz nastrojowe i wydają się dziełem abstrakcyjnego malarza, a nie wynikiem cyfrowej manipulacji. Autor inspiruje się również sztuką ulicy, rozwijającą się w kontrze do reklam istniejących w przestrzeni publicznej. Dlatego na przykład w serii ***City of Vapors*** (Miasto oparów) korzysta z fotografii ulicznej związanej z miastem Miami, w którym dorastał.

Realizacje wykorzystujące usterkę można podzielić na dwie grupy. Pierwszą z nich stanowi swego rodzaju dokumentacja obrazów wyszukanych na platformach cyfrowych, różnego typu wyświetlaczach, interfejsach i na innym sprzęcie. Drugi typ obrazów stanowią prace powstałe w wyniku świadomego wywołania usterek, stanowiącego proces kreatywny. Częstą techniką wykorzystywaną przez artystów mediów cyfrowych jest skanowanie 3D. Korzysta z niej na przykład Włoszka Martina Menegon (ur. 1988), która od lat zajmuje się zagadnieniem niestabilności oraz efemeryczności ludzkiego ciała i konfrontując ciało fizyczne z wirtualnym, tworzy interaktywne spektakle i instalacje. Na 17. Biennale Sztuki Mediów WRO we Wrocławiu w 2017 roku zaprezentowała pracę pod tytułem ***Virtual Narcissism*** (Wirtualny narcyzm), dotyczącą postrzegania ciała w erze cyfrowej i stanowiącą dialog pomiędzy ciałem rzeczywistym a wirtualnym. Autorka używa mediów cyfrowych do, jak twierdzi, dematerializacji ciała, aby zakwestionować lukę między rzeczywistością a wirtualnością, między ciałem a danymi. W pracy zastanawia się nad przekształcaniem ciała w stan wirtualny, tworząc groteskowy dialog między tym, co fizyczne, i tym, co cyfrowe.

Martina Menegon starała się precyzyjnie oddać kształt swojego ciała nie za pomocą dwuwymiarowego zdjęcia, lecz dzięki technologii 3D. Projekt ***Virtual Narcissism*** był cyklem zeskanowanych odbić ciała artystki, które widzowie mogli oglądać w różnych konfiguracjach, sterując palcem po ekranie tabletu. Zeskanowanie zewnętrznej powłoki własnego ciała daje obrazy, które ze względu na świadome użycie ręcznego skanera wraz z jego niedoskonałym odwzorowaniem, podkreślają potencjalną obecność, współistnienie wielu tożsamości, ujawniane przez wariantowość wizerunków różniących się i od siebie i od fizycznego ciała artystki[574].

573 http://www.machozapp.com/blog0/2016/1/2/profile-of-a-digital-artist-sabato-visconti [dostęp 4.06.2019].
574 https://wrocenter.pl/pl/faza-luster/ [dostęp 4.12.2024].

Na tym samym biennale polski artysta Krystian Grzywacz (ur. 1994), wykorzystując również skaner 3D, przedstawił animację pt. Pustostany, którą zrealizował na podstawie błędów wynikających z niedoskonałości procesu skanowania trójwymiarowych postaci znajdujących się w ruchu. Można te pracę odczytać jako historię człowieka coraz bardziej uwikłanego w cyfrową technologię. Emilia Chorzępa, zdając sprawozdanie z wystawy, komentowała tę animację następująco:

> *Początkowo ruchy pozbawionych głów ciał były dość płynne, wkrótce jednak zaczęło pojawiać się coraz więcej błędów systemu (artysta tworzył animację wespół z komputerem), a ciała coraz mocniej były pofragmentowane, ulegały coraz większej dezintegracji, dehumanizacji. Próby kontaktu fizycznego między dwojgiem skanowanych osób były wizualnie udaremniane przez niedostatki owego, wespół z artystą, decydującego systemu. Błąd uśmiercił ostatecznie zmagające się ze swoją nie-cielesnością istoty*[575].

Jak wspomniałem, wiele prac reprezentujących glitch art tworzonych jest przy użyciu niepoprawnej techniki edytora. Można na przykład użyć edytora tekstu do wprowadzenia zmian w plikach graficznych, modyfikować gry wideo czy tworzyć kolaże przy zastosowaniu skanera. W 2011 roku pracujący w różnych mediach amerykański artysta Cory Arcangel (ur. 1978), interesujący się związkami między technologią cyfrową i popkulturą, jako najmłodszy artysta od czasów Bruce'a Naumana miał indywidualną wystawę w prestiżowym Whitney Museum of American Art. Jako jeden z pierwszych twórców zyskał szerokie uznanie za prace oparte na modyfikacjach gier wideo, stanowiące wyraz kontestacji wobec przypisywania grom wyłącznie funkcji rozrywkowej. Usterka w grach wideo pojawia się wówczas, gdy autor wykorzystuje gry jako teksty pozwalające przeformułować jej historię. W przypadku znanej gry ***Super Mario Clouds*** (2002), która powstała na bazie prostej ośmiobitowej konsoli do gier Nintendo NES z lat 80., autor dokonał ingerencji w jej program, usuwając wszystko z wyjątkiem dryfujących chmur, tym samym pozbawiając ją warstwy fabularnej:

> *Arcangel interesuje się wszystkim tym, co można zaliczyć do tzw. martwych mediów. W tym sensie można określić postawę Arcangela jako techno-nostalgiczną, jednak wyjaśnia on również, że jego pociąg do dekonstrukcji bierze się z ciągłej obserwacji procesu rozpadu porzuconych produktów cywilizacji industrialnej*[576].

Artysta korzysta z całego dorobku sztuki, przywłaszcza, zaburza i przenosi w inne konteksty różne artefakty. Podobnie jak Andy Warhol, który odwoływał się we własnej sztuce do popkultury, wykorzystując wizerunki puszki zupy firmy Campbell, Arcangel korzysta z mediów cyfrowych, aby uwypuklić szybko rosnącą rolę internetu w naszym codziennym życiu. Internet, który uwolnił artystów od dyktatu galerii, umożliwił rozpowszechnienie ich prac w sieci, jednocześnie ułatwiając kontaktowanie się ze sobą artystów reprezentujących glitch art, jednocząc tę społeczność. Autor jest założycielem kolektywu Beige, skupiającego takich twórców.

Inną ciekawa pracą Cory'ego Arcangela wykorzystującą zjawisko usterki jest pokazany w 2007 roku obiekt w postaci odbiornika TV z wyświetlonym napisem „Cory Arcangel HITACHI P42H01U Plasma Burn", 2007. Długotrwałe wyświetlanie napisu spowodowało trwałe uszkodzenie ekranu LCD przez wypalenie napisów na jego powierzchni.

---

575 E. Chorzępa E., *17. Biennale Sztuki Mediów WRO. Systemy władzy. Systemy informacji. Błędy systemu. Poza systemem*, „Artluk" 2017, nr 1(36), s. 33.

576 E. Wójtowicz, *Net art*, Kraków 2008, s. 195.

Artyści glich artu łączą również metody analogowe z cyfrowymi. Świetnie czyni to Szwajcar Andy Denzler (ur. 1965), którego prace sytuują się gdzieś pomiędzy abstrakcją a rzeczywistością, łącząc techniki malarskie i rzeźbiarskie z efektem przewijanej szybko taśmy VHS. W jego realizacjach widoczny jest efekt swoistego przemieszczania zastanej rzeczywistości. Prace przedstawiają czas, a raczej jego upływ, przez uwypuklenie rozmytego ruchu.

> *Denzler łączy w swoich pracach wizję teraźniejszości jako przestrzeni anachronicznej, na której kształt wpływają wspomnienia i przyszłość. Z estetycznego punktu widzenia prace artysty głównie skupiają się na usterce i dekonstrukcji. W „przewijanych" portretach trudno dostrzec szczegóły twarzy, rozpoznać konkretne postacie. Przyglądając się bliżej pracom, gołym okiem widać grube warstwy farby, którymi artysta uzyskał zamierzony efekt. Glitch art w przypadku tych prac, poza zwróceniem uwagi na ideę teraźniejszości, jako całości, zwraca również uwagę na materialność samego medium. Staje się ona niezależna od obrazu, a jednocześnie ważna. W ten sposób sztuka rozpadu kieruje postrzeganie widza nie tylko na potrzeby obrazów, ale również na ich budowę i materię, z której zostały stworzone*[577].

Z estetyki glitch artu w kontekście sztuki użytkowej korzysta włoski projektant Ferruccio Laviani (ur. 1960). Rozchwiana forma jego mebli z serii ***Good vibrations*** (Pozytywne wibracje) nadaje współczesny charakter tradycyjnemu stylowi. Ich powierzchnia jest pokawałkowana i wygląda na niestabilną.

Również rozpikselowane kolaże Węgra Davida Szaudera (ur. 1976) wykorzystują wizualna formę sztuki glitch. Artysta dopisuje do swoich obrazów humorystyczne komentarze. Cykl ***Niepowodzenie pamięci*** inspirowany jest podobieństwami, jakie widzi między pamięcią ludzką a cyfrową. Krytyczka Esther Jablotschkin pisze o nich następująco:

> *Nasze mózgi przechowują obrazy, aby je później odzyskać, podobnie jak pliki przechowywane na dysku twardym. Ale kiedy wrócimy i spróbujemy ponownie uzyskać dostęp do tych wspomnień, możemy odkryć, że są w jakiś sposób zepsute. David Szauder zawsze dodaje krótkie narracje towarzyszące każdemu zdjęciu, które często dają wgląd w to, dlaczego temat pojawia się w taki sposób i jak zmienia to nasze postrzeganie.* [...] *Pokazuje na przykład osoby regularnie chodzące do kościoła, które zaczynają w siebie wątpić, grupę przyjaciół zbyt głęboko angażującą się w dyskusję na temat metafizyki lub czarującą kobietę doprowadzoną do paranoi przez bąbelki szampana. Uważam, że jego wizualne narracje są ekscytujące, tak jak kryminały i więcej warte niż zwykłe „czytadła"*[578].

Na przykład w pracy ***Eva's glamour*** (Urok Ewy) przedstawia elegancką kobietę w futrze, która trzyma w ręku kieliszek. Ręka i kieliszek są rozpikselowane, a pod zdjęciem autor dodaje komentarz: „Pewnego dnia nie była już dłużej w stanie pić wody, lecz jedynie szampana. Jednak od zbyt dużej ilości bąbelków popadła w paranoję"[579]. Prace Szaudera są pełne humoru i zabawnych historyjek. W pracy ***Cucusisters*** twarze obu sióstr wyglądają niczym interfejs słabej aplikacji lub poukładane pola z krzyżówek. Artysta opatrzył je opisem „cu-cu sisters are sharing everything" (Siostry cu-cu dzielą się wszystkim)[580]. Z kolei w pracy ***story of mr. wolf*** (historia pana wolfa) artysta dokonał nieregularnego rozpadu całej twarzy Pana Wolfa na całej szerokości zdjęcia. Z fotografii możemy wywnioskować, iż jest on księgowym, a opis brzmi

577 M. Kajma, *Sztuka cyfrowa – sztuka hybryd, niedoskonałości, zanurzenia i sztucznej inteligencji*, praca dyplomowa na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie, 2019, s. 23.
578 https://www.ignant.com/2013/10/28/failed-memories-by-david-szauder/ [dostęp 26.11.2024].
579 Strona z opisem fotografii: *Eva's glamour* http://damnmondaysessions.com/tag/desert/page/2 [dostęp 4.06.2019].
580 Strona z opisem fotografii: *Cucusisters* https://minimograph.wordpress.com/2013/06/27/szauder2 [dostęp 4.06.2019].

następująco: „one day mr wolf wrote down too much numbers, when his memory decoded the same numbers somehow modified his fragments" (Pewnego dnia pan wolf zapisał tak dużo cyfr, że jego pamięć została zdekodowana przez te same cyfry, a one w jakiś sposób zmodyfikowały jego fragmenty"[581]. Opisy tworzone przez artystę są zabawne, on sam jednak medium glitch artu traktuje bardzo poważnie, a za pomocą swoich prac przedstawia kondycję społeczeństwa i relacje międzyludzkie.

