

Opis bibliograficzny: Fryderyk Kremser, *Refleksje i porównania*, „Zeszyty szkoleniowe komisji fotografii krajoznawczej”, Warszawa 1982, s. 58-64.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: fotografia amatorska, fotoamator, wystawa, Biennale Krajobrazu, dokument

Tekst:

Praca jury polega w głównej mierze na porównywaniu i dokonywaniu analizy określonej liczby zdjęć nadesłanych przez autorów, ubiegających się o udział w wystawie fotograficznej lub szukających satysfakcji i emocji poprzez rywalizację z innymi w konkursie. Werdykt jury ma skutki dalekosiężne, bowiem kreuje nowe lub utrwała istniejące stereotypy, preferuje świeże lub stabilizuje dawne trendy. W każdym razie wpływa na dalszy rozwój stylistyki amatorskiej fotografii artystycznej, która bez tej stylistyki nie mogłaby funkcjonować społecznie. Tworzące się stereotypy spełniają rolę pewnego rodzaju rusztowania psychologicznego, którego istnienie jest pożądane przez rzesze fotoamatorów, a tym samym, jest jakby naturalną potrzebą całego amatorskiego ruchu wystawowego. Tkwi w tym pewna prawidłowość, mianowicie: „dopiero wzorce zapładniają wyobraźnię naśladowców”, a większość zdjęć powstających w układzie fotoamatorskim – to próby naśladowania lub prześcignięcia określonych wzorców, a więc dążenie do łamania stereotypów. Funkcja jury wykracza poza przyznawanie nagród. Z tego muszą zdawać sobie sprawę organizatorzy wystaw, ale jestem przekonany, że nie zawsze tak jest.

Podczas pracy w charakterze jurora nasuwają się różnorodne refleksje i ciekawe spostrzeżenia. Jakże są moje, związane z udziałem w jury Biennale Krajobrazu?

Przede wszystkim znalazłem tu ponownie potwierdzenie pewnych spostrzeżeń wyniesionych z innych wystaw fotografii artystycznej. Pierwsze z nich dotyczy zdobycia sobie prawa bytu na tych wystawach zdjęć należących do nurtu dokumentacyjnego, do niedawna lekceważonego albo wręcz pogardzanego przez „szanujących się artystów”. [s. 59:]

Drugim dość powszechnym zjawiskiem są tematyczne cykle zdjęć. Te charakterystyczne dla ostatnich wystaw tendencje nasuwają pewne refleksje, zwłaszcza z uwagi na moje odczucie, iż wielu autorów nie wyczuwa ani istoty dokumentu, ani dialektyki utworu wielozdjęciowego.

Współczesna konwencja dokumentu fotograficznego zrodziła się z asymilacji doświadczeń różnych, wcześniej występujących nurtów. Jednak niezależnie od jej uwarunkowań genetycznych, historycznych, od aktualnej mody i stylistyki istnieją pewne czynniki obiektywne leżące u podstaw wszelkiej twórczości. Odnoszą się one również do fotografowania-dziedziny twórczości przez nas uprawianej.

Proces twórczego działania fotograficznego jest doświadczeniem prowadzonym z materią faktu, tworzywa i formy. Rodzaj tego doświadczenia zależy od predyspozycji psychicznych twórcy. Inna bowiem jest postawa człowieka posiadającego potrzebę i umiejętność pogłębionego obcowania z rzeczywistością, niż człowieka, którego interesują i absorbują formy wymyślone. Siła twórcza człowieka podążać może różnymi drogami. Twórca może być kreatorem nowej rzeczywistości, tak jak są nimi projektant, konstruktor czy artysta. W innym przypadku może on być poszukiwaczem nowych obszarów rzeczywistości lub sfer nie dostrzeganych, tak jak czynią to naukowiec i odkrywca. Do tej grupy zaliczam również twórczo działających dokumentalistów, publicystów i fotoreporterów. Zajęcie jednej z tych postaw nie jest sprawą dowolnego wyboru, a zależne jest od mentalności twórcy. Mentalność pojmowana dostatecznie szeroko, obejmuje również określone predyspozycje i skłonności człowieka. Te zaś nie są bez znaczenia, gdy chodzi o gotowość przyjmowania przez niego określonych poglądów etycznych, politycznych, ideologicznych itp. Na fundamencie mentalności wznosi się zespół poglądów, tworzących świadomość twórcy. W takim też sensie mówimy umownie o duszy, powołaniu i talencie artysty, ale również mówić możemy o mentalności czyli talencie i powołaniu dokumentalisty. W zależności od rodzaju posiadanej świadomości, twórca stawia pytania będące pierwszym ogniwem [s. 60:] procesu twórczego, pytania o sens i cel swojego działania i tworzenia dzieła.

