

Opis bibliograficzny: Juliusz Garztecki, *Igraszki z czasem i przestrzenią (1)*, „Fotografia”, 1974, nr 3, s. 65, 92.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: wystawa, salon, *Rodzina człowiecza*, Karl Pawek

Tekst:

Fotografia była niegdyś sztuką prostodusznych. Sprowadzała się do jednego zagadnienia: jak na kartce papieru uwięzić grę światła? Oczywiście sprawę przez dziesiątki lat znakomicie komplikowano. Raz — postulatami irracjonalnymi, podobnie jak w myślistwie, gdzie udaje się, jakoby nie szło o zamordowanie zwierzęcia, lecz o sposób, w jaki morderstwo zostanie wykonane. Dwa — technologicznie, wprowadzając do procesu środki takie, jak retusz interpretacyjny, techniki, których skutki uznawano za „szlachetne”, wszelkie inne utrudnianie tego, co fotooptyce i fotochemii udawało się ułatwić.

Jakkolwiek, kiedykolwiek i z jakichkolwiek pobudek sprawy tej sztuki teoretycznie i praktycznie zaciemniano, cały jej sekret zasadał się na rozważnym igraniu ze światłem. Uchwycić soczewkę (w XIX wieku używano trafego terminu: zebrać. Fotograf nie zdejmował widoków, lecz je zbierał) grę promieni, utrwalić ją w negatywie, światłem przerzucić na pozytyw, utrwalić ostatecznie. Granica między światłem sztuki z jego zasadami porządkującymi i między chaosem zewnętrznym była wyraźna: biegła krawędzią arkusza papieru, pokrytego substancją światłoczułą.

Zdjęcie zrobione i skopiowane było gotowe do wystawienia jako przedmiot samoistny, sam w sobie zawierający swój sens i usprawiedliwienie. Nie tylko na wystawach zesłowiecznych, z których pozostały zachowane materiały dokumentacyjne, ale też i na niejednym jeszcze międzywojennym salonie, zdjęcia wystawiano w ramach, jak obrazy. Złożona lub, nowocześniej, przetarta farbą rama poświadcziała oddzielność, samodzielny byt okrążonego nią fotogramu. Jeszcze w pięćdziesiątych latach naszego stulecia analizowano w recenzjach poszczególne zdjęcia. Rzadziej już omawiano całość prac jednego autora. Gdy to się zdarzało, ocena musiała rozplątać się w ogólnikach o stylu osobistym, o obecności lub

nieobecności jednolitego tonu jego twórczości.

Choć zdarzały się wystawy tematyczne, zwykle pokonkursowe, dominującą przez więcej niż sto lat formułą ekspozycji fotograficznych był, przejęty od klasycznych dyscyplin plastyki, salon. Salon, czyli szeregowe rozmieszczenie zdjęć na ścianach i zastawkach, porządkiem pierwszych liter nazwiska lub przynależności terytorialnej autorów. Poza tą zasadą, sąsiedztwo, w jakim znalazł się każdy fotogram, było doskonale obojętne. Jakikolwiek inne zdjęcie mogło mu towarzyszyć od góry, dołu, boku. Bez względu na temat, format, dominantę walorową.

A potem, w ciągu kilku lat, „salonizm” zbiorowy i salonowe wystawy indywidualne przeżyły się bezpowrotnie. Mieszane wystawy tego typu zdarzają się raczej w słabszych ośrodkach organizacyjnych i mają jedynie charakter informacji dla środowiska: że coś się tutaj w fotografii robi. Służą względem towarzyskim, prestiżowym, ambicjonalnym nawet, lecz artystycznie są zjawiskiem jałowym. O wiele więcej dają widzom i uczestnikom zbiorowe wystawy krajowe i międzynarodowe monotematyczne: przyrodnicze w Poznaniu, Biennale Krajobrazu Polskiego w Kielcach, Salony Portretu w Gdańsku, Venus krakowska, Foto-Expo w Poznaniu, Homo w Legnicy. Choć nie podejrzewane o awangardowość, prezentują one główny nurt ogólnie dostępnej i zrozumiałej fotografii wykonywanej współcześnie. Oczywiście i u nas, i na całym świecie zdarzają się prezentowane z niemałą pompą wystawy wedle formuły anachronicznej. Artystyczne okopy św. Trójcy nie w jednym kraju ni mieście przecież posadowiono.