Świadoma rezygnacja z doskonałości jest cechą współczesnej estetyki definiowanej jako postcyfrowa, estetyki, która, jak pisze Andrzej Marzec, „fetyszyzuje wizualne błędy, wady oraz niedoskonałości, od których za wszelką cenę chciała uwolnić nas kultura cyfrowa"[582]. Odwołując się do tej estetyki, zakończę niniejszy podrozdział przywołaniem innego fragmentu eseju Marca dotyczącego owego zagadnienia:

> *Nowa hybrydyczna estetyka, wypływająca z doświadczenia zmieszania czy też splotu tradycji analogowej i cyfrowej, jest zainteresowana przede wszystkim porażką, defektem, usterką oraz niepowodzeniem procesu dygitalizacji. Epoka cyfrowa ofiarowała szybki i łatwy dostęp do informacji, jednak była przesiąknięta zagrożeniem radykalnej natychmiastowej utraty danych – każdy z nas dokładnie zdaje sobie sprawę z różnicy między książką zalaną poranną kawą a laptopem czy też smartfonem. Estetyka postcyfrowa będzie na różne sposoby żywiła się typową dla czasów cyfrowych atmosferą zagrożenia oraz wypadku, czyhającą w ukryciu destrukcją, która jest w stanie w jednej chwili strawić i pochłonąć zdygitalizowane archiwum*[583].

POSTFOTOGRAFIA

Dziś fotografia nie jest już tym, czym była wcześniej. Środowisko współczesnej fotografii opiera się głównie na zdjęciach cyfrowych, internecie, portalach społecznościowych i urządzeniach mobilnych. Znacząco zmieniły się sposób powstawania zdjęć i kwestie ich rozpowszechniania. Łatwość, a przez to również masowość tworzenia fotografii zmieniły relacje pomiędzy profesjonalistą a amatorem. Urządzenia mobilne zawierające w sobie podręczny komputer podłączony bezprzewodowo do internetu, zaopatrzone w aparat i kamerę zmieniły w sposób rewolucyjny relacje w komunikacji międzyludzkiej.

Obecnie prawie 50% ludzkiej populacji ma dostęp do urządzeń mobilnych. W 2011 roku ONZ ogłosiła dostęp do internetu jako niezbywalne prawo każdego człowieka. Osadzona w tych kulturowo-społecznych przemianach fotografia cyfrowa zaczęła być określana przez niektórych krytyków mianem postfotografii[584].

Środowisko internetu stało się w tym kontekście kluczowe, między innymi jako źródło pozyskiwania obrazów dających się wykorzystywać w sposób twórczy. Swoje uwagi na ten temat zacznę od zaprezentowania pracy dyplomowej Andrzeja Świętka noszącej tytuł ***Tarot internetowy***, zrealizowanej na Wydziale Komunikacji Multimedialnej poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych w 2000 roku[585]. Założeniem powstania pracy było zwrócenie uwagi na fenomen internetu jako skarbca wiadomości, ale zarazem olbrzymiego śmietnika informacyjnego. Aby zwizualizować swoją tezę, autor wybrał jako motyw karty tarota, ponieważ ich nazwy są bardzo opisowe. Wizerunki kart zdobył ze stron internetowych poświęconych wróżbitom. Dla każdej z wybranych kart stworzył archiwum obrazów, wpisując do wyszukiwarki po 100 odnośników ze stron polskich i 100 ze stron anglojęzycznych. W wyniku otrzymał bardzo różne obrazy, zarówno ściśle związane z tematem, jak i wręcz absurdalne. Przykładowo po wpisaniu hasła „śmierć-death" otrzymał zarówno zdjęcia policyjne, jak i dokumentalne, poetyckie, patologiczne itp., ale także informacje np. o tragicznej śmierci rybki czy chomika, czyli swego rodzaju miszmasz. Wybrane bez selekcji fotografie

581 Ibidem.
582 A. Marzec, *Estetyka postcyfrowa – sztuka niedoskonałości, zakłóceń i rozkładu*, „Tekstualia" 2017, nr 2(49), s. 50.
583 Ibidem, s. 49.
584 http://www.irudi-uba.com/project/fotografia-postfotografia-e-imagen-digital/ [dostęp 12.09.2016].
585 A. Świętek, *Tarot internetowy*, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 1(4), s. 38–39.

i grafiki posłużyły mu jako składowe do stworzenia za pomocą graficznego programu wizerunków kart zbudowanych za pomocą zbioru innych mniejszych obrazków. Praca ta powstała dość dawno, bo u progu XXI wieku, i zapowiadała dominującą rolę internetu w obrazowaniu świata.

Współcześnie do najbardziej znanych i komentowanych prac opartych na koncepcji tworzenia obrazu z fotografii pozyskanych przez wyszukiwarki należą na przykład prace Hiszpana Joana Fontcuberty (ur. 1955) z serii ***Googlegram*** (2005). Autor, znany z wielu realizacji dekonstruujących mit obiektywności fotografii, stworzył serię prac powstałych z syntezy wygenerowanych tysięcy małych obrazów cyfrowych. Dla przykładu reprodukcja pierwszego znanego w historii fotografii mechanicznie otrzymanego obrazu, czyli heliografii Nicéphore'a Niépce'a z 1837 roku, złożona jest u Fontcuberty z tysięcy obrazków otrzymanych w wyniku przetworzonych grafik ilustrujących hasło „photo", łączących początki fotografii chemicznej z fotografią współczesną opartą na jednostkach dyskretnych, jakimi są piksele. Warto w tym miejscu przypomnieć istotę piksela. W przeciwieństwie do fotografii tradycyjnej, w przypadku której nie możemy ingerować w poszczególne atomy srebra, w przypadku pikseli można ingerować w pojedynczą jednostkę, co stwarza niewiarygodne możliwości manipulacji samym obrazem.

Powróćmy do prac korzystających z bogatych zasobów internetu. Przykładem takiej realizacji może być cykl zdjęć ***Photo Opportunities*** (Fotograficzne okazje, 2005–2014) Szwajcarki Corinne Vionnet (ur. 1969)[586]. Autorka, wpisując w wyszukiwarki serwisów fotograficznych nazwy znanych zabytków, przejrzała tysiące amatorskich zdjęć podróżniczych. Następnie nałożyła na siebie od 100 do 200 ujęć danego obiektu, tworząc własną interpretację znanych miejsc. Powstałe prace uzmysławiają widzom, że bardzo duża liczba tego typu fotografii powstaje z podobnego punktu widzenia. Poszczególne zdjęcia niewiele różnią się od siebie. Większość ludzi fotografuje tak samo albo w każdym razie publikuje ujęcia podobne do już istniejących. Ale projekt ten ma jeszcze inne znaczenie. Efekt wielokrotnej ekspozycji, znany chociażby z projektu ***Fotosynteza*** Krzysztofa Pruszkowskiego[587], pozwolił w tym przypadku na stworzenie impresjonistycznych form, które ujmują widza swoją malarskością. Dokumentalność fotografii zmieniła się w jej interpretację.

Przywołane powyżej prace wykorzystują jedną z cech postfotografii, którą jest postawienie w innym świetle zagadnień praw autorskich i oryginalności dzieła poprzez odwołanie się do pojęcia „śmierci autora". Co prawda pojęcie „śmierci autora" pojawiło się jako idea postmodernistyczna za sprawą Rolanda Barthes'a[588] już wiele lat temu, jednak w świecie obrazów cyfrowych teza ta zaczęła wybrzmiewać jeszcze silniej. Chodzi tu o treści wypełnione cytatami, w których oryginalność nie stanowi już najwyższej cnoty dzieła. Wraz ze „śmiercią autora" pojawiają się narodziny czytelnika, czyli narodziny interpretatora. O czym jest praca Corinne Vionnet? Czy o jednostronności naszego postrzegania, czy o malarskości przedstawianego świata? Odpowiedzi na te pytania należą właśnie do interpretatora, czyli do widza.

W praktyce postfotograficznej istotne staje się znalezienie obrazu. Twórcy zadają sobie pytania, jak obrazy działają i w jaki sposób są wykorzystywane we współczesnej kulturze. Dla przykładu Kanadyjka Penelope Umbrico (ur. 1957) rozpoczęła w 2006 roku projekt ***Suns from Sunsets from Flickr*** (Zachodzące słońca z Flickra), budując instalacje składające się z kolekcji setek wydruków przedstawiających fotografie zachodu słońca, pozyskane z popularnego serwisu Flickr. Projekt ten wykorzystała później w realizacji cyklu zdjęć ***People with Suns from Flickr*** (Ludzie na tle zachodów słońca z Flickra, 2011), przedstawiających widzów pozujących przed tapetą złożoną z fotografii z poprzedniego projektu. Zdjęcia amatorskie nabrały nowego znaczenia, wpisując się w idee sztuki. Inna praca autorki powstała z pozyskanych na eBayu zdjęć niesprawnych, sprzedawanych na części odbiorników telewizyjnych. Ewa Wójtowicz, komentując

586 W bieżącym roku zaprezentowała je m.in. na Fotofestiwalu w Łodzi.

587 Od 1984 r. artysta realizuje własną ideę artystyczną, którą nazwał „fotosyntezą". Polega ona na wielokrotnym nakładaniu i naświetlaniu zdjęć bliskich sobie tematycznie i formalnie, a jej celem jest „obraz syntetyczny".

588 Chodzi o jego esej teoretycznoliteracki opublikowany w 1968 r.

ów cykl, zwraca uwagę na to, że kompozycja ta przypomina niektóre instalacje prekursora sztuki wideo, Nam June Paika, który trafnie „przewidywał obecność nadmiaru ekranów w kulturze i będące skutkiem tej obecności szybkie starzenie się mediów, wpływające na nadmiar urządzeń, które stają się zbyteczne"[589]. W przypadku fotografii nadmiar urządzeń łączy się z nadprodukcją obrazów najczęściej bardzo do siebie podobnych, co między innymi stanowi podstawę artystycznych komentarzy wymienionych wyżej artystów.

Należałoby oczywiście dodać tutaj przykłady twórczości artystów, którzy budują swoje wypowiedzi na gromadzeniu potężnych archiwów zdjęć wernakularnych, wcześniej rzadko istniejących w orbicie zainteresowań artystów. Rewolucja technologiczna zmieniła aparat fotograficzny, będący wcześniej urządzeniem, które należało umieć obsłużyć, w aparat do produkowania zdjęć, zamieniając fotografa w pomocnika kamery.

Metafora świata zalewanego czy wręcz zaśmiecanego fotografiami pojawia się w instalacji holenderskiego artysty Erika Kesselsa (ur. 1966) pod tytułem ***24 HRS in Photo***, w której wykorzystał on ponad milion zdjęć wrzucanych na Flickra w ciągu tylko jednej doby, tworząc swego rodzaju wysypisko. Porównanie z wysypiskiem śmieci jest tu oczywiste. Praca ta ma również, cytując Jakuba Śwircza, drugie dno.

> *Kessels swoją pracą zabrał również głos w dyskusji o dostępie do prywatności, którą tak łatwo dzielić się na portalach społecznościowych. Nie wybierał, po prostu wydrukował całość tego, co w przeciągu 24 godzin znalazło się w sieci. Od zdjęć niemowląt, przez nagie fotografie kochanków, po wspomnienia zachodu słońca. Oddał je odwiedzającym, by pokazać jak łatwo sięgnąć po czyjeś obrazy. Nie zrobił tego jako pierwszy, ale jako pierwszy tak wyraźnie postawił na masowość – oblepiające nogi widzów, materialne fotografie dawały fizyczne odczucie otoczenia obrazami*[590].

Fotografia cyfrowa stanowi na razie ostatnie ogniwo historyczne ciągu wynalazków techniczno-technologicznych, ale nie jest to prosta zamiana wersji chemicznej w cyfrową – jest to powstawanie nowej kategorii obrazów. Otrzymywane w wyniku użycia nowych technologii prace tworzą nową przestrzeń podważającą ontologię fotografii analogowej.

