

Wydawnictwo posympozjalne

Historia, terażniejszość i współczesne dylematy fotografii

Symposium z okazji 65-lecia
Związku Polskich Artystów Fotografików



Związek Polskich Artystów Fotografików
Okręg Dolnośląski

Realizacja projektu pod honorowym patronatem
Marszałka Województwa Dolnośląskiego

Podziękowanie

Zarządowi Województwa Dolnośląskiego
Ośrodkowi Kultury i Sztuki we Wrocławiu
Dyrekcji Art Hotelu

za okazaną pomoc
składają

Zarząd Okręgu Dolnośląskiego ZPAF
oraz uczestnicy sympozjum

15 grudnia 2012

Wstęp

Symposium *Historia, terażniejszość i współczesne dylematy fotografii* odbyło się 15 grudnia 2012 roku we Wrocławiu, w kontekście 65-lecia Związku Polskich Artystów Fotografików. We wrześniu 2012 roku, w Muzeum Współczesnym Wrocław, zrealizowano jubileuszową wystawę fotograficzną pn. *Kształt terażniejszości*, której towarzyszył obszerny katalog. Druga wystawa pn. *Retrospekcja* przygotowywana jest jako historyczna prezentacja ówczesnego „kształtu terażniejszości”, ilustrowana fotografiami uznanych artystów, ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Wernisaż tejże wystawy odbędzie się 14 stycznia 2013 roku w salach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Celem symposium była analiza wybranych obszarów historii oraz aktualnych problemów, związanych z działalnością Związku Polskich Artystów Fotografików, ze szczególnym uwzględnieniem działalności Okręgu Dolnośląskiego. Kolejnym wątkiem panelowej dyskusji podczas symposium było uwypuklenie postaci znaczących twórców, istotnych idei, nurtów i kierunków twórczych, form kreacji i działań artystycznych, wymiany myśli i dokonań środowiska dolnośląskich fotografików. Pewną uwagę skierowano również na rozważania o pogłębieniu świadomości artystycznej społeczeństwa, potrzeby refleksji nad istotą fotografii oraz jej roli jako uniwersalnego medium we współczesnej kulturze.

Organizatorzy, wykładowcy...

Komitety organizacyjny sympozjum

Przewodniczący komitetu
Andrzej Rutyna, prezes

Członkowie komitetu
Andrzej Dudek-Dürer, wiceprezes
Piotr Nowak, skarbnik
Barbara Górniak, sekretarz zarządu
Iwona Wojtycza-Fronckiewicz, członek zarządu
Krzysztof Kowalski, członek
Tomasz Fronckiewicz, członek

Prowadzący sympozjum

Zenon Harasym, członek OD ZPAF

Gość honorowy

prof. Adam Andrzej Zaleski
emerytowany kierownik Zakładu Fototechniki Politechniki Wrocławskiej

Zaproszeni wykładowcy

Krzysztof Jurecki (Łódź)
Lech Lechowicz (Łódź)
Jerzy Piwowarski (Częstochowa)
Andrzej Saj (Wrocław)
Adam Sobota (Wrocław)
Zbigniew Tomaszczuk (Warszawa)
Waldemar Zieliński (Wrocław)

Wykłady

Waldemar Zieliński	<i>Początki fotografii na Dolnym Śląsku</i>
Jerzy Piwowarski	<i>Recepcja działalności dolnośląskiego środowiska fotograficznego w powojennej prasie specjalistycznej</i>
Adam Sobota	<i>Fotografia zorganizowana</i>
Andrzej Saj	<i>Główne trendy w powojennej fotografii artystycznej na Dolnym Śląsku</i>
Zbigniew Tomaszczuk	<i>Fotografia naukowa jako wartość dodana fotografii artystycznej</i>
Lech Lechowicz	<i>Aleksander Krzywobłocki i poetyka surrealizmu w fotografii polskiej</i>
Krzysztof Jurecki	<i>Eksperymentatorzy, performance, inne widzenie świata, pogranicza fotografii w kontekście 65-lecia ZPAF</i>

Powitanie

Szanowne Panie, Szanowni Panowie

Z wielką radością witam Państwa na Sympozjum *Historia, terażniejszość i współczesne dylematy fotografii*, zorganizowanym z okazji 65-lecia Związku Polskich Artystów Fotografików. Jest mi szczególnie miło powitać przedstawiciela Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego w osobie Pana Edwina Petrykata, Pełnomocnika Marszałka Województwa Dolnośląskiego ds. Dialogu ze Środowiskami Twórczymi i Artystycznymi Regionu.

Witam również przedstawiciela Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Pana Bronisława Kowalewskiego. Witam Pana Profesora Adama Zaleskiego, emerytowanego pracownika Zakładu Fototechniki Politechniki Wrocławskiej.

Witam zaproszonych prelegentów w osobach: Krzysztofa Jureckiego i Lecha Lechowicza z Łodzi, Jerzego Piwowarskiego z Częstochowy, Andrzeja Saja i Adama Sobotę z Wrocławia, Zbigniewa Tomaszczuka z Warszawy oraz Waldemara Zielińskiego z Bystrzycy Kłodzkiej.

Witam serdecznie Koleżanki i Kolegów z zaprzyjaźnionego Okręgu Śląskiego ZPAF. Wreszcie witam Członków Okręgu Dolnośląskiego i miłych gości, których interesuje fotografia.

Nasza inicjatywa zorganizowania konferencji została zaaprobowana i sfinansowana przez Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego. Konferencja jest współorganizowana przez Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu. W imieniu Zarządu Okręgu Dolnośląskiego ZPAF bardzo gorąco dziękuję Urzędowi Marszałkowskiemu oraz Ośrodkowi Kultury i Sztuki we Wrocławiu za okazaną pomoc.

Jestem przekonany, że konferencja będzie naszym wspólnym sukcesem.

Dziękuję za uwagę i przekazuję głos Koledze Zenonowi Harasymowi, który poprowadzi konferencję.

Andrzej Rutyna

*Prezes Okręgu Dolnośląskiego
Związku Polskich Artystów Fotografików*

W imieniu Marszałka

Szanowni Państwo

W imieniu Marszałka Województwa Dolnośląskiego – Rafała Jurkowińca – witam Państwa na konferencji poświęconej zagadnieniom fotografii. Miło mi powitać krytyków sztuki, wykładowców z Wrocławia, a także spoza naszego województwa, którzy przybyli na konferencję, aby podzielić się swoją wiedzą, dotyczącą zagadnień fotograficznych.

Cieszę się, że Samorząd Województwa Dolnośląskiego mógł przyczynić się do realizacji sympozjum, które Okręg Dolnośląski ZPAF zorganizował w ramach obchodów 65-lecia Związku Polskich Artystów Fotografików. Konferencji towarzyszy wystawa fotografii: *Kształt teraźniejszości*, zorganizowana przez Okręg Dolnośląski ZPAF, którą mogliśmy już podziwiać we wrześniu 2012 roku w Muzeum Współczesnym Wrocław.

Ilością talentów i formatem osiągnięć dolnośląskie środowisko artystów fotografików zapewniło sobie od dawna znaczące miejsce w kraju i na światowej mapie sztuki. Jestem głęboko przekonany, że kluczem do tego sukcesu jest otwartość. Otwartość na ludzi, środowiska, trendy, technologie, sposoby interpretacji. Wszystko to, co czyni sztukę jednocześnie żywą i ważną – aktualną i zarazem nieprzemijającą.

Dziś spotykamy się, aby na przykładzie bogatej tradycji dolnośląskiej fotografii porozmawiać o jej współczesnych kierunkach oraz znaczącej roli w kulturze naszego regionu.

Za wieloletni wysiłek włożony w rozwój dolnośląskiej fotografii, przekazywanie najważniejszych wartości artystycznych, etycznych i zawodowych kolejnym pokoleniom, w imieniu Marszałka serdecznie Państwu dziękuję.

Życzę owocnych obrad, dalszego rozwoju oraz sukcesów artystycznych.

Edwin Petrykat

Pełnomocnik Marszałka

ds. Dialogu ze Środowiskami Twórczymi i Artystycznymi Regionu

Waldemar Zieliński

Początki fotografii na Dolnym Śląsku – epizody

Dwie daty z 1839 roku na trwałe weszły do historii fotografii: 7 stycznia, kiedy to ujawniono pierwsze informacje o dagerotypii – wynalazku Jacques Mandè'a Daguerre'a we Francuskiej Akademii Nauk, uznany za dzień powstania fotografii, i 19 sierpnia, gdy odbyła się pełna prezentacja wynalazku. Ta technika otrzymywania i utrwalania obrazu na posrebrzanych i wypolerowanych płytkach miedzia-nych, dająca zdjęcia-unikaty, pozostawała w Europie w użyciu do około 1860 roku.

Epizod 1. O recepcji wynalazku fotografii w prasie

W badaniach początków fotografii na Dolnym Śląsku ciekawie jawi się sprawa recepcji tego doniosłego wynalazku w prasie. Badaniom poddano głównie recepcję wynalazku dagerotypii w „Gazecie Wrocławskiej”, a także prasie kilku mniejszych miast: w Kłodzku, Nysie i Dzierżonowie. We Wrocławiu donoszono na bieżąco o odkryciu Daguerre'a. Notatki o nowym wynalazku w 1839 roku pojawiły się 23 stycznia¹, 21 lutego², 16 kwietnia³, 28 sierpnia⁴, 2 września⁵ i 6 września⁶. Tak więc, wrocławianie byli informowani na bieżąco, podobnie zresztą jak mieszkańcy Warszawy, Lwowa, Poznania i Krakowa (co było sprawdzone w Wyższym Studium Fotografii w Warszawie jeszcze w latach 80. ubiegłego wieku w badaniach przyczynkarskich do historii fotografii i jest dostępne w maszynopisach w bibliotece ZPAF)⁷.

Już w październiku 1839 roku można było nabyć w księgarni G. Aderholza we Wrocławiu książkę autorstwa prof. F. Lüdgersa z Paryża *Das Dagerotyp, eine ausführliche Beschreibung der Daguerreschen Methode, die Bilder der Camera obscura zu firiren, nebst Abbildung aller dazu gehörigen Apparate*, w cenie 15 srebrnych groszy⁸, lub *Das Dagerotyp oder die Erfindung des Daguerre, die mittelst der Camera obscura und des Sonnenmikroskops auf Flächen dargestellten Lichtbilder zu fixiren* – napisaną przez francuskiego fizyka Arago, przetłumaczoną przez niemieckich fizyków – za 8 srebrnych groszy⁹, czy też książkę autorstwa samego Daguerre'a z 6 tablicami, wydanie broszurowe w cenie 11¼ srebrnego grosza¹⁰. Tę ostatnią także w księgarniach Ferdinanda Hirta we Wrocławiu, Raciborzu i Pszczynie w cenie 15 srebrnych groszy¹¹.

¹ „Breslauer Zeitung”, 23 stycznia 1839, nr 19, s. 110.

² Tamże, 21 lutego, nr 44, s. 242.

³ Tamże, 16 kwietnia, nr 88, s. 503.

⁴ Tamże, 28 sierpnia, nr 200, s. 1175.

⁵ Tamże, 2 września, nr 204, s. 1196.

⁶ Tamże, 6 września, nr 208, s. 1220.

⁷ J. Hobgarska, *Epoka dagerotypii w Polsce*, Wyższe Studium Fotografii, praca dyplomowa na prawach maszynopisu, Warszawa 1988, s. 3.

⁸ „Breslauer...”, 3 października 1839, nr 231, s. 1360.

⁹ Tamże, 11 października, nr 238, s. 1404.

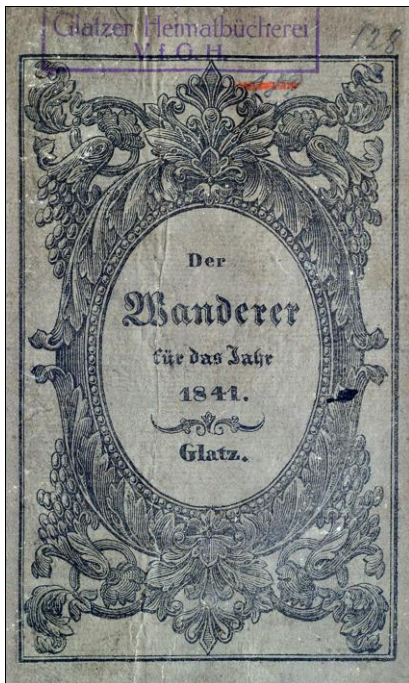
¹⁰ Tamże, 30 października, nr 254, s. 1502.

¹¹ Tamże, 11 listopada, nr 264, s. 1562.

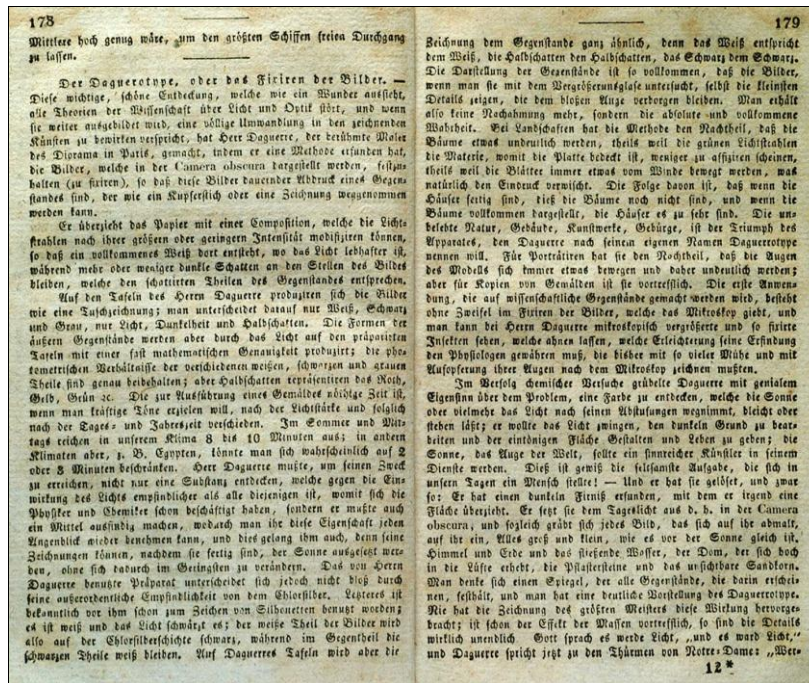
Jeszcze we wrześniu 1839 roku dowiedzieli się o dagerotypii mieszkańcy Dzierżoniowa¹², a mieszkańcy Nysy ogłoszonymi w prasie z września¹³ i października¹⁴ byli zachęceni do kupienia opisów-opracowań, pozwalających zrozumieć wynalazek, a także wykonać dagerotypy.

Ziemia Kłodzka w 1839 roku nie miała żadnego dziennika ani tygodnika, dopiero od 4 stycznia 1840 roku pojawia się pierwszy numer „Volksblatt für die Grafschaft Glatz”, a w 1843 następnymi tytułami: „Glatzer Kreisblatt”, „Habelschwerdter Kreisblatt” i „Hausfreund” oraz znacznie później: „Der Gebirgs Bote” (1848), „Gebirgs Zeitung” (1852) i „Neuroder Kreisblatt” (1855).

Kłodzianie mogli dowiedzieć się o wynalazku dopiero pod koniec 1840 roku z kalendarza *Der Wanderer für das Jahr 1841 – Glatz*¹⁵, zawierającego w rozdziale *Artystyczne osiągnięcia ludzkości* obszerny artykuł pod tytułem *Dagerotyp lub utrwalanie obrazów*.



Okładka kalendarza¹⁶



Fragment tekstu

Artykuł, najprawdopodobniej autorstwa redaktora, wydawcy i drukarza Fridricha Augusta Pompejus, oprócz tego że jest literackim zachwytem, to jeszcze opisuje istotę metody: „[...] Na tabliczkach pana Daguerre'a powstają obrazy jak rysunek piórkiem. Można na nich odróżnić biel, czerń i szarość, jasność, ciemność i półcień. Zewnętrzne kształty przedmiotu są przez światło na spreparowanej płytce odzwierciedlone niemalże z matematyczną dokładnością. Zależności fotometryczne różnorodnych bieli, czerni i szarości są dokładnie zachowane, a półcienie reprezentują żółć i zieleń. Czas potrzebny do wytworzenia jednego obrazka jest różny, w zależności od rozdziału na tony i odpowiedni do siły światła, a co za tym idzie – pory dnia lub roku. W lecie oraz w południe, w naszym klimacie wystarcza 8-10 min. W innych klimatach, jak np. w Egipcie, czas ten mógłby się ograniczyć do 2-3 min. Aby osiągnąć swój cel, pan Daguerre musiał nie tylko odkryć substancję, która poprzez działanie na nią światłem wrażliwsza była niż wszystkie inne, o to postarali się już fizycy i chemicy, ale musiał także wynaleźć środek, przy pomocy którego można by te właściwości utrwa-

¹² „Der Wanderer”, 24 września 1839, nr 77, Reichenbach.

¹³ „Neisser Erzähler”, 26 września 1839, nr 55, s. 343, Neisse.

¹⁴ Tamże, 15 października, nr 63, s. 375.

¹⁵ W dodatku do numeru 41 z 10 października 1840 roku pojawia się reklama, iż jest on do kupienia w cenie 11 sgr.

¹⁶ Kalendarz w zbiorach Powiatowej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Kłodzku.

lić. I to mu się także udało¹⁷, tak że jego rysunki, po tym jak już są gotowe, mogą być wystawione na światło i nie ulegają najmniejszym zmianom. [...] Na płytkach Daguerre'a rysunek jest bardzo podobny do przedmiotu, tak że biel odpowiada bieli, półcienie półcieniom, a czerń czerni. Przedstawienie obrazu przedmiotu jest tak dobre, że gdy się go ogląda w powiększeniu, ukazują się najmniejsze nawet detale, które gołym okiem są niezauważalne. Nie otrzymuje się jednakże czegoś, co jest imitacją, tylko absolutną i doskonałą rzeczywistością. Przy krajobrazach metoda ta ma tę wadę, że drzewa są niewyraźne. Częściowo z tego powodu, że odbijają one zielone światło, a materia, którą pokryta jest płytka, słabiej je przyjmuje, częściowo dlatego, że liście zawsze na wietrze trochę się poruszają, co oczywiście tworzy wrażenie zamazania. Następstwem tego jest, że kiedy domy są już gotowe, drzewa jeszcze nie, a kiedy drzewa są już w pełni przedstawione, budynki są już za bardzo odwzorowane. [...] Jeśli chodzi o portrety, to metoda miała taką wadę, że oczy modela, które się ciągle poruszają, odwzorowują się niewyraźne. Jednakże do kopiowania obrazów (dzieł sztuki) nadaje się wspaniale. Pierwszym zastosowaniem w nauce jest bez wątpienia utrwalanie obrazów mikroskopowych, na których to można oglądać mikroskopowo powiększone i utrwalone przez Daguerre'a owady, co wskazuje, jakim ułatwieniem stał się jego wynalazek dla fizjologów, którzy dotychczas z tak wielkim trudem, poświęcając swe oczy, musieli sporządzać rysunki spod mikroskopu. W następstwie chemicznych poszukiwań i badań przemyśliwał Daguerre, w swym genialnym uporze, nad problemem, jak odkryć barwy, które słońce lub raczej światło według swego stopniowania odbija, wybiela lub pozostawia. Chciał zmusić światło, aby wypracowało ciemne podłoże i nadało kształt oraz życie jednotonowym powierzchniom. Słońce – oko – świat, powinny służyć upartemu artyście. Jest to, z pewnością, najosobliwsze zadanie, jakie sobie obecnie mógł postawić człowiek. Daguerre'owi udało się to rozwiązać. [...] Wynalazł ciemny pokost¹⁸, którym pokrywał obojętnie jaką powierzchnię, następnie naświetlał światłem dziennym w tak zwanej „camera obscura”, tak że wytrawiał się żądany obraz, wszystko duże i małe; to, co przed majestatem słońca jest równe: niebo i ziemia, płynąca woda i katedra, i to, co się w powietrzu unosi; i kocie łby, i malutkie ziarenka piasku. Wydaje się, że ma się przed sobą lustro, które wszelkie przedmioty, które się w nim pojawiają, zatrzymuje - i to jest właśnie dokładnym przedstawieniem dagerotypu. Nie ma takiego mistrza, nawet najznakomitszego, który mógłby te wszystkie zależności tak dobrze narysować. Efekt obrazu jest tak wyborny, że szczegóły wydają się być, rzeczywiście, nieskończone. Bóg powiedział: niech się stanie światło i stało się światło. Dziś Daguerre mówi do wież Nortre Dame: bądźcie tutaj, a one słuchają. Dagerotyp jest, z pewnością, obrazem natury i sztuką powielania: coś jak sztuka drukowania książek – jest możliwością powielania ludzkiego ducha.

Daguerre ma nadzieję, że niedługo będzie mógł tworzyć również portrety¹⁹. Żyjemy w niezwykłych czasach czynu. Cała moc ludzkich sił zwiększy się pięciokrotnie, niedługo kolej żelazna podwoi uciekający kapitał życia, gaz zastąpi słońce oraz dołoży się wszelkich sił, aby móc poruszać się w powietrzu. Poszukiwanie ponadnaturalnych środków wyjdzie wkrótce z obszaru zamysłów w świat idei, z którego komercja przekształci się w sztukę. Jednakże poprzez wynalazek Daguerre'a sztuka nie zostanie pogrzebana tak samo, jak druk nie zaszkodził pisarzom. Ale tak samo dużo dagerotyp wniesie malarzom, jak sztuka druku miała wpływ na przepisowaczy. Tak więc, dagerotyp będzie końcem kopistów²⁰.

Według przedstawionego opisu²¹, oczywiście, nie można było wykonać dagerotypu, do tego były specjalne podręczniki. Ale istota rzeczy – nawet z dzisiejszego punktu widzenia, mogąca skłaniać twórców, malarzy, naukowców i wszystkich innych, chętnych do zajęcia się dagerotypią, a zwykłych śmiertelników zachęcać, co też szybko się stało, do pozowania – została przedstawiona znakomicie.

¹⁷ Nie do końca prawda, gdyż utrwalające działanie tiosiarczanu sodu odkrył J.F.W. Herschel.

¹⁸ Niedokładnie tak, substancje światłoczułe odkrył kto inny, a Daguerre tylko je w swoim wynalazku wykorzystał.

¹⁹ Nieścisle, gdyż portrety wykonywano od samego początku.

²⁰ Podziękowania za tłumaczenia tekstów i ogłoszeń dla kolegi Ryszarda Wytyczaka, miłośnika XIX wieku i starych aparatów fotograficznych.

²¹ Przybliżyłem ten tekst już wcześniej w artykule *Początki fotografii na Ziemi Kłodzkiej (1839-1865)*, Zeszyty Muzeum Ziemi Kłodzkiej, nr 8-9, Kłodzko 2007.

Epizod 2. O dagerotypie

W 1846 roku pojawił się w tygodniku „Hausfreund im Glatzer Gebirge”, wychodzącym w Nowej Rudzie, utwór poetycki (pewnie jeden z pierwszych w świecie) pod tytułem *Dagerotyp*²². Oprócz inspiracji i samego tytułu, ma on niewiele wspólnego z samą fotografią, ale jest bardzo ciekawy i niezwykle aktualny do dziś, a zwłaszcza jego motto.

Dagerrotyp,

oder:

Natargetreue Schilberung einer großen Kleinigkeit.

Zwei Dinge soll man nicht thun: Ein häßliches Frauenzimmer soll man nicht küssen, denn sie rühmt sich dessen gewiß; — mit einem dummen Kopf soll man nicht denken, denn man kann nie voraus wissen, wie dumm die Dummheit antwortet!! —

Fußteppich Gedanken.

Der kleine **Arroganzio**.
Ein feichter, sehr bornirter Tropf,
Der schon für weiland Angelo
Sich hält; — wollt' neulich ohne Kopf
Durch ganz gewöhnliches Schimpfsiren
Mir ungewöhnlich imponiren. —
Noch war sein Biß gutmüth'ger Art,
Nicht sans gênes er „Schaffopp“ spricht.
Ein süßer Name, ianig, jart;
Der kam aus seinem Haupte nicht!
Denn da ist Niemand drin zu Hause,
Es ist 'ne finst're leere Klause. —

Man findet nie darin Verstand,
Der ist düd, lebt frische Luft,
Entspringt ihm stüchtig und gewandt,
So bald er immer wach ihn ruft.
Mit seinem Biß gleicht er der Spinne,
Er sühret Faden nur im Sinne.

Einß trägt wol **Arroganzio**,
Vielleicht noch Ehr und Ruhm davon!
Vielleicht wird er noch **Angelo**,
Denn wirklich, **Michel** ist er schon;
— Nur nicht den Hellsen besteigen,
Und räthselhaft **Geklapper** irgen! —

Und nun, mein lieber Musesohn,
Nur ärg're Dich darüber nicht!
Du brauchst noch manche Lektion,
Ch' man den Lorbeerkranz Dir nicht. —
Ich konnt' es nicht beim „Schaffopp“ lassen
Wir dürfen deshalb uns nicht hassen. —

— r.

Fragment tekstu: „Dagerotyp lub wierne naturze przedstawienie wielkich drobiazgów (szczegółów). Dwóch rzeczy nie należy czynić: brzydkiej pokojówki nie należy całować, bo na pewno się tym pochwali, z głupim typem nie należy się swarzyć, ponieważ nigdy nie można wcześniej wiedzieć, jak głupio dureń odpowie!! Z cyklu: *Myśli z wycieraczki*”.

Przybliżona treść poematu: Dagerotyp jest symbolem wizerunku, odbicia, lustra. Przed lustrem pozuje się na kogoś lepszego. Jak ktoś maluje nam portret, to może poprawić nasz wizerunek. To samo od-

nosi się do dagerotypu, który jest odbiciem wizerunku. Wiersz wyśmiewa pozowanie. Chodzi o to, że ludzie mają skłonności do ukazywania się innymi, lepszymi, niż są w rzeczywistości; także wmawiania sobie, że tak jest. Występujący tu *deutscher Michael* (niemiecki Michał, odpowiednik naszego *Głupiego Jasia*) może będzie nawet w przyszłości Michałem Aniołem, na jakiego pozuje, bo Michałem w rzeczywistości już jest. Poemat jest krytyką przywary, jaką jest pozerstwo.

Epizod 3. O Hermannie Krone



Emil Hermann Julius Krone urodził się w roku 1827 we Wrocławiu. Był synem litografa i z technikami graficznymi zaznajamiał się od najmłodszych lat. W 1843 roku opanował kalotypię i dagerotypię. W latach 1843-1848 studiował nauki przyrodnicze, filozofię i astronomię na Uniwersytecie Wrocławskim.

Dagerotyp z 1848 roku: Ojciec i brat Hermanna Krone, w tle Kościół pw. Świętej Marii Magdaleny we Wrocławiu, ujęcie z Obserwatorium Astronomicznego (reprodukcja)²³

²² „Hausfreund im Glatzer Gebirge“, 31 maja 1846, nr 22. Dedykuję ten poemat-znalezisko Jerzemu Lewczyńskiemu, Zenonowi Harasymowi, Bogusławowi Michnikowi i innym kolegom fotografom, którzy są namiętnymi zbieraczami wierszy i utworów literackich o fotografii lub zawierających w tytule słowa związane z fotografią.

²³ *Hermann Krone Historisches Lehrmuseum für Photographie. Experiment. Kunst. Massenmedium*, Dresden 1998, s. 301.



Jego dagerotyp ze spadającymi gwiazdami (1848), jeden z pierwszych w swoim rodzaju, był podziwiany przez naukowca i podróżnika Aleksandra von Humboldta (1769-1859). W 1849 roku Krone przeniósł się do Drezna, gdzie uczęszczał do Akademii Sztuki w latach 1849-1850, jeszcze przed otwarciem studia fotograficznego w Lipsku (1851). Natomiast fotografia zaćmienia słońca (1851) wskazała na trwałe jego zainteresowania naukowe. W Dreźnie przyjęto go w poczet obywateli. Założył tutaj nowe studio fotograficzne (1852). Zajmował się fotografią portretową i nauczaniem fotografii.

Dagerotyp z 1843 roku: Kościół pw. Świętej Elżbiety we Wrocławiu, reprodukcja²⁴



Atelier w Dreźnie, fotografia z 1864 roku (reprodukcja)²⁵

²⁴ Tamże, s. 300.

²⁵ Tamże, s. 2.

Zaczął pracować w technice mokrego kolodionu. W 1855 roku podjął pierwsze próby z suchymi płytami kolodionowymi. W 1853 roku wykonał pierwsze zdjęcia krajobrazowe Szwajcarii Saksońskiej. W następnych latach wykonał dużo fotografii w Czeskiej Szwajcarii oraz od 1857 w pobliskich Karkonoszach. Fotografie były oferowane jako karty stereoskopowe²⁶, w formacie *carte de visite* (cdv)²⁷ czy *leporello*²⁸ w postaci zdjęć w formacie gabinetowym²⁹.



Widok na Kościół Dominikanów i Pałac Hatzfeldów we Wrocławiu (ok. 1880), od ulicy Albrechtstrasse (Wita Stwosza)

W 1854 roku Hermann Krone zawarł małżeństwo z Clementine Blochmann, z którą miał czworo dzieci. W latach 1870-1907 wykładał fotografię na Politechnice (później Uniwersytet Techniczny) w Dreźnie, mianowany profesorem w 1895 roku i doktorem honoris causa w 1913 na tej uczelni. W 1916 roku Hermann Krone zmarł w Laubegast koło Drezna.

Jako fotograf działał na wielu płaszczyznach. Z obecnego punktu widzenia można by jego zdjęcia sklasyfikować jako komercyjne, podróżnicze, artystyczne i naukowe. Stosował wszystkie pojawiające się nowe techniki, a oprócz tego – sam wprowadzał innowacje; eksperymentował z fotografią rent-genowską i lotniczą. Działał też na rzecz przyznania praw autorskich fotografom. Na potrzeby studentów stworzył prawie 150 tablic dydaktycznych o wymiarach około 100 × 80 cm. Tablice dydaktyczne Hermanna Kronego, przechowywane w Technische Universität w Dreźnie, są unikalnym w formie autorskim wykładem na temat historii i cywilizacyjnej misji fotografii. Możemy tam obejrzeć przykłady dagerotypii, kalotypii, metody kolodionowej, odbitki albuminowej, bromo-srebrnej, cyjanotypowej³⁰, techniki chromianowej i całą gamę technik fotomechanicznych aż po światłodruk i heliografię³¹.

²⁶ Technika polegająca na wykonaniu dwóch zdjęć obiektu z różnych punktów widzenia.

²⁷ Rodzaj fotografii o niewielkich rozmiarach (zazwyczaj około 6 x 9 cm), opatentowanej w Paryżu przez fotografa André Adolphe'a Eugène'a Disdériego w 1854 roku.

²⁸ Rodzaj publikacji poligraficznej bezoprawowej, w postaci arkusza (lub wstęgi) grubego papieru lub kartonu, kilkakrotnie, równolegle, naprzemiennie załamywanego do postaci harmonijki. Format leporello jest stosowany w ulotkach, folderach, programach, prospektach itp. Nazwa wywodzi się od imienia postaci z opery Mozarta – *Don Giovanni*. Leporello był lokajem i powiernikiem Don Juana, kolekcjonował wizerunki jego kochanek.

²⁹ Rodzaj fotografii, który pojawił się około 1866 roku, o rozmiarach większych niż powszechny wówczas format *carte de visite* (zazwyczaj około 16 × 11 cm).

³⁰ Negatyw kopiowany na warstwie światłoczułej, uzyskanej przez odparowanie 8% roztworu żelazicyjanku potasu i 20% cytrynianu amonowo-żelazowego.

³¹ Druk wklęsły zbliżony do akwatinty, fotograficzne przeniesienie obrazu na płytę miedzianą i wytrawianie tak, by miejsca najjaśniejsze stworzyły najpłytsze zagłębienia – tzw. relief żelatynowy. Płytkę pokrywano następnie farbą drukarską i odbijano obrazy na papierze (można było uzyskać około 2 tysięcy sztuk z jednej matrycy).

Jego dorobek przez dłuższy czas pozostawał zapomniany. Przypomniała go duża wystawa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 1999 roku, a rok wcześniej w Dreźnie. Były na niej eksponowane 154 dagerotypy z lat 40. i 50. XIX wieku (w tym: 31 dagerotypów z Muzeum Narodowego we Wrocławiu, które trafiły tutaj z Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności³², któremu zostały podarowane przez rodzinę Hermanna Krone na stulecie jego urodzin). W Muzeum Narodowym we Wrocławiu jest 47 dagerotypów, przypisywanych Hermannowi Krone³³.

Hermanna Krone można by porównać z francuskim fotografem Hipolitem Bayardem³⁴. Obaj przeszli przez wszystkie XIX-wieczne techniki fotograficzne, pozostawiając po sobie bardzo dużo prac, a co najważniejsze, możemy oglądać je w oryginale³⁵.

