

Opis bibliograficzny: Lech Grabowski, *W poszukiwaniu treści pojęcia — fotografia artystyczna*, „Fotografia”, 1965, nr 1, s. 3-5

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: zawód, klub, fotografika, fotografia artystyczna

Tekst:

Czasy klubów fotograficznych, będących wytworem nie tylko określonych stosunków społecznych, ale i odbiciem możliwości w sensie czysto technicznym ówczesnej fotografii — należą już do przeszłości. W Polsce kluby co prawda straciły rację bytu w wyniku rewolucji kulturalnej; zniszczona została ich społeczna baza. Nawet jednak i tam, gdzie istnieją do dzisiaj — wykazują wszelkie cechy organizacji anachronicznej. Był wszakże czas, gdy ich elitarność niejako gwarantowała poziom osiągniętych wyników w pracy fotograficznej, traktowanej jako wypowiedź artystyczna, opartej na znajomości dzieł sztuki i zabytkach kultury, jako że kultura fotograficzna w pojęciu, jakie jej dziś nadajemy, jeszcze nie istniała, a w latach trzydziestych naszego stulecia zjawily się dopiero podstawowe jej elementy. Dostrzegł to już Antoni Wieczorek i sformułował, choć jeszcze językiem kryteriów estetycznych, w swych „Myślach o fotografii”, drukowanych w 1936 roku w „Fotografie Polskiej”: „...*Dawniejszy cel fotografii artystycznej, wzięty zresztą z malarstwa sztalugowego — wisieć tu ramkach i za szkłem — przestał być jedyny, gdy życie wytworzyło rozliczne inne zastosowania dla pięknej fotografii. To współczesne życie wysadziło fotografię z ciasnych ramek zdobienia mieszkań i rzuciło ją w kierunku artystycznej ilustracji, pod znakiem której żyje dziś i rozwija się każde poważne wydawnictwo. Piękna książka, piękne czasopismo ilustrowane, wykwinna reklama jest nieledwie do pomyślenia bez wydatnego, a często decydującego udziału artysty-fotografa. Wszechmocne do niedawna słowo drukowane znalazło się nagle wobec groźnej konkurencji obrazu — ilustracji — konkurencji w dziejach malarstwa nieznanej. Piękna ilustracja fotograficzna wsparta niebywałym rozwojem i licznymi udoskonaleniami grafiki reprodukcyjnej, a zwłaszcza wkłęsłodruku, wypiera słowo drukowane z wielu miejsc. Jest dziś mnóstwo wytwornych publikacji, książek i czasopism, gdzie cały ciężar treści i sposobu*

przemawiania sprowadza się do ilustracji fotograficznej, podczas gdy słowo spełnia rolę dopełniającą. Albo nawet nie ma słowa, nie ma tytułu, jest tylko obraz o powszechnie zrozumiałej wymowie, lecz pozostawiony dowolnej interpretacji widza. Cały ogromny ciężar reklamy, zwłaszcza prasowej, uległ przekształceniu. Dawniej było tam mnóstwo słów zachwalających, których przeważnie nikt nie czytał — dziś jedno, dwa, ostatecznie kilka słów, a resztę spełnia piękna fotografia o niezwykle pomysłowym ujęciu tematu...”

Używane techniki — one bowiem stanowiły najbardziej cenioną formę wypowiedzi w twórczości fotograficznej — wymagały oczywiście wiele czasu i pieniędzy, zniewalały również do kultywowania malarskich tradycji i to w sensie najbardziej bezpośrednim, bo naśladowania malarskich i graficznych efektów. Do zmiany stanowiska było jeszcze daleko i cytowana wypowiedź Wieczorka dobrze świadczy o bystrości jego obserwacji. Logika takiego postępowania była zresztą oczywista. Potwierdzają to bujnie rozwijające się i dyskutowane w tym okresie teoretyczne założenia „twórczości fotograficznej”. Przydatności tej szkoły solidnego warsztatu i korzyści pilnej nauki u wielkich europejskich mistrzów pędzla, wówczas i w konsekwencji później, dla podniesienia ogólnej kultury fotograficznej nie sposób negować. O malejącym znaczeniu klubów zdecydował rozwój nowej dyscypliny i zmiany jej funkcji w skomplikowanej strukturze współczesnej techniki i nauki i jej znaczeniu dla współczesnej cywilizacji. Tak doskonale wykształcona teoria estetyki obrazu fotograficznego okazała się niewiele znacząca. Przed fotografią otworzyły się nowe dziedziny i perspektywy działania, których istnienia przedtem nie podejrzewano.