Przykładem tego typu realizacji jest kolejny projekt wspomnianego wcześniej Joana Fontcuberty, ***Landscapes without Memory*** (Krajobraz bez pamięci). Składa się z czterdziestu wielkoformatowych prac wykonanych między rokiem 2002 a 2005. Autor posłużył się oprogramowaniem wcześniej wykorzystywanym przez wojsko, który to program służył do tworzenia fotorealistycznych trójwymiarowych interpretacji dwuwymiarowych map topograficznych. Fontcuberta zamiast wspomnianych map wczytał reprodukcje dzieł malarskich i fotograficznych takich artystów, jak: Caspar David Friedrich, William Turner, Paul Cézanne, Carleton Watkins, Gustave Le Gray. W wyniku tego zabiegu otrzymał serię wirtualnych krajobrazów. Artysta tak komentuje swój zabieg:

> *Za tym cyfrowym rajem kryje się prosty proces renderowania, który przypisuje danym alfanumerycznym: góry, kratery lub jeziora. Są to więc krajobraz bez pamięci, bez historii, nic się w nich nie wydarzyło, nie zaświadczają one o żadnej wyprawie czy bitwie. Są one niemymi przestrzeniami, górami bez echa, jeziorami bez zmarszczek, miejscami cichych wodospadów*[591].

Bez styku z rzeczywistością powstały też prace Anity Grzeszykowskiej z serii ***Bez tytułu. Portrety*** (2005–2006). Oglądane na zdjęciach osoby w rzeczywistości nie istnieją, zostały bowiem stworzone za

589 E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016, s. 363–364.

590 *Świat obrazów, użytkowników i kilka szpilek – Jakub Śwircz o fotografii i „Migawkach"*, http://e.org.pl/swiat-obrazow-uzytkownikow-i-kilku-szpilek-jakub-swircz-o-fotografii-i-migawkach/ [dostęp 18.10.2016].

591 N.J. Temblay, *Krajobrazy bez pamięci w fotografiach Joana Fontcuberty*, „Camera Obscura" 2007, nr 2, s. 20.

pomocą Photoshopa z wielu odrębnych fragmentów różnych twarzy. Ten iluzoryczny świat wykreowany przez Fontcuberę i Grzeszykowską pozwala na sformułowanie ważnej refleksji, że w miarę postępu technicznego fotografii generowanej cyfrowo prędzej czy później tego typu obrazów nie da się już odróżnić od fotografii powstałych w kontakcie z rzeczywistością.

Zajmijmy się teraz kolejnym urządzeniem wykorzystywanym chętnie przez autorów utożsamianych ze zjawiskiem postfotografii – mam tu na myśli kamery internetowe. W 1991 roku studenci laboratorium Uniwersytetu Cambridge w Wielkiej Brytanii zainstalowali internetową kamerę skierowaną na ekspres do kawy, aby można było z różnych pomieszczeń sprawdzać, czy już się zaparzyła. Obraz przekazywany był na serwer komputera z możliwością jego archiwizowania. Projekt ten znany pod nazwą ***Trojan Room Coffee Pot*** stał się inspiracją do powszechnego wykorzystywania kamer internetowych w różnych projektach. W kwietniu 1996 roku Jennifer Kaye Ringley (ur. 1976) zainstalowała kamerę w swoim studenckim pokoju, przesyłając przez całą dobę obraz na stronę internetową. Stworzyła pierwszą realizację opartą na bezpośrednim internetowym przekazie prywatnego życia. Dzisiaj wszechobecność kamer zainstalowanych w miejscach publicznych lub prywatnych stała się powszechną praktyką. Kamery te automatycznie nagrywają obrazy i rozpowszechniają je za pośrednictwem sieci.

W 2001 roku niemieccy fotografowie Jens Sundheim (ur. 1970) i Bernhard Reuss (ur. 1966) rozpoczęli kontynuowany do dzisiaj projekt ***The Traveller*** (Podróżnik)[592]. Zadali sobie pytanie, czym we współczesnym świecie internetu są podróżowanie i jego dokumentacja. W czasie podróży odwiedzili kilkaset miast w kilkunastu państwach, gdzie zainstalowane są kamery internetowe. Podróżnik stawał przed kamerą internetową i odbywał wirtualną podróż w postaci przetworzonego obrazu transmitowanego i możliwego do odbioru w tym samym momencie przez każdy komputer włączony do sieci. Wybrane obrazy są zapisywane i katalogowane, stanowiąc współczesną kartkę pocztową[593].

Fotografowanie świata za pomocą publicznie dostępnych kamer sieciowych stało się strategią artystyczną wielu fotografów pracujących w dobie internetu. Do najbardziej znanych tego typu artystów należy Amerykanin Doug Rickard (1968–2021). Jego cykl opublikowany w książce ***A New American Picture*** (Nowy obraz Ameryki, 2011) powstał w wyniku wirtualnych podróży odbywanych za pomocą funkcji Street View na stronach Google Maps. Autor odwiedzał miejsca, gdzie występuje szczególnie wysokie bezrobocie i istnieją niewielkie szanse edukacyjne, a wybrane na ekranie kadry przefotografowywał cyfrowym aparatem. Technicznym zabiegiem było usunięcie znaku wodnego Google i sprowadzenie ujęć do panoramicznego kadru. Książka jest kontynuacją amerykańskich publikacji związanych z tzw. fotografią drogi, zrealizowanych wcześniej przez takich fotografów jak Walker Evans, Robert Frank czy Stephen Shore. Tyle tylko, że Rickard odbył podróż, nie ruszając się ze swego mieszkania. Pod prezentowanymi fotografiami umieszczone są zmodyfikowany przez autora kod Google (aby nie zawierał dokładnej lokalizacji Street View) z ogólną nazwą miasta oraz dwie daty. Pierwsza z nich jest datą zapisania fotografii przez Google Street View, druga stanowi rok wykonania fotografii przez Rickarda. Wybór miejsc i charakter zdjęć pozwalają wpisać cykl autora w tradycję fotografii społecznej.

W podobny sposób powstał inny znany cykl, autorstwa Belga Mishka Hennera (ur. 1976) ***No Man's Land*** (Ziemia niczyja, 2011), opublikowany również w postaci książki zawierającej uchwycone przez Google Street View miejsca, w których pojawiają się stojące przy drogach w Hiszpanii i Włoszech kobiety świadczące usługi seksualne. Innym, również mającym wymowę społeczną projektem autora jest seria zdjęć satelitarnych ***Feedlots*** (Kanały, 2012–2013), pozyskanych z Google Earth i przedstawiających gigantyczne farmy w USA. Duże wrażenie wywołuje świadomość, że widoczne na fotografiach niewielkie, gęsto rozmieszczone czarne i białe kropki to w rzeczywistości tysiące sztuk bydła hodowanego głównie dla wielkich przedsiębiorstw typu McDonald's. Fotografie zaświadczają o olbrzymiej skali przemysłu mięsnego

592 Projekt był pokazywany m.in. na Fotofestiwalu w Łodzi w 2006 r.

593 Witryna www.the-traveller.org informuje o projekcie i prezentuje aktualne i archiwalne fotografie internetowe [dostęp 19.10.2016].

i maksymalizacji wydajności produkcji (chodzi o najwyższą wydajność przy najniższych kosztach), która nie zważa na niehumanitarny aspekt hodowli tysięcy zwierząt na małej powierzchni, a zarazem na destrukcyjny wpływ ogromnych ilości wytwarzanych odpadów na środowisko naturalne.

W czasach fotografii analogowej aparat używany był do rejestracji ważnych chwil: narodzin, ślubu, uroczystości rodzinnych czy podróży. Pojęcie „decydującego momentu", wykreowane przez Henriego Cartier-Bressona, miało zaświadczać o unikatowości kadru. W erze postfotograficznej fotografuje się wszystko i wszędzie. Kwestionowanie mitu uprzywilejowanej chwili jako niezbywalnej wartość zdjęcia było oczywiście wykorzystywane przez wielu twórców klasycznej fotografii. Współcześnie z mitem tym ciekawie polemizował Michael Wolff (1954–2019), realizując za pomocą Google Street View serię pod tytułem ***A Series of Unfortunate Events*** (Serie niefortunnych zdarzeń), za którą w 2011 roku otrzymał nagrodę w konkursie World Press Photo. Nagroda wywołała liczne kontrowersje, wielu zakwestionowało uznanie tych prac za fotoreportaż, inni zaś wskazali podobieństwo niektórych kadrów do klasycznych prac Henriego Cartier-Bressona czy Roberta Doisneau. Zdjęcia przedstawiające tytułowe „niefortunne zdarzenia", takie jak wypadki czy bijatyki przypadkowo zarejestrowane przez kamery Google, zostały przez autora wyszukane wśród wielu tysięcy istniejących w sieci obrazów. Fragmenty kadrów autor zarejestrował aparatem ustawionym na statywie naprzeciwko monitora. Estetyka tych fotografii jest charakterystyczna i tworzy wspólną wizualną całość. Wynikało to z faktu, że powstają one z wysokości około 2,5 metra, ze środka ulicy, ukazują widoczne linie map i rozmyte twarze.

> *Brak artystycznego celu podczas produkcji zdjęcia przez maszynę nie wyklucza odczytywania obrazu jako sztuki. Próbujemy ująć w ramy kadru 360 -stopniowe panoramy tak jak robimy to z rzeczywistością. Obrazy Google Street View wymagają naszej interpretacji. Każde wydarzenie czy miejsce zapisane jest w ten sam sposób, ale dla maszyny jest tak samo ważne. Kamera rejestruje, ale nie bierze udziału w historii. Podobnie człowiek edytujący zapisane obrazy podejmuje decyzje tylko na pewnym poziomie dotyczącym kompozycji, ponieważ reszta elementów mających znaczenie podczas robienia zdjęć w rzeczywistości, takich jak czas, perspektywa czy dobór optyki została już zdefiniowana"*[594]*:*

Samochody uruchomionego w 2007 roku Google Street View sfotografowały do dzisiaj olbrzymią liczbę ulic, dróg, obiektów, a ich konstrukcja, pozwalająca uzyskać ruchome widoki o kącie widzenia 360°, umożliwiła stworzenie totalnej dokumentacji tych miejsc. Wielu z nas ta totalna dokumentacja kojarzy się z inwigilacją porównywalną do inwigilacji za pomocą wspomnianych wcześniej kamer. Fakt ten zaobserwował i zarejestrował Michael Wolff w innej serii zdjęć pod tytułem ***Fuck you***, przedstawiających spontaniczną reakcję przechodniów na pojawienie się samochodu Google Street View.

Wśród wielu innych autorów korzystających ze wspomnianych narzędzi chciałbym wymienić jeszcze Włocha Paola Cirio (ur. 1979) i jego prace z serii ***Street Ghost*** (Duchy uliczne, 2012). Artysta należy do twórców krytykujących działalność wielkich korporacji i medialnych koncernów. Realizował prace związane z hakerską monopolizacją Facebooka. Przywołana seria powstała w wyniku wykorzystania pozyskanych z internetu obrazów postaci, uchwyconych przypadkowo przez samochód Google, w celu wykonania naturalnej wielkości wydruków przedstawiających te osoby i naklejenia tych wydruków dokładnie w miejscach, gdzie wcześniej dane osoby zostały sfotografowane. Realizacja ta wpisuje się w działalność artystów street artu.

Fakt, że kamery internetowe, które transmitują do sieci widoki w czasie rzeczywistym, dają możliwość pozyskania zdjęć chwytających świat na gorącym uczynku, w sposób interesujący przedstawia w serii zdjęć

---

594 M. Kudłacz, *Fotografia w nowych mediach*, praca magisterska obroniona na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 44.

Szwajcar Kurt Caviezel (ur. 1964). Nie ruszając się ze swojej pracowni w Zurychu, przez ostanie 15 lat monitorował tysiące dostępnych na całym świecie kamer. Stworzył ogromne archiwum składające się z około trzech milionów zdjęć ułożonych w zbiory powtarzających się motywów, przedmiotów i scen publikowanych w licznych książkach. W serii ***Insects*** (Owady) pokazał zdjęcia przypadkowych sytuacji, które udało mu się zarejestrować, kiedy to na soczewki kamery usiadły owady lub w pobliżu obiektywu pojawiły się ptaki czy inne zwierzęta.