Epizod 4. O Marcusie N. Lobethalu

W wykazie mieszkańców i dagerotypistów w księgach adresowych oraz ogłoszeniach prasowych we Wrocławiu pojawiają się takie nazwiska, jak: Julius Brill – dagerotypista z Paryża (od maja 1843), bracia Lexow (od czerwca 1843), również E. Wehnert – dagerotypista z Lipska, a także J. Rosenthal i A. Otto.

Od stycznia do lipca 1844 roku ogłaszał się w „Gazecie Wrocławskiej”³⁶ pod Albrechtstrasse³⁷ nr 22 niejaki M.N. Lobethal, a w sierpniu w Kłodzku już jako dagerotypista z Wrocławia³⁸.

Noch bis Mitte der nächsten Woche verweile ich
hier selbst zur Anfertigung von

Lichtbilder-Portraits.

In Schwarz oder bunt ist der Preis a Portrait
incl. Nähmchen 2 Thaler, 2 Personen auf einer Platte
2 1/2 Thlr., 3 — 3 Thlr., 4 — 3 1/2 Thlr.

Bei jedem Wetter in gleicher Schärfe, die Sitzung
nur 1/4 bis 3/4 Minuten.

Für die sprechendste Ähnlichkeit wird gebürgt. Um
gutigen Zuspruch ersucht

M. N. Lobethal,
Daguerrotypist aus Breslau.

Atelier in Glatz: im Fritsch's (früher Alders)
Garten vor dem grünen Thore.

In Breslau: Albrechts-Str. No. 22 im Deutschen
Hause.

„Jeszcze tylko do połowy następnego tygodnia będę tu przebywał w celu sporządzenia obrazów świetlnych, portretów. Zarówno w czerni, jak i w kolorze cena za portret, włączywszy rameczki wynosi: 2 talary, dwie osoby na jednej płycie 2,5 talara, trzy – 3 talary, cztery – 3,5 talara. Przy każdej pogodzie jednakowo ostre, czas pozowania tylko 1/4 do 3/4 minuty. Za odpowiednie podobieństwo gwarantuję. Oczekuję zainteresowania. M.N. Lobethal, dagerotypista z Wrocławia. Atelier w Kłodzku: w Ogrodzie Fritscha (wcześniej Aldera) przed Zieloną Bramą we Wrocławiu: Albrechtstrasse nr 22 w Deutschen Haus”.

Lobethal najprawdopodobniej jeszcze przez tydzień dagerotypował w Kłodzku, a potem powędrował gdzie indziej. Czesi piszą o Lobethalu

jako o wędrownym dagerotypiście ze Środkowej Europy³⁹. W Czechach przebywał on: w Teplicach w 1845 roku (zawitał tam 24 lipca) i w Pradze w latach 1846-1847. Podczas kilkumiesięcznego pobytu w Pradze stworzył dagerotypowy autoportret i włożył go do skrzynki z kamieniem węgiel-

³² Budynek muzeum nie zachował się, stał na placu Wolności, w miejscu, gdzie obecnie budowane jest Narodowe Forum Muzyki.

³³ W. Mossakowska, *Dagerotypy w zbiorach polskich*, katalog, Wrocław 1989.

³⁴ Zaliczanym przez niektórych do wielkiej czwórki wynalazców fotografii.

³⁵ Zachowały się w przypadku Hermanna Krone, pomimo *Festung Breslau* i alianckich nalotów dywanowych na Drezno.

³⁶ Ogłoszenia niesygnowane, ale podobne w formie i treści jak to z Kłodzka.

³⁷ Obecnie ulica Wita Stwosza.

³⁸ Dodatek do tygodnika „Volks-Blatt für die Grafschaft Glatz”, 17 sierpnia 1844, nr 33.

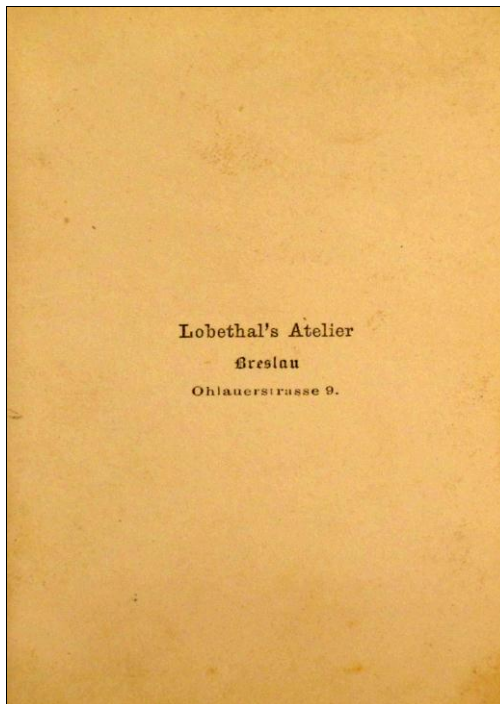
³⁹ V. Birgus, P. Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839-1999*. „Chronologie”, Praha 1999, s. 16.

nym pod budowę mostu w Podolsku. W roku 1960 został on odnaleziony i jest najstarszym zachowanym autoportretem fotografa na terenie Czech. Razem z dagerotypem była włożona ulotka przedstawiająca wygląd atelier Lobethala, jeden z pierwszych przekazów obrazujących pracownię fotografa w Czechach. Wygląd atelier Lobethala publikował „Teplitzer Almanach” w 1847 roku.



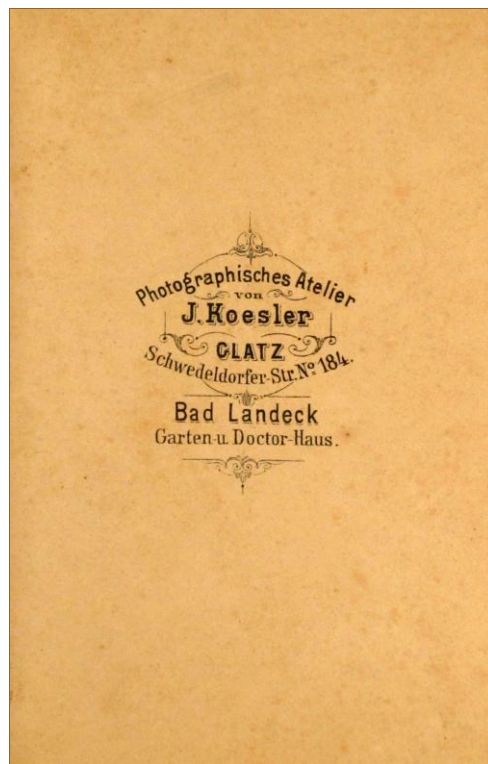
W lipcu 1848 roku Lobethal był już z powrotem we Wrocławiu, tym razem już na stałe przy ulicy Oławskiej 9, i prowadził tam zakład do 1876 roku.

Autoportret dagerotypowy Lobethala z 1846 roku, oryginał w Muzeum Powiatowym w Pisku, Czechy (reprodukcja)⁴⁰



Fotografie w formacie cdv i ich rewersy

⁴⁰ Tamże.



Fotografie w formacie cdv i ich rewersy

Po Lobethalu jeszcze niejaki Pflüger prowadził zakład przez 3 lata, a później pod tym samym adresem istniały krótko zakłady kilku innych fotografów.

Epizod 5. O J. Schlessingerze – dagerotypiście z Hamburga⁴¹, czyli jak się ubrać do zdjęcia

„Otwarte jest codziennie od 9 rano do 3 po południu, także przy złej pogodzie. Zdejmowanie obrazów odbywać się będzie od 5 grudnia w atelier, zlokalizowanym w ogrodzie starszego urzędnika pana Fritscha przed Zieloną Bramą. Obrazy dagerotypowe każdej ulubionej wielkości będą wykonywane w znanej czystości, w prostym pełnym smaku obramowaniu. W pięknej mocy tonów, także pośmiertne, również z popiersi, obrazów olejnych lub rysunków, na życzenie także koloryzowane lub galwanicznie pozła-

Das Atelier für Lichtbilder-Portraits
von
A. Schlessinger aus Hamburg

ist täglich von Morgens 9 bis Nachmittags 3 Uhr, auch bei trübter Witterung, geöffnet.
Die Aufnahme der Bilder geschieht vom 5. December ab im Garten-Local des Herrn
Oberamtmann Fritsch, vor dem grünen Thore.

Dagerreotypbilder in jeder beliebigen Größe werden mit einfacher, geschmackvoller Einrahmung, in der bekannten Sauberkeit, Kraft und Schönheit des Ton, sowohl nach dem Leben, als nach Güssen, Holzgemälden oder Zeichnungen, auf Verlangen auch colorirt oder galsanisch vergoldet, mit den vorzüglichsten Instrumenten angefertigt. Copien von Lichtbildern werden so geliefert, daß sie dem Original vollkommen gleichen.

Die Kabinungen sind dunkel zu wählen, auch eignen sich dunkle gemauerte Stoffe ganz vorzüglich zum Dagerreotypieren, Meiss und hellere Farben sind hingegen ganz zu vermeiden. Vollkommene Unbeweglichkeit während der Sitzung ist für das Gelingen des Bildes durchaus notwendig, und wird das Dagerreotyp unfehlbar den fernsichtigen oder ersten Ausdruck wieder geben, welchen die zu dagerreotypierende Person während der Sitzung annimmt. Hauptsächlich mache ich auf Familien-Gruppen aufmerksam; die Zahl der Köpfe auf einer Platte können von 2 bis auf 30 steigen und verliere zugleich die solidesten Preise meiner Bilder.

Noch mache ich darauf aufmerksam, daß sich diese Portraits zu Weihnachts-Geschenken vorzüglich eignen.

Bilder zur gefälligen Ansicht sind ausgeleitet in der Buch- und Kunsthandlung des
Herrn Julius Hirschberg.

Der Aufenthalt am hiesigen Orte ist bestimmt bis Ende December.
A. Schlessinger, Dagerreotypist aus Hamburg.

⁴¹ Bodo von Dewitz, Fritz Kempe, Dagerreotypien, Hamburg 1983. Duży katalog zasobów muzealnych (zbiory dagerotypów) hamburskiego Muzeum Sztuki i Rzemiosła nie zawiera, niestety, żadnego dagerotypu autorstwa J. Schlessingera, brak również tego nazwiska w indeksie dagerotypistów i fotografów. Świadczyć to może m.in. o tym, że wyjechał on z Hamburga nie jako właściciel zakładu, lecz jedynie jako pracownik (co było powszechne w tamtym okresie), i najprawdopodobniej już tam nie powrócił, osiadając i zakładając stały już zakład gdzie indziej. Nie można również wykluczyć podniesienia sobie prestiżu przez podawanie znanej, dużej miejscowości jako miejsca swojego stałego pobytu lub pochodzenia.

cane, przy zastosowaniu najlepszego instrumentarium. Kopie z obrazów świetlnych będą tak wykonywane, że w zupełności będą odpowiadały oryginałowi. Można być ubranym na ciemno, również w ciemne wzorzyste materiały, które całkiem dobrze nadają się do dagerotypowania. Należy natomiast unikać różów i kolorów jasnoniebieskich. Pełny bezruch podczas pozowania jest konieczny w celu poprawnego wykonania obrazu. Ten bezruch będzie dagerotypowi nadawał wierne wrażenie, a mina, jaką podczas pozowania przyjmie pozujący, będzie na dagerotypie w pełni odwzorowana. Zwracam uwagę tym, którzy chcieliby się sfotografować rodzinnie lub grupowo, że liczba głów na płycie może wynosić od 2 do 30, przy czym zapewniam dodatkowo o najsolidniejszych cenach moich obrazów. Jeszcze pragnę zwrócić uwagę, że te portrety świetlne nadają się na prezenty bożonarodzeniowe. Moje prace są do wglądu w księgarni pana Juliusa Hirschberga. Mój pobyt w tych okolicach planowany jest do końca grudnia. J. Schlessinger, dagerotypista z Hamburga”⁴².

Epizod 6. O fotografach różnych zawodów⁴³

Przyzwyczajiliśmy się do tego, że pierwsi dagerotypiści i fotografowie byli naukowcami (fizycy, chemicy) lub malarzami. Naukowcy byli najczęściej profesorami uniwersyteckimi i posiadali wysoki status społeczny. Rzadko prowadzili zakłady fotograficzne. Ten rewelacyjny wynalazek był dla nich ciekawostką i okazał się niezwykle potrzebny jako narzędzie w nauce i oni pierwsi też docenili jego doniosłość. Niewykluczone, że jako pierwsi również zrozumieli zasadę tworzenia obrazu, ogłoszoną przez Akademię Francuską i jako pierwsi też rozpoczęli próby, korzystając z opisów książkowych i prasowych⁴⁴.



Dokonałem analizy ogłoszeń w prasie dagerotypistów i fotografów, którzy przewinęli się przez hrabstwo kłodzkie. Znalazłem co najmniej piętnastu fotografów, którzy mieli jeszcze inne zawody, czasem całkiem różniące się od tych uznawanych za główne. Przyjrzenie się im, chociaż bardzo ogólne, stanowi ciekawe doświadczenie socjologiczne.

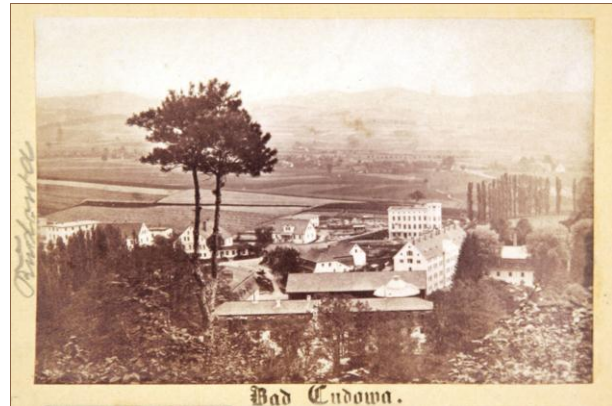
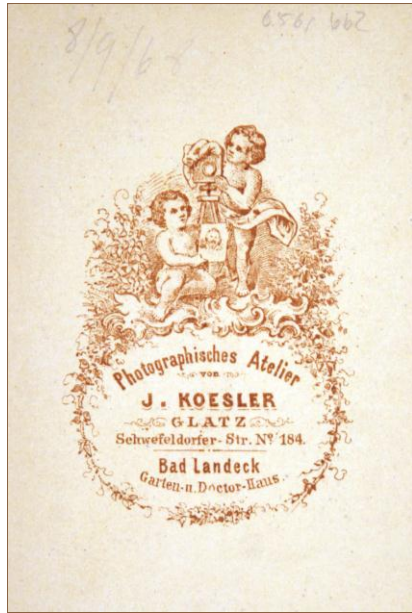
- Fr. Troll – malarz portrecista i dagerotypista
- Schwentner – malarz i fotograf z Wrocławia
- Johanes Fiala – balwierz⁴⁵ i fotograf w Nowej Rudzie, ojciec Alphonsa Fialy, też fotografa
- Joseph Köslar – balwierz, malarz i fotograf z Kłodzka i Łądko-Zdroju, ojciec dwóch synów też fotografów: Rudolpha (Kłodzko) i Josepha juniora (Bystrzyca Kłodzka, Ząbkowice, Łądek-Zdrój, Paczków)

⁴² „Volks-Blatt für die Grafschaft Glatz”, 24 listopada 1849, nr 94, s. 412.

⁴³ Niektóre z postaci przybliżyłem już [w:] *Fotografowie krajoznawcy z hrabstwa kłodzkiego („Grafschaft Glatz”) wśród członków Kłodzkiego Towarzystwa Górskiego w latach 1881-1914*, Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Edukacja Plastyczna II, VII Sympozjum Dydaktyki Fotografii *Czas i przestrzeń (w) fotografii*, Częstochowa – Koniecpol, 27-29 września 2001, Częstochowa 2003.

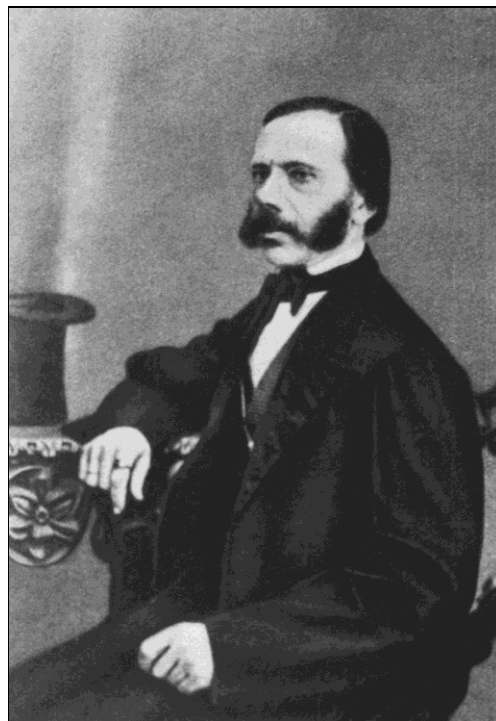
⁴⁴ To rzadziej, gdyż wzmianki i opisy prasowe mogły jedynie zapoznać bardzo ogólnie z wynalazkiem i zachęcić do sięgnięcia do kompletnych i kompetentnych opracowań książkowych, a przede wszystkim zachęcić do fotografowania się mieszkańców Europy.

⁴⁵ Dawniej cyrulik, golibroda, golarz zajmował się nie tylko goleniem i stryżeniem, ale także zabiegami felczerskimi, głównie upustami krwi, czyszczeniem uszu i rwaniem zębów. Jak się okazuje, pierwszy zawód Köslara niezbyt odbiegał od drugiego – 100 lat później w powojennym Kłodzku, w 1946 roku nie kto inny, a właśnie fotografowie razem z fryzjerami zrzeszyli się w wspólnym rzemieślniczym cechu.



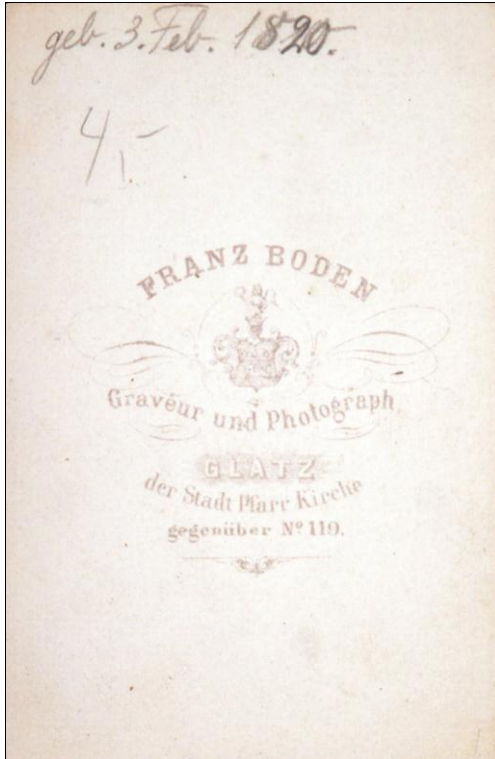
Fotografie w formacie cdv i ich rewersy

- Franz Boden – introligator, grawer, sztukator, fotograf i kamienicznik, ojciec Franza Bodena juniora, też grawera i fotografa, prawie świętego



Franz Boden (reprodukcja)⁴⁶

⁴⁶ P. Niestroj, *Photograph Franz Boden*, Glatz 1925.



Fotografia w formacie cdv i jej rewers

- August Minetzky – fotograf i chemik z Wrocławia (przy okazji uczył destylacji, wyrobu likierów i oczyszczania spirytusu)
- B. Langner – zecer i fotograf z Nowej Rudy (fotografował w niedzielę, a w pozostałe dni tygodnia po 17.)
- W. Grieger – malarz pejzażysta i fotograf z Kłodzka (przez 5 lat miał zakład w Kłodzku (1863-1868), wcześniej u Leisnera, który miał zakłady w Wałbrzychu, Wrocławiu, Szczawnie-Zdroju i Sokołowsku)
- J. Weigang – fotograf i introligator z Łądko-Zdroju
- Ignaz Boresch – akademicki malarz portretów i fotograf z Pragi
- A. Zwiener – fotograf i polecający się do pośrednictwa, bankierstwa i pisania podań

„Neue Gebirgs Zeitung” – 26.X.1872

„Szanownej klienteli z Kłodzka i okolicy podaję niniejszym do wiadomości, że dzisiaj otwieram moje atelier i będę starał się sprostać wszelkim współczesnym wymaganiom. A. Zwiener, fotograf”.

„Neue Gebirgs Zeitung” – 17.I.1874

„A. Zwiener, lombardzista w Kłodzku poleca się do wynajęcia w interesach kupno-sprzedaż, jak również do organizacji i przechowywania pieniędzy przy zapewnieniu najwyższej dyskrecji. Miejsce zamieszkania, ul. Zielona 143”.

„Neue Gebirgs Zeitung” – 10.II.1874

„Nizej podpisany poleca się do pisania prac wszelkiego rodzaju, takich jak skargi, umowy, podania itp., i prosi o łaskawe poparcie. A. Zwiener, ul. Zielona 143”.

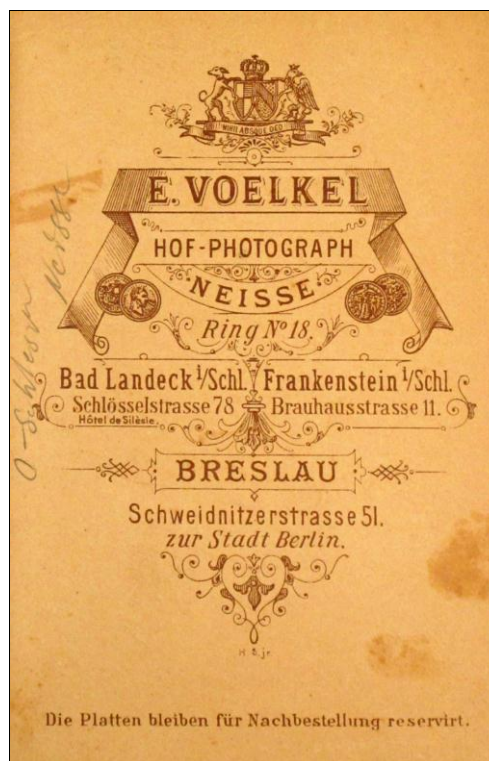
- Edwin Voelkel – właściciel zakładu kąpielowego w Łądku-Zdroju i fotograf w Nysie, Łądku-Zdroju, Ząbkowicach, Wrocławiu i Kłodzku; syn Paula Voelkela, również właściciela zakładu kąpielowego w Łądku-Zdroju i fotografa



Zakład Kąpielowy Thalheim w Łądku-Zdroju, którego Voelkel był właścicielem



Fotografia w formacie cdv i jej rewers

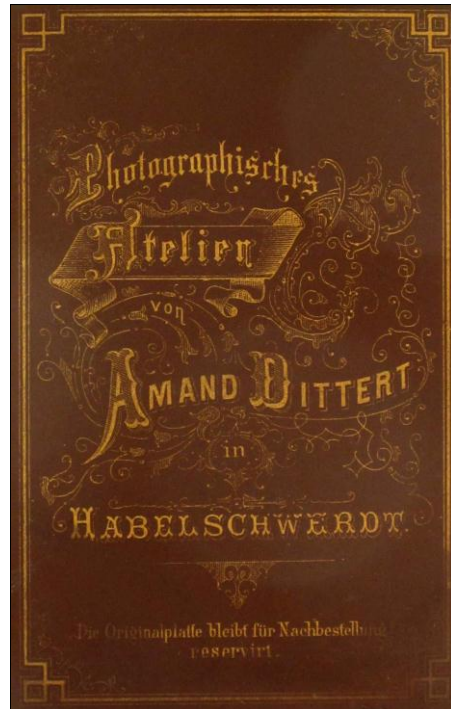
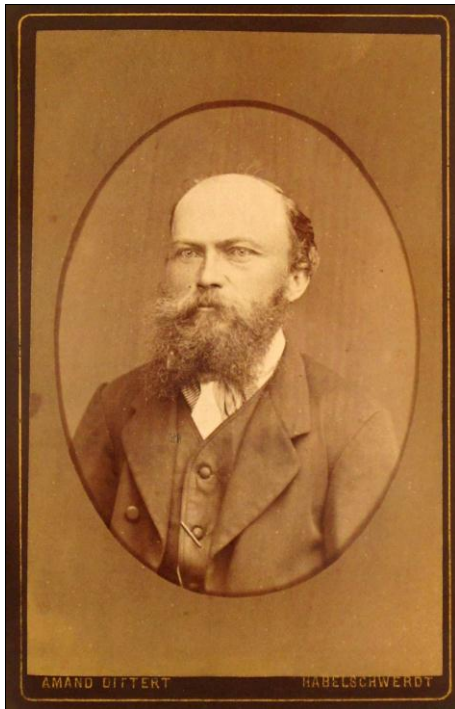


- Abraham Gröger – wydawca i fotograf w Bystrzycy Kłodzkiej, Międzyzlesiu i Paczkowie, ojciec trzech synów także fotografów: Kurta (Brzeg), Brunona (Kłodzko) i Arthura (Legnica)



Fotografia w formacie cdv i rewers

- Amand Dittert – fotograf i ubezpieczyciel (pierwszy stały fotograf w Bystrzycy Kłodzkiej, atelier u kamieniarza i rzeźbiarza p. Nagela przy szosie Starobystrzyckiej od 1.IV.1865, w 1868 nabył dom przy Rosengasse 88 i wybudował ogrzewany szklany salon, przez 8 tygodni chorował, powrócił do pracy 6.IX.1874, w 1879 prowadził także ubezpieczenia od włośnicy)



Fotografia w formacie cdv i jej rewers

- Joseph Hiller – fotograf i pozłotnik, wytwórca luster i barokowych ram, dekarz wyspecjalizowany w wytwórstwie i montażu zwieńczeń wież kościelnych, wytwórca i montażysta piorunochronów w Kłodzku, ojciec Josepha Hillera juniora, też fotografa w Bystrzycy Kłodzkiej

„Lustro z konsolą. Mam na składzie toaletkę wysoką na 8 stóp, która z powodu braku odpowiedniego pomieszczenia jest do nabycia za niską, ale ostateczną cenę 32 talarów. Ramy i stolik są moim własnym wytworem i w związku z tym mogę dać gwarancję trwałości. Szkło białe, konsolka zaopatrzona w okazałą, białą płytę marmurową, poza tym ramy i konsola są prawdziwie pozłacane. Dodatkowo pozwalam sobie zauważyć, że będąc w posiadaniu wyśmienitych aparatów w moim atelier fotograficznym, najpiękniejsze i najlepiej utrzymane portrety w formacie wizytowym, w dwóch rodzajach, tuzin od 2 do 3 talarów oferuję. Większe portrety będą sporządzane czysto i tanio na życzenie. Kłodzko, w marcu 1863, Joseph Hiller, pozłotnik i fotograf”.



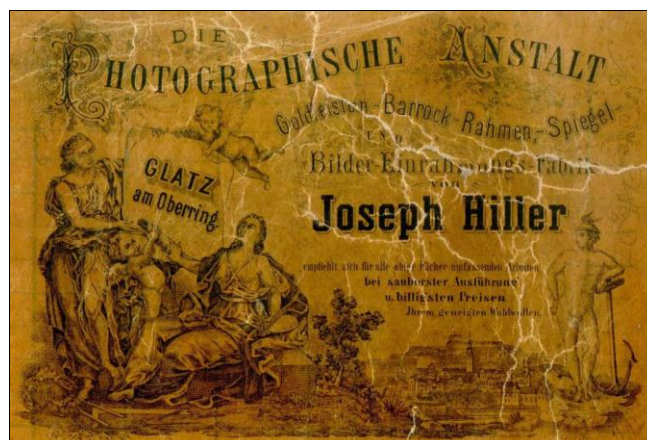
Ein Spiegel mit Consolisch,
im Gassen H Hof hoch,
ist verfertigt und wird
wegen Mangel an Raum
für den ich nicht mehr,
als den Preis von 32 Tl.
verkauft. Der Rahmen
und Consolisch ist meine
eigene Arbeit, und
kann ich deshalb die
Dauerhaftigkeit desselben
garantieren. Das Glas
ist weiß, der Consolisch
mit einer prächtigen weiß-
en Marmorplatte ver-
ziert, wodurch derselbe
Rahmen und Consolisch recht veredelt.
Zugleich erlaube ich mir zu bemerken, daß ich
im Besitz der vorzüglichsten Apparate, in meinem
photographischen Atelier die schönsten,
mit getrockneten Visitenkarten
Portraits in zwei Sorten, das Dupiret zu
3 und 5 Tl., offerire. Größere Portraits
werden nach Wunsch, fein und sauber abstrahirt
bilibit geliefert.
(907)
Glatz im März 1863.
Joseph Hiller,
Vergolden & Photograph.



Thurndecker-Arbeiten
werden noch wie vor von mir gut und dauerhaft ausgeführt; auch
neue Blitzableiter
hergestellt, alte reparirt und die einen, sowie die anderen, vorchrifts-
mäßig aufgestellt.
Die dafür zu zahlenden Preise werden um so billiger berechnet,
weil ich zu allen diesen Arbeiten keiner kostspieligen Gerüste bedarf und
mich dazu nur eines zu diesem Zweck besonders konstruirten Fahr-
zeuges bediene.
Glatz, im August 1870.
Joseph Hiller,
Thurndecker, Blitzableiter-Verfertiger und
Besorger, am Oberring zu Glatz.

„Prace dekarzkie na wieży wyko-
nuję dobrze i trwale. Produkuję
także nowe piorunochrony, a sta-
re reperuję; i zarówno pierwsze
jak i drugie odpowiadają przepi-
som. Ustalone znane ceny są
u mnie niższe, ponieważ przy
pracach tych nie wykorzystuję
żadnych kosztownych urządzeń
i wystarczy mi do tego celu tylko
jedno specjalnie skonstruowane
narzędzie. Kłodzko, sierpień

1870, Joseph Hiller, dekarz wieżowy, wytwórca piorunochronów i pozłotnik, na Górnym Rynku, w Kłodzku”.



DIE PHOTOGRAPHISCHE ANSTALT
Goldleisten - Barrock - Rahmen - Spiegel -
Bilder Einrahmungs - Fabrik
von
Joseph Hiller
am Oberring
empfiehlt sich für alle Arten vortreflicher Aufnahmen
bei sauberster Ausführung
zu billigen Preisen
durch geeignete Vorrichtungen

Ulotka reklamowa, ze zbiorów Leszka Michalskiego

- Joseph Kuschel – fotograf i dentysta w Bystrzycy Kłodzkiej
- Alois Hübner – fotograf i dentysta, miał sześć zakładów fotograficznych: w Bystrzycy Kłodzkiej, Dusznikach, Łądku-Zdroju, Broumowie (Czechy) i dwa w Kłodzku. W prasie kłodzkiej pojawia się po raz pierwszy jako fotograf w Nowej Rudzie (1873)



Fotografie w formacie cdv i ozdobny rewers

W 1892 roku pojawiają się pierwsze ogłoszenia A. Hübnera, jak byśmy to dziś nazwali „stomatologiczne”⁴⁷. Zacytuję kilka z nich, bowiem stanowią one przyczynek socjologiczny, przybliżający początki nowej dziedziny medycyny, a także postać Hübnera, nie tylko znakomitego fotografa i krajoznawcy, ale i bardzo dowcipnego, patrząc z dzisiejszej perspektywy, człowieka.

⁴⁷ „Glatzer Kreisblatt”, 23 sierpnia 1892, nr 65.

„Sztuczne zęby, bezbolesne operacje zębów wg własnej metody, bez narkozy. Plomby wszelkiego rodzaju, najlepiej i najszybciej w atelier zębowym A. Hübnera, Kłodzko, Schwedeldorferstrasse, w składzie drogerijnym Lattego”⁴⁸.

A rok później

„Atelier dentystyczne A. Hübnera, Kłodzko, Dolny Rynek 28

Szanownej Publice Kłodzka i okolicy pozwalam sobie donieść uniżenie, że z powodu dużego obłożenia zamiejscowymi zamówieniami, dotyczącymi fotograficznych zdjęć krajobrazów z jednej strony, jak również z powodu koniecznej kontroli mych filii fotograficznych w Łądku i Dusznikach z drugiej, jestem zmuszony ustanowić zastępstwo w moim interesie dentystycznym. Mam nadzieję znaleźć w panu Fröhlichu z Pasłęka odpowiednią siłę pomocniczą. Pan Fröhlich studiował kilka semestrów stomatologię w Berlinie, jak również wiele lat pracował jako asystent u różnych dentystów. Posiada dobre referencje. Rzeczą godną uwagi jest, że pan Fröhlich ma już dość znaczną ilość zadowolonych klientów, a ja nie słyszałem jeszcze od mej klienteli żadnej skargi na niego. Pełen szacunku Alois Hübner, technik dentystyczny i fotograf w Kłodzku”⁴⁹.

Pan Fröhlich chyba się jednak nie sprawdził, bo cztery miesiące później pojawia się następne ogłoszenie.