Fotografia stała się zawodem. Ale nie zawodem w znaczeniu dotychczasowej fotografii rzemieślniczej. Powstał nowy zawód fotoreportera. Fotografia stała się środkiem przekazywania informacji. Stała się potężnym środkiem oddziaływania na wyobraźnię. Fotografia reklamowa, a przede wszystkim prasowa i informacyjna, stworzyła własne formy wyspecjalizowanej wypowiedzi, formy o ogólnoświatowym zasięgu, operujące cyframi milionowych nakładów, gdyż dzisiaj druk zdecydował o jej znaczeniu. Zabawa w sztukę fotografowania przekształciła się w sztukę wykorzystywania fotografii w określonych celach, przede wszystkim komercyjnych. Przestała być zajęciem o zabarwieniu snobistycznym, środkiem wyży-[s.4]cia artystycznego. Ostatecznym efektem nie jest dziś zręcznie wykonana technicznie odbitka pozytywowa o unikalnej wartości. Ostateczny kształt pracy uzyskuje się przez powielenie na wałkach maszyny drukarskiej. Nowa elita fotografów wyrosła z bezimiennej rzeszy fotografów i reporterów zatrudnionych przez wydawnictwa i prasę. Zgrupowani wokół niektórych tygodników („Life”) lub w ekskluzywnym stowarzyszeniu „Magnum”, prezentują w skoncentrowanej formie specyficzne cechy tak pojętej fotografii

użytkowej, gdyż użytkowość jest jedną ze znamiennych cech współczesności tej dziedziny twórczości.

Fotografia stała się narzędziem badawczym. Pojawiła się kadra pracowników różnych dyscyplin — od astrofizyki po antropologię i historię sztuki. Jeśli nawet ich prace trafiały na sale wystaw, było to wynikiem zainteresowań, które ugruntowały ich wagę poza kręgiem czysto estetycznych kryteriów. A nawet jeśli, co się zdarzało, przesuwali swą działalność i w tym kierunku, przynosili ze sobą bagaż nawyków i doświadczeń zdobytych w laboratoriach naukowych.

Łacińska sentencja „*tempora mutantur...*” świetnie określa zwrot, dokonany w technice i stosunkach panujących we współczesnej fotografii. Ludzie nie zawsze jednak potrafili dostosować się do nadchodzących zmian. Liczba 125 lat, upływająca od dnia wynalazku fotografii, wyznacza okres istnienia przede wszystkim techniki; procesy organizacji środowisk twórczych skupiły się w okresie daleko krótszym ostatnich dziesiątków lat, choć rozpoczęły się już w wieku XIX. Historia fotografii w stosunku do życia ludzkiego jest krótka. Wiele ważnych faktów skondensowało się w ciągu życia jednego pokolenia. Do dziś działają ludzie wyrosli w tamtych latach, którzy przenieśli do współczesności nawyki wówczas ugruntowane. We Francji lub Belgii ludzie tacy są także obecnie duszą bardziej lub mniej elitarnie traktowanych fotoklubów. W Polsce zakładali Związek Polskich Artystów Fotografików. Tylko na ich doświadczeniach zresztą można było odbudować ruch fotograficzny. Kryją się w tym jednak dwa paradoksy. ZPAF jest organizacją zawodową o celach wybitnie artystycznych, nie snobistycznym zrzeszeniem fotograficznym — ale w Związku użytkowość uprawianej dyscypliny spychana jest świadomie na plan dalszy — gdy we wszystkich innych organizacjach zawodowych stała się ich podstawą. Po drugie — co zresztą jest następstwem struktury Związku — jest on najmniejszym stowarzyszeniem twórczym w kraju, liczącym parę setek (około 300) członków, uboższym liczebnie od Związku Polskich Artystów Plastyków, reprezentującego parę tysięcy stowarzyszonych, choć zapotrzebowanie na fotografię i ilość fotografujących są bez porównania większe. Główną bowiem domeną działalności fotograficznej pozostała twórczość *stricte sensu* artystyczna. Fakt to znamienny i charakterystyczny. Jej baza bowiem w sensie społecznego zapotrzebowania zdaje się być obecnie, mniejsza niż kiedykolwiek, sama zaś tak pojmowana twórczość pozostaje marginesem na skraju głównego nurtu życia fotograficznego, biegnącego po szlakach jej użytkowych przydatności dla informacji, reklamy, propagandy i techniki. Te dziedziny określiły fotograficzny styl naszej epoki. Można by rzec, że go wymusiły. A ingerencja tych niezwykłych możliwości daje się odczuć w skrajnie różnych dziedzinach. Możliwości kiedyś nie