Teoretyk kultury wizualnej Nicholas Mirzoeff w swojej książce ***Jak zobaczyć świat***[595] zamieścił między innymi dwie fotografie. Jedna z nich przedstawia widok kuli ziemskiej, sfotografowanej w 1972 roku przez załogę statku kosmicznego Apollo 17, druga zaś – widok kuli ziemskiej opublikowany przez NASA w 2012 roku. Pierwsze powstało w wyniku użycia aparatu fotograficznego w momencie, kiedy Słońce dokładnie oświetlało całą Ziemie, a drugie, również wyglądające tak, jakby zostało wykonane z jednego punktu przestrzeni kosmicznej, powstało jako efekt złożenia kilku zdjęć cyfrowych, wykonanych przez satelitę z różnych punktów widzenia. Pierwsze z nich należy do świata fotografii klasycznej, drugie mogłoby ilustrować idee postfotografii.

595 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, Warszawa 2016.

Literatura

T. Barrett, ***Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy***, tłum. J. Jedliński, Kraków 2014.

J. Berger, ***O patrzeniu***, Warszawa 1999.

V. Birgus, ***Michal Macků, Gelaże***, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 13, s. 10–11.

A. Budak, ***Przestrzeń i obraz***, „Kwartalnik Fotografia" 2000, nr 3, s. 39–41.

J. Busza, ***Wobec fotografii***, Warszawa 1983.

J. Byrczek, ***Modlitwa***, [katalog wystawy, Galeria FF], Łódź, luty 2003.

E. Chorzępa, 17. Biennale Sztuki Mediów WRO. Systemy władzy. Systemy informacji. Błędy systemu. Poza systemem, „Artluk" 2017, nr 1, s. 33.

A. Cichowicz, ***Zen w fotografii***, „Kalejdoskop" 2003, nr 4, s. 12–13.

Ch. Cotton, ***Fotografia jako sztuka współczesna***, tłum. P. Paliwoda, Kraków 2010.

V. Flusser, ***Ku filozofii fotografii***, tłum. J. Maniecki, wstęp i red. P. Zawojski, Katowice 2004.

J. Higgins, ***Przewodnik po fotografii współczesnej***. Dlaczego zdjęcie nie musi być ostre?, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2015.

S. Hodge, ***Przewodnik po sztuce współczesnej***, Warszawa 2014.

S. Howarth, ***S. McLaren, Street Photography Now***, London 2010.

A.H. Hoy, ***Wielka księga fotografii***, Warszawa 2006.

M. Kajma, ***Sztuka cyfrowa – sztuka hybryd, niedoskonałości, zanurzenia i sztucznej inteligencji***, praca dyplomowa, Wydział Sztuki Mediów ASP w Warszawie, 2019.

S. Kember, ***Cień przedmiotu. Fotografia i realizm, w: Teoria i estetyka fotografii cyfrowej***, tłum. P. Zawojski, Warszawa 2017.

W. Kemp, ***Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego***, tłum. M. Bryl, Kraków 2014.

M. Kudłacz, ***Fotografia w nowych mediach***, praca magisterska, Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

L. Lechowicz, **Fotografia polska. Wojciech Prażmowski**, Warszawa 2000.

W. Jama, **Fotografia**, Warszawa 2006.

W. Leszczyński, **Jagoda Przybylak. Zdjęcie**, [katalog wystawy, Galeria GN], Gdańsk 1978.

J. Lewczyński, **Negatywy ciąg dalszy**, Mała Galeria ZPAF/SCWS, Warszawa, marzec 1984, brak numeracji stron.

E. Łubowicz, **Istota rzeczy w źdźble trawy. Fotografie bez fotografii Jiri Siguta**, „Format" 2000, nr 33/34, s. 71–73.

Z. Mannke, ***Forma jest wszystkim***, „Artluk" 2007, nr 1/3, s. 13.

L. Manovich, ***Paradoksy fotografii cyfrowej, w: Teoria i estetyka fotografii cyfrowej***, tłum. P. Zawojski, Warszawa 2017.

A. Marzec, ***Estetyka postcyfrowa – sztuka niedoskonałości, zakłóceń i rozkładu***, „Tekstualia" 2017, nr 2(49), s. 49–50.

K. Mazzucco, ***Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga***, tłum. M. Salwa, „Konteksty" 2011, nr 2–3, s. 120.

M. Michałowska, ***Dwoistość kolodionu, w: Marek Szyryk, Dotykając stołu***, [katalog wystawy, 8 I–5 II 2010, Galeria FF], Łódź 2010.

W. Nowicki, ***Odbicie***, Wołowiec 2015.

N.J. Paik, Videa 'n' Videology 1959–1973, Emerson Museum of Art, Syracuse, New York 1974.

J. Olek, ***Rzeczowi rzecznicy, w: Nie tylko o fotografii***, Kraków 2020, s. 237–243.

J. Olek, ***Zastygnąć w odbiciu***, „Camera Obscura" 2006, nr 2, s. 13.

K. Pijarski, ***(Po)nowoczesne losy obrazów. Miejsce obrazów. O fotografiach muzealnych Thomasa Struthа***, Łódź 2013, s. 26–27.

M. Poprzęcka, ***Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie***, Warszawa 2012.

A. Rouille, ***Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną***, Kraków 2007.

A. Sobota, ***Konceptualność fotografii***, Bielsko-Biała 2004.

M. Steinhauser, ***Fotografia architektury jako obraz***, [katalog wystawy Fotografia architektury przestrzeń i obraz, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki], Kraków 2000.

M. Smolińska, ***Świat niespełnionych obietnic. O fotografiach Remigijusa Treigysa***, w: eadem, Puls sztuki. Około wybranych zagadnień sztuki współczesnej, Poznań 2010, s. 142–146.

B. Stokłosa, ***W stronę dokumentu subiektywnego***, „6 × 9", nr 7 (2/92, 2/93) s. 46–65.

G. Sztabiński, ***Miejsce fotografii w twórczości Aleksandry Mańczak***, [katalog, Galeria FF], Łódź 1998.

M. Szyryk, ***Dotykając stołu***, [katalog wystawy, Galeria Korytarz], Jelenia Góra, kwiecień–maj 2010.

A. Świętek, ***Tarot internetowy***, „Kwartalnik Fotografia" 2001, nr 1, s. 38–39.

N.J. Temblay, ***Krajobrazy bez pamięci w fotografiach Joana Fontcuberty***, „Camera Obscura" 2007, nr 2, s. 20–23.

Z. Tomaszczuk, ***Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii***, Września 2003, s. 124–125.

Z. Tomaszczuk, ***Aparat Melquiadesa w interpretacji Jarosława Klupsia***, „Camera Obscura" 2012, nr 1, s. 26.

M. Wicherkiewicz, ***Symptomy nieoczywiste. O sztuce Basi Sokołowskiej***, „Format" 2012, nr 63, s. 42–44.

S. Wojnecki, ***Pęknięcia ku symulacji***, Poznań 1999.

Ewa Wójtowicz, ***Net art***, Kraków 2008.

E. Wójtowicz, ***Sztuka w kulturze postmedialnej***, Gdańsk 2016.

P. Zawojski, ***Daniel Lee, czyli hybrydyczność fotografii cyfrowej. Teoria i praktyka***, „Rocznik Historii Sztuki" 2006, t. XXXI, s 27



148.
Jerzy Lewczyński,
Nasze powiększenie – Nysa 1945,
1971, fotomontaż.
Fot. ©MuFo



149.
Helen Levitt,
New York, 1938.
Fot. Digital image,
MoMA/Scala, Florence



150.
Thomas Struth,
Stanze di Rafaello II, Roma, 1990.
Fot. Art Gallery of New South Wales,
Sydney, Australia/© Thomas Struth



151.
Wojciech Prażmowski,
Mały słownik wojenny, 1994,
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/
© Wojciech Prażmowski



152.
Waldemar Jama,
Czterech jeźdźców Apokalipsy
z cyklu *Gry wojenne*, 2001.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/
© Waldemar Jama



153.
Aleksandra Mańczak, *Koperty dla nieznajomej*, 1998.
Fot. dzięki uprzejmości autorki fotografii/
© Aleksandra Mańczak



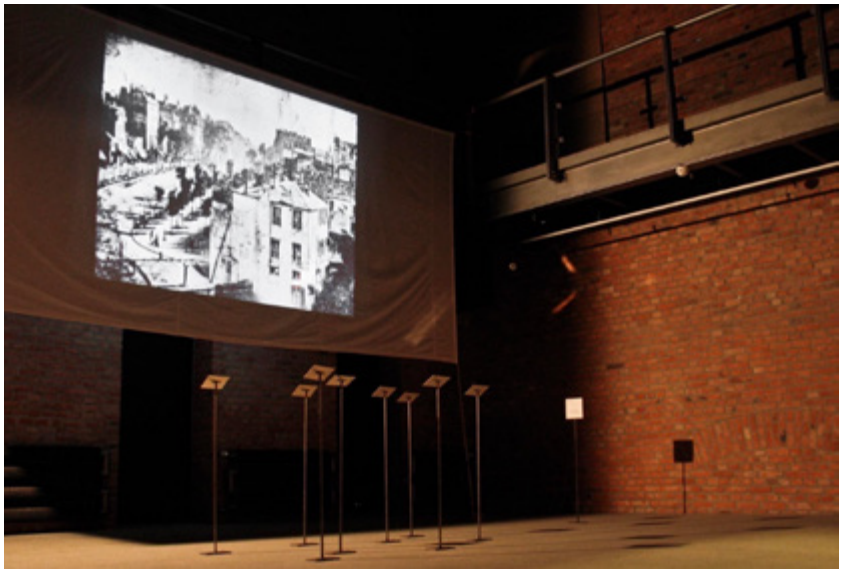
154.
Marek Noniewicz, *Iliaster*, 2012.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/
© Marek Noniewicz



155.
Paweł Żak,
bez tytułu (neg. nr 1335/1), 2014.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/
© Paweł Żak



156. Jarosław Klupś, *Aparat Melquiadesa*, 2011, instalacja. Fot. Zbigniew Tomaszczuk



157.
Jarosław Klupś,
instalacja ***Odbicia***, 2005,
dagerotypy, projekcja, Galeria Słodownia, Stary Browar, Poznań.
Fot. dzięki uprzejmości artysty/© Jarosław Klupś



158.
Jakub Byrczek, *Zapach łąk i niebo*, 2014.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Jarosław Byrczek



159.
Jiří Šigut, *V lese* [W lesie] II/II, 2-12.10.1996.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Jiří Šigut



160. Chris McCaw, *Sunburned* [Spalone słońcem] GSP#516, 2011. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Chris McCaw



161.
Marek Szyryk,
z cyklu *Dotykając stołu*,
ambrotyp, 2009.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Marek Szyryk



162.
Michal Macků,
Gellage #5, 1989
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Michal Macků



163.
Anthony Azis & Samuel Cucher, *Dystopia, Maria*, 1994.
Fot. dzięki uprzejmości autorów fotografii/© Azis + Cucher



164.
Nancy Burson, *Warhead I*
(Reagan 55%, Brezhnev 45%, Thatcher less than 1%, Mitterand less than 1%, Deng less than 1%), 1982.
Fot. dzięki uprzejmości autorki fotografii/© Nancy Burson



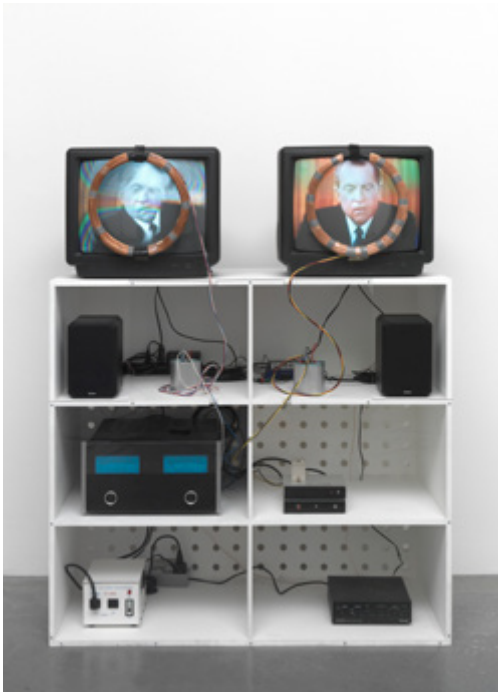
165.
Weronika Gęsicka,
bez tytułu #5, z cyklu *Traces*, 2015–2017.
Fot. dzięki uprzejmości artystki i Galerii Jednostka/
© Weronika Gęsicka/Galeria Jednostka