Umiejętność stawiania istotnych pytań i szukania trafnych odpowiedzi, zdefiniowania zadań oraz realizowanie ich racjonalnymi środkami wyrazu jest nie tylko warunkiem do uzyskiwania dobrych rezultatów, ale należy do arsenału podstawowych kwalifikacji i predyspozycji dokumentalisty.

Tylko nieliczne zdjęcia eksponowane na różnych wystawach, również na „Biennale

Krajobrazu”, dają odpowiedź na istotne pytania.

Najcelniejsze zdjęcia, należące do współczesnego nurtu dokumentu krajobrazu, wykazują wiele cech fotografii najdawniejszej, są jakby powrotem do jej źródłowego sensu i formy. Prezentują one czysty i prosty obraz kraju nieufryzowany i niedoartystyczny laboratoryjnie.

Nurt ten asymiluje również tendencje „nowej rzeczowości”. Ta dążyła do nadawania własnej godności i wielkości temu co zwyczajne, może nawet banalne, lecz nie konwencjonalne. Dostrzegała siłę wymowy detalu małego wycinka rzeczywistości, uchodzącej uwadze przeciętnego obserwatora. Filozoficzną podstawą tego nurtu była teza znana już w świecie antycznym: „wszelki byt jest dobry”. Każda rzecz, każda forma bytu ma swoje znaczenie i rangę, swoją godność, urodę, estetykę i własną dialektykę, swoją tożsamość.

Szacunek dla autentyzmu stał się kanonem również innego nurtu, który swoje odbicie znalazł we współczesnym dokumencie krajobrazu. Najpierw był Adget, a u nas w pewnym sensie Greim potem amerykańska „fotosection”, a następnie fotografia robotnicza w Europie /Minorski w Polsce/ oraz amerykańska fotografia społeczna. Po wojnie nurt ten znalazł swoją kontynuację w fotografii live, propagowanej przez Karla Pavka, a uprawianej przez wielkie indywidualności zwłaszcza z grupy Magnum. Do tego nurtu zaliczam również fotografię środowiska /Umweltfotografie=fotografia otaczającego nas świata/ z początku lat siedemdziesiątych na Zachodzie oraz modną u nas fotografię socjalną. [s. 64:]

Po latach panowania fotografii kreacyjnej, nastąpił nawrót do fotografii „prostej prawdy”. Autentyzm znów stał się pragnieniem powszechnym. Prawda fotograficznego dokumentu ma własny rytm twórczy. Stawia ona najwyżej rzeczowość i sugestywność oraz prostotę formalną w odróżnieniu od artystycznej fotografii salonowej, która preferuje fantazję, sentymentalizm, dekoracyjność i udziwnianie. Wyczucie autentyzmu nie może być udawane czy naśladowane, tak jak trudne jest udawanie kreatywnej wyobraźni. Są to czynniki naszej osobowości. Sprawiają one, że dla niektórych fotografia staje się po prostu sposobem na życie, stylem życia i formułą filozoficzną. Mechaniczne naśladownictwo rodzi w tej mierze karykatury, tchnie fałszem.