przewidywane zmieniały niepostrzeżenie nasz stosunek do wielu spraw. Czyż to nie fotografia i jej pochodna, drukowana reprodukcja, umożliwiły André Malraux stworzenie swej zaskakującej i przewrotnej koncepcji „muzeum wyobraźni” — muzeum sztuki wszystkich czasów i kontynentów — ba, niezależnie od wielkości oryginałów, reprodukowanej na karcie papieru tego samego formatu.

Fotografia żyje, jeśli jest powielana drukiem. Wiszący na wystawie wyblyszczony brom, wtórnik lub przetłok — to tylko szczególny przypadek jej działania i szczególna funkcja, nie najbardziej istotne dla problematyki fotografii współczesnej.

Nawet w sensie wąsko i praktycznie pojętego warsztatu jest ona dziś czymś innym niż w okresie rozkwitu fotoklubów. Nauka i technika wykreśliły krąg możliwości, coraz to bogatszych, fotografii współczesnej. Dyspozycje do zaspokojenia określonych potrzeb społecznych, także wciąż rozszerzanych, zdecydowały o jej rosnącej ciągle przydatności. Wśród nich funkcja fotografii — sztuki jest tylko jedną z wielu. Choć i jej przypaść może niebagatelna w sensie społecznym rola elementarnej szkoły wychowania estetycznego z racji dostępności jej dzieł i powszechnego pędu do fotografowania.

Nie zapominajmy jednak, że właśnie w społecznym sensie fotografia współczesna jest bardziej dokumentacją zjawisk i informacją niż placem boju o estetyczne ideały.

II

ZAŁOŻENIA I EFEKTY

Na tym celowo szerzej potraktowanym tle chcę omówić Ogólnopolską Wystawę Fotografii Artystycznej — kolejny doroczny salon Związku Polskich Artystów Fotografików.

Zaostrzająca się specjalizacja organizacyjna — Związku, Federacji Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce i Klubu Fotoreporterów przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy — przy jednoczesnej unifikacji wyników oraz zazębianiu się celów, gdy Federacja z konieczności brać musi na siebie ciężar reprezentowania fotografii naukowej — a także dokonywająca się obecnie ewolucja w Związku Polskich Artystów Fotografików — stwarzają sposobność do wyjaśnienia pewnych spraw, od dawna do wyjaśnienia dojrzałych.

„Tegoroczna Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej — pisze we wstępie do katalogu Zbigniew Pękosławski — obejmuje zarówno prace członków ZPAF jak i artystów niestowarzyszonych — amatorów. Prezentuje ich dorobek w proporcjach wystarczających dla ogólnego rozeznania i oceny aktualnego stanu i tendencji naszej fotografii...”

Okres czasu dzielący doroczne ogólnopolskie wystawy fotografii nie wystarcza dla dokonania diametralnych zmian jakościowych w tworzeniu, triumfu nowych idei. Rok pozwala jednak zaobserwować, jak rozwijają się poszczególni twórcy, czy ich przybywa, czy doskonałą

swój warsztat, rozszerzają zainteresowania tematyczne, penetrując dociekliwie rzeczywistość, której udratyzowane fragmenty nasuwają przeogromne możliwości asocjacji i uogólnień właśnie w fotografii”.