166. Paweł Kula, *Archiwum domowe*, 1983–1998. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Paweł Kula



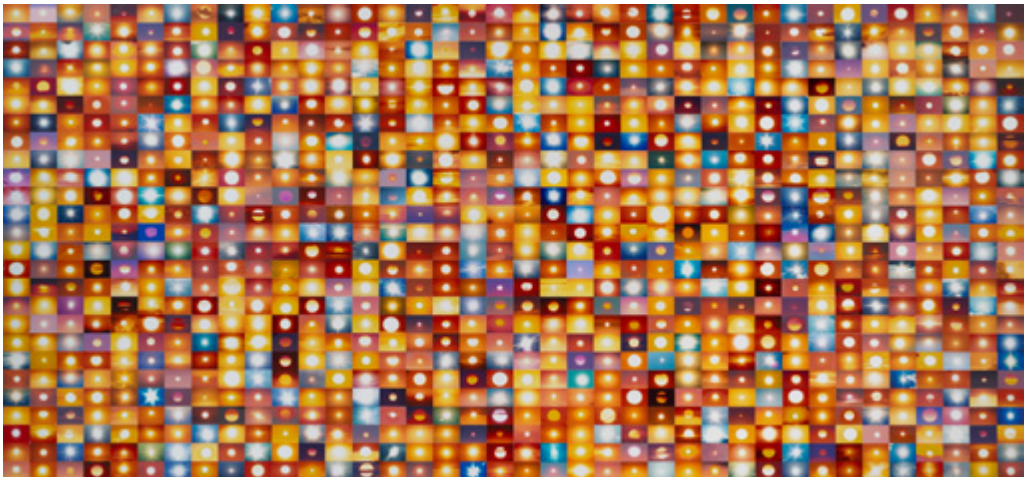
167.
Marek Poźniak i Przemysław Zajferet,
Berlin–Stuttgart camera obscura.
Fot. dzięki uprzejmości autorów fotografii/© Marek Późniak i Przemysław Zajfert



168.
Nam June Paik,
Nixon, 1965–2002, instalacja.
Fot. Tate/© Nam June Paik Estate



169.
Thomas Ruff, *jpeg ny01*, 2004.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/
© 2023 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn



170.
Penelope Umbrico,
5,377,183 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 04/28/09.
Fot. Ben Blackwell/dzięki uprzejmości SFMOMA i autorki fotografii/© Penelope Umbrico



171.
Kurt Caviezel,
Insect 56.
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Kurt Caviezel

SPIS ILUSTRACJI

Skróty

MDZ – Münchener DigitalisierungsZentrum, RFN
MEK – Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie
The MET – The Metropolitan Museum of Art, New York, USA
MoMA – The Museum of Modern Art, New York, USA
MuFo – Muzeum Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie
RMN – Réunion des musées nationaux, Francja
SAAM – Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, USA
SFMOMA – San Francisco Museum of Modern Art, USA

RYCINY

Ryc. 1. Ilustracja przedstawiająca zasadę pojawiania się obrazu w camerze obscurze, opublikowana w książce angielskiego optyka Jamesa Ayscougha ***A short account of the eye and nature of vision***, London 1755. Wellcome Collection.

Ryc. 2. Pierwsza znana ilustracja przedstawiająca camerę obscurę.
Rysunek pochodzi z pracy Gemma Frisiusa ***De radio astronomico et geometrico liber***, Antverpiae 1545.

Ryc. 3. Laterna magica (latarnia magiczna) – rycina z książki Athanasiusa Kirchera ***Ars magna lucis et umbrae***, Amstelodamum [Amsterdam] 1671.

Ryc. 4. Camera obscura, miedzioryt z książki Johanna Zahna ***Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium***, Würzburg 1685.

Ryc. 5. Camera obscura zaprojektowana przez Georga Friedricha Brandera, przedstawiona w jego książce ***Beschreibung einer Camera obscura***, Augsburg 1769. MDZ Digitale Bibliothek.

Ryc. 6. Doświadczenie Jacquesa Charlesa z uzyskaniem profili ludzkich głów na papierze powleczonym chlorkiem srebra, 1780, w: Gaston Tissandier, ***A History and Handbook of Photography***, London 1876, s. 10. Google Books.

Ryc. 7. Typowa camera obscura służąca jako urządzenie pomocnicze do wykonywania szkiców.
Model przedstawiony na rycinie wyposażony jest w obiektyw, lustro i matówkę. Ilustracja z XIX-wiecznego słownika. Wikimedia Commons.

Ryc. 8. Proces fotograficzny wynaleziony w 1848 roku przez F. Scotta Archera, polegający na pokryciu grubej płyty szklanej światłoczułą emulsją kolodionową, umieszczeniu jej w aparacie, naświetleniu i wywołaniu, w: Gaston Tissandier, ***A History and Handbook of Photography***, edited by John Thomson, 1878. Internet Archive.

Ryc. 9. Aparat Leona Warnerke z kasetą na film zwojowy, 1877, w: G. Abramow, ***Etapy razwitija otieczestwiennogo fotoapparatostrojenija***, PHOTOHISTORY - Г.Абрамов, „Этапы развития отечественного фотоаппаратостроения".

Ryc. 10. Przykład ferrotypu wyprodukowanego przez automat Bosco (verso). Wikimedia Commons.

Ryc. 11. Chromografoskop Louisa Ducosa du Haurona z 1874 roku. Może być używany jako aparat fotograficzny lub dodatkowa przeglądarka. www.filmcolors.org.

Ryc. 12. Na podstawie metody Jana Szczepanika od 1905 roku firma J.H. Smith produkowała w Zurichu papier do fotografii barwnej. Małopolskie Centrum Edukacji.

Ryc. 13. Elektrotachyskop Ottomara Anschütza, ilustracja z pisma „American Scientific", 1889

Ryc. 14. Zoopraksiskop – urządzenie opracowane przez Muybridge'a do wyświetlania ruchomych obrazów, 1879–1885. Kingston Museum and Heritage Service.

Ryc. 15. Moritz Scholtz, ***Plac Saski*** z serii ***Widoki Warszawy***, 1841 (w lewym dolnym roku widoczny napis Daguerréotype). Wikimedia Commons.

Ryc. 16. Honoré Daumier, ***Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art*** [Nadar podnosi fotografię na wyżyny sztuki], 1862. Brooklyn Museum, Frank L. Babbott Fund.

Ryc. 17. Paul Nadar, ***wywiad z francuskim chemikiem Michelem Eugène Chevreulem***, „Le Journal illustré", 4 września 1886. Wikimedia Commons.

Ryc. 18. Oscar Gustav Rejlander, fotografie jako ilustracje do książki Karola Darwina ***The Expression of the Emotions in Man and Animals*** [***Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt***], Londyn 1871–1872. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

FOTOGRAFIE

Rozdział I

1. Joseph Nicéphore Niépce, ***Point de vue de Gras*** [Widok z okna w Gras], 1826–1827, 20 × 25 cm, wersja autorstwa Helmuta Gersheima, wykonana ok. 1952. Fot. Wikimedia Commons.
2. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, ***Boulevard du Temple***, Paryż, ok. 1838, dagerotyp. Fot. Wikimedia Commons.
3. William Henry Fox Talbot, ***Zakratowane okno w posiadłości Talbota Lacock Abbey,*** 1835. Fot. Science Museum Group Collection, London (CC BY-NC-SA 4.0).
4. ***The Reading Establishment***, fotografia przypisywana Williamowi Henry'emu Fox Talbotowi i Nicolaasowi Hennemanowi, 1846, odbitki na papierze solnym z negatywów papierowych, obraz po lewej: 18,6 x 22,4 cm; obraz po prawej: 18,1 × 22 cm, wymiary całości 19,9 × 49,1 cm. Fot. The MET, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005.
5. Dagerotyp, archiwum Zbigniewa Tomaszczuka. Charakterystyczną cechą dagerotypu jest jego unikalny, jednostkowy charakter, a sam obraz, który jest odwrócony stronami jawi się jako pozytyw lub negatyw, w zależności od tego pod jakim kątem jest oglądany.

6. Anna Atkins i Anne Dixon, *Ceylon*, 1853, cyjanotypia, 25,4 × 19,4 cm, z albumu Cyanotypes of British and Foreign Ferns. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
7. William Henry Fox Talbot, *Lace* [Koronka], początek lat 40. XIX wieku, odbitka na papierze solnym, 23,2 × 18,8 cm. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
8. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Pt 5 [Ołówek natury, część 5], London 1844. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
9. Hippolyte Bayard, *Autoportret jako topielec*, 1840. Fot. Wikimedia Commons.
10. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Schneider*, maj–sierpień, 1863, odbitka albuminowo-srebrowa z negatywu szklanego, 18,8 × 24,3 cm. Fot. The MET, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005.
11. Sven Leonard Rydholm, *Portret grupowy we wnętrzu domu*, przedstawia hurtownika Johana Lundgrena i jego rodzinę, ok. 1860–1880, Göteborg, panotypia. Fot. Mats Landin/Nordiska museet (CC0 1.0).
12. Ben Wittick, *Billy the Kid*, Fort Sumner, Nowy Meksyk, przed 1881, ferrotypia. Fot. Wikimedia Commons.
13. Zbigniew Tomaszczuk, *Uliczny fotograf*, Hawana, 1988, ręcznie wykonany drewniany aparat jest jednocześnie aparatem i ciemnią.
14. Thomas Sutton pod nadzorem Jamesa Maxwella, *Tartanowa wstążka, pierwsza fotografia barwna*, 1861. Fot. Wikimedia Commons.
15. Louis Ducos Du Hauron, *Agen en 1877*. Fot. Wikimedia Commons.
16. Siergiej Michajłowicz Prokudin-Gorski, *Pinkhus Karlinskii. Osiemdziesiąt cztery lata. Sześćdziesiąt sześć lat służby. Nadzorca śluzy Czernihowskiej, Rosja, [1909]*. Fot. Prokudin-Gorski photograph collection, Library of Congress, Prints and Photographs Division.
17. Stanisław Wilhelm Lilpop, Hania Lilpopówna (z prawej) z jej przyjaciółką Marią Wysocką. Ogród letni wili Lilpopów „Aida", Podkowa Leśna, 1909, autochrom. Fot. archiwum Muzeum w Stawisku/FOTONOVA.
18. Tadeusz Rząca, *Rynek Główny w Krakowie*, ok. 1915, autochrom. Fot. © MuFo
19. Jan Szczepanik, fotografia barwna, 1900, wykonana za pomocą autorskiej metody. Fot. Małopolskie Centrum Edukacji.
20. Ottomar Anschütz, Studium lotu bociana, 1884. Fot. Wikimedia Commons.
21. Eadweard Muybridge, *Twenty frames of a horse jumping a fence, with rider* [Dwadzieścia klatek przedstawiających konia przeskakującego przeszkodę z jeźdźcem], z serii The Animal Locomotion, Pennsylvania, USA, 1887, kalotypia. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
22. Thomas Eakins, *Studium ruchu – chłopiec skaczący w prawo*, 1884 (negatyw), odbitka żelatynowo-srebrowa, 12,7 × 17,2 cm. Fot. Philadelphia Museum of Art, Gift of Charles Bregler, 1977.