„Atelier dentystyczne A. Hübnera, Kłodzko, Dolny Rynek 28 (po schodach)

Mojej Szanownej Klienteli podaję do łaskawej wiadomości, że praktykę w moim interesie dentystycznym prowadzę znowu sam, a jego wyposażenie znów bardzo znacznie polepszyłem. Wykonuję obok znanych prac, tj. zgryzy kauczukowe, plomby wszelkiego rodzaju w złocie, amalgamacie złotym i srebrnym, cement, również szczęki z płytkami podniebiennymi, wykonanymi z wszelkich do tego nadających się metali, jak również takowe bez płytek podniebiennych, a także tzw. mostki i koronki. Wszystko to szybko, dobrze, wedle najnowszych w tej dziedzinie osiągnięć, ponadto naprawy, czysto, pewnie i tanio. Alois Hübner, technik dentystyczny i pielęgniarski dyplomowany”⁵⁰.

I zupełna rewelacja z suplementami, niespełna rok później.

„Dla pacjentów z chorymi zębami! Pozwalam sobie poniżej zwrócić uwagę Szanownej Publiczności na ulepszenia, które dokonały się w zakresie stomatologii. Ponieważ życzeniem klienteli jest, aby operacje, a szczególnie dokonywane na zębach, w miarę możliwości, odbywały się bezboleśnie, wprowadziłem w życie doświadczenia najznamienszych amerykańskich autorytetów stomatologicznych, co daje mi prawo do stwierdzenia, że jestem jednym z pierwszych, którzy te doświadczenia zastosowali w praktyce. Doświadczenia te polegają na wielostronnych umiejętnościach oraz zastosowaniu nowego osprzętu. Główną zaletą, która się rzuca w oczy, jest to, że mogę zplombować teraz każdy ząb podczas jednej wizyty, o ile ten ząb jeszcze, oczywiście, do plombowania się nadaje. Przez to jest też zbyt częste używanie pasty nerwowej, która m.in. ma tę wadę, że poprzez zastosowanie w niej arszeniku powoduje zapalenie okostnej i w wyniku tego konieczne jest wyrwanie zęba. Nowa metoda posługuje się elektrycznością, zwana jest kataforezą, ma wspaniałe wyniki w zakresie stomatologii i nie była stosowana do tej pory. Najważniejszym jest, że metoda ma tę zaletę, że z pomocą elektryczności choremu zębowi i jego okolicy jest doprowadzana, uśmierzająca ból kokaina, przez co staje się on nieczuły. Zapraszam bardzo serdecznie szanowną, uskarżającą się na zęby publiczność, aby moje nowe oprzyrządowanie wypróbowała. Jestem też gotów udzielić wszelkich wyjaśnień i nie wątpię, że nowe metody w ciągu krótkiego czasu przez pacjentów spo-

⁴⁸ „Gebirgs Bote”, 25 stycznia 1895, nr 8.

⁴⁹ Tamże, 12 kwietnia 1896, nr 47.

⁵⁰ Tamże, 14 sierpnia 1896, nr 65.

strzeżone zostaną jako przyjemne dobrodziejstwo. O wzięcie powyższego pod uwagę prosi Alois Hübner, atelier dentystyczne, Kłodzko, Dolny Rynek 28, w domu siodlarza pana Prziody”.

„Panu technikowi dentystycznemu A. Hübnerowi w Kłodzku mogę legalnie poświadczyć, że jako technik dentystyczny kształcił się i wszelkie w tym temacie nowości stosuje w praktyce, przez to jest on w stanie obchodzić się bezboleśnie z chorymi na zęby, tak dalece jak to jest możliwe, rozciągnąwszy to na bezbolesne plombowanie zębów. Kłodzko, 6 lutego 1897. Królewski Radca Sanitarny dr Cohn”.

„Moja żona jest tak bardzo zadowolona ze sztucznej szczęki i bardzo szczęśliwa, że była u Pana i teraz może wszystko jeść, i na nic się nie uskarża, bo Pan tak dobrze dopasował sztuczną szczękę. Ząbkowice Śląskie, 14 grudnia 1896, Fridolin Volkmer, Zegarmistrz Nadworny Jego Królewskiej Wysokości Księcia Albrechta Pruskiego”⁵¹.

Ostatnie ogłoszenie fotograficzne Hübnera pojawia się w prasie w grudniu 1898 roku⁵².

„Na nadchodzące święta Bożego Narodzenia polecam moje atelier fotograficzne w celu sporządzenia zdjęć każdego rodzaju, na celuloidzie, albuminie i platynie w najczystszy i pozbawionym wad wykonaniu. Zlecenia na Boże Narodzenie proszę składać o czasie. Aby zapobiec pomyłkom, zwracam uwagę, że atelier fotograficzne pod szyldem Alois Hübner znajduje się tylko w Kłodzku, w nowej części miasta, przy Wilhelmstrasse 833, poniżej hotelu Kaiserhof, vis a vis budynku starostwa powiatowego, w domu pana Steina, który prowadzi hurtownię piwa Friebe. W niedzielę i dni świąteczne jest otwarte, i nadmieniam, że z fotograficznym atelier w Kłodzku przy ulicy Zielonej, firmą Franz Hübner, nie mam nic wspólnego. Pełen szacunku Alois Hübner, fotograf i artysta zębowy”⁵³.

W październiku 1899 roku atelier fotograficzne Hübnera przejmuje Edwin Voelkel. Potem brak ogłoszeń w miejscowej prasie aż do 1906 roku, gdy to Alois Hübner pojawia się ponownie i przez kolejne 4 lata ogłasza się jako dentysta z 20-letnią praktyką. Umiera w 1919 roku.

Jeszcze przez wiele lat Kłodzkie Towarzystwo Górskie korzysta w swych wydawnictwach z fotografii autorstwa Hübnera⁵⁴, który wykonał ich tysiące w latach 80. i 90. XIX wieku.

Epizod 7. O Franzu Ksawerym Bodenie – grawerze i fotografie⁵⁵

Urodził się w 1846 roku w Kłodzku jako młodszy syn Franza Bartolomeusza Bodena – introligatora, grawera, sztukatora i fotografa. Jego straszny brat zmarł, gdy ten miał cztery lata, dwie siostry zaś wstąpiły do zakonu. Przejął interes po ojcu w wieku 30 lat. Pomnożył wcale niemały, odziedziczony majątek, rozwijając interes grawerski i fotograficzny na dużą skalę. Należał do najwybitniejszych osobowości Kłodzka, był przyjacielem studiującej i uczącej się młodzieży. Cechowało go bogate życie wewnętrzne, był szlachetnym dobroczyńcą, rozdał cały swój majątek, udzielając materialnej pomocy i duchowego wsparcia wielu setkom potrzebujących. Miał reputację „świętego”⁵⁶. Rozdał ponad 100 tys. marek, nie dając odczuć, że ofiaruje jałmużnę. Często wspomagał ludzi tego niegodnych, będąc oszukiwanym. Szacowni obywatele Kłodzka dziwili się jego postępowaniu i obawiali się, że na

⁵¹ Tamże, 22 marca 1897, nr 24.

⁵² Tamże, 6 grudnia 1898, nr 97.

⁵³ Franz Hübner miał atelier przy Zielonej 178, później 1 (dziś Wojska Polskiego 1), przejął je w 1903 roku A. Gröger.

⁵⁴ Patrz, np.: *Jahresbericht nebst Mitglieder-Verzeichnis des Gebirgs-Vereins der Grafschaft Glatz, Die Grafschaft Glatz Zeitschrift des Glatzer Gebirgs Verein*, F. Ludwig, *Die Grafschaft Glatz in Wort und Bild*, 1896/1897.

⁵⁵ Prawie święty, o mało co fotografowie mieliby nowego patrona.

⁵⁶ A. Bernatzky, *Lexikon der Grafschaft Glatz, Glatzer Heimatbücher*, Band 8, Marx Verlag, Leimen – Heilderberg 1984.

starość trzeba będzie go utrzymywać na koszt miasta. Jednakże do tego nie doszło, Boden tak jak tego sobie życzył, zmarł, gdy nie miał już nic⁵⁷.

Hojną ręką udzielał też funduszy na budowę kościołów. Sponsorował ponad 200 kościołów, nie tylko w Niemczech, także w Austrii, we Włoszech, w Bośni, a nawet w Afryce, Ameryce i Indiach. Te wielkie sumy czerpał ze swoich kapitałów, a w końcu także ze sprzedaży pracowni i domu. Kuriozalną sprawą jest, że za ten ostatni proponowano mu 50 tys. marek, a on wziął 10 tys. mniej⁵⁸.



Franz Boden junior – grawer i fotograf (reprodukcja)⁵⁹



Kamień węgielny kamienicy wybudowanej przez Bodenów w latach 1875-1876, widok z 1999 roku

⁵⁷ „Heimatblätter“, wrzesień 1917, nr 3, Paul Reinalt, *Franz Boden*, s. 44-46.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ P. Niestroj, *Photograph...*, op. cit.

Prowadził bardzo ascetyczne życie. Lekarz oglądający jego zwłoki stwierdził, że pierwszy raz widzi tak chudego człowieka⁶⁰. „Gdy 17 kwietnia 1911 roku, w drugi dzień świąt wielkanocnych umarł nagle ksiądz Wolf, spowiednik Bodena, ten ostatni wyraził życzenie, by w tym samym dniu mógł i on także przenieść się do wieczności. Bóg spełnił jego życzenie. Boden umarł nagle na zawał serca w drugi dzień świąt wielkanocnych, 13 kwietnia 1914 roku, w wieku 67 lat. Spiesząca na poranną mszę współlokatorka znalazła go leżącego na korytarzu. Żył jeszcze. Szybko sprowadzony kapłan zdążył udzielić mu ostatniego namaszczenia. Wkrótce Boden zakończył życie”⁶¹.

Całe społeczeństwo Kłodzka, przedstawiciele różnych profesji i wyznań towarzyszyło trumnie w ostatniej jego drodze. Do trumny ubrano go w strój III Zakonu Świętego Franciszka.



Reprodukcja⁶²

Jak wspominał ojciec Pacyfik: „Na krótko przed II wojną światową, nakładem Laumanna w Dülmen ukazała się książka pod tytułem *Kammende Heilige Deutschlands* i mieszkańcy Ziemi Kłodzkiej byli niezwykle uradowani, znajdując wśród wybranych sług bożych, także swego ukochanego krajana, którego autor nazywał współczesnym dobroczyńcą ludzkości. Ponieważ zanotowano wypadki wysłuchania modlitw za pośrednictwem Franciszka Bodena, generalny wikariat arcybiskupi w Kłodzku już w 1935 roku rozpoczął przygotowania do prowadzenia procesu beatyfikacyjnego tego zasłużonego syna Kościoła. Druga wojna światowa, niestety, przerwała prace przygotowawcze”⁶³.

25 marca 1969 roku, za zezwoleniem władz miejskich i kościelnych, udało się franciszkanom kłodzkim przeprowadzić ekshumację świątobliwego tercjarza. Czcigodne zwłoki przeniesione zostały na nowy cmentarz przy ulicy Korytowskiej. Od czerwca 1970 roku doczesne szczątki Franza Bodena spoczywają w betonowym grobowcu. Na czarnym szwedzkim granicie widnieje złoty napis: *Franciskus Boden – Vivat inter Sanctos*⁶⁴.

Jak rzecze ojciec Pacyfik: „Może wkrótce nadejdzie dzień, w którym Bóg za pośrednictwem Kościoła przyjmie swego ulubieńca w poczet świętych”. Tym sposobem fotografowie zyskaliby swojego patrona!

O tym, jak bardzo Boden przyczynił się do świetności i rozwoju fotografii na Ziemi Kłodzkiej oraz jak płodnym był artystą, niech świadczy fakt, że w roku 1922 inny kłodzki fotograf, Georg Marx,

⁶⁰ Z rozmowy przeprowadzonej z ojcem Pacyfikiem Schwierzem, OFM w Kłodzku, kwiecień 2000 roku.

⁶¹ O. Pacyfik Schwierz OFM, *Franciszek Boden – święty naszych czasów*, maszynopis npbl, s. 7.

⁶² P. Niestroj, op. cit.

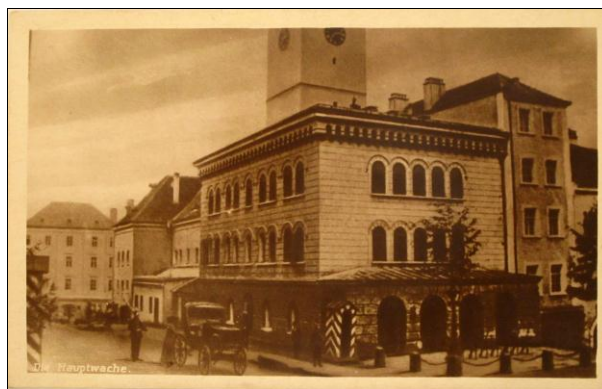
⁶³ Tamże, s. 8.

⁶⁴ Tamże.

opierając się w większości na jego zachowanych negatywach, wydał zbiór zdjęć krajoznawczych pod tytułem *Stare Kłodzko*⁶⁵.



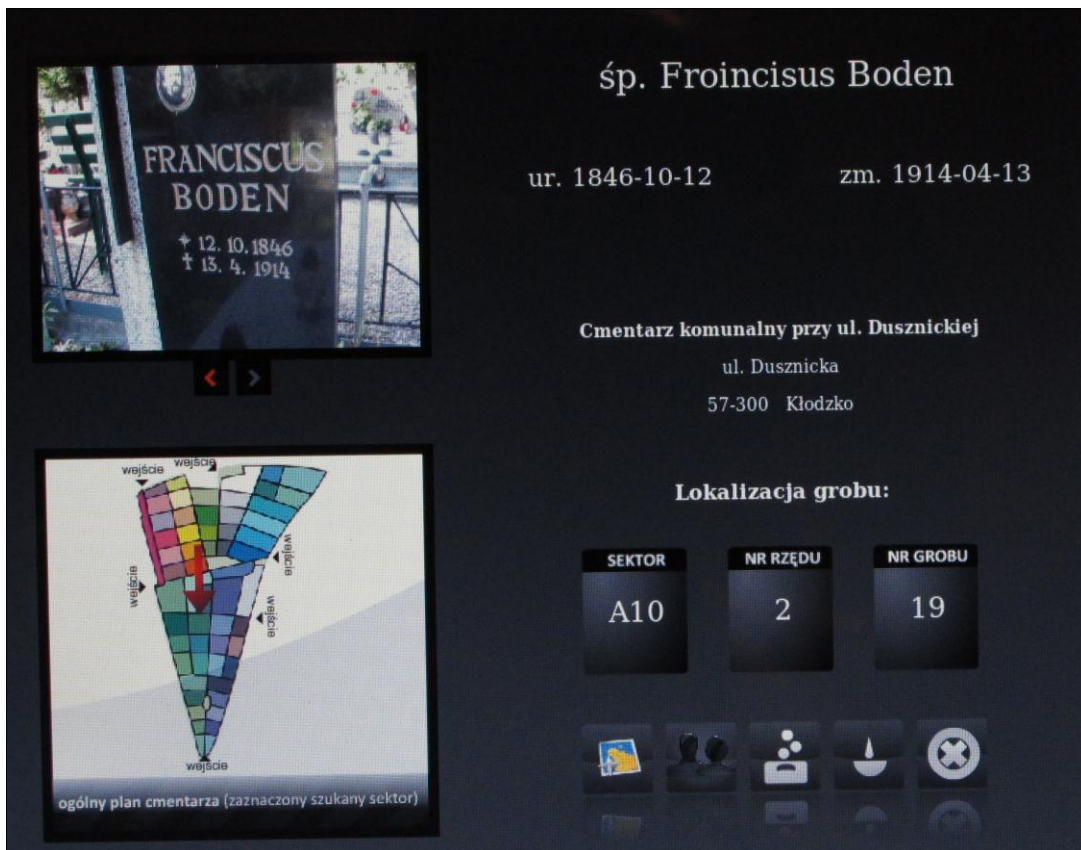
Widokówki z negatywów Franza Bodena



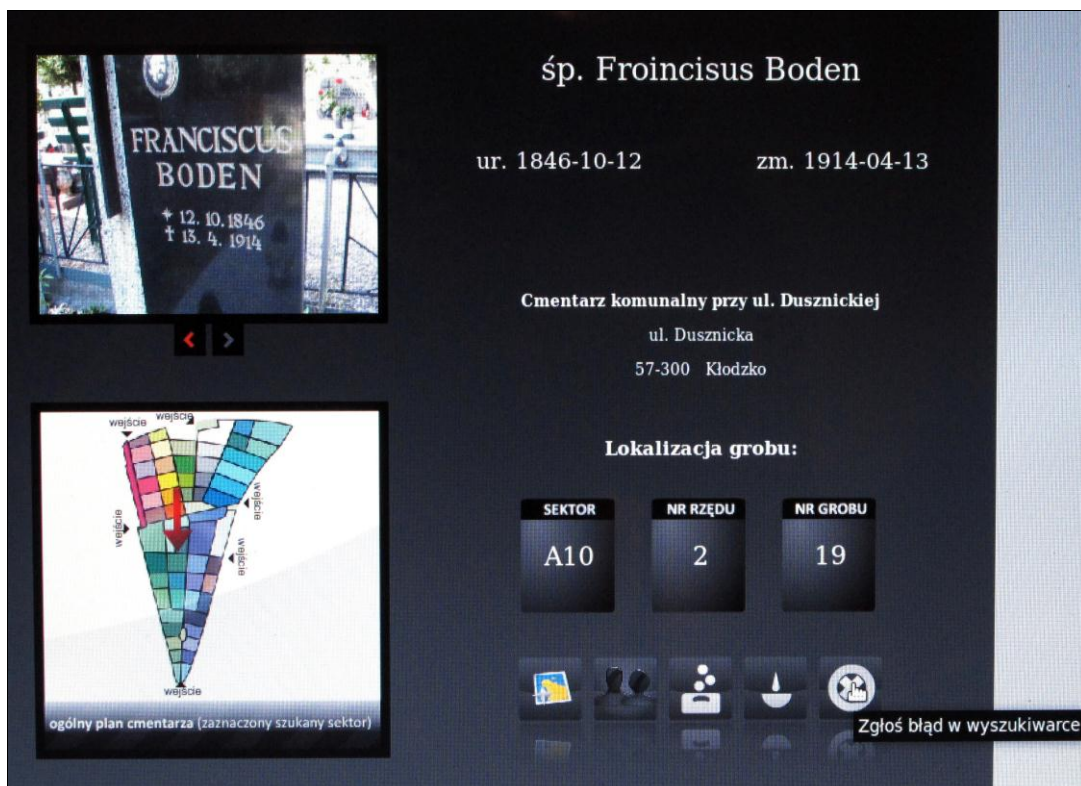
Epizod 8. O incydencie w internecie

Na koniec o zabawnym wydarzeniu, którego byłem uczestnikiem w lipcu 2012 roku. Zwróciłem się z prośbą do zarządcy cmentarza o poprawienie błędów w imieniu Franza Bodena, w internetowym systemie wyszukiwań osób pochowanych, www.polskie-cmentarze.com.

⁶⁵ A. Bernatzky, *Lexikon der Grafschaft Glatz, Glatzer Heimatbücher*, Band 8, Marx Verlag, 1984, s. 30; patrz także [w:] W. Zieliński, *Georg Marx – fotograf Ziemi Kłodzkiej w latach 1910-1945*. Praca dyplomowa, ASP Poznań 2000, na prawach maszynopisu, s. 10-11.



Interfejs cmentarnej wyszukiwarki



Krok 1/2

Jeśli dane w wyszukiwarce nie są prawidłowe, powiadom o tym administrację cmentarza:

Cmentarz:*

Sektor:*

Rząd:*

Numer grobu:*

opis błędu: *

Moja prośba o poprawienie błędu w imieniu Franza Bodena

Format: **Tekst** | HTML

B *I* U ABC         Rodzaj czcionki ▾

Dnia 3 lipca 2012 10:06 "Marpol" <marpol.klodzko@wp.pl> napisał(a):

Proszę o kontakt w sprawie opłaty za grób A10/2/19

FPHU "MARPOL"

ul. Piastowska 9

57-300 Kłodzko

tel. / fax +48 74/ 867-28-82

e-mail: marpol.klodzko@wp.pl

Natychmiastowa odpowiedź zarządcy cmentarza

Format: **Tekst** | HTML

B *I* U ABC [listy] [listy] [listy] [listy] [listy] [listy] [listy] [listy] Rodzaj czcionki ▾

Dnia 3 lipca 2012 10:06 "Marpol" <marpol.klodzko@wp.pl> napisał(a):

Proszę o kontakt w sprawie opłaty za grób A10/2/19

FPHU "MARPOL"
ul. Piastowska 9
57-300 Kłodzko
tel. / fax +48 74/ 867-28-82
e-mail: marpol.klodzko@wp.pl

Dnia 3 lipca 2012 10:10 zielwal@o2.pl <zielwal@o2.pl> napisał(a):

to nie ze mna,
z rodziny bodena nikt nie żyje
to warto by wiedziec
raczej prosze sie zwrocic do franciszkanów lub wladz miasta
a blad w imieniu poprawic
pozdrawiam
wz.

I moja ponowna prośba, niespełniona do dziś

Literatura przedmiotu do Epizodu 3. *O Hermannie Krone*

1. *Hermann Krone Historisches Lehrmuseum für Photoraphie. Experiment. Kunst. Massenmedium*, Dresden 1998.
2. Mossakowska W., *Dagerotypy w zbiorach polskich*, katalog, Wrocław 1989.
3. Sobota A., *Szlachetność techniki, artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Wrocław 2001.

Wrocław, grudzień 2012

Jerzy Piwowarski

Recepcja działalności dolnośląskiego środowiska fotograficznego w powojennej prasie specjalistycznej. Lata 1946-1960

Artykuł stanowi wynik analizy czasopism: „Świat Fotografii”, który ukazywał się od sierpnia 1946 roku do grudnia 1952 roku, oraz – wydawanego od czerwca 1953 roku – miesięcznika „Fotografia”⁶⁶. Zwracano w nich uwagę głównie na kroniki wydarzeń oraz recenzje wystaw, które pozwalały uzyskać informacje na temat działalności organizacyjnej, a także praktyki artystycznej i aktywności wystawienniczej twórców pochodzących z Dolnego Śląska. Liczba uzyskanych danych sprawiła, że wprowadzono – zawarte w tytule – ramy czasowe badań, a także ograniczono je do wspomnianych periodyków. Wpłynęło to także na zawartość niniejszej publikacji, w której skupiono się na najważniejszych faktach.

Czytelnicy „Świata Fotografii” pierwszą informację na temat dolnośląskiego środowiska fotograficznego uzyskali za pośrednictwem zeszytu 3 (grudzień) z 1946 roku. W zeszycie tym opublikowano wypowiedź Mikołaja Ilińskiego⁶⁷, który nawiązywał do swego wcześniejszego (zeszyt 2) artykułu na temat przemysłu fotochemicznego. W napisanym później liście do redakcji stwierdził, że nawiązano współpracę m.in. z doktorem fototechniki Politechniki Wrocławskiej Witoldem Romerem. W tym samym zeszycie pisma zamieszczono jednozdaniowy komunikat, że inż. dr Witold Romer objął Katedrę Fototechniki na tamtejszej Politechnice⁶⁸, natomiast w rubryce *Adresy Fotografików Polskich*⁶⁹, oprócz jego nazwiska, wymieniono także Bronisława Kupca.

Grono dolnośląskich fotografików powiększone zostało w kolejnym zestawieniu adresów fotografików (zeszyt 4-5/1947), w którym zanotowano nazwisko, przebywającego w tym czasie w Jeleniej Górze, dr. Tadeusza Przyrkowskiego⁷⁰.

Na łamach pisma informowano także o dostępności „Świata Fotografii”, który sprzedawany był we Wrocławiu w Foto-Składzie K. Budzińskiej na Placu Solnym 19.

Kolejne wiadomości pojawiły się rok później, gdy na łamach pisma zamieszczono relację W. Romera pt. *Katedra Fototechniki we Wrocławiu*. Dzięki niej czytelnicy dowiedzieli się, że ta jedyna w Polsce placówka została utworzona 31 października 1946 roku na mocy decyzji Ministerstwa Oświaty. Według autora, motywacją do jej powołania były przykłady – znanych Romerowi – zagranicznych laboratoriów, zajmujących się działalnością badawczą; jednym z wielu przykładów był ośrodek firmy Kodak w Harrow, gdzie pracował w okresie wojny. Ponadto, za cel stawiano sobie – oprócz samych badań – wykształcenie kadry naukowej oraz kierowników produkcji, wykładowców dla szkół technicznych. Autor zwracał uwagę na skromność instrumentarium, a równocześnie wyrażał nadzieję, że stan ten zmieni się za sprawą zainteresowanego przemysłu.

W tym samym zeszycie, po raz kolejny, pojawiło się nazwisko Witolda Romera, jednak tym razem w kontekście organizacji ruchu fotograficznego. 8 lipca 1947 roku odbyło się – z inicjatywy Polskie-

⁶⁶ W latach 1976-1989 pismo ukazywało się jako kwartalnik.

⁶⁷ *Aktualne sprawy materiałowe*, „Świat Fotografii” 1946, nr 3, s. 21.

⁶⁸ *Komunikaty*, tamże, s. 22.

⁶⁹ *Adresy Fotografików Polskich*, tamże, s. 26.

⁷⁰ Tamże, 1947, nr 5, s. 43.

go Związku Artystów Fotografów – zebranie w sprawie powołania Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. W składzie jego Komisji Organizacyjnej⁷¹ znalazł się m.in. W. Romer.

Równocześnie poinformowano, że – blisko miesiąc później – 6 sierpnia odbyło się we Wrocławiu zebranie założycielskie Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego. Powołano na nim zarząd, któremu powierzono „przeprowadzenie legalizacji”⁷², a jednym z jego przedstawicieli był także W. Romer.

W omawianym zeszycie znajduje się również kolejna rubryka *Adresy Fotografików Polskich*⁷³, z której dowiadujemy się o następnych wrocławskich artystach: ks. dr. Piotrze Śledziewskim, który dotychczas przebywał w Białymstoku, oraz Edwardzie Kwaśniewskim. Równocześnie, zmianę adresu zasygnalizował Tadeusz Przytkowski, który z Jeleniej Góry wrócił do rodzinnego Jędrzejowa.

W 1948 roku odnotowano także informację na temat I Wystawy Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego. Miało to miejsce w zeszycie 10/1948 (listopad), w którym zamieszczono recenzję autorstwa Mariana Schulza. Zazaczył on – już na początku – że organizacja „funkcjonuje pod wytrawnym przewodnictwem jednego z asów fotografii polskiej – prof. Witolda Romera. Jego energia, kultura, głębokie odczuwanie arcyzmu i (...) rozległa wiedza techniczna, dają gwarancję dalszego pomyślnego rozwoju”⁷⁴ WTF. Rozpatrując jakość całej ekspozycji w kontekście „dążeń do nowych osiągnięć”, Schulz stwierdził, że nie dało się jeszcze dostrzec nic, co wskazywałoby na „dążność do poszerzenia zakresu zainteresowań fotografii”⁷⁵. Uzasadniał to faktem, że jest to pierwsza wystawa, której zadaniem jest „ogólna propaganda, nawiązanie kontaktu z miejscowym społeczeństwem oraz włączenie się do ogólnopolskiego nurtu pracy zbiorowej”. Ogólnie, ekspozycja zyskała ocenę dodatnią i uznana została za osiągnięcie pożyteczne i celowe.

Oprócz recenzji Schulza, zamieszczono także drugą refleksję autorstwa Piotra Śledziewskiego⁷⁶, informację o rozdaniu nagród oraz treść przemówienia⁷⁷ otwierającego ekspozycję. Jego autor, Witold Romer, zwrócił w nim uwagę na podstawowy cel organizatorów, jakim było „zmobilizowanie i uzyskanie przeglądu wszystkich fotografików, pracujących na terenie Wrocławia i Ziemi Odzyskanych”. Ich grono zostało powiększone o zaproszonych czołowych artystów krajowych, np. Jana Bułhaka, Włodzimierza Puchalskiego i twórców z Poznania. Wystawie towarzyszyła także refleksja o ogólnym charakterze. Jak pisał autor: „gdy wchodziliśmy na te ziemie, nie mieliśmy wrażenia obejmowania swej własności w posiadanie. Niemczyzna zdawała się tak dokładnie zakrywać każdy zakątek ziemi, że mieliśmy raczej uczucie zasłużonego rewanżu, niż powrotu do swego domu. Gdy jednak zaczniemy chodzić z aparatem (...), gdy obejrzymy stary polski tympanon w Kościele NMP na Piaskach, gdy zauważymy wiele pięknych rzeźb (...) dłuta polskiego rzeźbiarza Urbanowicza – zaczynamy wyraźniej odczuwać, że jesteśmy w swoim dziedzictwie”.

Kilka miesięcy później wspomniany M. Schulz, pisząc o sprawach współczesnej fotografii polskiej⁷⁸, wymienił w swym tekście wrocławską Katedrę Fototechniki jako przedmiot swego rodzaju dumy.

W tym samym zeszycie powiadomiono też o założeniu na Politechnice Wrocławskiej Sekcji Fotograficznej Państwowego Komitetu Normalizacyjnego. Informację tę uzupełniono w zeszycie 13/1950, w którym wymieniono jej skład: był to W. Romer (przewodniczący), Tadeusz Cyprian (prezes PTF), Mikołaj Iliński (przedstawiciel PP „Film Polski”) oraz dwaj dalsi członkowie. Zakres tematyczny prac

⁷¹ [„Dnia 8 lipca 1947...”, tamże, 1948, nr 7, s. 40.

⁷² *Towarzystwo Fotograficzne we Wrocławiu*. Oprócz Romera: Jaromir Rose, Krystyna Neuman-Gorazdowska, Bożena Michalik, dr Tadeusz Porębski, dr Kazimierz Mędraś, inż. Jan Jaroszyński. Tamże, s. 41.

⁷³ *Adresy Fotografików Polskich*, tamże, s. 46.

⁷⁴ Schulz M., *I Wystawa Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego*, tamże, nr 10, s. 9.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Śledziewski P., *I Wystawa Fotografiki we Wrocławiu*, tamże, s. 10.

⁷⁷ Romer W., *Przemówienie na otwarciu wystawy fotografii w Ratuszu wrocławskim*, tamże, s. 11.

⁷⁸ Schulz M., *Sprawy współczesnej fotografii polskiej*, tamże, 1949, nr 12, s. 4.

komisji miał być następujący⁷⁹: 1) Materiały światłoczułe; 2) Procedury fotograficzne; 3) Chemikalia i surowce; 4) Określanie czasu naświetlania; 5) Kinematografia; 6) Kamery; 7) Projekторы do obrazów nieruchomych i przezrocza; 8) Urządzenia laboratoryjne; 9) Techniki specjalne; 10) Słownictwo fotograficzne; 11) Odbitki dla celów prasowych; 12) Różne. Na posiedzeniu, które odbyło się 4 czerwca 1949 roku, postanowiono zająć się przede wszystkim materiałami światłoczułymi, chemikaliami i słownictwem.

Nowych informacji w ostatnim numerze z 1949 roku dostarczyła także rubryka dotycząca zmian adresów⁸⁰. Zgodnie z nią, we Wrocławiu zamieszkali: Henryk Derczyński (dotychczas związany z Łodzią) i Włodzimierz Herman.

Kolejną informację o charakterze organizacyjnym zamieszczono w zeszycie 13/1950 i dotyczyła ona wrocławskiej ekspozycji z ubiegłego roku. Była to II Wystawa Fotografiki PTF, otwarta 18 września 1949 roku w salach tamtejszego Państwowego Muzeum. W składzie jej Komitetu Organizacyjnego byli: Witold Romer, Janina Mierzecka i Bożena Michalik, a obowiązki jurorów⁸¹ pełnili: wspomniany Romer (przewodniczący), Witold Chromiński, Bronisław Kupiec, Władysław Markocki i Piotr Śledziwski. Za pośrednictwem opublikowanego *Protokołu z obrad* jury poinformowano o przyznanych nagrodach. W gronie 9 osób, własne środowisko reprezentowali: Krystyna Neuman-Gorazdowska (nagroda Wojewody Wrocławskiego za pracę *Po setkach lat*), Aleksander Krzywobłocki (wyróżnienie Ministra Kultury za całość prac), Bożena Michalik (nagroda PTF za całość prac).

W 1950 roku podjęto kolejny wysiłek organizacyjny (informacja: zeszyt 17/1950), by przygotować⁸² w dniach 15 marca – 15 kwietnia II Ogólnopolską Wystawę Fotografiki. Zapraszając do udziału w niej, deklarowano, że „Wszystkie tematy będą dopuszczone, z uwzględnieniem specjalnym tematów aktualnych”⁸³. Wśród zgłoszonych prac – zgodnie z *Protokołem zebrania Komisji Kwalifikacyjnej*⁸⁴ – nagrodzono następujących wrocławian: Janinę Mierzecką za pracę *Portret* (nagroda ZG PTF), Bronisława Kupca za obraz *W sierpniu* (II nagroda ZG PTF), Mikołaja Wojtkiewicza za *Start* (wyróżnienie Książnicy Atlas) i Władysława Markockiego za *Halny idzie* (wyróżnienie Książnicy Atlas). Po jej zamknięciu, w związku z otwarciem Międzynarodowych Targów Poznańskich, postanowiono część ekspozycji przenieść do Poznania⁸⁵.