Jest w tych słowach zawarty program wspomnianej wystawy. Istotnie, pokaz nie nosi kolejnego numeru wystawy fotografiki, i ta zmiana, przypieczętowana faktem, że w salach „Zachęty” zjawily się prace nie zorganizowanych w Związku Polskich Artystów Fotografików, ilustruje dokonywającą się ewolucję w samym Związku i w układzie stosunków na terenie interesującej nas dyscypliny twórczej w ogólności.

Ci inni ruszyli ostro. Skuteczność tej ofensywy można sprawdzić bezpośrednio. Ich prace od, razu wrosły w całość, jeśli się zaś czymkolwiek wyróżniają, to nie są to różnice na ich niekorzyść. Niektórzy zresztą już wcześniej niejednokrotnie dali poznać skalę swych możliwości, jak np. na gdańskiej wystawie „Portret artystyczny”. Obok nich starzy znajomi związkowi: Prażuch tym razem z galerią nowych, zaskakujących portretów, będących ozdobą niejednego jego reportażu, Nasierowska, Plewiński i Gardzielewska — każdy inaczej spoglądający na twarze swoich modeli, Rolkę i Bogusz. Niemal rodzajowa „Przerwa” Rolkego i świadomie nawiązująca do wzorów na poły amatorskich naiwnych wizerunków grupowych „Załoga ściany” Bogusza określiły skalę możliwości portretu zbiorowego.

Można by tak bez końca — i oto okazuje się, że na tej wystawie ludzie i sprawy ludzkie zakreśliły profil zainteresowań. Wspólne cechy połączyły tym razem twórczość amatorów i długoletnich członków Związku. Wszyscy oni zawierzyli bezpośredniej obserwacji, świadomie lub nieświadomie dali się uwikłać w konflikty rzeczywistości. Zaangażowanie określiło i przypieczętowało wartość tego, co dostrzegli i utrwaliли, zdecydowało także o przedmiotowym traktowaniu rzeczywistości. Być może stało się to powodem, że pewni, fotograficy, znani z wielu poprzednich wystaw, nie mogli lub nie chcieli dostosować się tym razem do atmosfery pokazu. Klarowna i spokojna, jak lustrzana powierzchnia wybłyszczonego bromu, formuła wyważonych kompozycji została rozbita. Rozbita faktycznie, jeśli nawet nikt *explicite* tego nie sformułował, rozpadła się, rozsadzona dynamiką autentyzmu. Warto to podkreślić, gdyż mimo wszystko nie wszędzie jeszcze zdołała ujawnić się [s. 5] w pełni owa namiętna i dociekliwa pasja, burząca konformizmy i przyzwyczajenia, które były przez długie lata szkołą autorów praktykujących w Związku Fotografików. Jeśli jednak tak się stało, że wystawa wzbudza żywsze reakcje, stało się to mimo, iż nie zakreślano wyraźnie zasięgu zainteresowań i kierunku pracy biorących udział w wystawie, jak wówczas, gdy tworzone np. założenia pokazu „Człowiek w Polsce Ludowej”.

Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej 1964 pozostała workiem, do którego wsypuje się wszystko bez wyjątku. Każdy przychodzi bowiem z tym, co wykonał aktualnie, i wszystko musi być przyjęte — jeśli oczywiście pasuje do abstrakcyjnie pojętego „poziomu artystycznego”. Brak przecież innego rodzaju kryteriów.

Być może przypadek tylko zdecydował o ciekawszym niż zazwyczaj zestawie pokazanych prac, być może bardziej świadomie działało jury. Być może jednak przesądziły o tym przemiany, dokonujące się cichaczem za plecami pewnej konserwatywnej grupy istniejącej w Związku, przemiany, jakie określą w przyszłości dalszy kierunek rozwoju fotografii, ale nie w stronę tylko formalnej doskonałości.