Rozdział II

23. Maxime Du Camp, *Najbardziej wysunięty na zachód kolos świątyni Re, Abu Simbel*, Egipt, 1850, odbitka na papierze solnym z negatywu papierowego, 22,8 × 16,5 cm. Fot. The MET, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005.
24. John W. Draper, *Najwcześniejszy zachowany dagerotyp Księżyca*, 1840. Fot. Wikimedia Commons.
25. Francis Meadow (Frank) Sutcliffe, *Water Rats (Sea Urchins)*, 1886. Fot. Wikimedia Commons.
26. Gustave Le Gray, *Bryg na wodzie*, 1856, odbitka albuminowo-srebrowa z negatywu szklanego, 32,1 × 40,5 cm. Fot. The MET, Gift of A. Hyatt Mayor, 1976.
27. Francis Frith, *Piramidy w Dahszur*, strona wschodnia, 1858, odbitka albuminowa, 44,3 × 36,5 cm, z albumu Egypt, Sinai, and Jerusalem: A Series of Twenty Photographic Views by Francis Frith (wyd. 1860–1862). Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
28. Awit Szubert, *Szałas w Dolinie Stawów Gąsienicowych z widokiem na szczyty Skrajnej i Pośredniej Turni*, 1873–1874. Fot. Wikimedia Commons.
29. Auguste-Rosalie Bisson, Studio Bisson Frères, *Wejście na Mont Blanc*, 1861, odbitka albuminowo-srebrowa z negatywu szklanego, 39,6 × 23,7 cm. Fot. The MET, Gilman Collection, Purchase, Alfred Stieglitz Society Gifts, 2005.
30. Timothy H. O'Sullivan, *Starożytne ruiny w Cañon de Chelle, w niszy pięćdziesiąt stóp nad dzisiejszym dnem kanionu*, 1873, odbitka albuminowo-srebrowa, 27,6 × 19,2 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
31. Carleton Watkins, *Dolina Yosemite, najlepszy widok ogólny*, 1866, odbitka albuminowo-srebrowa, 41 × 52,2 cm (na odwrocie notatka autora fotografii: „Best [excised] General View Yosemite Valley No 2"). Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
32. William Henry Jackson i drugi mężczyzna ze sprzętem fotograficznym na górze w pobliżu Parku Yellowstone, Wyoming, 1871–1878. Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, DC.
33. Edward S. Curtis, *Canyon de Chelley – Navajo*, 1904, odbitka żelatynowo-srebrowa, 27 × 34,8 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
34. Paul Martin, *Wielki mróz, śnieżny pejzaż nad brzegiem Tamizy w Londynie*, 1894–1895 (odbitka współczesna ze szklanego negatywu, 1970–2000). Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
35. William Carrick, *Brodaty mężczyzna palący fajkę*, ok. 1860–1870, odbitka albuminowo-srebrowa, 9.2 × 5.6 cm, z albumu Les Types Russes. Photographie de Carrick. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
36. Ignacy Krieger, *Góral Kliszczacki z Lubnia pod Myślenicami*, ok. 1880, fot. kolodionowa, czarno-biała, tonowanie, 10,6 × 6.6 cm. Fot. © MuFo
37. Walery Rzewuski, *Wincenty Rapacki, portret atelierowy jako Jan Zrzęda w sztuce Aleksandra Fredry*, 1865, fot. albuminowa, 10,5 × 6 cm. Fot. © MuFo
38. Michał Greim, *Żyd – handlarz rybami z Podola*, lata 70. – 80. XIX w. Fot. MEK.
39. Karol Beyer, *Czwartak*, 1861. Fot. MEK.
40. Nadar, Gaspard-Félix Tournachon, *Robotnik w paryskich katakumbach*, 1861. Fot. Wikimedia Commons.
41. Etienne Carjat, *Charles Baudelaire*, ok. 1863, woodburytypia, 23,1 × 18,1 cm. Fot. The MET, David Hunter McAlpin Fund, 1964.
42. Nadar, Gaspard-Félix Tournachon, Paul Nadar, *Sarah Bernhardt*, 1864, odbitka żelatynowo-srebrowa (1924?), 21.1 × 16.2 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
43. Jean-Eugène-Auguste Atget, *A la Biche, rue Geoffroy St Hilaire* [Pod Łanią, ulica Geoffroy St Hilaire], Paryż, ok. 1900, odbitka albuminowa z negatywu na suchej płycie żelatynowej, 22,1 × 17 cm. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
44. Jacques-Henri Lartigue, *Grand Prix de l'ACF, 1912*, odbitka żelatynowo-srebrowa (1962), 25,4 × 34,3 cm. Fot. MoMA/Scala, Florence/ © Ministère de la Culture (France), Association des Amis de Jacques Henri Lartigue.

45. Oscar Gustav Rejlander, ***A Night Out, Homeless*** [Noc poza domem, Bezdomny], ok. 1857, odbitka węglowa, negatyw wykonany ok. 1857 (odbitka ok. 1900), 21,4 × 16,3 cm. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
46. David Octavius Hill i Robert Adamson (studio fotograficzne Hill and Adamson) ***Rybak z Newheaven i dwaj chłopcy***, 1843–1847, odbitka na papierze solnym z negatywu papierowego. Fot. The MET, Harris Brisbane Dick Fund, 1937.
47. Thomas Annan, ***Close No. 37 High Street***, z albumu ***Old Closes and Streets of Glasgow*** [Dawne zaułki i ulice Glasgow], Glasgow, 1868, heliograwiura. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
48. John Thomson, ***The "Crawlers"***, z albumu ***Street Life in London*** [Życie londyńskiej ulicy], 1877, woodburytypia, 11,6 x 8,8 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Gift of Robert A. Taub.
49. Jacob A. Riis, Unauthorized Lodgers in a Bayard Street Tenement, Five Cents a Spot [Dzicy lokatorzy kamienicy przy Bayard Street, pięć centów za miejsce do spania], Nowy Jork, ok. 1889. Fot. Preus museum.
50. Lewis W. Hine, ***Breaker boys working in Ewen Breaker Pennsylvania Coal Co.*** [Chłopcy Breakera, pracujący w kopalni węgla Ewena Breakera], S. Pittston, Pennsylvania, 1911. Fot. US National Archives and Record Administration, National Archives Collection.
51. Lewis W. Hine, ***Mechanic and Steam Pump*** [Mechanik i pompa parowa], 1921, odbitka żelatynowo-srebrowa, 24.4 × 19.4 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
52. Arthur Rothstein, ***Rolnik i synowie podczas burzy piaskowej***, Cimarron County, Oklahoma, 1936, 20,32 × 25,4 cm. Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.
53. Dorothea Lange, ***Migrant Mother***, Niponimo, California, 1936. Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.
54. Walker Evans, ***Rodzina dzierżawcy, Hale County, Alabama/Bud Fields z rodziną***, 1936, odbitka żelatynowo-srebrowa, 19,4 × 24,3 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
55. Walker Evans, ***Subway Portrait***, 1938–1941, odbitka żelatynowo-srebrowa, 17,6 × 19,1 cm. Fot. MoMA/Scala, Florence/© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.
56. Gordon Parks, ***Washington, D.C. Government charwoman Ella Watson*** [Sprzątaczka rządowa w Waszyngtonie Ella Watson], 1942, odbitka żelatynowo-srebrowa, 23,7 × 18,2 cm. Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.
57. Zofia Rydet, z cyklu ***Zapis socjologiczny 1978–1990***, Podhale, Chochołów, 1981. Fot. © Fundacja im. Zofii Rydet.
58. Erich Salomon, ***Aristide Briand zauważa fotografa, który wszedł bez zezwolenia na przyjęcie na Quai d'Orsay. Komentarz Brianda: „Ach, le voilà! Le roi des indiscrets". Paul Reynaud, Aristide Briand, Auguste Champetier de Ribes, Edouard Herriot, Léon Bérard***, sierpień 1931. Fot. Scala, Florence/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.
59. August Sander, ***Konditor*** [Mistrz cukierniczy z Kolonii], ok. 1928, odbitka żelatynowo-srebrowa (1976), 29,2 × 21,6 cm. Fot. The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence/© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Cologne/ARS, NY 2023.
60. André Kertész, ***Meudon***, z serii ***La France***, 1926–1936. Fot. © Ministère de la Culture – Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. RMN-Grand Palais/André Kertész/© RMN-Grand Palais – Gestion droit d'auteur.
61. Timothy H. O'Sullivan, ***Żniwo śmierci***, Gettysburg, Pennsylvania, 1863, odbitka albuminowo-srebrowa z negatywu szklanego, 45,2 × 57,2 cm. Fot. The MET, Gilman Collection, Museum Purchase, 2005.
62. Roger Fenton, ***Wóz artysty*** [Asystent Rogera Fentona Marcus Sparling na wozie, w którym znajdowało się jego laboratorium fotograficzne w czasie wojny krymskiej], 1855, odbitka na papierze solnym, 17,5 × 16,5 cm. Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.
63. Roger Fenton, ***Dolina Cienia Śmierci***, Krym, 1855, odbitka na papierze solnym, 28 × 36 cm. Fot. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.
64. Portret Mariana Langiewicza. Fot. archiwum Zbigniewa Tomaszczuka.
65. Karol Beyer, ***Pięciu poległych*** (tableau złożone z pięciu fotografii), 1861. Fot. Biblioteka Narodowa/Polona.
66. Evarts Tracey, Zdjęcie zrobione we Francji, w pobliżu okopów na linii frontu, przez Majora Evartsa Traceya, Korpus Inżynieryjny, USA, ilustrujące skutki działania gazu fosgenowego, 1918, forografia pozowana. Fot. U.S. National Archives.
67. Jewgienij Chałdiej, ***Zatknięcie flagi ZSRR na Reichstagu***, 2 maja 1945. Fot. Wikimedia Commons.
68. Eugeniusz Haneman, Fotografia z Powstania Warszawskiego. Krakowskie Przedmieście, ujęcie z wnętrza kościoła św. Krzyża przez wyburzoną ścianę w kierunku ul. Kopernika. Obserwujący przedpole żołnierz na tle zniszczonej zabudowy. Od lewej kamienice nr 10 i 8, ok. 25 sierpnia 1944. Fot. Muzeum Powstania Warszawskiego.

Rozdział III

69. Okładka książki Roberta de La Sizeranne ***La Photographie est-elle un art?*** [Czy fotografia jest sztuką?], 1899, ze zdjęciem Constanta Puyo. Fot. PhotoSeed Blog, https://photoseed.com/collection/group/la-photographie-est-elle-un-art/.
70. David Octavius Hill, ***Disruption forming Free Kirk*** [Podpisanie deklaracji niezależności Wolnego Kościoła Szkocji], 1843–1846. Fot. Wikimedia Commons.
71. Oscar Gustav Rejlander, ***The Two Ways of Life*** (assigned by artist) [Dwie drogi życia (przypisane przez artystę], ok. 1857, brązowa odbitka węglowa z 1925 r., z oryginalnych negatywów kolodionowych, 18,1 × 14 cm. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
72. Henry Peach Robinson, ***Fading Away*** [Gasnące życie], 1858, odbitka albuminowa, 23,8 37,5 cm. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
73. Julia Margaret Cameron, ***Julia Jackson***, 1867, odbitka albuminowa z mokrego kolodionowego negatywu szklanego, 31 26 cm. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
74. Lewis Carroll, ***Alice Liddell as "The Beggar Maid"*** [Alice Liddell jako „Mała żebraczka"], 1858, odbitka albuminowo-srebrowa z negatywu szklanego, 16.3 × 10.9 cm. Fot. The MET, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005.
75. Julia Margaret Cameron, ***The Rosebud Garden of Girls*** [Różany ogród dziewcząt], 1868, odbitka albuminowo-srebrowa, 29.4 × 26.7 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
76. Robert Demachy, ***Behind the Scenes*** [Za kulisami], z czasopisma „Camera Work" 1906, vol. 16, heliograwiura, 19,4 × 9,7 cm. Fot. Minneapolis Institute of Art Collection, The William Hood Dunwoody Fund.
77. George Davison, ***The Onion Field*** [Pole cebuli], Mersea Island, Essex, Anglia, 1890, heliograwiura, 15,4 × 20,4 cm, z czasopisma „Camera Work" 1907, vol. 18. Fot. Art Gallery of New South Wales, Sydney.