Działania organizacyjne środowiska miłośników dotyczyły, prawdopodobnie, także starań o lokal, co zakończyło się sukcesem: w zeszycie 18/1950 (czerwiec-lipiec) poinformowano, że Wrocławski Oddział PTF otrzymał nowy lokal przy siedzibie ZPAP, ul. Stalingradzka. Zbiegło się to z zakończeniem – trzeciego w tym roku – kursu fotografii dla niezaawansowanych członków towarzystwa oraz finałem wystawy *Wrocław w fotografii*⁸⁶. Jak zaznaczono: „Niewątpliwie, fakt posiadania własnej siedziby przyczyni się do ustabilizowania rozwijającego się tak pomyślnie życia fotograficznego we Wrocławiu”.

Dotychczasowa aktywność organizacyjna sprawiła, że w zeszycie¹⁹ (wrzesień-październik) wymieniono wrocławski PTF, obok Warszawy i Poznania, jako ważniejszy oddział, który systematycznie organizuje kursy fotograficzne, a także upowszechnia fotografię. Jako przykład podano kurs dla korespondentów fabrycznych, który przygotowano właśnie we Wrocławiu⁸⁷.

⁷⁹ [„Przy Wydziale Chemii...”], tamże, 1950, nr 13, s. 62.

⁸⁰ Tamże, 1949, nr 12, s. 44 nlb.

⁸¹ *Protokół Jury II Wystawy Fotografiki PTF Oddział we Wrocławiu*, tamże, 1950, nr 13, s. 49.

⁸² Komisarzem wystawy była J. Mierzecka.

⁸³ [„Polskie Towarzystwo Fotograficzne...”], tamże, nr 14, s. 29.

⁸⁴ *Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF we Wrocławiu*, tamże, nr 17, s. 9.

⁸⁵ [„Po zamknięciu...”], tamże, s. 31.

⁸⁶ [„PTF Oddział we Wrocławiu...”], tamże, nr 18, s. 31.

⁸⁷ [„Ważniejsze Oddziały PTF...”], tamże, nr 19, s. 27.

Informacje te uzupełnia, zamieszczona w zeszycie 22/1951, relacja⁸⁸ z Ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów PTF, który zorganizowano w dniach 22-23 kwietnia 1951 roku we Wrocławiu. W sprawozdaniu⁸⁹ Prezesa Zarządu Głównego, Henryka Derczyńskiego⁹⁰ znalazły się informacje o działalności środowiska wrocławskiego, które w ciągu ubiegłego roku zorganizowało najwięcej kursów: 4 (w Warszawie: 2). Także Wrocław, wraz z Poznaniem, był ośrodkiem, który świadczył społeczne usługi fotograficzne, „związane z przekształcaniem naszego ustroju społecznego w ustrój socjalistyczny”⁹¹.

Miarą rozwoju środowiska fotograficznego były także przyjęcia kolejnych członków PZF: Krystyny Gorazdowskiej i Bronisława Kupca⁹², a także Teodora Naorlewicza⁹³.

W zeszycie 23/1951 poinformowano o kolejnych działaniach: przygotowano III Wystawę Fotografiki, o której przedstawiono dwie recenzje⁹⁴: *Nie tylko starzy mistrzowie biorą udział w wystawie fotografiki* - H. Hoff, („Słowo Polskie”, nr 145) oraz *Fotografika pomaga poznawać piękno życia* („Gazeta Robotnicza”, 2 czerwca 1951).

Na kolejnych stronach umieszczono informację⁹⁵ o spotkaniach członków w okresie: 6 kwietnia – 22 czerwca 1951 roku, których odbyło się 14 (w tym Zjazd PTF). Autorką sprawozdania była Elżbieta Czobaniuk, korespondent oddziału. Powiadomiono także o powołaniu (i zatwierdzeniu przez PZF) rejonowego męża zaufania, którym w województwie wrocławskim został prof. dr Witold Romer⁹⁶.

Analiza zawartości kolejnego czasopisma „Fotografia”, które zaczęto wydawać od marca 1953 roku, pozwala skonstatować, że zasadnicze formy działalności wrocławskiego środowiska fotograficznego zostały określone we wcześniejszym okresie. Do ciekawszych wydarzeń, omówionych w nowym periodyku i mających miejsce w następnych latach, należy zaliczyć utworzenie w 1957 roku nieformalnej grupy twórczej *Podwórko*⁹⁷, która 9 marca następnego roku przygotowała swą wystawę⁹⁸ (prace prezentowali: B. Michalik, W. Jurkiewicz, Z. Staniewski i E. Witecki).

Kolejnymi interesującymi przedsięwzięciami były ekspozycje: I Ogólnopolska Wystawa Fotografii Abstrakcyjnej (1959) i I Ogólnopolska Wystawa Fotografii w Służbie Nauki, Techniki i Popularyzacji Wiedzy (1960). W ostatnim przypadku (dwa pierwsze zdarzenia omówione zostaną w dalszej części artykułu) należy dodać, że jej komisarzem była Janina Mierzecka. Jej związki z fotografią naukową zaczynają się już w okresie międzywojennym, gdy na potrzeby męża wykonywała dokumentację ciekawych klinicznie przypadków rąk ludzi, uprawiających różne zawody, a po wojnie pracowała w pracowni fotograficznej Muzeum Śląskiego i Kliniki Dermatologicznej AM. Dalszym efektem jej zainteresowań i przygotowanej wystawy było powołanie⁹⁹ we Wrocławiu Sekcji Fotografii Naukowej ZPAF, która zaczęła funkcjonować w 1966 roku.

⁸⁸ Schulz M., *Charakterystyka Ogólnopolskiego Zjazdu delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego*, tamże, 1951, nr 22, s. 7.

⁸⁹ Derczyński H., *Sprawozdanie Prezesa zarządu Głównego PTF...*, tamże, s. 8.

⁹⁰ W wyniku wyborów Derczyński został prezesem na kolejną kadencję. *Nowe władze PTF*, tamże, s. 21.

⁹¹ Derczyński H., *Sprawozdanie Prezesa Zarządu Głównego PTF...*, tamże, s. 8.

⁹² [„Decyzją Zarządu...”], tamże, 1950, nr 19, s. 30.

⁹³ Tamże, 1951, nr 22, s. 24.

⁹⁴ Tamże, nr 23, s. 21.

⁹⁵ Czobaniuk E., *PTF Oddział we Wrocławiu*, tamże, s. 26.

⁹⁶ *Rejonowi Mężowie Zaufania*, tamże, s. 31.

⁹⁷ *Kronika*, tamże, 1957, nr 12, s. 311.

⁹⁸ Tamże, 1958, nr 5, s. 258.

⁹⁹ Wcześniej (1962) próbę założenia Towarzystwa Fotografii Naukowo-Technicznej, bezskutecznie, podjęła Federacja Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych.

Oprócz informacji o wrocławskim środowisku fotograficznym, prasa fachowa dostarczała także wiadomości o innych miejscowościach Dolnego Śląska. Kolejno wymieniano następujące ośrodki¹⁰⁰.

Dzierżoniów: w lecie 1952 roku powstało przy tamtejszych Zakładach Wytwórni Urządzeń Radiowych Koło Fotograficzne, liczące 6 osób. Zakład przeznaczył im salę na wystawy (odbyły się prezentacje prac własnych i wrocławskiego PTF), a także lokal i ciemnię. Zakres działania koła, które liczyło ponad 20 członków, obejmował obszar Dzierżoniowa i okolic¹⁰¹.

Brzeg Dolny: w lutym wrocławski PTF zorganizował dwa kursy fotograficzne¹⁰²; jeden z nich, dla początkujących, odbył się w Domu Kultury Fabryki *Rokita* w Brzegu Dolnym.

Jelenia Góra: Oddział PTF liczący 145 członków zorganizował sekcje: filmową, techniki fotograficznej, fotografii barwnej, fotografii portretowej, fotografii krajoznawczej. Oddział przygotowywał wystawę prac swoich członków¹⁰³.

Świdnica: Koło PTF przy ZWEM w Świdnicy zorganizowało wystawę prac swoich członków¹⁰⁴. Cztery najlepsze obrazy wysłano na Wystawę Okręgową PTF we Wrocławiu.

Świeradów: w 1955 roku odbyła się II Wystawa Okręgowa ZPAF¹⁰⁵.

Lwówek Śląski: w okresie 25 października – 1 grudnia 1957 roku prezentowana była wystawa Tadeusza M. Sierosławskiego *Lwówek Śląski nieznany*¹⁰⁶.

Środa Śląska: Klub Inteligencji zorganizował kurs fotograficzny¹⁰⁷.

Wałbrzych: w związku z Tygodniem Ziemi Zachodnich, przygotowano wystawę *Piękno Wałbrzycha w fotografii*¹⁰⁸.

Paczków: odbyły się dwie wystawy: *400 lat Poczty Polskiej* i *Paczków w fotografii*¹⁰⁹.

Złotoryja: przygotowano II doroczną wystawę lokalnych fotografów. Obrazowała ona życie i piękno okolicznej przyrody¹¹⁰.

Kłodzko: odbyła się ekspozycja prac H. Derczyńskiego *Piękno Ziemi Kłodzkiej*¹¹¹.

Góra Śląska: pokazano wystawę amatorskiej fotografii artystycznej członków PTF¹¹².

Kamienna Góra: w sali muzeum otwarto wystawę objazdową *Wystawę prac fotografików wrocławskich 1960 roku*¹¹³.

Zagórze Śląskie: przy okazji *Dni Młodości* otwarto wystawę fotograficzną¹¹⁴.

¹⁰⁰ W artykule podano pierwsze informacje dotyczące poszczególnych ośrodków. Na przestrzeni lat najwięcej wiadomości pochodziło z Jeleniej Góry (9), Wałbrzycha (5) i Dzierżoniowa (4). Według „Gazety Robotniczej”, 22-23 stycznia 1951, na Dolnym Śląsku działało – niezależnie od PTF – około 200 kół fotograficznych przy zakładach pracy i domach kultury. Wśród wymienionych ośrodków, najwięcej informacji pochodziło z Jeleniej Góry (9), Wałbrzycha (5) i Dzierżoniowa (4). Tamże, 1955, nr 4, s. 19.

¹⁰¹ j.m., Wrocław (j.m. – prawdopodobnie Janina Mierzecka). Tamże, 1953, nr 1, s. 16.

¹⁰² *Kronika*, tamże, 1955, nr 5, s. 19.

¹⁰³ Tamże, nr 12, s. 19.

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ Tamże, 1956, nr 4, s. 19.

¹⁰⁶ Tamże, 1958, nr 1, s. 50.

¹⁰⁷ Tamże, nr 4, s. 209.

¹⁰⁸ [„W związku z...”], tamże, nr 7, s. 361.

¹⁰⁹ *Kronika*, tamże, 1959, nr 2, s. 102.

¹¹⁰ Tamże, nr 5, s. 310.

¹¹¹ Tamże, nr 8, s. 414.

¹¹² Tamże, 1960, nr 7, s. 249.

¹¹³ Tamże, nr 9, s. 321.

¹¹⁴ *Wystawy*, tamże, nr 10, s. 357.

Oprócz wiadomości o charakterze organizacyjnym, czytelnikom prasy fotograficznej dostępne były także informacje dotyczące kompetencji artystycznych dolnośląskiego środowiska fotograficznego. Możliwość taką stwarzały recenzje z wystaw lub reproduktowane prace. Pierwsza fotografia – *Katedra we Wrocławiu*, autorstwa Bronisława Kupca z Wrocławia, zamieszczona została na łamach „Świata Fotografii” (zeszyt 8/1948), a w jej podpisie poinformowano, że otrzymała II nagrodę w konkursie Ministerstwa Komunikacji.

Kolejnym artystą, którego pracę zaprezentowano na wystawie, był W. Romer. W „Świecie Fotografii” (zeszyt 9/1948) zamieszczono recenzję z II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu¹¹⁵, której był uczestnikiem. Wśród omówionych w niej prac znalazła się fotografia *Górskie osiedle*, w której Tadeusz Cyprian docenił subtelność.

Obaj twórcy (Kupiec, Romer) zostali wymienieni w recenzji Zygmunta Obrąpalskiego z wystawy w Sopocie (1948). W tekście opisany został m.in. B. Kupiec, który „we wszystkich swoich pracach [jest] doskonały”¹¹⁶, a także W. Romer prezentujący „bardzo wytworny” *Pochmurny dzień*.

Grono wrocławskich artystów – zauważalnych na łamach prasy – stopniowo powiększało się, np. w zeszycie 11/1949 (styczeń-luty), w sprawozdaniu z podziału nagród na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie¹¹⁷, wśród 38 nagrodzonych odnaleźć można nazwisko Leonarda Popadiuka. Z kolei, podczas Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Krajoznawczej, która również miała miejsce w Sopocie¹¹⁸ (1949), W. Romer za pracę *Widok z Gładkiej Przełęczy* otrzymał dyplom Złotego Medalu. Oprócz niego, wyróżnienia dostali: Jan Korpala ze Szklarskiej Poręby, Bronisław Kupiec i Bożena Michalik.

Jan Sunderland, recenzent wystawy, napisał o nagrodzonej pracy Romera, że „Rzykowna, bo antyfotograficzna w efekcie, plakatowa izohelia pozwoliła w tym wypadku na mocne zróżniczkowanie i ustawienie w przestrzeni kolejnych grzbietów górskich”¹¹⁹. Równie pozytywnie ocenił pozostałe z eksponowanych obrazów, uznając, że „sprawiają głębokie wrażenie czystością wizji, precyzją wykonania”. Z podobną życzliwością potraktowana została praca B. Michalik *Z wieży Uniwersytetu Wrocławskiego*, którą lapidarnie omówił: „rytm wieży i posągu, klasyczna kompozycja, śliczna lekkość atmosfery”¹²⁰. Sunderland wymienił także prace Kupca (*Na plaży*) i Korpala (*Orka*).

Rok 1949 stanowi umowną datę, rozpoczynającą okres socrealizmu¹²¹. Możliwość zmian w sferze twórczości zasygnalizowana została w „Świecie Fotografii” nr 12 z 1949 roku, w którym opublikowano fragment wypowiedzi wiceministra Kultury i Sztuki Włodzimierza Sokorskiego. Zwracał on uwagę, że „rozmach procesu dojrzewania ideologicznego klasy robotniczej, jej historyczna misja wyprowadzenia ludzkości, w ogniu walki klasowej, z form ustrojowych, opartych na wyzysku człowieka, jej wreszcie świadoma woła jedności zerwały przeszkodę, dzielącą dotychczas twórców i ludzi pracy”¹²². Następnie, odnosząc się do różnych przykładów działań artystycznych, m.in. wystawy „polskiej fotografiki ku czci człowieka pracy, budowniczego nowej Polski” (ekspozycja nosiła tytuł *Praca robotnika i rolnika*, Warszawa 1948), stwierdzał obecność nowego twórczego nurtu w krajowej rzeczywistości artystycznej, będącego zapowiedzią „nowej epoki w naszej kulturze”¹²³.

¹¹⁵ Cyprian T., *Druga Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Poznaniu*, tamże, 1948, nr 9, s. 14.

¹¹⁶ Obrąpalski Z., *Wystawa w Sopocie*, tamże, nr 10, s. 6.

¹¹⁷ *Sprawozdanie z podziału nagród na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie*, tamże, 1949, nr 11, s. 29.

¹¹⁸ Schulz M. i in., *Sprawozdanie z podziału nagród na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Krajoznawczej w Sopocie – 1949*, tamże, 1950, nr 13, s. 35.

¹¹⁹ Sunderland J., *Ogólnopolska Wystawa Fotografii Krajoznawczej w Sopocie*, tamże, s. 39.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Wykorzystane w artykule informacje ogólne nt. socrealizmu w Polsce pochodzą z publikacji: J. Piwowarski, *Socjalistyczna w treści, narodowa w formie. Polska fotografia artystyczna w okresie socrealizmu na podstawie analizy prasy specjalistycznej z lat 1946-1955*, „Prace Naukowe AJD”, seria: Edukacja Plastyczna VI, „Fotografia”, 2011, s. 61.

¹²² WS, *Zerwanie dzielących przeszkód*, „Świat Fotografii” 1949, nr 12, s. 2.

¹²³ Tamże.

Nowe oczekiwania wobec fotografii artystycznej potwierdza zawartość kolejnego zeszytu 13/1950 „Świata Fotografii”, w którym opublikowano wypowiedzi Mariana Schulza i Edmunda Zdanowskiego. Pierwszy z autorów w artykule *Akcja społeczna fotografii polskiej*¹²⁴, rozpatrując tytułowe zjawisko w kontekście historycznym, zwrócił uwagę m.in. na wszechstronne przewartościowania, jakie nastąpiły w kraju po 1945 roku. Dzięki opiece Państwa, zaczął się nowy okres, w którym pojawiły się prace o charakterze awangardowym. Z czasem, mimo ich „nieprzeciętnej wartości”, zauważalne stały się – jak stwierdził Schulz – głosy krytyczne, m.in. „zarzucające temu okresowi przewagę formy nad treścią, abstrakcyjność, niezrozumiałość treści i metod (...)”¹²⁵. W nowej sytuacji oczekiwany był bowiem „Realizm, negujący niepoważne łamigłówki i nieraz zakłamaną pseudoartyzm, jakie widzieliśmy w niedawnej twórczości”¹²⁶, a twórczość powinna być zorientowana „w kierunku człowieka, jego aktualnej rzeczywistości i jego działalności dla dobra Pokoju i lepszego jutra”¹²⁷.

Zbliżoną refleksją podzielił się E. Zdanowski, który – przy okazji piątej rocznicy Manifestu PKWN – zwracał uwagę, że zapewnił on „warunki rozwoju naszej sztuce (...), zdobył naszą wdzięczność, którą możemy ukazać, realizując idee humanizmu socjalistycznego w twórczości fotograficznej”¹²⁸. Autor przewidywał połączenie „aktualnego tematu” i „doskonałej formy”, co „stworzy fotografię realistyczną, to znaczy: przedstawi człowieka dzisiejszego w jego twórczym zmaganiu o nowe formy życia, apoteozuje dzisiejszą epokę tworzenia nowego człowieka i nowego społeczeństwa”¹²⁹.

Interesująco, w kontekście powyższych uwag, brzmią informacje dotyczące II Wystawy Fotografiki PTF we Wrocławiu, na której w gronie dziewięciu nagrodzonych osób, własne środowisko reprezentowali: Krystyna Neuman-Gorazdowska (nagroda Wojewody Wrocławskiego za pracę *Po setkach lat*), Aleksander Krzywobłocki (wyróżnienie Ministra Kultury za całość prac) i Bożena Michalik (nagroda PTF za całość prac).

Wraz z informacją o wystawie wydrukowano trzy recenzje: Mariana Morelowskiego, Witolda Romera i nieznanego autora, współpracującego ze „Słowem Polskim”. Jak zauważył (odnosząc się do treści katalogu) pierwszy z nich, celem prezentacji jest „naoczne pokazanie, w jakiej mierze fotografika – jako narzędzie wyrazu artystycznego – daje możliwość rozwoju i wykazania się indywidualnemu talentowi”¹³⁰. Wśród wymienionych w recenzji artystów znajdowali się wrocławianie: A. Krzywobłocki, W. Romer, B. Michalik, H. Derczyński, J. Bielski, S. Kopczyński, W. Chromiński (z Malczyc), K. Mędraś, J. Mierzecka, Z. Radecki, K. Neuman-Gorazdowska, B. Kupiec, W. Markocki. Zaprezentowane przez część z nich prace, wykonane były np. w technice reliefu, inwersji, izohelii, gumy i fotomontażu. Między innymi te ostatnie, autorstwa Krzywobłockiego, zostały w superlatywach omówione przez Witolda Romera¹³¹. Równocześnie skomentował je nieznaną recenzent „Słowa Polskiego”, który – zastanawiając się, czy jest to artystyczna twórczość – ostrzegał, że u jej podstaw „leży niewątpliwie formalizm, podkolorowany ponadto odcieniem symbolistycznym”. Uważał także, iż „Grozi [on] autorowi niebezpieczeństwem (...) rozpląnięcia się w abstrakcyjnej i społecznej sztuce, zrozumiałej jedynie dla szczupłej coraz to malejącej garstki burżuazyjnych odbiorców, a przeto stojącej w najjaskrawszej sprzeczności w stosunku do tego, czego dziś wymagamy od sztuki”¹³².

Kolejna ekspozycja, II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki we Wrocławiu (1950), nie przynosi już tak zróżnicowanych sądów. Najliczniejsze na niej były przedstawienia dotyczące pracy, a następnie

¹²⁴ M. Schulz, *Akcja społeczna fotografii polskiej*, tamże, 1950, nr 13, s. 2.

¹²⁵ Tamże, s. 3.

¹²⁶ Tamże, s. 4.

¹²⁷ Tamże, s. 3.

¹²⁸ E. Zdanowski, *22 lipca*, tamże, s. 6.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Morelowski M., *Druga Wystawa Fotografiki PTF*. Prace zaprezentowane na wystawie wykonane były np. w technice reliefu, inwersji, gumy i fotomontażu. Tamże, s. 49.

¹³¹ Romer W., *II Wystawa Fotografiki – Wrocław*, tamże, 1949, nr 13, s. 52.

¹³² *Światło, kształt i kompozycja*, „Słowo Polskie”, 25 września 1949, cyt. za: M. Schulz, *Akcja...*, 1950, nr 13, s. 53.

regionalne, społeczne, sportowe oraz ukazujące krajobraz, portret i architekturę¹³³. Jak zauważył W. Romer: „Fotografika wkracza dziś na nowe tory, stając się sztuką mas. Gdy oko obiektywu fotograficznego coraz częściej zabłyśnie w rękach robotnika przy warsztacie pracy, wówczas tematyka automatycznie się rozszerzy nie tylko na krajobraz przemysłowy, lecz także na wszelkie sprawy związane z pracą i produkcją”¹³⁴.

Wśród zgłoszonych prac – zgodnie z *Protokołem zebrania Komisji Kwalifikacyjnej*¹³⁵ – nagrodzono następujących wrocławian: Janinę Mierzecką za pracę *Portret* (nagroda ZG PTF), Bronisława Kupca za obraz *W sierpniu* (II nagroda ZG PTF), Mikołaja Wojtkiewicza za *Start* (wyróżnienie Książnicy Atlas) i Władysława Markockiego za *Halny idzie* (wyróżnienie Książnicy Atlas).

Prezentacja stanowiła – jak wszystkie wystawy ogólnopolskie, odbywające się pod określonym hasłem – element propagandy nowej metody twórczej. Ponieważ odbywała się pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki, prawdopodobnie stało się to powodem, że J. Mierzecka napisała we *Wstępie do katalogu*: „Przemiany, które zaszły ostatnio we współczesnej sztuce, walka z formalizmem, abstrakcjonizmem i surrealizmem znalazła swój właściwy wymiar w obecnej wystawie. (...) Wystawa obecna tętni nowym życiem, nowymi ideami, nowym podejściem do techniki i metod pracy”. Następnie znacząco kontynuowała: „Wystawa dowodzi nam, że zrywając z dawnym podejściem do sztuki, nie popadliśmy w automatyzm szablonowy i szkodliwy (...)”¹³⁶, ponieważ zaprezentowała na niej portret, wykonany techniką inwersji, którą uznać można za przejaw – niechcianego przez władze – formalizmu. Z powodzeniem zastosowała ją także Bożena Michalik, by stworzyć – z zachwytem opisane przez Jana Sunderlanda¹³⁷ – *Umierające kwiaty*.

Mimo opisanej praktyki, trudno nie zauważyć, że w tym czasie udział w wystawach wiązał się ze zgłaszaniem prac spełniających odgórne oczekiwania. Przykładem jest opolska ekspozycja *Polska w Planie 6-letnim*¹³⁸ (marzec 1951). Jak pisała recenzentka Zofia Burzyńska: „Ruchliwy i ambitny Oddział PTF w Opolu, zespół ludzi świadomych znaczenia Planu 6-letniego, obowiązków, jakie nakłada on na fotografię, jedną ze sztuk utrwalających epokę i zdyscyplinowaną umiejętną służbę propagandową – wezwał wszystkich fotografujących w kraju, aby pokazali, że nie brak ich w tym wielkim wspólnym wysiłku (...). Wystawa na wezwanie dała odpowiedź pozytywną”. Jedną z omówionych przez autorkę prac była fotografia Janiny Mierzeckiej *Na kole garncarskim II*, której „realizm, atrakcyjność ujęcia, pyszny walor i wreszcie celny wybór wycinka stworzyły całość doskonałą w wyrazie”.

Podobnie została oceniona III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF (Kraków 1951). Według jej recenzenta, Henryka Hermanowicza, „wyraźnie zarysowuje [się] ‘inność’ wystawy w stosunku do tego, co się często oglądało – mianowicie: dużo tu na fotogramach człowieka – przy pracy, odpoczynku, zabawie. To znak, że fotografika polska zaczyna wchodzić na tory kontaktu z tymi, którzy kształtują nowe formy życia w naszym kraju”¹³⁹. Wśród wymienionych prac znalazł się *Pierwszy Maja* Kupca („pielęgniarki na defiladzie, to jakiś łań kwiatów, które niosą pomoc chorym”), *30m/sek* i *Mikołajki* Romera, *Po sztormie* Mierzeckiej, *W królestwie zimy* Korpala.

Jak wspomniano, narzędziem propagandy nowej metody twórczej były wystawy tematyczne. Jedną z nich była poznańska ekspozycja *Realizm socjalistyczny w fotografii*¹⁴⁰ (9 stycznia 1952). Wśród jej uczestników, wymienionych w recenzji, znalazł się Stefan Arczyński, którego prace *Owce w dolinie* oraz *Tancerz W. Gruca* otrzymały I i II lokatę w ankiecie na najlepszą fotografię.

¹³³ Romer W., [„W żywej działalności...”], tamże, nr 17, s. 10.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ *Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF we Wrocławiu*, tamże, nr 17, s. 9.

¹³⁶ Mierzecka J., [Wstęp], II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki PTF, katalog, Wrocław 1950.

¹³⁷ Patrz: Sunderland J., *Recenzja*, „Świat Fotografii” 1950, nr 17, s. 10.

¹³⁸ Burzyńska Z., *Wystawa „Polska w Planie 6-letnim”*, tamże, 1951, nr 22, s. 11.

¹³⁹ Hermanowicz H., *III Ogólnopolska Wystawa PTF*, tamże, nr 23, s. 19.

¹⁴⁰ *Korespondencja z Poznania*, tamże, nr 25, s. 16.

W recenzji Feliksa Nowowiejskiego opisana została praca *Spawacz* Kazimierza Najdenowa (nazwisko artysty pojawiło się także – po raz pierwszy – przy okazji II katowickiej Wystawy Fotografiki (7 grudnia 1951): „Mistrzowskie rozplanowanie i układ formalny bynajmniej nie są tutaj puste, lecz wypełnione socjalistyczną treścią: oto twarz i ręka pracującego robotnika w ochronnych okularach – tuż przy fontannie isker”¹⁴¹. W przypadku fotografii Arczyńskiego, Nowowiejski uznał, że to praca „skomponowana ze smakiem i przyjemna w wyrazie”.

W kolejnych latach sytuacja nie ulega zmianie, czego przykładem jest III Ogólnopolska Wystawa ZPAF (Warszawa 1953). Potwierdziła ona, że: „Po głębokim kryzysie, jaki przeżywała polska fotografia artystyczna, wydawszy generalną batalię bezideowości, wkroczyła ona, może jeszcze niezbyt konsekwentnie, na właściwą drogę, która stwarza możliwości realistycznego oddania nowej socjalistycznej treści”¹⁴². Wystawę, na której nagrody pieniężne otrzymali¹⁴³ m.in.: K. Najdenow i W. Chromiński, planowano eksponować w innych ośrodkach, również we Wrocławiu¹⁴⁴.

Ekspozycję ogólnopolską poprzedziły prezentacje okręgowe delegatur, m.in. wrocławskiej, gdzie wystawę zorganizowano już pod kątem 10-lecia Polski Ludowej. Zastrzeżenie w nich budziło „niepotrzebne ‘wirtuozostwo’ w technikach specjalnych” (np. *Person* J. Mierzeckiej), „nie zawsze słusznie i trafnie podkreślające treść fotogramu”.

Niezaprzeczalnie, początkiem kresu narzuconej sytuacji była śmierć Józefa Stalina (5 marca 1953), która skutkowałą postępującym łagodzeniem rygorów systemowych i późniejszą „odwilżą”. Istotną rolę w krajowych przemianach, dotyczących sztuki, spełniły dyskusje i uchwały II Zjazdu PZPR (10-17 marca 1954) oraz XI Sesji Rady Kultury i Sztuki (14-15 kwietnia 1954).

Mimo iż można wyodrębnić okres funkcjonowania fotografii socrealistycznej, analiza informacji na temat współczesnej praktyki artystycznej pozwala stwierdzić, że środowisko fotograficzne nie było zbyt chętne do przyjęcia dyrektyw, ograniczających jego twórczą niezależność. Działo się tak, ponieważ wprowadzane dyrektywy częstokroć dotyczyły twórców dojrzałych, z powodzeniem funkcjonujących w okresie międzywojennym, których osiągnięcia były przedmiotem systemowej krytyki i negacji.

Ograniczona skuteczność działań propagandowych, prawdopodobnie, wynikała także ze stosunku do fotografii, co rzutowało na sposób traktowania całego środowiska. Była to młoda dyscyplina sztuk plastycznych, której wejście na Parnas sankcjonowało dopiero utworzenie Polskiego Związku Fotografików (1947). Tym samym, środowisko fotograficzne – w porównaniu z innymi (artystycznymi) – mogło być oceniane jako mniej ważne.

Analizując prasowe recenzje z wystaw, zauważyć można, że systemowe rygory w mniejszym stopniu funkcjonowały w ogólnych (krajowych i lokalnych) przeglądach fotografii artystycznej, gdzie dominowała tradycyjnie preferowana tematyka, np. pejzaż. Możliwość zbojkotowania oczekiwań władzy stwarzała także neutralna ideologicznie fotografia przyrodnicza¹⁴⁵ oraz prace, których szczególnym walorem był odpowiedni – zgodny z duchem czasu – tytuł.

Preferencjom tematycznym towarzyszyły ograniczenia formalne. W tym jednak przypadku fotografia w sposób naturalny operowała obrazem rzeczywistości, zgodnym z niemal powszechnymi kompetencjami twórców i odbiorców, a także zbieżnym z oczekiwaniami decydentów. Do nielicznych przypadków – potwierdzających powyższe spostrzeżenie – należy zaliczyć problemy Zbigniewa Dłubaka i Fortunaty Obrąpalskiej.

Tak wspomina ten okres Jerzy Lewczyński: „Myśmy na polu fotografii uzyskali właściwie pełną swobodę. Były tematy, które niby świadczyły o naszym zaangażowaniu, bo np. ktoś wymyślił

¹⁴¹ Nowowiejski F., *Poznańska, Wystawa „Realizmu socjalistycznego”*, tamże, s. 20.

¹⁴² Johann A., *Bilansujemy rok wystawienniczy ZPAF*, „Fotografia” 1953, nr 6, s. 2.

¹⁴³ *Kronika*, tamże, 19.

¹⁴⁴ Tamże, 1954, nr 4, s. 19.

¹⁴⁵ Patrz: np. wystawy przygotowane przez środowisko poznańskie w latach 1953-1954.

w Warszawie, że na 1 Maja pokazujemy piękno Pałacu Kultury (...). To nas ocaliło od penetracji bardziej surowej ideologicznie. (...) Generalnie, nikogo nie zamknęli, z wyjątkiem kolegi z Wrocławia”¹⁴⁶.

Wyraźna zmiana opisanej sytuacji stała się zauważalna podczas V Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki¹⁴⁷, otwartej 20 maja 1955 roku, w której – według recenzji – z Wrocławia uczestniczyli: Kazimierz Najdenow, Władysław Strojny i Janina Mierzecka. Jak stwierdził A. Ligocki, wystawa „Po uroczystej nudzie IV OWF działa jak olśnienie. Nie dajmy się jednak oślepić temu blaskowi. Jest on bowiem względny i źródłem jego natężenia jest głównie kontrast z głębokim mrokiem, w jakim do niedawna tonęła polska fotografika”. Stwierdzając brak dzieł o ładunku ideologicznym, recenzent równocześnie uważał tę sytuację za cień wystawy. Jej pozytywnymi cechami były: „szczerść wypowiedzi, ujawnienie się indywidualności twórczych, świeże i badawcze spojrzenie na człowieka i przyrodę oraz dość nieśmiała jeszcze odkrywczosc formalna”. Wśród opisanych w recenzji prac znajdują się *Skiby* Najdenowa, „którym dyskretne przerysowanie perspektywiczne nadaje dużo ekspresji” (obraz zaliczony do grupy obrazów, w których wykorzystano ruchliwość kamery, możliwość uchwycenia wzajemnych stosunków przestrzennych/niezwykłe punkty widzenia, zniekształcenia perspektywiczne). Kolejna to *Łątki* (i inne fotografie) Władysława Strojnego, będące przykładem „plastycznego odkrywania niedostrzegalnych normalnie zjawisk przyrody, które umożliwia fotografikowi zdolność do utrwalania szybkich ruchów”.