Decydujące ciosy formule „salonizmu” zadało, w kilkuletnim odstępie, dwóch ludzi: Edward Steichen i Karl Pawek. O ich wystawach „Rodzina człowieka” i „Czym jest człowiek?” wspomina się we wszystkich publikacjach z teorii i estetyki fotografii: wyznaczają one granicę epok wystawiennictwa fotograficznego. Od tej bowiem chwili przestrzeń między zdjęciami przestała być moralnie, artystycznie i informacyjnie obojętne. Zapełniła się siłami i oddziaływaniami, o których mówimy językiem zapożyczonym z fizyki i psychologii: wektory, napięcia, oddziaływanie, stosunki.

Czy ci, którzy tego dokonali, mieli jasną świadomość swych działań i ich skutków? Tak i nie. Obaj chcieli wypowiedzieć przy pomocy fotografii swoje — zresztą przeciwstawne — sądy moralne i socjologiczne o człowieku.

(dokończenie na str. 92)

(dokończenie ze str. 65)

W rezultacie zaś, niejako po drodze, dokonali rewolucji w dziedzinie środków wyrazu sztuki fotograficznej. Obie wystawy liczą po kilkaset zdjęć wybranych — do każdej z nich — spośród więcej niż miliona. Jest to sprawa tak spektakularna, że ciągle powtarza się te cyfry, wspominając o wystawie Steichena i paru już obecnie wystawach Pawka. Rzadziej natomiast zwraca się uwagę na fakt o wiele bardziej zasadniczy, że obaj autorzy wystaw (choć me zdjęć na nich prezentowanych), poszukując sposobu wypowiedzenia treści, dokonali fundamentalnego przełomu w zakresie formalnym: zaanektowali dla fotografii przestrzeń międzyzdjęciową.

Szczególnie jasno wynika to z wystaw Pawka Jest on wprawdzie autorem kilku rozpraw teoretycznych na temat fotografii, jednak zasięg ich oddziaływania, przynajmniej na razie, jest mniejszy. Obszerne te książki, trudne w odbiorze, choć są najważniejszymi w skali światowej dziełami z teorii fotografii, jakie ukazały się w ciągu ostatniego ćwierćwiecza, w Polsce nie zostały przetłumaczone i są trudno dostępne. Ma to tę „dogodną” stronę, że w dyskusjach teoretycznych można się u nas zarówno powoływać na Pawka nie czytając go, jak też lansować niektóre z jego tez bez podawania źródła. Wśród twórców zaś droga działania z rzadka wiedzie od przyswojenia czy stworzenia teorii do tworzenia dzieł teorię egzemplifikujących. Raczej bywa odwrotnie: najpierw rodzi się kierunek jako sposób, styl dzieł-twórcy czy twórców, a następnie racjonalizuje się zjawisko, tworząc dla niego stosowną ideologię artystyczną. Dlatego układanie programów artystycznych na zasadzie założeń z góry powziętych w nadziei, iż pojawią się w następstwie dzieła wybitne, które teorię potwierdzą. Natomiast potężnym i skutecznym środkiem kształtowania twórców i odbiorców są same dzieła, których wielkość bywa nieraz tak oczywista, że rodzi bunt lub nawet chęć tworzenia przeciwdzieł, nigdy natomiast nie wywołując pokątnych szeptów ni uśmiezków. Dziełami tak mocnego oddziaływania były wystawy „Rodzina człowiecza” jako teza artystyczno-filozoficzna i jej antyteza — „Czym jest człowiek?”. Proces powstawania tej ostatniej znamy lepiej, gdyż byli weń zaangażowani również autorzy polscy. Steichen tworzył swoją bez kontaktów z naszym krajem i środowiskiem twórczym. Pawek zaczął od ułożenia scenariusza i do niego dobrał, częściowo nawet zamówił, odpowiednie fotografie.

Gdy wypożyczałyśmy pawkowską wystawę do Polski, do stolicy i wielu miast wojewódzkich, autor zastrzegł, że nie wolno ani usuwać żadnych ze zdjęć umieszczonych na planszach, ani rozmieścić plansz ekspozycyjnych inaczej niż wedle wskazanej przez niego kolejności. Czemu? Bo to nie salon, czyli nie duże zbiorowisko bardziej lub mniej dobrych fotografii. Na pewno wszystkie są znaczące, bo Pawek wybierał je pod kątem ich treści,

niesionej przez nie informacji współczesno-historycznej, socjologicznej, psychologicznej, ekonomicznej itd. (To właśnie są owe dodatkowe wymiary, których Pawek, obok dwóch wymiarów prostokąta papieru, żąda od fotografii). Ale fotograficznie wiele z nich jest miernych. No i co? Tym lepiej.