78. Léonard Misonne, ***Au passage d'eau***, 1923, fotografia bromolejowa, 29,2 × 39,1 cm. Fot. Art Gallery of New South Wales, Sydney.
79. Edward Steichen, plakat wystawy „Foto-Secesja" w „Małej Galerii", Nowy Jork, opublikowana w „Camera Work" 1906, nr 13. Fot. Wikimedia Commons.
80. Edward Steichen, ***Moonlight: The Pond*** [Staw w świetle księżyca], 1904 (odbitka 1906), heliograwiura, 16,2 × 20,3 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
81. Henryk Mikolasch, ***Niebieska flasza***, 1914, guma. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
82. Jan Bułhak, ***Krajobraz z ostami***, reprod. Jerzy Strumiński, l. 50. XX w., odbitka żelatynowo-srebrowa, 8 × 10,6 cm. Fot. © MuFo .
83. Witold Romer, ***Biegacze, start***, 1939, izohelia, 45,8 × 64,3 cm. Fot. © MuFo
84. Paul Strand, ***New York (Blind Woman)*** [Niewidoma], 1916 (odbitka 1917), heliograwiura, 22,4 × 16,7 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
85. Alfred Stieglitz, ***Georgia O'Keeffe***, 1918, odbitka żelatynowo-srebrowa, 11.4 × 9.1 cm.Fot. The Art Institute of Chicago, Alfred Stieglitz Collection.
86. Alfred Stieglitz, ***The Steerage*** [Dolny pokład], 1907 (odbitka 1915). Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
87. Paul Strand, ***New York (Wall Street)***, 1915 (odbitka 1916), heliograwiura, 13 × 16.2 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
88. Edward Weston, ***Pepper No. 30*** [Papryka nr 30], 1930, odbitka żelatynowo-srebrowa, 23,9 × 19 cm Fot. Scala, Florence/Edward Weston© Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents.
89. Edward Weston, ***Shells*** [Muszle], 1927 (odbitka ok. 1953), odbitka żelatynowo-srebrowa, 23,2 × 19,1 cm. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Gift of Melvin and Elaine Wolf/© 1981 Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents.
90. Edward Weston, ***Charis***, 1934. Fot. The MET, Gilman Collection, Purchase, Jennifer and Joseph Duke Gift, 2005/© Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents.
91. Ansel Adams, ***Moonrise, Hernandez, New Mexico*** [Wschód Księżyca. Hernandez w stanie Nowy Meksyk], 1941, odbitka żelatynowo-srebrowa, 40 × 49,5 cm. Fot. MoMA/© The Ansel Adams Publishing Rights Trust/Scala, Florence.
92. Minor White, ***Cobblestone House*** (Avon, New York), 20.07.1958, odbitka żelatynowo-srebrowa. Fot. The Minor White Archive, Princeton University Art Museum. Bequest of Minor White/© Trustees of Princeton University.

Rozdział IV

93. Andy Warhol, ***Marylin Monroe***, 1967, serigrafia, papier, 44 × 44 cm. Fot. Muzeum Sztuki, Łódź/© 2023 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York.
94. Janusz Bąkowski, ***Ania***, 1979, fotografia czarno-biała. Fot. © Jacek Bąkowski/Fundacja Archeologii Fotografii.
95. Sohei Nishino, ***Rio de Janeiro***, 2011. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Sohei Nishino
96. Wojciech Sternak, ***Warszawa, kolumna Zygmunta*** z cyklu ***Światowidy***, 2003, fotografia barwna. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Wojciech Sternak
97. Alvin Langdon Coburn, ***Vortograph***, 1916–1917, odbitka żelatynowo-srebrowa, 28,2 × 21,2 cm, Thomas Walther Collection. Grace M. Meyer Fund. Fot. Digital image, MoMA/Scala Florence.
98. El Lissitzky, ***Biegacz w mieście***, ok. 1926, odbitka żelatynowo-srebrowa, 13,1 × 12,8 cm Fot. © The MET/Art Resource/Scala, Florence.
99. Wacław Szpakowski, ***Portret wielokrotny***, 1912, fotografia czarno-biała, papier fotograficzny, 9 × 14 cm. Fot. Muzeum Sztuki, Łódź.
100. Christian Schad, ***Schadograph***, 1919, odbitka żelatynowo-srebrowa, wydruk na papierze, 16,8 × 12,7 cm. Fot. Digital image, MoMA/Scala, Florence/© Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/Artists Rights Society (ARS), New York, 2023.
101. Mieczysław Szczuka, okładka tomiku wierszy Władysława Broniewskiego ***Dymy nad miastem***. Fot. Wikimedia Commons.
102. Mieczysław Berman, ***Über alles***, 1944, fotomontaż, papier, 33,5 x 22,5 cm. Fot. artinfo.pl.
103. Aleksander Krzywobłocki, ***SOS***, 1928, fotografia czarno-biała, papier fotograficzny, 16,5 × 11,8 cm. Fot. Muzeum Sztuki, Łódź.
104. László Moholy-Nagy, ***Widok z wieży radiowej***, Berlin, 1928, odbitka żelatynowo-srebrowa, 28,2 × 21,3 cm. Fot. Digital image, MoMA/Scala, Florence/© 2023 Estate of László Moholy-Nagy/Artists Rights Society (ARS), New York.
105. Harry Callahan, ***Eleanor***, Chicago, 1949, odbitka żelatynowo-srebrowa, 27,3 × 23,2 cm. Fot. SAAM/© The Estate of Harry Callahan, courtesy Pace Gallery.
106. Herbert Bayer, ***Lonely Metropolitan*** [Samotny mieszkaniec wielkiego miasta], 1932, tusz drukarski, papier, fotomontaż, fotografia, wym. arkusza: 398 × 298 mm, wym. odbitki 392 × 293 mm. Fot. Victoria and Albert Museum, London/© 2023 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn.
107. Eugène Atget, ***Zaćmienie Słońca***, Paryż, 1911, odbitka żelatynowo-srebrowa w odcieniu złota z oryginalnego szklanego negatywu Eugène'a Atgeta o wymiarach 18 × 24 cm, 16,8 × 21,5 cm. Fot. © Victoria and Albert Museum, London.
108. Philippe Halsman, ***Dali Atomicus***, 1948, odbitka żelatynowo-srebrowa, 19.5 × 24 cm. Fot. Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.

Rozdział V

109. Zofia Rydet, z cyklu ***Radość istnienia***, Sopot, 1961, odbitka żelatynowo-srebrowa (fotografia w albumie Zofia Rydet. Mały człowiek, Arkady, 1965) Fot. © Fundacja im. Zofii Rydet.
110. Andrzej Różycki, ***Zatruta studnia***, 1965, odbitka żelatynowo-srebrowa, collage, 98 × 60 cm. Fot. © MuFo
111. Wacław Nowak, ***Fish eye akt***, 1968, odbitka żelatynowo-srebrowa, 40 x 30 cm. Fot. © MuFo
112. Bronisław Schlabs, ***Abstrakcja (fotogram)***, 1957–1958. Fot. © MuFo
113. Jerzy Lewczyński, ***bez tytułu***, z pokazu zamkniętego ***Antyfotografia***, 1959. Fot. archiwum Zbigniewa Tomaszczuka.
114. Zdzisław Beksiński, ***Kołysanka***, 1958–1959. Fot. dzięki życzliwości Muzeum Historycznego w Sanoku.
115. Józef Robakowski, ***Trzecia twarz*** z cyklu ***Obrazy podwójne***, 1966. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Józef Robakowski.

116. Zbigniew Łagocki, ***Body Building***, ok. 1967, odbitka żelatynowo-srebrowa, fotomontaż, 49 × 59 cm. Fot. © MuFo
117. Andrzej Pawłowski/Marek Gardulski, ***...by świecić ziemi*** z cyklu ***Genesis***, 1967/2021, odbitka żelatynowo-srebrowa, 41,7 × 58,5 cm. Fot. © MuFo
118. Simone Giacomelli, ***Io non ho mani che mi accarezziono il volto*** [Nie ma rąk, które pieściłyby moją twarz], 1961/63, odbitka żelatynowo-srebrowa, 29,21 × 39,37 cm. Fot. courtesy SFMOMA/Eredi Mario Giacomelli © Simone Giacomelli.
119. Robert Adams, ***Burning Oil Sludge, Weld County, Colorado***, 1974, odbitka żelatynowo-srebrowa, 15,2 × 19,4 cm. Fot. SAAM, Gift of Virginia Zabriskie/© 1974, Robert Adams.
120. Henry Wessel, Jr., ***Albany, California***. 1972. Fot. Digital image, MoMA/Scala Florence/© Studio Henry Wessel.
121. Lewis Baltz, ***Public Places – Claremont, California (#2A)***, 1973, odbitka żelatynowo-srebrowa, arkusz,15,1 × 22,5 cm. Fot. SAAM, Gift of John Gossage.
122. Lewis Baltz, ***Public Places – Berkeley, California (#1A***), 1972, odbitka żelatynowo-srebrowa, arkusz, 15,2 × 22,5 cm. Fot. SAAM, Transfer from the National Endowment for the Arts, 1983.63.77/© 1973, Lewis Baltz.
123. William Klein, ***Inside GUM*** [Wewnątrz GUM], Moskwa, 1959/1980, odbitka żelatynowo-srebrowa, 23,7 × 34,7 cm. Fot. SAAM/© 1959, William Klein.
124. Nicholas Nixon, ***The Brown Sisters***, New Canaan, Connecticut, 1975, odbitka żelatynowo-srebrowa. 19,4 × 24,4 cm. Fot. SAAM/© Nicholas Nixon, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.
125. Nicholas Nixon, ***The Brown Sisters***, Dallas, Texas, 2008, odbitka żelatynowo-srebrowa, 19,4 × 24,4 cm. Fot. SAAM/© Nicholas Nixon, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Rozdział VI

126. Stanisław Ignacy Witkiewicz, ***Autoportret pęknięty***, ok. 1912. Fot. Wikimedia Commons/Pascal3012 (CC-BY-SA-4.0).
127. Tomasz Machciński, ***Autoportret kreacyjny „Charli"***, 1971/2019, fotografia-pozytyw, papier, 39,8 × 32,5 cm. Fot. © MuFo
128. Tomasz Machciński, ***Autoportret kreacyjny „Dawinczi"***, 1988/2019, fotografia-pozytyw, papier, 39,8 × 31,5 cm. Fot. © MuFo
129. William H. Mumler, ***Mary Todd Lincoln (1818–1882), fotografia ducha z cieniem Abrahama Lincolna***, lata 70. XIX w. Fot. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from Special Collections, Fine Arts Library, Harvard College Library, Bequest of Evert Jansen Wendell, Photo © President and Fellows of Harvard College, 2010.88.
130. Arno Rafael Minkkinen, **Autoportret**, Beach Pond, Connecticut, 1974, archiwalny wydruk pigmentowy, 101,6 × 127 cm. Fot. © Arno Rafael Minkkinen, courtesy Edwynn Houk Gallery, New York.
131. Natalia LL, ***Sfera paniczna***, 1991, instalacja, IFA Galerie Friedrichstrasse, Berlin. Fot. dzięki uprzejmości Fundacji ZW/Archiwum Natalii LL.
132. Zbigniew Dłubak, ***Ikonosfera I***, 1967. Fot. Fundacja Archeologia Fotografii /© Armelle Dłubak.
133. Krzysztof Pruszkowski, ***60 passagers de 1 classe du metro/60 passagers de 2 classe du metro, Paris, 9 juin 1985, entre 9 et 11, ligne pont de Neuilly-château de Vincennes.*** [60 pasażerów 1. i 2. klasy metra, Paryż, 9 czerwca 1985, w godzinach 9–11, linia pont de Neuilly-château de Vincennes], fotosynteza, wymiary jednej fotografii 74 × 50 cm. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Krzysztof Pruszkowski.
134. Stefan Wojnecki, ***Duogramy, Myślenie***, 1972. Fot. dzięki uprzejmości spadkobiercy autora fotografii/ © Ryszard Wojnecki.
135. Grzegorz Przyborek, ***Bardzo lekkie śniadanie francuskie z cyklu Wspomnienia z Arles***, 1989. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Grzegorz Przyborek.
136. Wojciech Prażmowski, ***Zapominanie***, 1996. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Wojciech Prażmowski.
137. Krzysztof Cichosz, ***Portrety Hybrydowe / Hybrid Portraits***, 2001, 9 obiektów 86 × 84 × 10 cm, fotoinstalacja, transparentny wydruk komputerowy – 36 elementów 86 × 84 cm, elementy metalowe (fotografia z wystawy w BWA Jelenia Góra, 2003). Fot. dzięki uprzejmości autora/© Krzysztof Cichosz.
138. Tomek Woźniakowski, ***Kwiaty cięte i rośliny doniczkowe***, 1995. Fot. archiwum „Kwartalnika Fotografia"/© Tomek Woźniakowski.
139. Iza Królik, ***Autoportret kamery i własny, dokumentacja naświetlania***, 1999. Fot. dzięki uprzejmości autorki fotografii/© Iza Królik.
140. Sławomir Decyk, ***Cyklografia (H)***, z tryptyku ***Cyklografie tryptyk I***, 2005. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Sławomir Decyk.
141. Maciej Stępiński, ***Go with peace***. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Maciej Stępiński
142. Paweł Kula, ***Świdwin kierunek SE pół roku naświetlania***, 2007, solarigrafia. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Paweł Kula.
143. Zbigniew Tomaszczuk, ***Hommage à Anaksymenes***, Anamorfoza, 1999.
144. Stefan Wojnecki, **Metamorfoza płaszczyzny w obraz bryły powstałej jakby z ruchu, fotografia wykonana poprzez otworek w kształcie szczeliny**, 2002. Fot. dzięki uprzejmości spadkobiercy autora fotografii/© Ryszard Wojnecki.
145. Tomek Woźniakowski, ***Zwierzęta domowe***. Fot. archiwum „Kwartalnika Fotografia"/© Tomek Woźniakowski.
146. Piotr Wołyński, ***Mimoformy II*** (cztery fotografie plus dwa negatywy), 2000. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Piotr Wołyński.