Natomiast o pracach Mierzeckiej zatytułowanych *Portret* i *Renesans na Dolnym Śląsku*, które należały do nielicznych przygotowanych z użyciem technik specjalnych (guma), napisano, że „wyróżniają się niezwykle subtelnoscą i głęboką kulturą plastyczną”.

Zarzucenie socrealistycznych rygorów potwierdza także wrocławska I Okręgowa Wystawa ZPAF (grudzień 1955), na której, podobnie jak i na wcześniejszej ekspozycji w Krakowie, nie było „obrazów deklaracyjnych, nie widzimy tu robotnika z młotem czy łopata, brak stereotypowego murarza, brak turystów na siłę wtłoczonych w ramy krajobrazu, którzy mają zadokumentować ‘turystykę dla mas’. Jest natomiast człowiek dzisiejszy, żywy, a co najważniejsze – prawdziwy”¹⁴⁸. Wystawa była na wyższym poziomie niż poprzednia. Jej uczestnikami – wymienionymi w recenzji – byli: S. Arczyński, J. Borski, H. Derczyński, W. Jurkiewicz, J. Korpala, B. Michalik, K. Najdenow, I. Praszkiar, Z. Staniewski, W. Strojny, L. Sudnik, H. Urbańczyk, S. Wasilewicz.

Odreagowanie po dotychczasowym okresie materializowało się w postaci prac, które negowały dotychczasowe dyrektywy i ciążyły, np. ku formom kojarzonym ze sztuką nieprzedstawiającą. Sytuacja ta, prawdopodobnie, stała się powodem napisania przez Janinę Mierzecką artykułu „O nowy typ obrazu”, który był głosem w cyklu: *Dyskusja o fotografice*. Autorka – odnosząc się do wypowiedzi Janusza Boguckiego („Fotografia” 1955 nr 7) – była zwolenniczką różnorodności wypowiedzi fotograficznych: „czy w nowoczesnej tematyce obrazu fotograficznego nie ma miejsca na ‘rozmarzonego spacerowicza’? Czy fotografia portretowa, krajobraz, zdjęcia przedmiotów nieruchomych nie mieszczą się w pojęciu ‘fotografii nowoczesnej’? Czy wszyscy mają już być skazani na pogoń za nowym, ruchliwym, efektywnym czy nawet efekciarskim motywem? Byle dać coś oryginalnego ‘pour epater le burgeois’?”¹⁴⁹

Nurt poszukiwań we Wrocławiu najmocniej wiąże się z Bożeną Michalik i założoną przez nią grupą *Podwórko*, o czym poinformowano na łamach „Fotografii” w grudniowym numerze z 1957 roku. W kolejnym roku odbyła się wystawa grupy oraz Bronisława Schlabsa, Jerzego Lewczyńskiego i Zdzisława Beksińskiego w Staromiejskim Domu Kultury (*Galeria Sztuki Nowoczesnej*), w Warszawie, co zwieńczyły dwa artykuły: L. Grabowskiego *Błędne drogi nowoczesności* i W. Kicińskiego *Nowe drogi czy własne ścieżki*.

¹⁴⁶ J. Ruszczyk, *Pstryk*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z dn. 12 maja 2012, s. 52.

¹⁴⁷ Ligocki A., *V Ogólnopolska Wystawa Fotografiki*, „Fotografia” 1955, nr 7, s. 2.

¹⁴⁸ Dederko W., *Wystawa Fotografiki w Krakowie i I Okręgowa Wystawa ZPAF we Wrocławiu*, tamże, 1956, nr 1, s. 6.

¹⁴⁹ Mierzecka J., *O nowy typ obrazu*, tamże, s. 2.

Pierwszy z autorów uznał, że charakter obu ekspozycji sprawia, że można je rozpatrywać wspólnie. Omawiając twórczość poszczególnych twórców, stwierdził, że „Bardziej jednolite są prace młodej grupy *Podwórko*. Dekoracyjne, płaskie, tkaninowe. Ogromna jest rozpiętość tematyczna i skala tych zdjęć, sprowadzonych nagle jakimś cudem do wspólnego mianownika. (...) Grupie *Podwórko* wspólna jest interpretacja tworzywa, wszystkim wystawiającym – niechęć do fotografii dynamicznej i zależność od tych samych w gruncie rzeczy estetycznych wzorów”¹⁵⁰. Grabowski niechętnie odnosił się do działań nawiązujących do malarstwa; szczególnie zwracał uwagę na prace Schlabsa, który „Staje na krawędzi absurdu fotograficznego. Dalej nad ową przepaścią nie można budować mostu”.

Według Kicińskiego, wystawa „dowodzi, że mamy twórców dobrych i różnych, nie stanowi jednak kroku naprzód. Nie umacnia bowiem specyficznej pozycji, zawojowanej przez fotografię dzięki reportażowi, nie rozwija jej pozytywnych osiągnięć, stanowi jedynie – dla większości autorów – arenę igraszek formalnych wysokiej klasy. I nawet na ten temat żaden z twórców nie wypowiada nowego słowa”¹⁵¹.

O ówczesnej kondycji fotografii wrocławskiej świadczy recenzja Lecha Grabowskiego *Wystawa na 'Dni Wrocławia'*, w której napisał: „We Wrocławiu trwa ofensywa fotografii artystycznej. Od wielu miesięcy otwierane w wielu punktach miasta wystawy, czasem nawet bezpośrednio po sobie, dają przegląd bogatych możliwości tego środowiska. Wrocławska plastyka skrzętnie omija tradycyjne szlaki. Malarstwo próbuje eksperymentów ciekawych, choć nie zawsze udanych – fotografia nie chce jej w tym oddać pierwszeństwa, sięgając po nowe ciągle efekty formalne i techniczne”¹⁵². Autor wymienił nazwiska: H. Derczyńskiego (prace wykonane w technice izobromu), Józefa Sokołowskiego, Wadima Jurkiewicza, Bożeny Michalik i Leszka Sudnika (poszukiwanie ciekawych motywów i ich interesującego sposobu ukazania). Zauważalną tendencją był brak fotografii reportażowych.

W 1959 roku o twórczości B. Michalik napisał Lech Grabowski, który – omawiając jej prace, przedstawione podczas wystawy indywidualnej – stwierdził: „To przeniesione przy pomocy aparatu fotograficznego na klisze i papier sprawy najprostsze, zdarzenia dziejące się wokoło co dzień. Fakty zwykłe, tylko mijane zazwyczaj bez chwili refleksji. (...) Owa tkanina światła – to rozsypane na wodzie słoneczne promienie. Owa piramida gigantycznych kolumn – to wykrystalizowane sole minerałów. Zacieki plam na odpadającym tynku imitują gobelin. Nie ma granic fantazja. Czy zresztą fantazja? (...) Z takich chwil zadumy i nagłych olśnień powstają dzieła. (...) Ich autorka utrwala fakty tak samo, jak jej kolega z redakcji wielkiego ilustrowanego magazynu. (...) Odnoszenie słowa 'abstrakcja' do niej – to nieporozumienie”¹⁵³.

Ten sam autor relacjonował I Ogólnopolską Wystawę Fotografii Abstrakcyjnej we Wrocławiu. Przede wszystkim zakwestionował tytuł ekspozycji, który – według niego – powinien brzmieć: *Wystawa Makrofotografii i Grafiki Fotograficznej*. Zwracając uwagę na niedostateczne sprecyzowanie kryteriów i braki w zdefiniowaniu zjawiska, wymienił tylko dwóch autorów prac: Bronisława Schlabsa i Bożenę Michalik, którzy wykorzystywali makrofotografię¹⁵⁴.

Równoległe do opisanego nurtu, wśród krajowych twórców zauważalne było zainteresowanie foto-reportażem. W środowisku wrocławskim wiązać je można ze Stefanem Arczyńskim, który po raz pierwszy wymieniony został w sprawozdaniu z posiedzenia jury III Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki PTF¹⁵⁵ w Krakowie (maj 1951), gdzie otrzymał wyróżnienie PZF za obraz *Góralski zakątek* (B. Kupcowi przyznano wyróżnienie ZG PTF za pracę *Pierwszy Maja*).

W czasie gdy powstała grupa *Podwórko*, artysta wziął udział w zorganizowanej w Warszawie Międzynarodowej Wystawie Fotograficznej. Jak zauważył recenzent E. Zinner, Arczyński „potrafił

¹⁵⁰ Grabowski L., *Błędne drogi nowoczesności*, tamże, 1958, nr 8, s. 425.

¹⁵¹ Kiciński W., *Nowe drogi czy własne ścieżki*, tamże, s. 426.

¹⁵² Grabowski L., *Wystawa na „Dni Wrocławia”*, tamże, nr 7, s. 345.

¹⁵³ Grabowski L., *Wystawa Bożeny Michalik*, tamże, 1959, nr 4, s. 169.

¹⁵⁴ Grabowski L., *I Ogólnopolska Wystawa Fotografii Abstrakcyjnej we Wrocławiu*, tamże, s. 171.

¹⁵⁵ [„Protokół z posiedzenia...”], „Świat Fotografii” 1951, nr 22, s. 28 nlb.

w zwięzły sposób wiele powiedzieć w swoim obrazie *Brazylianki*. Widzimy na nim dwie głowy kobiece: wytworny profil 'pani' w kapeluszu z szerokim rondem o pięknej plastyczności linii oraz twarz zmęczonej dziewczyny ze spuszczoneymi powiekami, niosącej na głowie walizkę swej pani. Wyraz obydwu twarzy, ich proporcje, wąski, ale nie przesadny wycinek – służą artyście jedynie i wyłącznie do pokazania swego przeżycia w sposób zrozumiały i wzruszający¹⁵⁶.

Zgodnie z informacją, zamieszczoną w zeszycie 10/1958 „Fotografii”, Arczyński wziął udział, np. w wystawie *Z kamerą po świecie*. Jej recenzent zakwestionował wnikliwość spojrzenia i odkrywczość podstawowej ilości prac, które polegają na kompozycji i malarskim układaniu światła. W przypadku Arczyńskiego stwierdził, że „bacniej niż dotychczas potrafił spojrzeć (...) i pod żłudną egzotyką zwiedzanych krajów dojrzeć prawdziwe fakty”¹⁵⁷.

Jakość fotografii artysty potwierdzają także liczne publikacje jego prac na łamach „Fotografii” oraz ówczesny dorobek wystawienniczy.

Podsumowując: zaprezentowane informacje na temat recepcji działalności dolnośląskiego środowiska fotograficznego w prasie fachowej: „Świecie Fotografii” i „Fotografii” – mimo wybiórczego charakteru, który wynika z przeznaczenia niniejszej analizy (sympozjalny referat) – pozwalają potwierdzić, że czytelnicy obu pism mieli praktycznie stały dostęp do wiadomości o różnych sferach jego aktywności. Szczególnie dotyczy to drugiego z periodyków. Terytorialnie informacje dotyczą przede wszystkim środowiska wrocławskiego, którego dynamika rozwoju i różnorodność działań sprawiły, że już współcześni zaliczali je do przodujących. Wyrazicielem tych opinii był np. Wojciech Tuszko, który w 1960 roku uznał Wrocław za miejsce szczególnie, posiadające warunki do funkcjonowania szkolnictwa fotograficznego na poziomie wyższym. Przypominając założoną w 1946 roku Katedrę Fototechniki, opisał następnie zorganizowane i kierowane przez B. Kupca Studium Fotografiki przy Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Traktując je jako oczekiwaną placówkę edukacyjną, równocześnie zwracał uwagę na istnienie Delegatury ZPAF, która należy do mocniejszych ośrodków w kraju, oraz PTF. Kolejnymi walorami tego środowiska była działająca w mieście grupa *Podwórko*, Fotoklub Wrocławski i Muzeum Śląskie, w którym planowano utworzenie galerii fotografiki¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Zinner E., *Jeszcze o warszawskiej Międzynarodowej Wystawie Fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 10, s. 232.

¹⁵⁷ Grabowski L., *Z kamerą po świecie*, tamże, 1958, nr 10, s. 484.

¹⁵⁸ Tuszko W., *Wrocławski ośrodek fotograficzny*, tamże, 1960, nr 4, s. 114.

Adam Sobota

Fotografia zorganizowana – 65 lat ZPAF

W ciągu sześćdziesięciu pięciu lat swojego istnienia ZPAF funkcjonował w dwóch odmiennych sytuacjach polityczno-społecznych, a ponadto – przesłanki dla jego powstania pochodzą z jeszcze innego okresu historii. Należy to uwzględnić, gdyż dla oceny tej organizacji liczy się nie tylko suma firmowanych przez nią faktów, ale także jej usytuowanie w spektrum istniejących zainteresowań i praktyk fotograficznych. Na tej mapie pozycję ZPAF można by określić jako centrową. Związek ten sytuuje się na styku zaawansowanego fotoamatorstwa, różnych form rzemiosła, jak i tej części sztuk plastycznych, w których wykorzystywane są narzędzia technicznej rejestracji obrazu. Poszczególni członkowie ZPAF mogli być fotoreporterami, specjalistami od fotografii reklamowej, przyrodniczej, preferować estetykę piktorialną, a nawet koncentrować się na conceptualnych spekulacjach nad pojęciem sztuki, ale organizacja ta jako całość wypracowała określone kompromisowe zasady funkcjonowania. Choć niektórzy irytował czasami jej brak wyrazistości programowej, to jest chyba sporo racji w tak wypośrodkowanym sposobie istnienia ZPAF, skoro przetrwał on poważny kryzys lat 90. XX wieku i stale przyciąga nowych kandydatów.

Utworzenie tego typu organizacji wyniknęło z dążeń najbardziej ambitnych twórców fotografii do tego, aby wyodrębnić swoją działalność ze struktur organizacji rzemieślniczych i fotoamatorskich. Czy jednak takie odróżnienie się może być klarowne i radykalne? Do przeczącej odpowiedzi skłania przyjrzenie się zarówno dawnej, jak i dzisiejszej sytuacji fotografii oraz ewolucja znaczeń wspomnianych kategorii. Rzemieślniczy charakter fotografii w XIX wieku nie przeszkadzał jej ekspansji w coraz to nowe dziedziny, w dorównywaniu standardom estetycznym epoki czy we wdrażaniu postępu technicznego. Wśród liderów fotograficznego rzemiosła były tak wszechstronne osobowości, jak: Mathew Brady, Nadar, Karol Beyer czy Wacław Rzewuski. Fotograficzne atelier bywały miejscem spotkań i dyskusji tej części kulturalnej elity, która unowocześnianie języka sztuki wiązała z potrzebą demokratyzacji jej form i nowymi sposobami przekazu. Trzeba jednak zaznaczyć, że dziedzina fotografii od początku nie była jednoznacznie kojarzona z tradycyjnymi kategoriami rzemiosła. Na ziemiach polskich do 1918 roku obowiązywały różne przepisy odnośnie zawodu fotografa, wynikające z prawa poszczególnych państw zaborczych. W zaborze pruskim zawód fotografa był uznawany za rzemiosło i przynależność do cechu grupującego fotografów była obowiązkowa. W zaborze austriackim do 1910 roku zawód fotografa był zawodem wolnym, dopiero potem uznano go za rzemiosło. Być może, wynikało to z przyjętego rozgraniczenia rzemiosła i sztuki pod wpływem rozwijającej się estetyki piktorializmu. Ale powstały w 1906 roku we Lwowie Związek Pracowników Fotograficznych przejawiał też inicjatywy artystyczne i ambicje takie miało później wielu innych rzemieślników. Także w zaborze rosyjskim zawód fotografa był zawodem wolnym, chociaż podejmowano tam próby tworzenia organizacji zawodowych. W 1899 roku z inicjatywy Jadwigi Golcz i Edwarda Troczewskiego utworzono Warszawską Kasę Przeworności i Pomocy dla Fotografów, która istniała do 1906 roku. Kasa ta w latach 1902-1907 wydawała *Kalendarz Fotograficzny Warszawski*, zawierający wiadomości z różnych dziedzin fotografii. W 1910 roku część warszawskich fotografów utworzyła Stowarzyszenie Fotografów Zawodowych Królestwa Polskiego, które jednak nie rozwinęło działalności. W tym też czasie powstało w zaborze rosyjskim Stowarzyszenie Pracowników Fotografii, jednoczące właścicieli firm żydowskich. W 1916 roku w Warszawie, okupowanej wówczas przez Niemców, utworzono Związek Fotografów Zawodowych Królestwa Polskiego. W 1919 roku takie związki powstały też w Poznaniu i na Śląsku. W 1921 roku fotografia na terenach całej Polski uzyskała prawny status rzemiosła i zaczęły powstawać odpowiednie cechy.

Jednakże, mimo ustawy z 1927 roku, obowiązek przynależności do cechu i przejścia przeszkolenia nie był przestrzegany. Lawinowo wzrastała wówczas ilość zakładów fotograficznych; w końcu lat 30. XX wieku wydano około 2,5 tys. pozwoleń na ich prowadzenie. W 1930 roku odbył się ogólnopolski zjazd fotografów zawodowych, który jednak nie zdołał wpłynąć na zmianę tej sytuacji. Po II wojnie światowej nie utworzono ogólnopolskiej federacji fotografów-rzemieślników. Okresowo istniały lokalne organizacje, jak Cech Fotografów w Warszawie (1945-1948), jednakże przyjęła się zasada włączania fotografii do cechu rzemiosł różnych, z obowiązkiem przynależności cechowej. Obowiązywał egzamin kwalifikacyjny, dopuszczający do uprawiania zawodu. Przy ogólnopolskiej instancji cechowej, jaką stał się Związek Izb Rzemieślniczych, powstała Ogólnopolska Komisja Branżowa Rzemiosł Fotograficznych, zajmująca się m.in. sprawami szkolenia. Co kilka lat organizowała ona ogólnopolskie wystawy fotograficzne rzemiosła (pierwsza taka wystawa odbyła się w 1958 roku). Sytuacja ta zmieniła się po 1989 roku, odkąd nowe przepisy dopuszczają prowadzenie usługowego zakładu fotograficznego bez egzaminu kwalifikacyjnego.

Dopiero burzliwy rozwój fotoamatorstwa w końcu XIX wieku sprawił, że tak cenione przez to nowe środowisko wartości, jak spontaniczność i subiektywizm, kojarzone ze sztuką, zaczęły być przeciwstawiane rzemieślniczej rutynie. Elita fotoamatorów inspirowała się najnowszymi nurtami sztuki, które dawały podstawę do krytyki zasad estetycznych, przyswojonych wcześniej przez zawodowych fotografów. Jednak pojęcie rzemiosła także ewoluowało i przybierało różne znaczenia. W drugiej połowie XIX wieku usiłowano zmodernizować społeczne umocowanie sztuki, powołując się na idealizowany model sztuki późnośredniowiecznej, która rozwijała się w oparciu o organizacje rzemieślnicze. Stąd też idea sztuki nowoczesnej jako rzemiosła przystosowanego do produkcji przemysłowej przeplatała się w końcu XIX wieku z estetycznie wyrafinowanymi hasłami „sztuki dla sztuki”. Podążanie za rytmem cywilizacji przemysłowej i wykorzystywanie nowych mediów było też dyrektywą XX-wiecznych form sztuki awangardowej. Pojawiła się wówczas koncepcja artysty jako projektanta praktycznych rozwiązań konstrukcyjnych i estetycznych, który miał działać w oparciu o nowoczesnie rozumiane zasady rzemiosła, w tym także fotografii. Takich projektantów kształcił sławny Bauhaus (1919-1933), uczelnia powstała z połączenia szkoły rzemiosł z akademią sztuki. W Polsce wybitnym rzecznikiem takiej koncepcji od lat 50. był Andrzej Pawłowski, profesor krakowskiej ASP, w której założył Katedrę Form Przemysłowych, a był także członkiem ZPAF. Status projektanta wzornictwa przemysłowego był dla niego nadrzędny wobec wszystkich innych pojęć związanych z twórczą działalnością. Pawłowski szedł śladem myśli László Moholy-Nagy, który – jako profesor Bauhausu – w 1925 roku pisał, że „rzeczywistością bieżącego stulecia jest technologia i odkrywanie, konstrukcja i dozór nad maszyną”. Należy więc pamiętać, że współczesne pojęcie rzemiosła fotograficznego nie musi oznaczać tylko wykonywania zdjęć legitymacyjnych czy ślubnych, ale odnosi się także do opanowywania wszelkich zasad profesjonalnego i kreatywnego posługiwania się aktualną techniką obrazowania. Tak więc, rzemiosło nie może w istocie pozostawać poza pojęciem fotografii artystycznej, jakkolwiek historycznie istniała tendencja do utrzymywania takiego rozgraniczenia.

Podobnie jest z pojęciem amatorstwa. Jego źródłowy sens lepiej oddaje zamiennie stosowane określenie „miłośnik”. Chodzi tu więc o osobę poświęcającą się bezinteresownie działaniom, które mogą ją przybliżyć do podstawowych wartości wyróżnianych w filozoficznej interpretacji sztuki. Od XV wieku w Europie połączenie rzemieślniczych umiejętności i nieskrępowanych ambicji amatorstwa dawało znakomite rezultaty w sztuce i nauce. Jednak w XIX wieku coraz większa specjalizacja wszystkich dziedzin wiedzy ograniczyła efektywność tak rozumianego amatorstwa. Mimo to osiągnęło ono wysoki prestiż dzięki temu, że środowiska artystyczne, które w epoce nowożytnej wyzwoływały się od ograniczeń narzucanych przez rzemieślnicze cechy, skupiły się w akademiach i nadały sztuce tam uprawianej jak najwyższe znamiona wiedzy. Autorytet tak zorganizowanej sztuki sprawiał, że najbardziej zaawansowani amatorzy fotografii od końca XIX wieku próbowali powtórzyć proces tworzenia akademii w odniesieniu do swojej dziedziny. Tak więc, celem działania entuzjastów nowego medium stało się udowodnienie, że fotografowie potrafią spełnić wszelkie kryteria wiedzy praktycznej i teoretycznej w sztuce. Z tego powodu hasło „secesji”, które w sztuce końca XIX wieku oznaczało bunt przeciwko akademizmowi, w fotografii było wyrazem dążeń do tworzenia

struktur odpowiadających kryteriom akademickim. *Photo-Secession* w Nowym Jorku, *The Linked Ring* w Londynie, *Fotoklub Paryski* czy *Trójlistek* w Wiedniu, były przedsięwzięciami ludzi walczących o nobilitację fotografii w oczach przedstawicieli uczelni artystycznych, muzeów i galerii. Tworzenie elitarnych zrzeszeń miało też być przeciwwagą dla rzeszy dyletanckich „pstrykaczy”, którzy pojawiali się coraz liczniej od końca XIX wieku i także się organizowali. Na całym świecie, jak i w Polsce, powstawały organizacje fotoamatorów, które miały zróżnicowane wymagania wobec swoich członków. Z jednej strony były to ogólnodostępne towarzystwa, a z drugiej fotokluby, w których skupiały się osoby o znaczącym dorobku. Chociaż „secesje” elitarnych grup miały zazwyczaj istotne znaczenie artystyczne, to dla rozwoju ogólnej kultury fotograficznej ważne też było dążenie różnych stowarzyszeń do zjednoczenia się w ogólnokrajowej federacji. Było to możliwe, kiedy wzrosła ich liczba. Pierwszą polską organizacją fotoamatorów był Klub Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie, założony w 1891 roku. Wkrótce pojawiły się też fotokluby w Poznaniu (1896), Warszawie (1901) i Krakowie (1902), wyznaczające najważniejsze ośrodki polskiej fotografii. W 1927 roku dołączyło do nich Wilno, gdzie Jan Bułhak powołał do życia Wileńskie Towarzystwo Fotograficzne. Kolejne takie organizacje pojawiały się później w innych miastach. W 1927 roku ich delegaci powołali Związek Polskich Towarzystw Fotograficznych. W latach 30. aktywnie działało w Polsce około 15 towarzystw fotograficznych (oprócz wymienionych wyróżniała się Łódź, Katowice, Lublin, Krzemieniec), a *Almanach Fotografiki Polskiej* z 1934 roku wymieniał 410 fotografów polskich, biorących udział w wystawach (nazywając ich fotografikami w odróżnieniu od zwykłych fotografów). Ich elita utworzyła ponadregionalną organizację, której celem było ustalenie wysokiej artystycznej pozycji fotografii, dzięki najwyższemu poziomowi umiejętności jej członków. Tak powstał Fotoklub Polski, który zazwyczaj uważany jest za protoplastę ZPAF.

Pomysł jego powołania pojawił się na III Zjeździe Towarzystw Miłośników Fotografii w Poznaniu w roku 1929. Wkrótce powołano stałą Kapitułę Seniorów – z Janem Bułhakiem na czele jako prezesem – która nadawała członkostwo Fotoklubu Polskiego powszechnie uznanym twórcom, albo też tym, których zakwalifikowano na podstawie przedstawionych przez nich dzieł. W roku 1931 wymieniono 26 członków, a w roku 1937 było już około 70 tych „fotografików”, jak przyjęto w Polsce określać elitę amatorów sztuki fotograficznej. Istniały też inne podobne elitarne stowarzyszenia fotoamatorów, jak Fotoklub Wileński (od 1928) czy złożony z kilkunastu osób Fotoklub Warszawski (od 1938). Kilku znanych fotografów było też członkami stowarzyszenia Sztuka Polska, powstałego w Warszawie w 1927 roku. Po II wojnie światowej ruch amatorski szybko zaczął się odradzać. Już w czerwcu 1945 roku rozpoczęło działalność Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu, które w latach 1946-1952 wydawało miesięcznik *Świat Fotografii*. Były, co prawda, ważne ośrodki w Wilnie i Lwowie, ale pojawiły się nowe na tzw. Ziemiach Odzyskanych, najważniejsze we Wrocławiu i Gdańsku. Ożyła też idea zjednoczenia ruchu fotoamatorskiego. Od 1947 roku tę centralną funkcję spełniało Polskie Towarzystwo Fotograficzne z zarządem w Warszawie, a wszystkie lokalne stowarzyszenia stały się tylko jego oddziałami. Jednak ten system hamował aktywność organizacji terenowych i na zjeździe PTF w 1958 roku uchwalono ich pełną niezależność (administracyjne zatwierdzenie tych zmian nastąpiło dopiero w 1961 roku). Utrzymana została jednak centralna struktura w postaci Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych w Polsce, z zasadą dobrowolności przynależenia. Z niemałych państwowych dotacji federacja organizowała wystawy, publikacje, plenery i m.in. coroczne sympozja w Uniejowie. W 1965 roku federacja skupiała 56 towarzystw, liczących około 3300 członków, a w roku 1980 tych towarzystw było 93. Kiedy po 1990 roku wstrzymano centralne finansowanie stowarzyszeń federacja przestała funkcjonować. Jej funkcje częściowo stara się obecnie spełniać Fotoklub Rzeczypospolitej.

Bardzo liczną grupę stanowili też fotoamatorzy działający w oddziałach Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego. Już w 1906 roku, gdy zalegalizowano Polskie Towarzystwo Turystyczne w Warszawie, utworzono przy nim sekcje fotograficzne. Takie sekcje istniały też przy oddziałach Towarzystwa Tatrzańskiego, działającego na terenie Galicji od 1873 roku. Po 1956 roku w PTTK tworzone podkomisje fotograficzne. Prowadzono tam ożywioną działalność plenerową i wystawienniczą. Franciszek Kremser w 1966 roku zorganizował w Opolu *I ogólnopolskie semina-*

rium fotografii krajoznawczej PTTK, a w 1970 doprowadził na zjeździe w Opolu do powołania centralnej Komisji Fotografii Krajoznawczej PTTK, która zaczęła organizować liczne wystawy, sympozja, plenery i konkursy. Obejmowały one fotografie, pokazy przezroczy (diaporamy) i filmy. W 1972 roku w Kielcach powstał Klub Fotografów Krajoznawców Polski, prowadzący m.in. dwie galerie. Także w 1972 roku odbyło się *I Forum Fotografii Krajoznawczej* i te spotkania odbywają się regularnie do dziś. Nieprzerwanie trwają też inne imprezy tego nurtu. Od 1968 roku funkcjonuje *Ogólnopolskie Biennale Fotografii „Zabytki”*, organizowane w Zamościu przez tamtejsze towarzystwo fotograficzne, dysponujące też własną galerią. Podobnie jest z przeglądem przezroczy udźwiękowionych w Szczecinie. Ważnym osiągnięciem PTTK jest założenie Centrum Fotografii Krajoznawczej w Łodzi w 1989 roku, po zewidencjonowaniu i zgrupowaniu bogatych zbiorów fotografii, przezroczy i filmów. Konkursy i wystawy krajoznawcze były też tradycją Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (w 1957 roku towarzystwo to zorganizowało dziewiąty po wojnie taki konkurs).

Po II wojnie światowej fotoamatorzy działali też w sekcjach zakładanych przy sieci licznych domów kultury, w których istotną rolę odgrywali zatrudniani etatowo i często aktywni twórczo instruktorzy. Były to zarówno placówki państwowe (różnego szczebla, od wojewódzkich po gminne i osiedlowe), jak i zakładowe. We Wrocławiu takim znanym miejscem był Młodzieżowy Dom Kultury i Dom Kultury Zakładów *Pafawag*, gdzie zajęcia instruktorskie w klubach fotograficznych prowadziła Bożena Michalik.

Do 1947 roku w Polsce publiczna działalność w dziedzinie fotografii formalnie miała status wyłącznie rzemiosła i nawet przynależność do Fotoklubu Polskiego dawała podstawę jedynie do środowiskowego prestiżu. Możliwość założenia związku o charakterze twórczo-zawodowym, która pojawiła się po II wojnie światowej, zmieniała zasadniczo tę sytuację. Ze wspomnień założycieli ZPAF wynika, że zaczęły być spotkania, od wiosny 1945 roku, grupki fotografów w sklepie fotograficznym Leonarda Sempolińskiego przy ulicy Targowej w Warszawie, który zainicjował projekt przedyskutowany i poparty przez kilkanaście osób. 10 lutego 1946 roku ustaliły one statut i powołały zarząd z Janem Bułhakiem na czele. Dokładnie w rok później statut został zatwierdzony przez władze państwowe i pojawił się Polski Związek Artystów Fotografów, który już w grudniu 1947 roku przemianowano na Polski Związek Fotografików. Nazwa Związek Polskich Artystów Fotografików ostatecznie została ustalona we wrześniu 1952 roku.

Grupa założycielska liczyła około 20 osób, przy czym kilka z nich zgłosiło akces korespondencyjnie. Było w niej kilku twórców znanych jako fotografowie-artycyści przed wojną – Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Marian Dederko, Benedykt Dorys, Edward Hartwig, Kazimierz Lelewicz, Janina Mierzecka, Jan Sunderland, Antoni Węclawski – kilka osób wcześniej mało znanych, a związanych głównie z fotografią użytkową czy szkolnictwem – Leonard Sempoliński, Zbigniew Pękosiński, Edward Falkowski, Janusz Bułhak – a także dwóch malarzy interesujących się fotografią – Antoni Łyżwański i Janusz Podoski. (W 1957 roku ZPAF liczył już 219 członków, w 1978 roku 407, a obecnie jednoczy przeszło 700, do których należałoby doliczyć prawie 350 już nieżyjących). W tych pierwszych latach skład związku odzwierciedlał jeszcze potencjał przedwojennych ośrodków polskiej fotografii, z Warszawą, Lwowem, Wilnem i Poznaniem na czele, skąd wywodzili się tacy twórcy, jak: Jan Bułhak, Marian Dederko, Benedykt Dorys, Tadeusz Cyprian, Witold Romer czy Janina Mierzecka, należący niegdyś do Fotoklubu Polskiego. Po wojnie, wskutek zmiany granic kraju, znaczna część środowiska lwowskiego znalazła się we Wrocławiu, a fotografowie z Wilna zasilili kilka ośrodków, m.in. Gdańsk. Szybko jednak skład ZPAF stawał się coraz bardziej zróżnicowany, zarówno terytorialnie, jak i pod względem orientacji twórczych. W porównaniu z dosyć jednorodną grupą twórców Fotoklubu Polskiego, którzy respektowali zasady piktorializmu, tutaj spotykali się zwolennicy różnych form estetyki, specjaliści od fotografii użytkowej, a nawet naukowej, fotoreporterzy, jak i artyści intermedialni. Stworzyło to bardziej dynamiczną oraz wszechstronnie inspirującą twórczą sytuację.