Prawdziwa fotografia rodzi się „z potrzeby serca” – nie jest modą. W aspekcie tym nasuwa się pewna paralela. Ruch amatorskiej fotografii artystycznej lat trzydziestych przyjął hasło Renger Patzscha, ideologa „nowej rzeczowości” – „świat jest piękny”. Przefastrygowano

je na modłę mieszczańskiej mentalności, i w ten sposób powstała salonowa fotografia artystycznego krajobrazu. Z tego okresu nadal wloką się różne konkursy i wystawy pod tytułem „piękno okolic ...”, a przecież „świat jest piękny” wypowiedziane przez różnych ludzi, może mieć różne znaczenie. Nie mogę uwolnić się od wrażenia, że podobna sytuacja zarysowuje się obecnie w zakresie dokumentu krajobrazu. Próby uzdatniania dokumentu do celów „salonowych” sprawiają, że zdjęcia są zafałszowane. Również w tym przypadku „dokument” wypowiedziane przez różnych ludzi, różne może mieć znaczenie. Myślę, że fotografię salonową na Biennale Krajobrazu doskonale zaprezentowała grupa „A” – Piękno Polski. Pozwólm, by grupa „B” - przedstawiająca fotogramy dokumentalne rządziła się własnymi prawami. Do wystawców, którzy taką linię realizują zaliczam w pierwszym rzędzie grupę autorów z Tych.

Chciałbym przedstawić moje wrażenia dotyczące drugiego z sygnalizowanych już zjawisk – serii zdjęć. Istota fotografii polega na tym, że jest ona sprawnym instrumentem służącym do [s. 62:] badania rzeczywistości, do przeprowadzania studium widzenia przestrzeni i elementów czasu, wielości rzeczywistości i bogactwa relacji. W takim sensie obraz fotograficzny jako dokumentacja, może być sposobem wizualnego porządkowania obrazu otaczającej nas rzeczywistości jednak pod warunkiem spełnienia pewnego postulatu badawczego, który głosi, że „prawda o świecie leży w ilości relacji”. Większa ilość informacji daje większe możliwości, pokazania obiektywnej rzeczywistości.

W otaczającym nas świecie ten sam, np. obiekt występuje w różnych relacjach przestrzennych. Z tego faktu wynika potrzeba posłużenia się strukturą przekazu wizualnego zbliżoną do relacji naturalnych, do bytu jednoczesnego, jedności czasu i zdarzenia. Chodzi o sposób, który nie jest osiągalny przez inne, stosowane aktualnie środki zapisu. Sprawą tą zajmowałem się przed wielu laty. Pierwszą relacją, którą wykonałem opierając się na takich założeniach, była dokumentacyjna seria zdjęć szłaśu zatytułowana „Na Kalatówkach dnia 4 października 1966 r.”. Analizę końcową tego doświadczenia stanowił poliekran, składający się z czterech zdjęć. Powstał obraz wykonany zgodnie z zasadą narracji symultanicznej, polegającej na przedstawieniu w kilku obrazach sytuacji zdarzającej się w tym samym czasie, jednak w różnych miejscach. W przypadku szłaśu chodziło o ukazanie jednego obiektu w różnych relacjach przestrzennych wykonanych w określonej jednostce czasu. Jedność czasu charakteryzuje tu „chwila sytuacyjna”, jest to najkrótszy odcinek czasu empirycznego w którym zadanie jest wykonalne, a w którym sam obiekt nie ulega zmianom materialnym czy strukturalnym ani nie zmienia kontekstu swojego bytu i relacji do otoczenia. W podobny sposób