Rozdział VII

147. Thomas Ruff, ***Nachte 2 I***, 1992. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© 2023 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn.
148. Jerzy Lewczyński, ***Nasze powiększenie – Nysa 1945***, 1971, odbitka żelatynowo-srebrowa, fotomontaż, 71 × 179 cm. Fot. © MuFo
149. Helen Levitt, ***New York,*** 1938. Fot./Digital image, MoMA/Scala, Florence.
150. Thomas Struth, ***Stanze di Rafaello II***, Roma, 1990. Fot. Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia/© Thomas Struth.
151. Wojciech Prażmowski, ***Zapominanie***, 1996, Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Wojciech Prażmowski.
152. Waldemar Jama, ***Czterech jeźdźców Apokalipsy*** z cyklu ***Gry wojenne***, 2001. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Waldemar Jama.
153. Aleksandra Mańczak, ***Koperty dla nieznajomej***, 1998. Fot. dzięki uprzejmości autorki fotografii/© Aleksandra Mańczak.
154. Marek Noniewicz, ***Iliaster***, 2012. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Marek Noniewicz.
155. Paweł Żak, ***bez tytułu (neg. nr 1335/1)***, 2014, 43 × 52 cm. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Paweł Żak.

156. Jarosław Klupś, ***Aparat Melquiadesa***, 2011, instalacja. Fot. Zbigniew Tomaszczuk.
157. Jarosław Klupś, instalacja ***Odbicia***, 2005, dagerotypy 13 × 18cm, projekcja, Galeria Słodownia, Stary Browar, Poznań. Fot. dzięki uprzejmości artysty
158. Jakub Byrczek, ***Zapach łąk i niebo***, 2014. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Jarosław Byrczek.
159. Jiři Šigut, ***V lese*** [W lesie] II/II, 2-12.10.1996, czarno-biały papier fotograficzny, 50 × 50 cm. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Jiři Šigut.
160. Chris McCaw, ***Sunburned*** [Spalone słońcem] GSP#516, 2011. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Chris McCaw.
161. Marek Szyryk, z cyklu ***Dotykając stołu***, 2009, ambrotyp. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Marek Szyryk.
162. Michal Macků, ***Gellage #5***, 1989. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Michal Macků.
163. Anthony Azis & Samuel Cucher, ***Dystopia, Maria***, 1994. Fot. dzięki uprzejmości autorów fotografii/© Azis + Cucher.
164. Nancy Burson, ***Warhead I (Reagan 55%, Brezhnev 45%, Thatcher less than 1%, Mitterand less than 1%, Deng less than 1%)***, 1982, odbitka albuminowo-srebrowa, 19,3 × 19,2 cm. Fot. dzięki uprzejmości autorki fotografii/© Nancy Burson.
165. Weronika Gęsicka, ***bez tytułu #5***, z cyklu ***Traces***, 2015–2017. Fot. dzięki uprzejmości artystki i Galerii Jednostka/© Weronika Gęsicka/Galeria Jednostka
166. Paweł Kula, Archiwum domowe, 1983–1998. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Paweł Kula
167. Marek Poźniak i Przemysław Zajferet, ***Berlin–Stuttgart camera obscura***. Fot. dzięki uprzejmości autorów fotografii/© Marek Późniak i Przemysław Zajfert.
168. Nam June Paik, ***Nixon***, 1965–2002, instalacja, wideo, 2 monitory, czarno-biały i kolorowy, dźwięk i cewki magnetyczne, czas trwania: 10 min 51 sek. Fot. Tate/© Nam June Paik Estate.
169. Thomas Ruff, ***jpeg ny01***, 2004. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© 2023 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn.
170. Penelope Umbrico, ***5,377,183 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 04/28/09***. Fot. Ben Blackwell/dzięki uprzejmości SFMOMA i autorki fotografii/© Penelope Umbrico.
171. Kurt Caviezel, ***Insect 56***. Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Kurt Caviezel.

.

RECENZENT
dr **Adam Sobota**

REDAKCJA TEKSTU
Weronika Girys-Czagowiec

REDAKCJA MATERIAŁU ILUSTRACYJNEGO, KOREKTA
Sekcja Wydawnicza ASP w Warszawie

ŹRÓDŁA FOTOGRAFII

archiwa Autorów | archiwum Muzeum w Stawisku/FOTONOVA | Art Gallery of New South Wales, Sydney (Australia) | The Art Institute of Chicago (USA) | Biblioteka Narodowa/Polona | Brooklyn Museum (USA) | Fundacja Archeologii Fotografii | Fundacja im. Zofii Rydet | Fundacja ZW | Google Books | Harvard Art Museums/Fogg Museum (USA) | The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (USA) | Kingston Museum and Heritage Service (UK) | Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. (USA) | Małopolskie Centrum Edukacji | MDZ Digitale Bibliothek RFN | MEK | The MET (USA) | Minneapolis Institute of Art Collection (USA) | MoMA (USA) | MuFo | Muzeum Historyczne w Sanoku | Muzeum Narodowe we Wrocławiu | Muzeum Powstania Warszawskiego | Muzeum Sztuki, Łódź | National Gallery of Art, Washington (USA) | Nordiska museet (Szwecja) | Philadelphia Museum of Art (USA) | Preus museum | Princeton University Art Museum (USA) | RMN-Grand Palais (Francja) | SAAM (USA) | Scala, Florence (Włochy) | SFMOMA | Tate (UK) | U.S. National Archives and Records Administration | Victoria and Albert Museum (UK) | Wellcome Collection | Wikimedia Commons | www.filmcolors.org | www.fotomuzeum.pl |

PODZIĘKOWANIA ZA UDOSTĘPNIENIE FOTOGRAFII ZECHCĄ PRZYJĄĆ
SPECIAL THANKS FOR LETTING US USE THEIR PHOTOGRAPHS TO:

Anthony Aziz, Nancy Burson, Jakub Byrczek, Kurt Caviezel, Krzysztof Cichosz, Samuel Cucher, Sławomir Decyk, Waldemar Jama, Iza Królik, Paweł Kula, Michal Macků, Aleksandra Mańczak, Chris McCaw, Arno Rafael Minkkinen„ Marek Noniewicz, Marek Poźniak, Wojciech Prażmowski„ Krzysztof Pruszkowski, Grzegorz Przyborek, Józef Robakowski, Thomas Ruff, Jiří Šigut, Wojciech Sternak, Maciej Stępiński, Marek Szyryk, Penelope Umbrico, Piotr Wołyński, Tomek Woźniakowski, Przemysław Zajfert, Paweł Żak

NA OKŁADCE
Wzór mozaiki Bayera (układ subpikseli na matrycy światłoczułej)

OPRACOWANIE GRAFICZNE, PROJEKT OKŁADKI I SKŁAD
Maciej Welk

CC BY-NC-ND 4.0 – tekst i fotografie (jeśli nie zaznaczono inaczej w ich opisach) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

WYDAWCA

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5
00-068 Warszawa,
www.asp.waw.pl

ISBN 978-83-66835-84-9

**Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa,
przyznanych przez Ministra Nauki w ramach Programu „Doskonała Nauka II”**

Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Zbigniew Tomaszczuk

Emerytowany profesor uczelni prowadzi wykłady z historii fotografii i fotografii wobec intermedialności na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wykłada historię fotografii w Warszawskiej Szkole Filmowej, Studium Fotografii ZPAF w Warszawie, Collegium DaVinci w Poznaniu. Studia magisterskie na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (2001). Doktorat ze sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej fotografia, ASP w Poznaniu (2003). Habilitacja ze sztuki filmowej w PWSFTViT w Łodzi (2010). Współzałożyciel i redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografia" (2000–2003) oraz naukowo-artystycznego pisma o fotografii „Camera Obscura" (2006–2012). Autor książek: ***Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*** (Warszawa 1998), ***Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*** (Września 2003), ***Odwzajemnione spojrzenie. O fotografii otworkowej*** (Wrocław 2004), ***Déja vu. Kolekcja Wrzesińska*** (Września 2014), ***Zakres widzenia*** (Warszawa 2018) oraz blisko 200 tekstów o fotografii w pismach branżowych i artystycznych, wydawnictwach zbiorowych posympozjalnych i katalogach wystaw. Od 1987 roku członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Zajmuje się twórczością związaną ze sztukami wizualnymi. Prace w zbiorach: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, muzeum Photo Elysée w Lozannie. Wyróżniony odznakami Zasłużony Działacz Kultury (2003), Zasłużony dla Kultury Polskiej (2007) i Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (2024).

W istocie dzisiaj nie jest możliwe pełne i zwarte opisanie historii fotografii we wszystkich jej aspektach, chyba że w postaci encyklopedycznego zbioru haseł. Z uwagi na takie trudności należy wysoko ocenić ujęcie tego tematu zaproponowane przez Zbigniewa Tomaszczuka, który [...] naświetlił różne przejawy historii tego medium, gdzie kluczowe etapy rozwoju technicznego opisane są w ścisłym powiązaniu z wyznacznikami światopoglądów, jakie temu towarzyszyły. [...] W kilku rozdziałach, zwłaszcza na początku opracowania, autor zasadniczo koncentruje się na podstawowych odkryciach technicznych, które umożliwiły objawienie się i rozwój tego medium. Natomiast w zdecydowanej większości rozdziałów problemy technologii fotografii wymieniane są przy okazji omawiania kreatywnych sposobów jej wykorzystywania, co dowodzi, że autor dobrze rozumie współzależność tych kwestii w sferze tak zwanych nowych mediów sztuki. Kolejne rozdziały odnoszą się przede wszystkim do związków fotografii z kulturą masową i sztuką, na różnych etapach jej rozwoju w XIX, XX i XXI wieku. Zbigniew Tomaszczuk szczególnie wiele uwagi poświęca walorom dokumentalnym fotografii, poprzez podkreślenie ich kreatywnej funkcji w kulturze współczesnej. Względność rozumienia obiektywizmu fotografii i jego zależność od historycznych kontekstów jest omawiana w rozdziałach poświęconych wczesnym formom fotografii reportażowej, humanistycznych dokumentacji społecznych, fotografii wojennej, a następnie nowszym dziejom takich praktyk, zarówno kwestionujących tradycyjny dokumentalizm, jak i nawiązujących do niego. [...]

Zbigniew Tomaszczuk omawia najważniejsze zagadnienia z historii fotografii światowej, ale poświęca też sporo miejsca osiągnięciom polskich wynalazców i artystów. Poza osobnym omówieniem początków fotografii w Polsce, wzmianki takie są w różnych rozdziałach jako przykłady na twórcze interpretacje omawianych problemów.

z recenzji dr. Adama Sobota