ZPAF – jako organizacja zawodowo-twórcza – bronił praw swoich członków: artystów wykonujących wolny zawód, jak też dążył do umocnienia swojej przywódczej roli w dziedzinie fotografii

w Polsce, polegającej na wspieraniu swobodnego rozwoju twórczości w tej dziedzinie. Możliwości osiągnięcia takich celów zależały od aktualnej sytuacji. Związek powstał w momencie ustalania struktur państwa totalitarnego i w warunkach powojennej dewastacji. Urzędowe uznanie fotografii za dziedzinę sztuki mieściło się w polityce centralizowania władzy i kontrolowania różnych środowisk poprzez ich organizacje. W czasach PRL-u ta kontrola bywała dotkliwa – jak w okresie stalinowskim – albo liberalizowana, jednak istniały też dla twórców ważne materialne przywileje w ramach gospodarki zmonopolizowanej przez państwo. ZPAF, już choćby z racji przyznawanych mu dotacji i uprawnień, aż do lat 80. patronował ważniejszym inicjatywom w zakresie fotografii, jednak ich znaczenie wynikało też z tego, że związek skupił w swoich szeregach ludzi rzeczywiście twórczych. To oni zapewniali wysoki standard wielu artystycznych inicjatyw, chociaż – co normalne w tak licznych organizacjach – znaczna część członków skupiała się na sprawach bytowych, a w sztuce preferowała postawę zachowawczą. Jednak bycie liczącą się twórczą organizacją w tym czasie wymagało śmiałych i kontrowersyjnych działań, których, na szczęście, nie zabrakło. Wynikało to z coraz większego tempa zmian w sztuce i coraz szerszego wykorzystywania obrazów fotomechanicznych. Takie „wstrząsowe” działania wywoływały różne spięcia, ale ZPAF uchronił się przed rozsądzeniem od wewnątrz. W czasach PRL-u taka wewnętrzna równowaga w dużej mierze była wymuszana potrzebą zachowania osłony przed działaniami biurokratycznej maszyny realnego socjalizmu, ale była ona też zasługą intuicji założycieli ZPAF, którzy od początku rozumieli konieczność otwarcia się środowiska piktorialistów na nowe trendy w sztuce.

W czasach rygorystycznego administrowania kulturą, zasadnicze znaczenie miały rutynowe działania związane ze strukturą związku, takie jak wystawy okręgowe i ogólnopolskie. Co prawda, zaraz po wojnie wystawy fotoamatorskie mobilizowały całe środowisko fotografujących, ale od roku 1951 corocznie organizowane były osobne wystawy ogólnopolskie członków ZPAF, poprzedzane wystawami okręgowymi. Wielkie ożywienie nastąpiło po roku 1957, kiedy m.in. zorganizowano I wystawę międzynarodową (i następne w latach 1961 i 1966), a w roku 1959 ukazał się pierwszy po wojnie almanach polskiej fotografii, po którym ukazały się inne, podsumowujące plon tych wystaw. Tego rodzaju działalność prowadzona była systematycznie do połowy lat 60., później natomiast rzadziej, gdyż organizowano coraz więcej wystaw tematycznych i problemowych, związanych z nowymi orientacjami sztuki i aktywnością różnych środowisk. Pojawiły się też imprezy cykliczne o charakterze przeglądowym, jak Międzynarodowe Wystawy Izohelii (Wrocław), Biennale Krajobrazu Polskiego (Kielce), Homo (Legnica) czy Konfrontacje Fotograficzne (Gorzów Wielkopolski). W latach 70. coraz większy ciężar gatunkowy miały już pokazy indywidualne i działania grup twórczych, skupionych wokół określonego programu, a także wokół autorskich galerii firmowanych również przez ZPAF (m.in. *Mała Galeria* w Warszawie, galeria *Foto-Medium-Art* we Wrocławiu czy galeria GN w Gdańsku). Ogólnopolskie wystawy członków ZPAF od tej pory pojawiały się z okazji ważniejszych rocznic związkowych lub państwowych, a zasada „listy obecności”, przy tak wielkim rozrzucie zainteresowań, nie zapewniała im wysokiej rangi. Zaakceptowanie tej pluralistycznej sytuacji przez dwa główne organy ZPAF: Zarząd Główny i Radę Artystyczną było jedyną sensowną polityką.

Istotnym zagadnieniem były też relacje ZPAF wobec innych organizacji fotograficznych w Polsce. Naturalnym zapleczem dla związku był zawsze ruch amatorski i tuż po wojnie regułą były wspólne wystawy. Następnie widoczna była tendencja do rozdzielania tych środowisk, a zakładanie integrujących stowarzyszeń spotykało się z ostrymi reprimendami (jak w wypadku Fotoklubu Wrocławskiego, który animował Henryk Derczyński w latach 1959-1961). W latach 70. podziały osłabły, głównie dzięki aktywności studenckich grup twórczych i rozwoju kultury alternatywnej. Natomiast po roku 1989 środowiska fotoamatorskie uzyskały możliwość konkurowania z członkami ZPAF na zastrzeżonych wcześniej dla niego polach. Usamodzieliły się także bardziej różne specjalności, które kiedyś funkcjonowały w łonie ZPAF, takie jak fotografia przyrodnicza, użytkowa czy naukowa. W przeszłości jednak spore znaczenie miały takie inicjatywy jak powołanie sekcji fotografii naukowej ZPAF i organizowanie jej konferencji, co było pokłosiem przygotowanej we Wrocławiu w roku

1960 przez Janinę Mierzecką *Ogólnopolskiej wystawy fotografii w służbie nauki, techniki i popularyzacji wiedzy*.

Wielu członków ZPAF należało także do specjalistycznych organizacji fotograficznych, albo z czasem je tworzyli, jak to było w wypadku fotografii naukowej, przyrodniczej czy reklamowej. Do ZPAF należeli też niektórzy fotografowie zatrudnieni w prasie. Wcześniej bronili oni swoich interesów, zakładając prasowe agencje fotograficzne. Pierwszą taką agencję założył w 1910 roku w Warszawie Marian Fuks. Pomiędzy I a II wojną światową w Polsce działało kilka agencji fotograficznych, takich jak *Światowid* (agencja „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”), *Fotoplat* czy Wydział Fotograficzny Polskiej Agencji Telegraficznej. Po II wojnie światowej jako pierwsza powstała Wytwórnia Filmowa Wojska Polskiego, z której w 1947 roku wyłoniła się Wojskowa Agencja Fotograficzna. W 1951 roku powstała największa tego typu organizacja: Centralna Agencja Fotograficzna z siedzibą w Warszawie. Ponieważ organizacje dziennikarskie początkowo odmawiały przyjmowania fotoreporterów, ci – walcząc o swoje prawa – założyli w 1933 roku Syndykat Fotoreporterów Polskich, który istniał do 1939 roku. W 1948 roku umożliwiono fotoreporterom wstępowanie do Związku Dziennikarzy. Fotoreporterzy utworzyli podsekcję fotoreporterów przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich w Warszawie w 1953 roku, która w 1958 roku została przemianowana na Klub Fotografii Prasowej (liczący wówczas około 50 członków). Klub prowadził bogatą działalność organizacyjną i szkoleniową, utworzył Galerię Fotografii Prasowej oraz od 1958 roku współdziałał z Centralną Agencją Fotograficzną w organizowaniu corocznych Ogólnopolskich Konkursów Fotografii Prasowej. Do pewnego stopnia fachowe przygotowanie w tej dziedzinie zapewniało Studium Fotografii na Wydziale Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Szczególną rolę dla rozwoju twórczej fotografii – z uwagi na dynamikę tego środowiska – odgrywały kluby i grupy fotografów w ramach organizacji studenckich. Takie organizacje zaczęły powstawać po I wojnie światowej na wyższych uczelniach (Lwów, Wilno, Gdańsk) i w szkołach średnich (znane z tego było Liceum Krzemienieckie). Szczególną pozycję zajmowało tutaj Techniczne Koło Fotografów Amatorów, istniejące na Politechnice Lwowskiej od 1931 roku, mające oparcie w tamtejszym Instytucie Fotografii. Liczyło ono przeszło 100 członków, z których wielu zostało znanymi twórcami fotografii. Ale obecność fotografii w tzw. kulturze studenckiej zaczęła mieć szczególne znaczenie po II wojnie światowej, z uwagi na warunki funkcjonowania kultury w czasach PRL-u. Kultura studencka – mniej sformalizowana i trudniejsza do kontrolowania – zyskiwała na szerokim znaczeniu od połowy lat 50. Zaczęło się to od ekscytującej aktywności w dziedzinie teatru i muzyki jazzowej w latach 1955-1956 (publikowane fotografie z koncertów jazzowych były jednym z sygnałów liberalizacji kultury, np. *Jazz* Olgierda Gałdyńskiego z 1956 roku). Od 1957 roku – przy powstających we wszystkich środowiskach klubach międzyuczelnianych, którym patronowało Zrzeszenie Studentów Polskich – pojawiały się studenckie fotokluby i agencje fotograficzne, wykorzystujące organizowane tam ciemnie i zaplecze techniczne. Początkowo ich celem było dokumentowanie działalności klubów i organizacji studenckich, ale szybko pojawiły się osoby i grupy zorientowane na działalność artystyczną. Na festiwalach kultury studenckiej organizowano konkursy fotograficzne (lokalnie od 1959, a w 1961 roku zorganizowano ogólnopolski konkurs w Gdańsku). Ale już na Ogólnopolskim Festiwalu Kulturalnym Studentów w Krakowie w 1959 roku eksponowana była wystawa fotografii studentów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. Szerokie uznanie zdobył I Festiwal Studenckiej Fotografii Artystycznej w Toruniu w 1962 roku. Przez kolejne dekady studenckie grupy fotograficzne stały się ważnym elementem polskiej fotografii artystycznej zarówno w jej nurcie dokumentalnym, jak i eksperymentalnym. Z nich rekrutowało się wielu wybitnych członków ZPAF, jak np. grupy Domino, St-60, ZERO-61.

Biorąc pod uwagę to wszystko, w co angażowali się członkowie ZPAF, można wyróżnić dwa główne programy twórcze, które w sposób najbardziej wyrazisty świadczą o specyfice najważniejszych zjawisk w polskiej fotografii artystycznej. Pierwszy z tych programów wywodzi się z idei „fotografii ojczystej”, rozwiniętej przez Jana Bułhaka jeszcze w latach 30., a najpełniej wyłożonej w jego książce *Fotografia ojczyzna* (1951). Ten typ fotografii kojarzony jest zazwyczaj z estetyką piktorialną z początku XX wieku, ale po roku 1945 sam Jan Bułhak mocno zmodyfikował swoją stylistykę i dał tym

samym do zrozumienia, że „fotografia ojczysta” jako projekt artystyczny może dostosowywać się do różnych współczesnych koncepcji estetycznych. W urozmaicony sposób idee fotografii ojczystej rozwijał Paweł Pierściński, w oparciu o animowaną przez siebie tzw. „kielecką szkołę krajobrazu”, jak i poprzez współorganizowanie *Biennale Krajobrazu Polskiego*. Inne najbardziej znaczące przykłady to *Zapisy socjologiczne* Zofii Rydet, *Misteria* Adama Bujaka, *Archeologia fotografii* Jerzego Lewczyńskiego czy miejskie dokumentacje Tomasza Olszewskiego. Istotny był też dorobek fotoreporterów tygodnika „Świat” (Władysław Sławny, Wiesław Prażuch, Jan Kosidowski, Konstanty Jarochoowski), miesięcznika „Polska” (Irena Jarosińska, Tadeusz Rolke, Marek Holzman) czy pism młodzieżowych w latach 70. (m.in. Andrzej Baturó, Maciej Osiecki, Krzysztof Paweła). Wszyscy oni, dążąc do nadania głębszego znaczenia swojej pracy, z czasem zostawali członkami ZPAF. Specyficznym rozwinięciem „fotografii ojczystej” stały się dokumentacje związane z ruchem *Solidarności*, papieskimi wizytami w Polsce i sytuacją po stanie wojennym – wybitną pozycją jest np. *Fotodziennik* Anny Bohdziewicz. W latach 90. XX wieku nurt ten obejmował opisy ustrojowej transformacji, a zasadniczym tematem stał się upadek i niszczenie wielkich kompleksów przemysłowych, niegdysiejszej ustrojowej wizytówki.

Drugim wyrazistym programem fotografii, trwale związanym z historią ZPAF, był ten, w którym podstawowe znaczenie miało badanie zawartości i granic pojęć, występujących na obszarze sztuki. Wykorzystywano tutaj fakt, że fotografia na różny sposób jest zjawiskiem granicznym w procesie postrzegania rzeczywistości oraz estetyzacji tego postrzegania. Prowadziło to z jednej strony do badania warunków neutralności fotografii, a z drugiej strony do wyjścia poza jej tradycyjną formę obrazową w realną przestrzeń oraz do działań intermedialnych. Tego rodzaju eksperymenty budziły wiele kontrowersji, ale logika rozwoju sztuki współczesnej potwierdziła ich zasadność i stanowią one szeroki i różnorodny nurt w polskiej fotografii. Można się, oczywiście, zastanawiać, na ile zainteresowanie fotografią konceptualną, analityczną czy intermedialną wynikało z trudności w rozwoju przed rokiem 1989 fotografii dokumentalnej i użytkowej, na ile była to sprawa tradycji środkowoeuropejskiej awangardy, a na ile jest to sprawa osobistych wyborów artystycznych.

Co istotne, w tym nurcie wielu twórców było też wnikliwymi teoretykami sztuki, co pozwoliło na utrzymanie kontaktu polskiej fotografii z najbardziej progresywnymi zjawiskami sztuki współczesnej. Do kluczowych postaci należał tu Zbigniew Dłubak, analizujący pojęcie sztuki przy pomocy cykli fotograficznych i malarskich, który był też wieloletnim redaktorem naczelnym „Fotografii”. Od roku 1948 animował wiele zjawisk w polskiej fotografii, angażując znaczną część środowiska ZPAF. Od połowy lat 50. ta linia działań uzyskała wsparcie takich twórców, jak Andrzej Pawłowski, Marek Piasecki, Zdzisław Beksiński, Bronisław Schlabs, Jerzy Lewczyński, Zbigniew Staniewski i inni. W latach 60. dołączyli także członkowie grupy ZERO-61 z Torunia (m.in. Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk), a ogólne zainteresowanie wyobrażeniowym kształtowaniem fotografii doprowadziło do zbiorowej wystawy „Fotografia subiektywna” w roku 1968. Kolejna ważna wystawa *Fotografowie poszukujący* z 1971 roku ujawniła aktywność nowych środowisk i grup (m.in. *Permafo* z Wrocławia czy *Warsztat Formy Filmowej* z Łodzi, jak i wielu artystów, którzy na fali konceptualizmu porzucali tradycyjne media na rzecz zapisów fotograficznych. W latach 70. nurt eksperymentalny wzmocniła działalność wielu twórczych grup studenckich (np. *Format*, *Zoom*, *Foto-Medium-Art*, *Łódź Kaliska*), i ogólnie rozwój nowych alternatywnych form kultury. Aktywność ta miała kontynuację w następnej dekadzie, aczkolwiek pod znakiem odmiennych, postmodernistycznych interpretacji. W polskiej fotografii kluczową postacią stał się wówczas Stefan Wojnecki, który poprzez serię spotkań i publikacji doprowadził do kolejnej wielkiej przeglądowej wystawy: *Polska fotografia intermedialna lat osiemdziesiątych*. Większość uczestników tych działań była lub też stała się członkami ZPAF.

Wymienione linie zainteresowań są stale obecne w polskiej fotografii, aczkolwiek zwiększająca się ilość ich wariantów czyni je mniej klarownymi. Taką istotną mutacją była w latach 80. tzw. „fotografia elementarna”, której konsekwencją stały się późniejsze działania z klasycznymi „czystymi” formami fotografii (fotografia otworkowa, odbitki stykowe itp.).

Gdy idzie o aktualną pozycję ZPAF, to wydaje się, że najważniejszą w niej zmianą po roku 1990 są skutki powszechnego zaakceptowania fotografii jako środka przekazu i formy sztuki na wszystkich polach działalności kulturalnej człowieka. Wcześniej ZPAF widział konieczność organizowania szkoleń dla własnych kandydatów, gdyż wiedzę w tej dziedzinie zdobywano drogą samouctwa. Obecnie fotografii jako sztuki naucza się w prawie wszystkich uczelniach artystycznych, na uniwersytetach, w szkołach prywatnych, na niezliczonych kursach, a także w oparciu o dostępną już łatwo bogatą literaturę. Fotografii uprawia się w sposób jak najbardziej kompetentny w środowiskach, które nie muszą mieć związku ani z ruchem fotoamatorskim, ani ze ZPAF-em. Związek musi więc sprostać tej sytuacji, jeśli ma zachować wypracowaną przez dekady pozycję związku twórczego. Najlepszym wyjściem wydaje się być konsekwentne stosowanie tych zasad, które przynosiły sukces od momentu założenia: bycie pośrodku twórczych aktywności związanych z fotografią (tradycyjną i w jej nowych postaciach) oraz otwieranie się na różne obszary i środowiska, tak jak jest to w logice istnienia samej fotografii.

Andrzej Saj

Główne trendy w powojennej fotografii artystycznej na Dolnym Śląsku

Kontrowersje terminologiczne

Wyjściowy problem, określony tematem tego opracowania, dotyczy kwestii rozróżnienia pomiędzy fotografią tzw. użytkową a fotografią artystyczną. Jan Bułhak już w 1927 roku mówił o konieczności odróżnienia rzemieślnika od artysty fotografika (stąd termin: fotografik). Na czym miałyby mianowicie polegać artyzm fotografii, albo jakie kryteria powinny być tu uwzględnione? Kiedy fotografia w istocie awansowała do miana sztuki – fotografii (wg określenia A. Rouill'e)¹⁵⁹ i jakie były konsekwencje tego ewolucyjnego odchodzenia od funkcji czysto dokumentalnej w stronę dominant ekspresyjnych? Są to zasadnicze pytania, choć już historycznie zweryfikowane, bo wsparte przykładami prac fotograficznych, kwalifikowanych w kategoriach sztuki.

Tradycyjna fotografia – będąca efektem specjalistycznego rzemiosła i uzależnienia od technologii (postępu w konstrukcji kamer optycznych i procesów chemicznych) – była traktowana jako sprawne, obiektywne narzędzie mechanicznego rejestrowania zewnętrznych wobec niej widoków (naturalnych, inscenizowanych, pozowanych bądź przypadkowo uchwyconych). W miarę jednak ingerencji autora w „uszlachetnianie obrazu”, jego promalarskie komponowanie (piktorializm) lub eksperymentalne, „grafizowanie”, a więc wobec subiektywnie wprowadzanych zmian – obraz fotograficzny wzbogacił się o sensory i znaczenia ekspresyjne, estetyczne lub formalne, tym samym jego funkcje dokumentacyjne (jako śladu, odcisku lub zapisu) zostały rozwinięte, czyli uzupełnione o wartości artystyczne; w tym o możliwość odczytania symbolicznego. Ten rodzaj zmian, w obszarze samej fotografii, został nadto przekroczony w okresie eksperymentów konceptualnych w sztuce (w jej wymiarze wizualnym), a fotografia weszła w obszar sztuk plastycznych już w nowej roli – najpierw pomocniczej, w sensie rejestracji (dokumentowania) idei i akcji artystycznych (usługowa rola), a następnie stając się autonomicznym przedmiotem sztuki i jej podmiotem, czyli fotografią traktowaną jako narzędzie, nośnik i materiał sztuki, a wreszcie w aspiracjach sztuki do bycia fotografią¹⁶⁰.

To proste rozróżnienie na fotograficzny, „chłodny”, dokument (użytek i domena rzemiosła) oraz ekspresję obrazu (fotografia artystyczna) w praktyce nie jest jednak tak oczywiste. Z jednej bowiem strony – w dokumencie fotograficznym nader często mają zastosowanie klasyczne kanony piękna (w kompozycji, harmonii, proporcji itd.), co wobec konwencjonalnej estetyki takiego obrazowania możliwym staje się jego odróżnianie od użytkowych zastosowań dla celów, np. naukowych, identyfikacyjnych (zdjęcia do osobistych dokumentów), śledczych (policyjnych), sprawozdawczych (np. zdjęcia prasowe) bądź zdjęć reportażowych, dokumentujących ważniejsze wydarzenia (np. wojny, demonstracje, życie ludzi itp.). Ale i tu pojawiają się wątpliwości kwalifikacyjne, jako że wielu artystów fotografii prasowych (np. prezentowanych w konkursach *World Press Foto* lub wykorzystywanych w pismach krajoznawczych, przyrodniczych i poświęconych modzie) z upodobaniem stosuje wyrafinowane kryteria piękna, w tym klasyczne, dla podkreślenia ich – zdjęć – estetycznych walorów (i symbolicznych znaczeń). Z drugiej strony – w analogicznych dokumentach działań artystycznych (happeningi, akcje i performances) oraz w pracach tworzonych na użytek rejestrowania (ślady) bądź wspomagania przekazów artystycznych o charakterze konceptualnym, tego rodzaju zdjęcia – czasami oparte o kryteria estetyczne, w tym klasyczne – pełniące wszak usługową tu wobec

¹⁵⁹ A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Universitas, Kraków 2007.

¹⁶⁰ A. Rouille mówi o „sztuce jako fotografii”, por. fotografii, op. cit. str. 387.

sztuki rolę, stają się jednocześnie jedynymi dowodami (manifestacjami) sztuki i, jako takie, trafiają do galerii, na wystawy, do albumów itp. Co tylko jest zgodne z zasadą, wyrażoną przez instytucjonalną koncepcję współczesnego definiowania dzieła sztuki (George Dickie)¹⁶¹, zakładającą, że potwierdzenie przez kompetentne kręgi opiniotwórcze i instytucje wartości danego artefaktu wystarcza do zaliczenia go w obszar sztuki, a tym samym zdefiniowania jako dzieła sztuki.

Ponadto, w kwestii uznania lub nieuznawania danego zdjęcia za artystyczne pewną rolę odgrywa także historyczny kontekst jego odczytania. Zwrócił na to uwagę m.in. Adam Sobota w dyskusji nad dokumentacyjną „naturą” fotografii i jej późniejszą recepcją¹⁶². Niektóre, historyczne już przykłady dokumentacyjnych ujęć, np. Eugène Atgeta czy Dorothea Lange są dzisiaj odbierane jako symboliczne i nabierają walorów artystycznych, mimo ich wcześniejszego, służącego praktyce dokumentacyjnej, zapisu i wykorzystywania.

Kwestia definicji fotografii artystycznej wydaje się więc z jednej strony rozstrzygalna w kategoriach tożsamy z zakresem i definicją każdego dzieła sztuki współczesnej, z drugiej jednak jest o tyle kontrowersyjna, jako że fotografia, wchodząc w złożone reakcje z innymi tradycyjnymi i nowymi mediami (w tym wspomaganą nowoczesną technologią elektroniczną), otwiera się na nowe możliwości jej zastosowania; i dla celów czysto użytkowych, i przede wszystkim, artystycznych – co poszerza zakres jej kompetencji, rozumienia i znaczenia.

Periodyzacja historii dolnośląskiej fotografii artystycznej

Historię (zorganizowanej instytucjonalnie)¹⁶³ i obejmującej okres 65 lat fotografii pod patronatem ZPAF na Dolnym Śląsku (w tym we Wrocławiu) można, w zasadzie, zamknąć w trzech rozdziałach, periodyzujących ten obszar aktywności środowiska, wraz z czwartym rozdziałem, otwartym, uwzględniającym aktualne dokonania lokalnych autorów, zrzeszonych w Związku Polskich Artystów Fotografików. Jednak w historii dokonań dolnośląskiej fotografii, zaliczanej do „artystycznej”, nie można pominąć również twórczości tych fotografików, którzy nie należeli (lub nie chcieli) do struktur zorganizowanych, w tym do ZPAF. Trzy pierwsze rozdziały tej historii wyznaczają daty „przełomów”, jakie spowodowały bądź grupowe wystąpienia artystyczne, bądź ważne manifestacje postaw, i w efekcie – ukształtowane tendencje albo dominujące prezentacje dzieł fotograficznych na lokalnych wystawach lub w publikacjach. Stąd pierwszy rozdział obejmowałby lata od 1945 roku (początki obecności przesiedleńców z innych ośrodków, w tym głównie z Wilna i ze Lwowa, na ziemiach odzyskanych) do mniej więcej końca lat 50. XX w. – czasu krystalizowania się postaw awangardowych we Wrocławiu, w tym znaczącej cezury dla tych zjawisk łączącej się z powstaniem w 1957 roku grupy twórczej *Podwórko*. Ten rozdział historii fotografii artystycznej zdominowały dokonania konwencjonalnej estetyki obrazowania, nawiązującej do, źródłowej dla niej, piktorialnej estetyki tzw. „fotografii ojczystej” Jana Bułhaka, i praktykowanej również przez innych, pochodzących ze środowiska wileńskiego, fotografów osiadłych we Wrocławiu. Z drugiej strony – tę optykę „przetworzeń” (nota bene: tak wówczas rozumiano fotografię artystyczną; i za „artystyczną” najczęściej uważano wtedy tylko obrazy przetworzone) wzmacniała i rozwijała we Wrocławiu liczna grupa fotografów przesiedlonych ze Lwowa, z dominującą wśród nich fascynacją tonorozdzielczymi technikami „grafizacji” zdjęć (izohelią) w wydaniu m.in. Witolda Romera i jego współpracowników (uprawiających twórczo i zajmujących się fotografią naukowo).

¹⁶¹ D. Dickie. *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna* [w:] *Estetyka w świecie*, tom 1, UJ, Kraków 1985.

¹⁶² Por.: A. Sobota, *Odstępny dokumentalności* [w:] *Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, M. Kozień-Świca (red.), M. Miskowiec, Kraków 2008.

¹⁶³ „Zorganizowanie instytucjonalne” oznacza przyjęcie daty 1947 roku – kiedy zostało zawiązane Wrocławskie Towarzystwo Fotograficzne z udziałem następujących osób: T. Porębski, B. Kupiec, W. Romer, P. Śledziwski, K. Gorazdowska, J. Mierzecka, B. Michalik, później: S. Arczyński, K. Czobaniuk, L. Ślusarczyk, W. Strojny, L. Sudnik i inni) – otwierającej historię dolnośląskiego ruchu fotografii artystycznej, której rozwinięciem było powstanie w 1951 roku Związku Polskich Artystów Fotografików z udziałem większości twórców, wymienionych wcześniej.

Drugi rozdział fotografii artystycznej Dolnego Śląska (Wrocławia) otwiera działalność grupy eksperymentatorów, skupionych wokół inicjatyw Bożeny Michalik, właśnie w wydaniu *Podwórka* (B. Michalik, W. Jurkiewicz, Z. Staniewski i E. Witecki). Obok propozycji zmian w fotografii na gruncie formalnym (abstrakcja) także istotną rolę zaczął odgrywać tu dokonania realistycznego reportażu (S. Arczyński) oraz pokrewne dokumenty ze świata przyrody (w wydaniu W. Strojny, M. Prześlakowski), wreszcie coraz częstsze (fotograficzne) wizualizacje fakturowe (J. Wiklendt) i ekspresyjne (T. Olszewski) czy o osobnym znaczeniu, abstrakcyjno-strukturalne dokonania Z. Staniewskiego. Ten rozdział nasycają także swoją aktywnością młodzi fotograficy skupieni wokół dwóch wrocławskich uczelni – Politechniki Wrocławskiej (krąg inspiracji wokół W. Romera) i Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (rola B. Kupca jako kierownika Katedry Fotografii). To właśnie z tych środowisk wyłonią się autorzy autentycznych reportażu z życia kulturalnego miasta (prezentowane na wystawach m.in. *My Wrocławianie*). Stąd wreszcie wyłoni się krąg eksperymentatorów skupionych wokół inicjatywy *Permafo* (1970-1981), niemającej już nic wspólnego z tradycją lwowsko-wileńską, czy seria późniejszych przedsięwzięć artystyczno-badawczych ruchu fotomedialnego (wokół galerii *Foto-Medium-Art*, do 1982 roku).

Trzeci rozdział historii piszą, z kolei, dramatyczne wydarzenia początków stanu wojennego (1982), ale i przemiany w łonie sztuki i fotografii, zapoczątkowane jeszcze w latach 70., wraz z wyczerpaniem się kultury modernizmu (przełom konceptualny) oraz zmianą optyki widzenia rzeczywistości – z jednej strony bojkotowanej przez ruch sprzeciwu wobec oficjalnych instytucji, z drugiej – skrycie rejestrowanej (np. przez agencję *Dementi*), wreszcie skutkującej wgłębianiem się twórców w subiektywne odczucia i manifestacje (ruch nieoficjalnej działalności przykościelnej, np. galerii *Na Ostrowie*¹⁶⁴).

W fotografii dolnośląskiej rozwija się (od początku lat 80. i trwa do początku lat 90.) fotografia elementarna, potem (II połowa lat 90.) porządkująca swój stan w ramach twórczości fotogenicznej (fotografia czysta); twórczości – z założenia – negującej nowe narzędzia, później stopniowo ewoluującej wraz z upowszechnianiem się od końca lat 90. fotografii cyfrowej. Ta linia kreatywnej fotografii – broniącej autentycznych, czystych, realizacji z użyciem starych kamer – oraz prac utrzymanych w estetyce subiektywnie generowanych emocji i wrażeń wizualnych, celnie dopełniająca postmodernistyczne zabiegi w rodzaju zapożyczeń i przetworzeń cudzych autorów lub kreowanych inscenizacyjnie narracji, faktycznie z początkiem XXI wieku coraz bardziej będzie ulegać presji nowych mediów (filmy wideo, graficzna obróbka komputerowa itp.). Zamyka się – w ten sposób – ten etap dokonań środowiskowych w fotografii artystycznej.

Czwarty rozdział historii fotografii środowiska wrocławskiego – jak wspomniano – otwarty, pisany przez współczesność, jest niewątpliwie już pod wpływem dominacji fotografii inscenizowanej i reklamowo-konsumpcyjnej, choć tematycznie jest on zróżnicowany; gdzie obok fascynacji autotematycznych, ciągle przypomniana jest zarówno czysta fotografia, realizowana konwencjonalnymi technikami (proces optyczno-chemiczny), jak i – obecnie przeważająca – fotografia cyfrowa z jej bogatymi możliwościami redakcyjno-przetworzeniowymi. Gdyby przyjąć – jak sądzono w początkach historii wrocławskiej fotografii, że warunkiem jej artystyczności jest jej przetworzenie, to dzisiaj mamy wyłącznie fotografię artystyczną; cokolwiek bowiem fotograf „dotknie” swym obiektywem, niejako zamienia to – jak król Midas – w złoto sztuki. Los Midasa powinien jednak być tu wyraźną przestrogą.

W uzupełnieniu historii wrocławskich i dolnośląskich dokonań artystycznej fotografii należy jeszcze zauważyć rolę twórców, którzy idą własną, czasami odrębną w tym środowisku drogą – są to swego rodzaju autsajderzy, poszukujący, doświadczający i proponujący prace nie zawsze wpisujące się w nurty i trendy omawianych tu dziejów twórczości. Do takich osobowości można przede wszystkim zaliczyć postawę Andrzeja Dudka-Dürera, ale także osobny obszar penetracji fotograficzno-

¹⁶⁴ Omówienie niezależnego ruchu wystawienniczego w początkach lat 80. znaleźć można m.in. w publikacji: J. Ryba, *Wrocław – plastyka niezależna* [w:] *Kultura Niezależna*, 1987, nr 32.

-poznawczych ilustruje twórczość Waława Ropieckiego i, w jakiejś mierze, Jana Bortkiewicza czy Waldemara Zielińskiego. Tu zwrócić uwagę należy także na przekrojową twórczość Zenona Harysima – którego aktywność już notuje się we wczesnych latach 60., a która trwa nieustannie do dziś – artyście ćwiczącego różne konwencje i tematy fotograficzne.

Rozdział pierwszy: Czas przetworzeń konwencjonalnych

Jak wiadomo, początki fotografii artystycznej we Wrocławiu i na Dolnym Śląsku, były wyraźnie podporządkowane tradycjom wyniesionym ze Lwowa i Wilna, skąd pochodziła większość osób, przesiedlonych do Wrocławia w efekcie powojennych postanowień konferencji poczdamskiej. Zresztą presja estetyki „szkoły wileńskiej” Jana Bułhaka i jego „fotografii ojczystej” z zaleceniem takich przedstawień (fotograficznych) kraju ojczystego, by „pomnażać radość i dumę, jaką przynosi samowiedza narodowa¹⁶⁵, stanowiła wyraźne motto programowe większości realizacji, aspirujących wówczas do miana fotografii artystycznej. Ten piktorialny jeszcze (w duchu XIX-wiecznych wzorców) model twórczości, nota bene wynikający z ówczesnego kompleksu fotografii wobec malarstwa i prób dorównania jego osiągnięciom, zakładał konieczność przetworzeń uszlachetniających zdjęcia, przy wykorzystaniu technik specjalnych (szczególnie chromianowych) w rodzaju gumy, bromoleju czy przetłoku. Z koncepcją nowych technik, którym w sukurs przyjdzie środowisko lwowskie z jego koncepcją tonoroździelczości Witolda Romera, wiązały się, wyraźnie wówczas sugerowane, motywy treściowe, propagujące emocjonalne, wzruszeniowe, operowanie światłocieniem (np. P. Śledziewski), eksponowanie uproszczeń i eliminowanie zbędnych szczegółów na zdjęciach – co osiągnano bądź poprzez ekspozycję mgieł i zamgleń czy niewyraźnych konturów, bądź dzięki wreszcie wzbogaceniu technikami pochodnymi od izohelli.