wykonałem kolejno wiele doświadczeń, których efektem były wystawy indywidualne, bowiem w latach sześćdziesiątych nie było szansy pokazania ich na wystawach ogólnych. Mimo początkowego niezrozumienia tej formy wypowiedzi, zadomowił się poliekran we współczesnej fotografii. Nadal jednak nie jest on odczytywany przez większość fotoamatorów jako obraz [s. 63:] symultaniczny. Ten bowiem jako kompleks przedstawieniowy ma własną dialektykę percepcji. Odczytujemy go w sposób dowolny, to znaczy, że oglądanie całości zaczynamy od dowolnie wybranego obrazu, wzrok przenosimy w dowolnym kierunku i porządku, tak jak czynimy w rzeczywistości. Zwiedzanie miasta na przykład, rozpoczynać możemy w dowolnym miejscu, przesuając się następnie po jego ulicach według własnego uznania. Obraz symultaniczny ma charakter analityczny. Synteza obrazu dokonuje się w świadomości odbiorcy po zlanu się poszczególnych zdjęć cząstkowych w jedno wrażenie ogólne. Jest to absolutnie zgodne z naturalną praktyką percepcji rzeczywistości. Obraz symultaniczny to nie kino ani komiks, nie ma tu miejsca dla filmowej dramaturgii. Panuje tu zasada równowartości wszystkich zdjęć składowych i otwartej kompozycji, z możliwością tworzenia układów bez żadnych kanonów i bez liczenia się z wartościami plastycznymi sąsiadujących obrazów, z prawem przesuwania i wymieniania obrazów, jak w zabawie klockami. Autor tworzy estetykę ad hoc, jednorazową, podporządkowaną prawdzie naturalnej podpatrzonej w otaczającym nas świecie. Nie ma tu zastosowania kodeks norm i zasad kompozycji wywodzących się z tradycji złotego podziału, te bowiem sprzeczne są z odczuciem prawdy naturalnej właściwej dla fotografii wprost.

Inne ciekawe rozwiązania stanowią serie dokumentacji ciągłej i permanentnej. Tu z kolei dochodzi do głosu logika upływu przestrzeni i czasu. Te formy bardziej akceptowane są przez ogół, bowiem występuje tu duże podobieństwo do pewnych tradycyjnych sposobów narracji potocznej znanej z innych dziedzin twórczości, jak literatura i film. Zauważyłem, że zarówno jedna, jak i druga z tych metod nie znajdują jeszcze pełnego zrozumienia u jurorów i aranżerów wystaw.

Jury bardzo często uzurpuje sobie prawo jakby cenzorskiej ingerencji w strukturę tych dzieł, usuwając ze składu te zdjęcia, które rzekomo „nie siedzą w zestawie”. Znam wiele przykładów bezmyślności i braku orientacji jurorów, w tej dziedzinie wypowiedzi artystycznej. Dla mnie postępowanie [s. 64:] takie jest podobne do wykreślenia z tekstu autorskiego tych partii, które nie odpowiadają wydawcom czy cenzorom. Uważam, iż takie „ulepszanie” czy doestetyzowanie pracy autoryzowanej jest czynnością niedopuszczalną. Seria czy zestaw jest utworem wieloobrazowym, zwartym, jest całością. Przyjmuje się go lub odrzuca bez grzebania

w jego strukturze,

Drugą szkodliwa dla utworu wieloobrazowego interwencją bywa aranżacja wystawy. Mimo wyraźnych zastrzeżeń autorów, załączenia planów wieszania zdjęć itp. ludzie od wieszania bezceremonialnie robię swoje. Takie przypadki zdarzają się również na Biennale Krajobrazu, Chciałbym jednak zaznaczyć, że na obecny, Biennale, jury nie ingerowało w strukturę poszczególnych zestawów, a to już jest dobrze.

Gatunek wieloobrazowy utrwalił się na dobre. Dał on wiele ciekawych rozwiązań, stał się modą powszechną i chyba przez długie lata jeszcze będzie on angażował umysły naśladowców. Póki może służyć z pożytkiem, należy korzystać z każdej tradycyjnej formy. Określenie „stereotyp” ma znaczenie niekoniecznie pejoratywne, na przykład wzorowanie się na prototypie, który utrwalił się jako forma klasyczna nie przynosi ujmy. Istnieje jednak pewien warunek. Wzorzec nie powinien być stosowany bez znajomości jego źródłowego sensu i tradycji, a w żadnym razie bezmyślnie i mechanicznie. Nie jestem teoretykiem i wszystkie moje opinie powstają jodynie z chęci uporządkowania własnego sposobu myślenia i usprawniania działań praktycznych. Sympozjum służy wymianie myśli i doświadczeń, a tylko taki kontekst ośmielił mnie do wyrażenia swoich refleksji.