Teza Pawka, zawarta w wystawie-odpowiedzi na pytanie postawione w jej tytule, brzmi, że człowiek to zwierzę dość przerażające. Poszczególne plansze są tezami drugiego rzędu, stwierdzeniami szczegółowymi. Plansza o odżywianiu ukazuje, że człowiek zwykł jadać m. in. dość odrażające trupy zwierzęce, a do tego pożera je często albo obrzydliwie, albo z pretensjonalną manierą. Ale wyciągnięcie takiego wniosku zależy ściśle od tego, w jaki sposób te kilka zdjęć związanych jednym tematem będzie rozmieszczonych na planszy, jakie będą wzajemne stosunki ich wymiarów, sąsiedztwa, natężeń plamy, czyli skali walorowej. Przemieszanie zdjęć, ustawienie ich w innym niż nakazany przez autora wystawy porządku, stworzyłoby inne dzieło fotograficzne. Od tej chwili topologia wystawiennicza stała się nie czymś dodanym do fotografii, lecz jej integralnym składnikiem.

Oznacza to zupełną zmianę jakościową roli przestrzeni w fotografii. Granica między dziełem sztuki i nie-sztuką nie biegnie już granicą arkusza papieru fotograficznego. To, co między zdjęciami, jest nie mniej ważne i nie mniej zagospodarowane artystycznie niż to, co na samym zdjęciu. Drugi wymiar otoczenia fotografii został zdobyty. Pozostał do podbicia trzeci.

Rolę zwiadowcy przed bitwą odegrał amerykański fotograf mody i portrecista, Richard Avedon. W roku 1965 urządził on w Nowym Jorku swoją wystawę indywidualną, bardzo różną od wszelkich poprzednich. Jak określił ówczesnie amerykański miesięcznik „Popular Photography”, był to po części program cyrkowy, po części happening, po części premiera, spektaklu rewiowego z Broadwayu. Przypięte do ściany wisiały lub stały oparte o nią zdjęcia w formatach od wglądówek do metrowych powiększeń; arkusze odbitek stykowych w formatach naturalnych lub zreprodukowane i w całości powiększone, odbitki próbne w niewłaściwej skali tonalnej lub ostateczne, z bogatą skalą i pełnym nasyceniem czerni, arkusze korektorskie kolumn czasopism ze zdjęciami Avedona, makiety tych samych i innych kolumn oraz wszelki inny materiał roboczy i ostateczny, z jakim ma do czynienia fotograf magazynowy. Całą jedną ścianę zajmował ekran tylnej projekcji, na którym co trzy sekundy zmieniały się zdjęcia. Wystawiono nawet telegram od Eisenhowera z zawiadomieniem, że niestety nie może przybyć na wernisaż. Wszystko to zajmowało ściany hali wystawowej od sufitu do podłogi, przypięte ze świadomą niedbałością: poszczególne odbitki już nawet nie stykały się, a zachodziły jedna

na drugą, zasłaniając się wzajemnie.

Wystawa Avedona, a ściślej mówiąc — sposób wystawiania zademonstrowany przez Avedona, podziałał na krytykę amerykańską jak szok. Biorąc zapewne asumpt z widoku tłumów, które się po wystawie kręciły, uznano autora nie tylko za geniusza fotografii („Nazwanie Avedona jednym z geniuszów fotografii nie jest niczym ryzykownym”), ale przede wszystkim za geniusza organizacji widowisk. Wspomniany wyżej amerykański miesięcznik fachowy umieścił go pod tym względem w jednym szeregu z Barnumem, Steichenem, Mike Toddem i... de Gaulle'em. Na pewno Avedon swoim sposobem ekspozycji przełamał aż dwa tabu naraz; nabożnego dystansu widza wobec pojedynczego dzieła fotograficznego oraz zakazu ujawniania przed profanami kuchennego zaplecza twórczości. Ale, choć ściany Sali wystawowej wykorzystano na całej powierzchni, było to tylko zatknięcie sztandaru fotografii na obszarach ostatecznie podbitego wymiaru drugiego. Wymiar trzeci zdobyto w Polsce.