Już pierwsza wystawa fotografii lokalnego środowiska (1948)¹⁶⁶, pokazująca dorobek ówczesnie funkcjonującego tu, na wzór lwowskiego, Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego (w wystawie wzięło udział 21 fotografów z Wrocławia i kilkunastu z kraju, w tym m.in. J. Bułhak, T. Cyprian, J. Neuman i F. Obrąpalska), jest zdecydowanym ukłonem w stronę bułhakowskiej teorii motywu, z którą korespondują ówczesne – z inspiracji lwowskiego środowiska – prace grafizujące tematykę pejzaży czy architektury. I właśnie przesiedleńcy ze Lwowa, kształtują w realiach wrocławskich swoistą modę na eksperymenty techniczne, związane głównie z możliwościami wynalezionej przez Witolda Romera (już w 1932 roku) izohelii i rozwijanych wokół niej technik pokrewnych (inwersje B. Michalik, izobromy H. Derczyńskiego czy izoprint W. Chromińskiego). Romer zakłada na Politechnice Wrocławskiej (1946) Katedrę Fototechniki, którą będzie kierował do 1967 roku, umożliwiając rozwój nie tylko technik fotograficznych od strony naukowej albo również popularyzując w jej łonie osiągnięcia formalno-artystyczne, które – już z inicjatywy ZPAF – prezentowane były w cyklu międzynarodowych wystaw izohelli (odbyły się cztery prezentacje w latach: 1957, 1962, 1968 i 1972). Ekspozycje te zintensyfikowały lokalne osiągnięcia w kwestii artystycznych przetworzeń; pojawiło się szereg, interesujących, choć niewątpliwie zachowawczych w swej konwencjonalności prac (spóźnionych wobec światowych tendencji ewoluującej wówczas fotografii o zacięciu humanistycznym, np. dokumentu i reportażu w duchu wielkich zbiorowych wystaw E. Steichena (*Rodzina człowieka* z 1955 roku) lub subiektywnej fotografii w ujęciu Otto Steinerta. Interesująco prezentowały się w tej mierze solaryzacje B. Michalik i J. Mierzeckiej, kolorowe izohelie K. Czobaniuka czy izobromy H. Derczyńskiego (nota bene: inicjatora festiwalu jubileuszowych wystaw izohelli, organizowanych z okazji 25-, 30- i 40-lecia izohelii). Już 50-lecie tej techniki uczczono jednak osobną retrospektywną wystawą prac samego mistrza – Witolda Romera (Muzeum Narodowe, Wrocław 1983)¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Jan Bułhak, *Fotografia ojczysta*, Wrocław, Ossolineum, 1955.

¹⁶⁶ I Wystawa Fotografiki, Wrocław, Ratusz, 1948. W wystawie bierze udział łącznie 39 autorów z kraju, w tym 21 z Wrocławia.

¹⁶⁷ Por. A. Sobota, *Witold Romer 1900-1967*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Wrocław 1983.

Konsekwencją naukowego podejścia do fotografii było m.in. powołanie w 1966 roku w ZPAF Sekcji Fotografii Naukowej, której wystawa w 1960 roku – zainicjowana przez J. Mierzecką – poszerzyła pole eksperymentów w zakresie fototechniki. Niewątpliwie, w kręgu wrocławskim (w wielu przykładach postaw) – ze korzeniami, sięgającymi jeszcze do doświadczeń lwowskich, przedwojennych i powojennych (wokół Romera) – przeważała wówczas w fotografii artystycznej koncepcja przetworzeń, o własnej estetyce prezentowanych prac. Ze środowiskiem lwowskim, w tym bezpośrednio Lwowskim Towarzystwem Fotograficznym byli wcześniej powiązani, obok Romera, m.in. Tadeusz Porębski, Janina Mierzecka i Bronisław Kupiec, ze Lwowa pochodzili także m.in. Bożena Michalik, Wadim Jurkiewicz, Kazimierz Czobaniuk, urodzili się zaś tam, później aktywni, m.in. Zdzisław Holuka, Adam Zalewski, Władysław Markocki czy Jacek Samotus. Ze Lwowa pochodził również, i tam początkowo działał, Aleksander Krzywobłocki – uczeń H. Mikolascha i eksperymentator w fotomontażu, przebywający we Wrocławiu w latach 1946-1971. Presja tych tradycji była zatem we Wrocławiu nader silna, ale nie przeszkadzała inicjatywom odmiennym, osobnym, odwołującym się do innych postaw. Trzeba o tym pamiętać, że kilka znaczących dla tego okresu artystów rekrutowało się z innych ośrodków kulturotwórczych. Przykładowo Krystyna Neuman-Gorazdowska i Tomasz Olszewski przybyli do Wrocławia ze zniszczonej Warszawy, Henryk Derczyński zaś, działający wcześniej w Warszawskim Towarzystwie Fotograficznym, przybył z Piotrkowa Trybunalskiego. Wszyscy oni staną się aktywnymi uczestnikami ruchu fotograficznego WTF i okręgu dolnośląskiego ZPAF. Warto tu przypomnieć, że także z Warszawy pochodził Zbigniew Staniewski (ur. 1925), który odegra w środowisku ważną rolę w latach sześćdziesiątych.

Natomiast, kontynuujący swą działalność we Wrocławiu od 1950 roku (otwiera tu swój zakład fotograficzny), Stefan Arczyński ma za sobą ciekawą historię: polski emigrant urodzony w Essen, trafia do wojska niemieckiego i walczy m.in. pod Stalingradem. Trafia tam do niewoli, ale dzięki swojemu pochodzeniu wraca już w 1947 roku do Polski, osiedlając się początkowo w Kamiennej Górze. We Wrocławiu, w latach 50. Arczyński jest w zasadzie obok T. Olszewskiego jednym z nielicznych aktywnych przedstawicieli dokumentu fotograficznego, który w owym czasie prezentował się dość skromnie i dopiero w latach 60., wraz z kolejnymi wystawami Arczyńskiego i seryjną inicjatywą Bronisław Kupca *My Wrocławianie* (początek 1962), zacznie odgrywać istotniejszą rolę. Należy jednak pamiętać, że lata 50. to okres presji w sztuce oraz fotografii doktryny socrealizmu i wiodące tematy ówczesnego dokumentu były zdeterminowane, w zasadzie aranżowaną, prosocjalistyczną propagandą życia robotników i pracowników PGR-ów, albo okazjonalnymi, jedynie słusznymi, dowodami aktywności władz partyjnych etc. etc. Tak więc, we Wrocławiu w zasadzie nie było zbyt licznych przykładów twórczości fotodokumentalnej i jedynie niektóre prace Arczyńskiego, mimo ich odświeżonej estetyki, były godne zauważenia, np. zdjęcia z V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów (wystawa *Festiwal*, 1949). I tylko osiągnięcia Arczyńskiego pozostawały w jakiejś proporcji do nowego widzenia, które już na II Wystawie Fotografii, z jesieni 1949 roku, zaprezentował, w ramach towarzyszącego tej wystawie indywidualnego pokazu swych prac, Edward Hartwig, który swoją oryginalną estetykę – w upraszczaniu gamy walorów zdjęciowych do czerni i bieli – wsparł o subiektywną koncepcję rejestracji obrazów rzeczywistości. Niewątpliwie, koncepcja fotografii w wydaniu Hartwiga musiała mieć wpływ na późniejsze dokonania wrocławskich autorów, gdy tymczasem dominowały realizacje przetwarzane, konwencjonalne techniki, tzw. szlachetne, gwarantujące, póki co, artyzm aranżowany metodą obróbki i przetworzeń zdjęcia. Jeśli jednak odwołać się do kryterium kontekstu odczytania, to współczesny punkt percepcji i widzenia fotografii dokumentalnej, powstającej w latach 50. i 60., zmienia się, i stąd daje się dość łatwo zauważyć, że wiele ówczesnych realizacji niejako spełnia dzisiaj wymogi kwalifikacji do fotografii artystycznej. Będą to (niekoniecznie przetwarzane w technikach uszlachetniających) zarówno prace tych autorów, którzy wpisywali się w koncepcje tradycji lwowskiej, ale także prace dokumentalne, takich fotografów, jak m.in. S. Arczyński, W. Chromiński, B. Kupiec, J. Mierzecka, M. Prześlakowski, K. Czobaniuk, W. Strojny czy E. Witecki. Tak więc, dokumentaliści także dbali o formalno-estetyczną stronę swych prac, a ich dzisiejsze odczytanie bywa już wzbogacane o odniesienia i sensory również symboliczne. Za istotną cezurę dla tego rozdziału historii fotografii wrocławskiej można przyjąć rok 1957, wraz z powołaniem grupy twórczej *Podwórko*.

Rozdział drugi: Czas eksperymentów medialnych

Bez abstrakcyjnego „dokumentu” (w ujęciach makrofotografii lub w ekspozycji szczegółu) i formalistycznych eksperymentów z nowymi technikami tonorozdzielczymi, którym już w latach 50. patronowała Bożena Michalik nie byłoby osiągnięć grupy *Podwórko* (1957-1959). Członkami grupy, obok B. Michalik, byli Wadim Jurkiewicz, Zbigniew Staniewski i Edmund Witecki. Grupa, w deklaracji jej lidera B. Michalik, miała się przeciwstawiać ograniczanej wcześniej koncepcji fotografii jako sztuki, preferując twórczość bliską plastycznym rozwiązaniom; w abstrakcyjnym traktowaniu motywów fotograficznych, stosowaniu przekształceń, odrealniających obraz (solaryzacje, relief itp.)¹⁶⁸. Michalik, jako długoletnia instruktorka fotografii w środowisku młodzieży, miała wpływ na kształtowanie młodych talentów, była przy tym otwarta na nowoczesne rozwiązania. Jednym z jej wychowanków był właśnie Edmund Witecki, natomiast pod jej edukacyjnym wpływem pozostawało jeszcze parę osób – później czynnych artystów fotografii, np. Zenon Harasym czy Marian Wołczuk.

Estetyczne koncepcje *Podwórka*, były swoistym ewenementem w warunkach wrocławskich, zdominowanych przez konwencjonalną fotografię przetworzeń, ale jednocześnie nawiązujących do znanych już wtedy w kraju awangardowych poszukiwań, np. Andrzeja Pawłowskiego, Mariana Piaseckiego i Zbigniewa Dłubaka czy Zdzisława Beksińskiego, Bronisława Szlabsa i Jerzego Lewczyńskiego. Nota bene, w 1958 roku prace *Podwórka* zostały pokazane w *Galerii Sztuki Nowoczesnej* w Warszawie wspólnie z osobną prezentacją trzech eksperymentatorów: Beksińskiego, Szlabsa i Lewczyńskiego. Była to głośna (choć kontrowersyjnie odbierana) manifestacja radykalnej nowoczesnej fotografii. Mimo krótkiego okresu aktywności grupy *Podwórko*, jej przykład wprowadził w obszar wrocławskiej fotografii artystycznej twórczy ferment, co skutkowało wzrostem zainteresowania w środowisku dla fotografii naturalnych makrostruktur, dla swoistego fotograficznego informelu; abstrakcyjnych struktur. Swe apogeum osiągnęła ta tendencja na I Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Abstrakcyjnej (1959), gdzie podobne w formie rozwiązania proponowali również J. Wiklendt (makrostruktury fakturowe), Marian Wołczuk (heliografie), Tadeusz Olszewski i Zdzisława Zieliński (szablonowe fotogramy)¹⁶⁹. Faktycznie, do połowy lat 60. koncepcje abstrakcyjno-strukturalne angażowały uwagę wielu fotografów, w tym również twórców realizujących się wcześniej w estetyce konwencjonalnej, np. T. Olszewski, W. Jurkiewicz czy Z. Zieliński, bądź w ujęciach łączących abstrakcyjną tematykę z technikami szlachetnymi (np. w propozycjach Lechosława Ślusarczyka z Wałbrzycha). Niejako podsumowaniem osiągnięć tej tendencji eksperymentalnej były prace Zbigniewa Staniewskiego, który szczególnie w studiach z cyklu *Spojrzenie na szybę* (1964), wskazał na „intensywność strukturalną” jako główną kategorię estetyczną jego, wtedy eksponowanych, fotogramów¹⁷⁰.

Grunt przygotowany przez *Podwórko* i późniejsze eksperymenty formalne miał wpływ na postawy młodego pokolenia fotografów – uczniów, ale i oponentów wobec pokolenia mistrzów, wywodzących się ze środowiska lwowsko-wileńskiego. Próbę wybicia się na samodzielność podjęli już w 1961 roku młodzi wychowankowie Gabinetów Fotografii wrocławskich MDK-ów (Grupa *Sześć*, z udziałem m.in. M. Wołczuka, M. Anioła i Z. Harasyma), także swoje sukcesy odnotowywali studenci i absolwenci uczelni wrocławskich, skupieni przy klubie studenckim *Pałacyk*. Powstała wtedy (1964-1967) *Odra 65*, z udziałem m.in. Z. Harasyma, K. Helebrandta, J. Olka i K. Sawicza, postulująca dążenie do fotografii dokumentalnej, impresyjnej w przekazie i rzetelnej w fotograficznej rejestracji¹⁷¹. Swoistą rekapitulację fotografii, angażującej się w dokumentację życia kulturalnego młodego środowiska Wrocławia, była jeszcze grupa *1111* (zał. 1967), kontynuatorka *Odry 65*.

W środowisku studenckiej fotografii na przełomie lat 60. i 70. pojawiły się jeszcze inne propozycje. W 1968 roku została założona przy ZSP Politechniki Wrocławskiej Studencka Agencja Fotograficz-

¹⁶⁸ Por. A. Sobota, *Grupy twórcze* [w:] *Fotografia we Wrocławiu 1945-1997*, ZPAF, Wrocław 1997.

¹⁶⁹ Por.: J. Olek, *Fotografia ponad czasem*, [w:] *Kultura na Dolnym Śląsku. Roczniki Dolnośląskie*, IV [red.] J. Trzynadlowski, PWN, Wrocław 1977.

¹⁷⁰ Por.: J. Olek, *Fotografia ponad czasem*, op. cit.

¹⁷¹ Por. Z. Harasym, *Grupa Sześć, Grupa Odra 6 i 1111*, [w:] *Fotografia we Wrocławiu...* op. cit

na, w której wyróżnili się swoją aktywnością, m.in. Andrzej Adamczyk (kierownik SAF-u), Czesław Chwiszczuk, Adam Lesisz, Edward Pawełek czy Grzegorz Szustak. Fotograficy ci specjalizowali się głównie w dokumentowaniu życia studenckiego i towarzyszących temu środowisku imprez kulturalnych, w rodzaju *Jazz nad Odrą*, *Festiwal Teatrów Studenckich* itp. Po nagłym przerwaniu działalności SAF-u, w 1970 roku (śmierć jej lidera A. Adamczyka), tę tematykę podejmuje w 1972 roku również Studencka Grupa Fotograficzna *Pałacyk 72* (z udziałem Czesława Chwiszczuka, Jerzego Kowalskiego, Marka Łopaty, Wacława Ropieckiego i Janusza Wróbla), która, po ulokowaniu się w klubie studenckim *Katakumby*, przyjmuje nazwę *Format* i angażuje się w szereg niekonwencjonalnych akcji fotograficznych (np. we wrocławskim PDT czy w *Kreacji Józefa*), organizując także wiele zbiorowych, tematycznie określanych przez zadania życia kulturalnego studentów, wystaw fotografii¹⁷². Aktywność *Formatu* (do 1977) współbrzmiała z innymi inicjatywami, podejmowanymi w tym samym okresie przez środowisko studentów PWSSP we Wrocławiu. Na ile jednak fotografia studencka, głównie oscylująca wokół problematyki życia kulturalnego studentów, próbowała wykroczyć poza cele informacyjno-poznawcze (zapis zdarzeń) i szukała nowych rozwiązań formalnych i estetycznych (kreacje sytuacji), raczej trudno dziś dociec, zachowały się jedynie nieliczne dowody (w czasopiśmiennictwie tego okresu)¹⁷³ lub przechowywane w prywatnych archiwach przykłady prac, mających w większości dokumentacyjny charakter.

Środowisko szkoły plastycznej animował fotograficznie przede wszystkim Bronisław Kupiec – w ramach powstałej w 1959 roku Katedry Fotografiki i jego inicjatyw edukacyjnych, nakierowanych na rozwój ambitnego reportażu, prezentowanego m.in. w cyklu wystaw *My Wrocławianie* (1962-1986). Wielu ówczesnych studentów PWSSP (m.in. Natalia Lach, Michał Diament, Andrzej Lachowicz i Ryszard Reguliński) angażowało się w fotograficzny reportaż (właśnie z inicjatywy B. Kupca) i to młode pokolenie – przy uwzględnieniu również studentów z innych uczelni wrocławskich – w zasadzie dopiero wtedy (lata 60.) odnowiło i zdynamizowało dokument fotograficzny, opóźniony we Wrocławiu, w stosunku do osiągnięć krajowych, po głośnych ekspozycjach Steichena, o kilkanaście lat. Wrocławska uczelnia plastyczna stała się wówczas także miejscem wielu inicjatyw nowatorskich w zakresie edukacyjnym i eksperymentów artystycznych. Już na przełomie lat 50. i 60. rozwija się tu malarstwo strukturalne, a prowadzący pracownię malarstwa Alfons Mazurkiewicz, dzięki swej otwartości i zainteresowaniu rozwojem indywidualnych osobowości twórczych jego studentów, stanie się swoistym promotorem nowoczesnego podejścia do sztuki. W kręgu jego inspiracji ukształtują się wtenczas postawy przyszłych eksperymentatorów i użytkowników fotografii, będą to m.in. Michał Diament, Natalia Lach, Andrzej Lachowicz czy – w późniejszym okresie – Zdzisław Sosnowski, Roman i Anna Kuterowie albo Witold Liszkowski. Już w połowie lat 60. w środowisku wrocławskim, w tym także wśród wykładowców i młodych absolwentów uczelni, rozwijają się inicjatywy eksperymentalne – w przekraczaniu konwencjonalnych mediów (malarstwa i rzeźby) – przejawiające się w działaniach analityczno-koncepcyjnych, efemerycznych lub tzw. manifestacjach „niemożliwych” itp., zaliczanych wówczas przez Jerzego Ludwińskiego – krytyka i admiratora takich postaw – prowadzącego we Wrocławiu awangardową galerię *Pod Moną Lizą* (1967-1971), do sztuki pojęciowej (wrocławski odpowiednik konceptualizmu). Niekonwencjonalna twórczość takich artystów, jak Jerzy Rosołowicz, Zdzisław Jurkiewicz (Politechnika Wrocławska), Wanda Gołkowska czy Jan Chwałczyk okazała się być inspiracją dla młodych absolwentów uczelni w ich zainteresowaniu możliwościami zaangażowania fotografii i filmu w obszar sztuki, a szczególnie w preferowaniu fotografii jako poręcznego narzędzia wspomagającego identyfikację stanów rzeczywistości (reje-

¹⁷² Por. A. Sobota, *Format* [w:] *Fotografia we Wrocławiu...* op. cit.

¹⁷³ Przykładem mogą tu być publikacje w czasopismach studenckich: „itd”, „Politechniku” czy „Studencie”. Z wrocławskiego podwórka rolę gromadzącą i zbierającą dowody „twórczości” fotograficznej prezentowały studenckie „Konfrontacje”, a szczególnie jej literacko-eseistyczne dodatki, np. *Konfrontacje literackie* [ukazały się tylko 2 suplementy]. W suplementie z 1974 roku został zamieszczony cenny materiał autorstwa J. Olka: *Fotografia pozornie harmonijna i nierównomierna struktura wizualna*, dający m.in. sprawozdanie z osiągnięć krajowej fotografii studenckiej lat 70. (w tym z Wrocławia), zilustrowanej przykładami osiągnięć o charakterze „artystycznym” takich autorów, jak m.in.: Michał Diament, Natalia i Andrzej Lachowicze, Kryspin Sawicz, Jacek Samotus czy Andrzej Paluchiewicz. Omówiono tu również działalność grupy *Format*.

strowaniu jej chwilowych odsłon i przedstawień) i poszerzającego percepcję wizualną odbiorcy. Właśnie te problemy – związane z badaniem percepcji wizualnej stały się zaczynem inicjatywy powołania w uczelni w 1971 roku przez Leszka Kaćmę, Katedry Wiedzy Wizualnej, w ramach której swoje badania – dotyczące perswazji wizualnej i mentalnej – prowadzi, pracujący wtedy w PWSSP, Andrzej Lachowicz¹⁷⁴. On także, we współpracy z Natalią Lach, Zbigniewem Dłubakiem (z Warszawy) i Antonim Dzieduszyckim (krytykiem sztuki), inicjuje – na kanwie koncepcji wykorzystania fotografii do permanentnego rejestrowania sygnałów, biegnących z rzeczywistości i ich wyboru oraz selekcjonowania (wybór równał się w tej mierze kreacji artystycznej) – powołanie w 1970 roku ugrupowania twórczego, w ramach galerii *Permafo*. Fotografia w zastosowaniach (właśnie jako medium sztuki) uczestników pokazów galerii *Permafo* traci tu niejako swoje artystyczne walory (w swym programie deklarowali całkowite zerwanie z fotografią artystyczną), zresztą we wszelkich manifestacjach konceptualizmu fotografia pełni rolę usługową, dokumentującą zadania¹⁷⁵.

Permafo, w zasadzie, zapoczątkowuje popularny wówczas ruch artystyczny, akceptowany przez młode środowisko absolwentów uczelni wrocławskich (nie tylko ze szkoły plastycznej), okreśłany mianem ruchu fotomedialnego. Niemniej, prekursorskie akcje i realizacje, później sygnowane hasłem *Permafo*, miały swoje źródła już w drugiej połowie lat 60., kiedy pojawiła się m.in. koncepcja znaku pustego w fotograficznym dziele Zbigniewa Dłubaka (np. w instalacji fotograficznej *Ikonosfera*, 1967) lub w jego tautologiach z 1968 roku (zderzających fotografie przedmiotów z ich realistyczną formą,) czy u A. Lachowicza w jego zasadach sztuki permanentnej, sformułowanych w latach 1968-1969¹⁷⁶. Zainteresowanie tych artystów modelem sztuki niemimetycznej, a odwołującej się do proponowanego systemu znaków i ich wartości informacyjnej, całkowicie inaczej sytuuje obraz fotograficzny, który w czasach presji konceptualizmu z jednej strony – ulega wchłonięciu przez tę sztukę, w podporządkowaniu się wobec danej koncepcji działań czy akcji, a więc staje się jednym z jej możliwych śladów, albo dowodów zapisu idei (funkcja usługowa fotografii). Bądź, z drugiej strony – wobec możliwości odnoszenia stosowanych znaków do danej rzeczywistości, koncepcja konceptualizmu Jana Świdzińskiego, sformułowana w latach 70., zakładająca możliwość rozszerzenia oferty dokumentacyjnej fotografii o interpretacje, wynikające z jej kontekstu społeczno-kulturowego¹⁷⁷. Dla ugruntowania tej ultraawangardowej opcji działań artystycznych, posiłkujących się medium fotograficznym, będą niezwykle ważne lata 70., w których szczególnie rok 1970 i 1971 prezentują dynamiczną serię inicjatyw, wprowadzających fotografię (i film) w obszar sztuki współczesnej. W lecie 1970 roku odbywa się VIII Plener w Osiekach, będący manifestacją twórczości konceptualnej, zrekapitulowanej teoretycznie przez J. Ludwińskiego w jego tekstach „o sztuce w epoce postartystycznej” itd., zimą zaś – otwarta zostaje wystawa *Sztuki Pojęciowej* (SP) ugrupowania *Permafo* w galerii *Pod Moną Lizą*, wreszcie *Permafo* w styczniu 1971 roku prezentuje się w Warszawie. Oznacza to wejście w dziesięciolecie eksperymentów fotomedialnych, okres, w którym fotografia znalazła się (do 1981) z jednej strony – w centrum zainteresowania awangardy sztuk wizualnych, z drugiej – stopniowo przyjmowała rolę autonomicznego środka wypowiedzi artystycznej.

W początkach lat 70. uaktywnia się ponownie studencki ruch okołofotograficzny. W 1972 roku powstaje w klubie *Pałacyk*, z inicjatywy studentów PWSSP, *Galeria Sztuki Aktualnej*, która w swym podstawowym składzie (Zdzisław Sosnowski – inicjator, Dobrosław Bagiński, Janusz Haka, Jolanta Marcolla i Romuald Kutera) będzie funkcjonować do 1974 roku. Z tym że Romuald Kutera już w 1973 roku powołuje *Międzynarodową Galerię Sztuki Najnowszej*, którą w 1974 roku przekształca w *Galerię Sztuki Najnowszej* (również zlokalizowaną w *Pałacyku*). Źródłem aktywności tej galerii będzie twórczość m.in. Anny Kutery, Lecha Mrożka, Piotra Olszańskiego i Stanisława Antosza.

¹⁷⁴ Por. A. Lachowicz, *Perswazja wizualna i mentalna*, Wrocław 1972.

¹⁷⁵ Na ten temat szerzej w art. A. Saj, *Miejsce fotografii w sztuce konceptualnej* [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, (red.) B. Jasiński, Gorzów Wlkp. 2009.

¹⁷⁶ Por. G. Dziamski, *Permafo a spór o sztukę lat 70.* [w:] *Permafo*, MWW, Wrocław 2012.

¹⁷⁷ G. Dziamski, *O nowej sztuce*, Warszawa 1984.

Ci młodzi artyści, ukształtowani w klimacie uczelnianej otwartości na eksperymenty oraz zdołani sukcesami wrocławskiego środowiska sztuki pojęciowej, próbują własnych pomysłów wykorzystywania i włączenia fotografii w obieg sztuki (sztuka fotomedialna). Fotografia w ich rozumieniu nie ma służyć własnej narracyjności czy estetyzacji uchwyconych widoków, ale ma być, możliwie maksymalnie wiarygodnym, dowodem zarejestrowanych faktów i zdarzeń rzeczywistości; które (te dowody) będą wchodzić z ich odbiorcą w procesie odczytywania przekazu fotofilmowego w złożone relacje – w intencji artystów – stwarzające niejako przeciwśrodkowość kultury audiowizualnej. W tym celu artyści mogą posilkiwać się wszelkimi metodami i technikami perswazji wizualnej, odnoszących się do (budowanej) ikonosfery kultury masowej¹⁷⁸.

Prace filmowe artystów, skupionych wokół Sosnowskiego, (były to zwykle zapisy prostych, banalnych czynności) lub podobne fotograficzne rejestry codzienności miały służyć podważeniu nawyków percepcyjnych, niejako skłonić do poszerzonych interpretacji (rozszerzenia pola percepcji), „do stworzenia współczesnej świadomości wizualnej. Symboli, a nie odpowiedników ikonicznych” – twierdził G. Dziamski¹⁷⁹. Działania te były w pewnym zakresie zbieżne z doświadczeniami Warsztatu Formy Filmowej z Łodzi (szczególnie W. Bruszewskiego, A. Różyckiego) i późniejszymi dokonaniami ruchu fotomedialnego. Również w duchu „badania możliwości medialnych” fotografii kształtuje się działalność *Galerii Sztuki Najnowszej*, której aktywności wystawienniczej – opartej m.in. na testowaniu możliwości niezakłócenia przekazów medialnych (np. w cyklu *Tekstów* z lat 1975-1976 Lecha Mroźka) lub oceny czystości odwzorowania rzeczywistości przez fotografię, wykonanej przez R. Kutere, a kończącej się wnioskiem o kreacyjnych właściwościach medium – towarzyszy ponadto oryginalna podbudowa teoretyczna w wydaniu Jana Świdzińskiego, rozszerzająca zakres sztuki konceptualnej o jej dodatkowy (kulturowy) kontekst odbiorczy. Romuald i Anna Kuterowie włączyli się (szczególnie Anna Kutera) w manifestację sztuki kontekstualnej, a jej prace fotograficzne, np. z cyklu *Morfologia nowej rzeczywistości* (1975) czy *Psia afera* (1977), były zestawami zróżnicowanych dokumentów fotograficznych, przede wszystkim odsyłających do kontekstu ich powstania i reperkusji społeczno-obyczajowych, towarzyszących tym rejestracjom.

W 1976 roku również studenci PWSSP: Maria Zmarz-Koczanowicz, Witold Liszkowski i Andrzej Sapija (przy wsparciu filozofa Bogusława Jasińskiego), zawiązują grupę twórczą *Sztuka i Teoria* – realizującą się zarówno w działaniach artystycznych (akcje uliczne i ich filmowe i fotograficzne dokumentacje), jak i teoretyczno-wizualizacyjnych, w których stawiano pytania o miejsce sztuki we współczesnym świecie, nawiązujące do koncepcji *Permafo* (uczestniczyli w manifestacji „sztuki ekstremalnej” w tej galerii, w 1978 roku) i do kontekstualizmu w propozycji J. Świdzińskiego.

Kolejne inicjatywy w ruchu fotomedialnym łączą się już z aktywnością Jerzego Olka, który, w prowadzonej przez siebie od 1977 roku *Galerii Fotografii* w Domku Romańskim, organizuje ogólnopolskie spotkania i wystawy artystów tego ruchu pod hasłem *Stany graniczne fotografii* (Katowice 1977) i w tym samym roku we Wrocławiu – Sympozjum *Fotografia – medium sztuki*. W konsekwencji rozpoznania niejako „stanu dokonań” polskich artystów, posilkiujących się nowymi mediami, w tym pogłębiających w tzw. procedurach „badawczych” – użycie i funkcje fotografii w relacji do awangardowych przedsięwzięć sztuki – J. Olek powołuje w 1978 roku z udziałem Alka Figury, Ireneusza Kulika, Ryszarda Tabaki i później Leszka Szurkowskiego – grupę twórczą pod nazwą *Seminarium Foto-Medium-Art*, działającą w galerii, zmieniającej nazwę także na galerię *Foto-Medium-Art*. Seminarium, obok bardzo bogatej aktywności samokształceniowej i promującej rolę fotografii w kulturze (w latach 1978-1981 odbyło się szereg sympozjów i wykładów z udziałem zaproszonych do współpracy artystów, filozofów, naukowców oraz krytyków i teoretyków sztuki), organizuje także kilka głośnych zbiorowych wystaw integrujących sztukę i fotografię z obszarem dociekań naukowo-poznawczych, np. *Czerń i biel* (1979), *Od zera do nieskończoności, od nieskończoności do zera* (1979), *Kontakt – od kontemplacji do agitacji* (1980) i dwie wystawy w Japonii (1979-1980).

¹⁷⁸ Pisze o tym G. Dziamski, *Kontekst artystyczny lat siedemdziesiątych* [w:] „Sztuka Młodych”, Warszawa 1987.

¹⁷⁹ G. Dziamski, jw.

W kwestii osiągnięć artystycznych ugrupowanie *Foto-Medium-Art* nie wyszło poza zwyczajną dla tego ruchu koncepcję analizowania i badania możliwości („stanów granicznych”) fotografii w kontekście sztuki postkonceptualnej, a nawet wobec silnej tendencji personalistycznej – bardziej zdecydowanie zarysowanej w twórczości artystów skupionych wokół galerii *Permafo* – znalazło się w opozycji wobec wcześniejszych koncepcji fotomedializmu. Już na przykład w akcji A. Lachowicza *Permart* (1971) pojawia się problem „ja”, potem rozwijany w serii z cieniem, a wreszcie w pracach Natalii LL (już wtedy posługującej się takim pseudonimem artystycznym) dominują wątki kreacji osobowościowej: od *Fotografii intymnej* (1971) i *Sztuki Konsumpcyjnej* (1972-1975), eksponującej podteksty zmysłowości (gra z konsumpcyjnym wykorzystywaniem fotografii), po zaangażowanie się w tematykę feministyczną: *Sztuka postkonsumpcyjna* (1975) czy *Zdania kategoryczne z obszaru sztuki postkonsumpcyjnej* (1975-1976) itd. W tego rodzaju zainteresowaniach fotografii (obrazu fotograficznego) pojawia się tematyka autoprezentacyjna, eksponująca na równi koncepcję intencjonalną twórcy jak i jego fizys, osobowość. Natomiast fotograficy skupieni wokół galerii *Foto-Medium-Art* preferowali w swych rejestracjach raczej „techniczno-medialny” punkt docieklowości w analizowaniu właściwości (i ograniczeń) medium, jakim jest fotografia, przy okazji wikłając się w teoretyczne dywagacje, głównie autorstwa J. Olka z cyklu dyskusyjnych artykułów na łamach lokalnych czasopism.

Sumując, ci młodzi wówczas twórcy, eksperymentujący z fotografią i filmem, traktują te media jako nośniki idei artystycznych, jako sposób zapisu procesu twórczego lub jako dokument działań o charakterze efemerycznym, względnie jako składnik nowomiedialnych instalacji. Dla nich fotografia w takich zastosowaniach wraca niejako do swej podstawowej (źródłowej) funkcji dokumentacyjnej. Niemniej, traktowana jako rodzaj „śladu” koncepcji lub zapis jej ewentualnych przejawów (w aranżowanych działaniach i akcjach artystycznych) traci niejako swą tradycyjną „szlachetność”, jednak nie rezygnując całkowicie z jej formalnej perfekcji (kompozycja, dbałość o estetykę prezentacji itp.). Również, czego dowiodą późniejsze (z lat 80.) kontynuacje fotomedializmu, będą wracać do „łask” walory formalno-estetyczne wykonywanych fotogramów. Lata 70. zamyka, w zasadzie, dopiero rok 1982 (poprzedzony euforią zmian świadomościowych i w społeczeństwie, i w sztuce – rok 1981). Wraz z wprowadzeniem stanu wojennego zostaje przerwana działalność wielu prywatnych ugrupowań twórczych i instytucjonalnych galerii.

Rozdział trzeci: Czas refleksji i ekspresji

W zasadzie zmiany w obszarze medium fotografii zapowiadał już kryzys modernistycznej awangardy w końcówce lat siedemdziesiątych XX wieku. Czas przemian społecznych (ruch solidarnościowy) i wprowadzenie w grudniu 1981 roku stanu wojennego tylko uaktywniło proces odchodzenia od eksperymentów fotomedialnych i powrót tradycyjnego obrazowania – bardziej adekwatnego do zaistniałej sytuacji światopoglądowo-kreacyjnej. Wraca zainteresowanie ekspresją i wypowiedziami emocjonalnymi, formułowanymi w konwencjach estetyki fotografii amerykańskiej (westonizm), czeskiej (J. Sudek), ale także nawiązującej do dokonań niemieckiej rzeczywistości. To „nowe widzenie” – mające swój odpowiednik w niemieckim wizualizmie (lansowanym przez A. Müllera-Pohle na łamach „*European Photography*”) – zostaje wprowadzone w 1983 roku do programu galerii *Foto-Medium-Art* pod hasłem „fotografii elementarnej”. Jest ona pewną konsekwencją tradycji wrocławskiej fotografii czystego dokumentu, a więc nie przetwarzanej czy uszlachetnianej (odpowiednimi technikami) w celu wydobycia walorów artystycznych, a także zdecydowanie różnej od roli, jaką fotografia rejestrująca akcje i idee artystyczne spełniała jeszcze w latach 1980-1982, w czasach eksperymentów konceptualizmu i postkonceptualnej aktywności fotomedializmu. We Wrocławiu twórczością „czystą” zajmowało się już wiele osób; można tu wymienić m.in. Stefana Arczyńskiego, Edmunda Witeckiego, Tomasza Olszewskiego, Jerzego Wiklendta czy Kryspina Sawicza, a także działającego jeszcze w okresie programu fotomedialnego (galerii FMA) i proponującego już taką opcję „czystego” obrazowania fotograficznego – Wojciecha Zawadzkiego. Fotograf ten współpracował w grupie 4+ ze Zbigniewem Staniewskim, Andrzejem Baranowskim, Jackiem Lalakiem i Markiem

Łopata w realizacji wystaw w galerii *Foto-Medium-Art*, ilustrujących fotograficznie rolę światła i przestrzeni w obrazowaniu z pomocą tego medium. Rola Zawadzkiego, odwołującego się do przykładów twórczości Kryspina Sawicza i Marka Trzeciakowskiego, będzie zdecydowanie prominentna dla formułowania programu fotografii elementarnej, który powstał przy współudziale wielu wrocławskich fotografów, m.in.: Jana Bortkiewicza, Bogdana Konopki, Adama Lesisza, Jakuba Byrczka (Katowice) i Andrzeja J. Lecha (Opole). W trakcie pleneru fotograficznego, późną jesienią 1983 roku w schronisku *Samotnia*, w Karkonoszach zostają zarysowane założenia twórczości, określanej – zaproponowanym przez J. Olka – terminem elementarnej, a w swej treści relacjonującej głównie tematykę z jednej strony – krajobrazową (w tym pejzaż górski), z drugiej – widoki wnętrza, niszczących przestrzeni lub przedmioty w ich zbliżeniach oraz aurze straty i zapomnienia. Jak zauważył to A. Sobota w odniesieniu do twórczości W. Zawadzkiego, „wymowa tych fotografii przesunęła się nieco od zasady sprawozdania w stronę kategorii wspomnienia”¹⁸⁰.

Istotne dla określenia formalnych wymogów obrazowania w fotografii elementarnej były doświadczenia Andrzeja J. Lecha, kształconego na wzorach fotografii czeskiej (studiował w Szkole Sztuk Wizualnych w Ostrawie, w pracowni fotografii Bořka Sousedika), który zaproponował bardzo radykalne rozumienie i podejście do fotografii. Lech akcentował bezpośredniość ujęcia kadru (tu ranga subiektywnych odczuć w wyborze kadru), bez manipulacji na odbitce, fotografowanie także z użyciem prostych (w tym starych) kamer bez udogodnień technicznych oraz wykonywanie odbitek zwykle stykowych, obramowanych grubą, czarną ramką – co było także zabiegiem podkreślającym swoistą archaiczność zdjęcia (później zaczął on także w tym celu sepiowanie odbitek). Nowy program fotografii elementarnej w galerii *Foto-Medium-Art* rozpoczyna właśnie wystawa z marca 1983 roku *60 furtek* Andrzeja J. Lecha – prezentująca fotografie jeszcze w zasadzie utrzymane w „klimacie” obiektywnych, chłodnych rejestracji, charakterystycznych dla fotografii postkonceptualnej, ale jego późniejsze realizacje z cyklu *Kalendarz szwajcarski, rok 1912 czy 30 fotografii* z 1985 roku, *Amsterdam, Warka, Kazantyk* oraz *Dziennik podróży* z lat 90. będą już zdecydowanie nasycone subiektywnie przeżywaną aurą rejestrowanych miejsc i osób, i ich sytuowania w wyobrazeniowym świecie autorskich projekcji, czasami wręcz nostalgicznych wspomnień. Lech – w swej późniejszej, już po zerwaniu w 1987 roku współpracy z galerią FMA, i emigracji poprzez Niemcy do USA (dzięki stypendium osiada w New Jersey) – wyraźnie mitologizuje i poetyzuje proces fotografowania i odbioru jego, fikcyjnie datowanych i podpisywanych zdjęć, a także ich interpretację z, literacko powołanym, interlokutorem Roberto Michele z Paryża. Fotografia staje się dla Lecha narzędziem medytacyjnego wgłębiania się we własne przeżycia, doznania, a także budowania swoistego azylu w tej rzeczywistości¹⁸¹.

Równie ważną rolę dla ugruntowania programu fotografii elementarnej odegrały kolejne wystawy prezentowane w galerii *Foto-Medium-Art*. W kwietniu 1983 roku Bogdan Konopka przedstawia swój zestaw *Z okna*, i do 1986 roku, kiedy spektakularnie zrywa współpracę, niszcząc część swoich prac, topiąc je w sfotografowanym wcześniej górskim strumieniu, bierze jeszcze wielokrotny udział w wystawach sygnowanych programem elementarizmu. Jego twórczość dojrzewająca tematycznie i formalnie w kontynuacji założeń fotoelementarizmu, już na emigracji we Francji (od 1989 roku), a od 1994 roku w Paryżu, wyraźnie ewoluuje w stronę pogłębienia fotogenicznych właściwości obrazowania, w respektowaniu techniki wielkoformatowych kamer stykowych i pielęgnacji estetyczno-formalnych wartości fotografii. Oznacza to również swoiste skrócenie dystansu między fotografem a otaczającą rzeczywistością; Konopka w zastosowaniu stykowej wielkoformatowej kamery daje sobie możliwość niejako bezpośredniego wczucia się w proces „uzgadniania” własnych przeżyć i wyobrażeń z wybranym (znalezionym) kadrem zdjęcia. Cykle fotografii miejskich z Paryża i miast Europy Wschodniej oraz Chin ugruntowują pozycję Konopki na europejskim rynku fotogra-

¹⁸⁰ Por. A. Sobota, *Trzy strony medalu* [w:] Wojciech Zawadzki *100 Fotografii 1975-2006*. Wyd. Kropka Września 2007.

¹⁸¹ A. Lech, *Cytaty z jednej rzeczywistości. Fotografie z lat 1979-2010*, Łódź 2011.

ficznym, cenionego za perfekcyjne i klimatyczne w konwencji szarości obrazy „niewidzialnej” rzeczywistości z różnych miejsc – są to wręcz wzorcowe, subiektywne, dokumenty fotogenicznej twórczości¹⁸².

Kolejni autorzy, współtworzący program fotografii elementarnej, zaistnieją swoimi wystawami w galerii; we wrześniu 1983 roku będą to *Przedfakty* Jakuba Byrczka, w styczniu 1984 roku *Labirynty wnętrza* Adama Lesisza, a w marcu 1984 roku *Fotografie* Wojciecha Zawadzkiego. Prace tych fotografów, zróżnicowane tematycznie i formalnie – od chłodnego architektonizmu A. Lesisza po medytacyjne realizacje J. Byrczka – wpisywały się dokładnie w program galerii *Foto-Medium-Art* i łącznie (z prezentacjami innych autorów) zakreślały obszar ekspansywności ruchu fotoelementarnej. Konsekwencją tegoż będzie inicjatywa zbiorowych wystaw, do których Olek zaprasza artystów polskich i zagranicznych. Obok wystawy *Karkonosze* (wrzesień 1984), prezentującej fotograficzne efekty pleneru z *Samotni*, na którym rodziły się założenia tego nurtu, kolejne manifestacje twórczości fotoelementarnej będą miały miejsce w ramach zbiorowej wystawy *Fotografia elementarna* w Szczecinie (kwiecień 1986) z udziałem fotografów czeskich, japońskich i niemieckich oraz prezentacja w Gdańsku (październik 1986) plonu tzw. *Warsztatów gierałtowskich* – były to spotkania plenerowe uczestników ruchu, zapraszanych do Gierałtowa przez J. Olka i realizujących zadany przez niego temat zdjęć. W kwietniu 1989 roku we wrocławskim BWA ma miejsce ekspozycja *Elementarność fotografii* (z udziałem autorów czeskich), będąca niejako podsumowaniem i zamknięciem cyklu wystaw tej fotografii. Bowiem już w 1986 roku pojawiają się wyraźne kontrowersje w rozumieniu i praktykowaniu programu fotografii elementarnej. Spór idzie o to, że J. Olek w kierowanej przez siebie galerii dość dowolnie przypisuje do tego nurtu twórczość prac artystów o zdecydowanych preferencjach fotomedialnych lub inscenizacyjnych. Ponadto, w swych tekstach teoretycznych, zaczyna on zdecydowanie optować za „fotografią fotograficzną” – jak to określa, a więc wyrazem fotografii w jej minimalistycznym i autotematycznym wymiarze, gdy tymczasem inni twórcy rozwijają jej sensy symboliczne, w kreowaniu subiektywnego dokumentu – zapisu tyleż własnych odczuć, co i ekwiwalentnych zewnętrznych widoków. Dochodzi wówczas do spektakularnych zerwań z programem galerii, odchodzą B. Konopka i A.J. Lech. Stopniowo z galerią przestają współpracować niemal wszyscy inicjatorzy ruchu fotomedialnego; w rzeczy samej intelektualne spekulacje J. Olka rozmijały się tu z emocjonalnymi dążeniami i praktyką tych autorów.

Do Jeleniej Góry przenosi się z Wrocławia Wojciech Zawadzki (1984), który zogniskuje wokół siebie grupę fotografów (m.in. Ewę Andrzejewską, Macieja Hnatiuka, Marka Likszeta, Janinę Hobgarską, Piotra Komorowskiego), rozwijających twórczość fotograficzną, zapoczątkowaną jeszcze w fotoelementaryzmie, ale osadzoną już w ramach środowiskowych koncepcji łączenia perfekcyjnego warsztatu z czystym dokumentem – przy jednoczesnym subiektywnym, poetyckim, traktowaniem tematów prac fotograficznych. Wobec równoczesnych inicjatyw szkoleniowo-artystycznych (W. Zawadzki wraz z E. Andrzejewską zakładają w Jeleniej Górze galerię *Korytarz* oraz prowadzą *Wszechnicę Fotograficzną*) środowisko to stanie się rozpoznawalne w obszarze polskiej fotografii pod hasłem „szkoły jeleniogórskiej” – zaproponowanym przez Krzysztofa Jureckiego. Wprawdzie pewna jednorodność tematyczno-formalna prac, realizowanych przez osoby związane z tym środowiskiem (ale także spoza Jeleniej Góry), mogłaby usprawiedliwiać objęcie ich nazwą „szkoły” – to jednak termin ten obciążony jest zbyt konotacjami edukacyjno-warsztatowymi. Wobec zaś faktu sporego zróżnicowania doświadczeń autorów, którzy wprawdzie czasami podejmują tę samą tematykę krajobrazową (w ramach plenerów, np. *Karkonosze* czy *Biennale Fotografii Górskiej*), to jednak większość realizuje się w indywidualnych programach czystego dokumentu subiektywnego. Toteż należy mówić raczej o dominującej w tym środowisku tendencji aktywności artystycznej niż o „ograniczeniach” tzw. szkoły. A oddziaływanie inspirujące na inne środowiska (np. Opole, Września) było raczej zbieżne ze wzrostem (w końcówce lat 80.) zainteresowania fotografią czystą, która – obok inscenizowanej i przetwarzanej plastycznie – króluje wówczas na zbiorowych wystawach w kraju.

¹⁸² B. Konopka, *Szary Paryż (1994-1995)*, Paryż 2000.

Lata 80. w fotografii dolnośląskiej będą przede wszystkim zdominowane ekspansją sztuki ekspresyjnej i działaniami poza oficjalnym ruchem galeryjnym (niezależny ruch artystyczny). We Wrocławiu głównie reprezentowany przez galerię *Na Ostrowie*, prowadzoną przez Jerzego Rybę, działającą w latach 1984-1989 (pod opieką Kurii Metropolitalnej Wrocławskiej). Galeria zainteresowana była prezentacją twórczości osób opozycyjnie nastawionych wobec oficjalnych instytucji (np. BWA), artystów skupionych na wewnętrznych, silnie ekspresyjnych, formach manifestacji artystycznych (w tym prześmiewczych tematach np. *Pomarańczowej Alternatywy*). Pod patronatem Kościoła organizowano wtedy m.in. Okręgowe Wystawy Plastyki (*Droga i Prawda*) oraz wystawy indywidualne i grup artystycznych (np. grupy *Luxus*). Galeria miała również zasługi w promocji fotografii Niezależnej Agencji Fotograficznej *Dementi* (zał. w 1982), której wystawy zdjęć ze stanu wojennego i pogrzebu ks. Jerzego Popiełuszki były prezentowane w galerii kilkakrotnie¹⁸³. Tomasz Kizny zasłynie później swoimi reportażami z Rosji, np. *Ocaleni z Gulagu*, *Martwa droga* (1991), *Wyrok* (1994).

Również już po przesileniu stanu wojennego, bardzo aktywną twórczość nadal uprawiała Natalia LL. Fotografia, wcześniej traktowana (w pracach konceptualnych) usługowo jako zapis idei i chłodny dokument działań artystycznych, zmienia u niej swą funkcję – staje się środkiem (pretekstem) do realizacji ekspresyjnego w wymowie dzieła. Takie prace jak *Puszysta tragedia* (1988), *Trwoga paniczna* (z lat 1987-1989), *Destrukty* (1990) będą wyrazem właściwej dla autorki tzw. sztuki fotografii. Obraz fotograficzny (zwykle zdjęcie głowy lub tylko twarzy artystki na płótnie) będzie tu podstawą i nośnikiem ingerencji plastycznych (ekspresyjnych dopełnień, zadrapań, zniekształceń lub wpisywanych w obraz form geometrycznych), bądź wreszcie elementem, dramatycznych w wyrazie, obiektów i instalacji. W stosunku do wcześniejszych (z lat 70.) prac, będzie to dowód radykalnej zmiany postawy artystycznej, choć niektóre wątki personalistyczne będą tu rozwijane już w ich egzystencjonalno-religijnym uwyrażeniu. W istocie, Natalia LL rozwija w swych pracach swoisty autoportretowy wątek, znamieny dla tej artystki już od czasu *Permafo*, kiedy fotografie twarzy artystki były wpisywane w ciągi zapisów jej imienia (Natalia), udramatyzowany w latach 80. oraz później, już w latach 90., i kolejnej dekadzie, traktowany jako obiekt zabiegów introspektywnych i mitotwórczych. Prace dotyczące tematyki erotycznej (filiacje z tzw. sztuką feministyczną) łączą się tu z osadzoną w mitologii germańskiej problematyką eschatologiczną. Natalia LL inscenizuje obrazy przy wykorzystaniu motywów wagnerowskiego mitu o „zwierchniku bogów” Odynie (i jego zejściu w zaświaty) i w ramach swoiście przypomnianych rytuałów szamańskich (które są dla niej czymś tożsamym ze sztuką) realizuje i fotograficznie rejestruje sceny odnoszące się do, już wcześniej podejmowanej, tematyki cierpienia, śmierci i energetycznego odrodzenia. Od *Sztucznej fotografii* (1975), eksponującej cielesność, poprzez instalacje z *Brunhildą* (lata 90.) i *Walkirią* (1995) oraz *Narodziny z ducha* i *Narodziny z ciała* (2000) po *Erotyzm trwogi* (2004-2005) i *Transfiguracje Odyna* (2009) Natalia LL prezentuje przede wszystkim fotografię inscenizacji – w zasadzie celowo przygotowywanych (rodzaj performance) właśnie dla potrzeb ich fotograficznego zapisu, także pod postacią zdjęć funkcjonujących w obiegu wystawienniczym i publikacjach¹⁸⁴.

Kontynuują również swoją twórczość inni aktywni wcześniej artyści posługujący się fotografią. Andrzej Lachowicz po spektakularnej i symbolicznej *Energii upadku* (1980), wchodzi w lata 80. z poczuciem skończenia się pewnego etapu twórczości (głosi upadek medializmu, scjentyzmu i produktywistycznych koncepcji, wreszcie upadek sztuki...), a jego fotografia wraca do tematów nostalgiczno-impresyjnych (np. w cyklu *Na ukos*, 1987), kontynuuje utrzymane jeszcze w koncepcjach „analityczno-strukturalnych” *Topologie* (1968-1989), a wreszcie wraca do zwykłego reportażu z Placu Tienanmen, Pekin, czerwiec 1989 rok¹⁸⁵.

¹⁸³ Agencja *Dementi* założona w 1982 roku przez T. Kiznego, działała do 1991 roku. Por. NAF *Dementi* [w:] „Fotografia” ... op. cit. W galerii *Na Ostrowie* Kizny wystawia wraz z Andrzejem Łucem. Por. *Galeria na Ostrowie*, Suplement, 1986.

¹⁸⁴ Ten rodzaj fotografii dokumentującej inscenizacyjne „wcielenia” jest także znany np. z prac Cindy Sherman. Pisze o tym G. Dziamski. Por. A. Saj, *Miejsce fotografii...* op. cit.

¹⁸⁵ Por. Andrzej Lachowicz, *Obserwacje i notacje*. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008.

Fotografią w roli zapisu „permanentnego performance” – jakim jest de facto obejmujący już ponad czterdzieści lat program „żywej rzeźby” – posiłkuje się Andrzej Dudek-Dürer. Artysta ten wprawdzie sięgał po medium fotografii również w celach eksperymentów fotomedialnych (w latach 70.), ale jego główne dokonania mają charakter fotograficznych collage, tj. zestawień jego autorskiej sylwetki, z wyeksponowaniem nieodłącznych rekwizytów (nieodmiennie od lat tych samych butów i spodni), z tłem krajobrazów, odwiedzanych przez autora w jego artystycznej wędrówce.

Tymczasem, autorsko interpretowany przez Jerzego Olka program fotografii elementarnej będzie, w ramach galerii *Foto-Medium-Art*, kontynuowany jeszcze do końca lat 80., z tym że obok pokazów w galerii, zainicjuje on kilka znaczących międzynarodowych przedsięwzięć, sygnowanych hasłem *Konferencji Fotograficznych Wschód-Zachód* (we współpracy z Ośrodkiem Kultury i Sztuki we Wrocławiu). W latach 1989-1997 odbyło się 5 fotokonferencji, stwarzających warunki dla konfrontacji poglądów i różnych postaw artystycznych wielu wybitnych zagranicznych i polskich artystów¹⁸⁶.

W początkach lat 90. pojawiają się również nowe inicjatywy wystawiennicze, zbierające dorobek twórców, wywodzących się z nurtu fotoelementarnej i funkcjonujących już w różnych środowiskach (np. w Jeleniej Górze, Suwałkach, Opolu, Wrześni czy jak B. Konopka i A.J. Lech – za granicą). Jakub Byrczek z galerii *Pustej* w Katowicach organizuje w latach 1989-2000 serię *Kontakty* – ekspozycje fotografii stykowej, w której bierze udział szerokie grono artystów, niekoniecznie wcześniej kojarzonych tylko z fotoelementaryzmem¹⁸⁷.

Tak więc, w sytuacji, z jednej strony, rozszerzającego się zainteresowania wielu młodych fotografików tego rodzaju aktywnością, a z drugiej – wobec niejasności interpretacyjnych i rozbieżności w podejściu do osiągnięć fotografii elementarnej – rodzi się potrzeba usystematyzowania i uporządkowania twórczości autorów wcześniej związanych z tym nurtem fotografii. Poczynając od artykułu zatytułowanego *W kręgu twórczości fotogenicznej*, opublikowanego w piśmie artystycznym „Format”¹⁸⁸, sytuującego podstawy interpretacyjne aktywności takich artystów, jak m.in. A.J. Lech, W. Zawadzki, B. Konopka, E. Andrzejewska, P. Komorowski (omówienia ich twórczości znalazły się w kolejnych zeszytach „Formatu”), powstała inicjatywa zbiorowej wystawy fotografów o podobnej stylistycznie twórczości. Dzięki temu zostają zaangażowane w tę inicjatywę środowiska już nie tylko Jeleniej Góry, ale także innych ośrodków krajowych (m.in. Suwałki – *PAcamera* ze Stanisławem Wosiem, J. Byrczek z Katowic, Sławoj Dubiel i Marek Szyryk z Opolu, Janusz Nowacki z Poznania, Janusz Leśniak z Krakowa, Andrzej Baranowski i Andrzej J. Lech z USA, Marek W. Poźniak z Berlina, Jerzy Modrak ze Sztokholmu). Ekspozycja ta, zatytułowana *Bliżej fotografii* (kurator: A. Saj), przy współpracy Niny Hobgarskiej, miała swoją premierę w jeleniogórskim BWA jesienią 1996 roku, by później zostać pokazaną m.in. w Łodzi, Katowicach, Poznaniu, Lublinie, Wrocławiu i Zielonej Górze (łącznie w 10 miastach) Na wystawie zaprezentowano prace 25 fotografów, kwalifikowanych jako autorów twórczości fotogenicznej, a więc aktywności wyraźnie odmiennej od twórczości plastycznej. Chodziło tu o podkreślenie znaczenia fotografii czystej, bez ingerencji plastycznych i obróbek negatywowo-pozytywowych; fotografii subiektywnej prawdy autora, oddanej w obiektywnej formie i tradycyjnej technice (w procesie optyczno-chemicznym). W tej fotografii punkt widzenia autora jest priorytetem, dominującym nad „programem” kamery, stąd częste użycie ze starych kamer i podkreślanie konwencjonalności obrazu fotograficznego (np. sepiowanie, czarne ramki itp.) Artystycznie fotografie tego kręgu są perfekcyjne; dbałość o estetykę, kompozycję i formę przekazu (symboliczność, metaforyczność obrazu itd.) idzie w parze z doborem tematu – którym czasami bywa tradycyjnie rozumiany pejzaż (ale nie ma on nic wspólnego z rodzajem ujęć typowych dla fotografii ojczystej czy szkoły kieleckiej). Natomiast wybór tematu zawsze jest tu wyrazem psychicznego nastawienia autora i szukania owej „klaty” (kadru zdjęcia) adekwatnej do osobistych wrażeń i aktualnej potrzeby fotogenicznego zapisu (zdokumentowania) tego stanu wyczulenia na sygnały płynące z otoczenia. Fotografie tego kręgu prezentują w istocie przewagę ujęć spokojnych, rzeczowych nad czystą eks-

¹⁸⁶ Por. J. Olek, *Europejska Wymiana* [w:] „Fotografia”... op. cit.

¹⁸⁷ Por. *Kontakty. Czas przełomu, przełom czasu*. Katalog, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice 2000.

¹⁸⁸ Por. A. Saj, *W kręgu twórczości fotogenicznej* [w:] „Format” 1992, nr 8-9.

presją czy melancholijnym spojrzeniem (charakterystycznym np. dla A.J. Lecha). Takie są zapisy miejskich budynków (cykl *Moja Ameryka* lub *Domu przy Olszewskiego 11*) czy ascetycznych wnętrz Wojciecha Zawadzkiego, również swoista rzeczowość dominuje w fotografiach zastygłego czasu u Niny Hobgarskiej i zbliżeniach tafli lodu Marka Likszeta albo fotogenicznych ruinach tegoż autora, podobnie jak i u Bogdana Konopki czy we wczesnych fotografiach Piotra Komorowskiego (z lat 90.), którego twórczość tego okresu charakteryzuje silna – podbudowana mentalnie – swoista wizualna uważność. Z tym klimatem korespondują także pejzaże Janusza Leśniaka z Krakowa (współpracującego z Jelenią Górą), które z kolei są obdarowane autorskim cieniem i więcej w nich czucia podmiotu fotografującego niż odbicia przedmiotu. Podobnie jest – mimo braku na nich ludzkich postaci – w rozedrganych emocjonalnie wierszach-fotografiach Ewy Andrzejewskiej. Stylistyka zbliżeń detali banalnych wnętrz, kadrowanie pod światło itp. będzie w wielu przykładach prac inspirowanych się twórczością fotogeniczną, i do niej zaliczanych, znamioną dla sporego odłamu fotografii polskiej lat 90. i pierwszych lat XXI wieku; w tym, oczywiście, dla wielu autorów pochodzących z Dolnego Śląska. Można tu dodać, że do tych koncepcji stylistycznych nawiązywało wtedy wielu krajowych autorów – swoiście rozumianych tu jako zdeklarowanych adeptów takiego widzenia – w tym, fotografów kręgu jeleniogórskiego (np. Sławoj Dubiel i Marek Szyryk z Opola, Maciej Hnatiuk, Jacek Jaśko czy Tomasz Mielech z Jeleniej Góry) oraz Ireneusz Zjeżdżałka i Waldemar Śliwczyński z Wrześni, a także krąg Suwałk – ze Stanisławem Wosiem i Radosławem Krupińskim czy Marek Poźniak przebywający podówczas w Berlinie.

W latach 90. zaczyna upowszechniać się także fotografia uzyskiwana drogą zapisu cyfrowego oraz łączące się z tym ułatwienia w jej komputerowej obróbce i przetworzeniach. Sprzyjało to komplikacji obrazu fotograficznego i jego wizualnym akceptacjom do potrzeb użytkowych; rozwija się fotografia inscenizowana, reklamowa i wszelkie komercyjne jej zastosowania. Dla fotografii oznaczało to nową sytuację – więcej możliwości kreatywnych, ale i więcej pułapek formalno-estetycznych.

Rozdział otwarty: Dokonania współczesne

Istotnym zdarzeniem zwrotnym w fotografii, którego konsekwencje staną się stopniowo odczuwalne w przeciągu lat 90. i już zdecydowanie w latach zaliczanych do XXI wieku, okaże się być fakt zastosowania kamer cyfrowych i połączonej z tym komputerowej techniki obróbki i manipulacji obrazowej (a także możliwości tworzenia obrazów wirtualnych). Bowiem – w pewnym zakresie – została w ten sposób podważona mimetyczna wartość fotografii oraz jej poświadczanie prawdy, i to niezależnie od tego, w jakim stopniu bywała ona „nasycona” subiektywnymi odczuciami jej autora. Fotografia cyfrowa wyznacza inną perspektywę odbioru rzeczywistości; już nie ma pewności, że zdjęcie jest zapisem „tego – co – było” (wg Barthesa), a ponadto jego odniesienie i sensy znaczeniowe mogą być zmienione. To jednak nie likwiduje jej możliwości symbolizowania oraz wykorzystywania do kreacji przekazów bogatych treściowo i estetycznie. Rośnie stąd ranga inscenizacji i zastosowań plastycznych fotografii.

W praktyce dolnośląskiej fotografii artystycznej drugiej połowy lat 90. XX wieku i w pierwszej dekadzie XXI wieku, w zasadzie kontynuowane są (najczęściej w rozwinięciach postmodernistycznych) postawy charakterystyczne dla dokonań postfotomedializmu i fotografii czystej (fotogenicznej). Adekwatnie do wcześniejszej twórczości fotomedialnej, przy rozwinięciu jej wątków symboliczno-personalistycznych (bogate odniesienia egzystencjalno-mityczne) prezentuje się nadal twórczość Natalii LL i innych wrocławskich twórców, posiłkujących się fotografią w realizacji swych artystycznych zamiarów w obszarze sztuki wizualnej (pojawia się tu koncepcja transmedialności – przenikania i wzmacniania się przez różne media, w tym nowe: cyfrowe). Aktywni nadal są Andrzej Lachowicz, Anna i Roman Kuterowie czy Alek Figura i Zenon Harasym. Silnym nasyceniem obrazu fotograficznego (w duchu tradycji) nadal prezentuje się liczna grupa autorów kręgu jeleniogórskiego, przy wsparciu przez wielu, dokumentujących przejawy rzeczywistości, fotografów z Wrocławia (np. Zdzisław Dados, Janusz Moniatowicz, Roman Hlawacz, Adam Lesisz, Maciej Stański, Jacek Lalak, Andrzej Rutyna, Piotr Nowak czy Jan Bortkiewicz). Tematyka ich prac oscyluje

od dokumentu sytuacyjnego (pejzaż, miasto, ulica) po częste fascynacje ciałem (fotografowane modelki w intencjonalnie dobieranym sztafażu lub z celowymi rekwizytami), albo wreszcie narracyjne, przewrotne, dokumenty Bortkiewicza. Niektórzy fotograficy, eksponujący wcześniej czysty, fotogeniczny (poetycko-estetyczny) dokument – osadzony tyleż w odwzorowywanej rzeczywistości, co i wzbogacany o „wprojektowywaną” w tę rzeczywistość (i jej obraz) subiektywną treść – obecnie doświadczają efektów dokumentu społecznego, projektów w rodzaju *Kolekcji wrzesińskiej*, np. u Andrzeja J. Lecha czy Bogdana Konopki. Zbliżone zadania realizują także inni autorzy. Tu zwraca również uwagę konsekwentna postawa Wacława Ropieckiego, który z ciągłego procesu dokumentowania ludzkiej społeczności uczynił swoje, niemal „misyjne”, posłannictwo. Działa tak już od stanu wojennego (grudzień 1981) i w ramach *Podróżującej Galerii Więcej Światła* prezentuje efekty swojej działalności do dziś.

Ważnym impulsem przemian fotografii w środowisku wrocławskim (i dolnośląskim) będą z kolei inicjatywy edukacyjne, dzięki którym pojawiło się wielu młodych zdolnych fotografów, kontynuujących i rozwijających różne stylistyki tej twórczości; od czystej, poprzez inscenizację, do postkonceptualnych i reklamowo-użytkowych. Wczesne inicjatywy w Jeleniej Górze (Wszechnica Fotograficzna założona już w latach 70. i późniejsze Wyższe Studium Fotografii) miały wpływ na adeptów czystej fotografii, podobnie Studium Fotografii *Kwadrat* (inicjatywa P. Komorowskiego, we współpracy z E. Łubowicz i M. Śniecińskim, 2003), którego niektórzy absolwenci są już w ZPAF (np. Krzysztof Saj i Małgorzata Skoczylas), aktywnymi fotograficznie zaś są także Agnieszka Kłos, Tomasz Pulsakowski, Jerzy Samulski czy Arkadiusz Wojciechowski – osoby spoza związku. Swoją rolę odegrało również w tej mierze szkolnictwo zawodowe (FOBOS) i jego kontynuacja: AFA (Akademia Fotografii Artystycznej, od 1996), nie posiadająca jednak uprawnień licencyjnych. Z tego kręgu edukacyjnego wyszło już kilku interesujących autorów, zwykle uzupełniających swą wiedzę i umiejętności na wyższych uczelniach krajowych, w tym na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Absolwentami fotografii z ASP, aktywnymi artystycznie, są m.in. Michał Pietrzyk i Przemysław Wróbel oraz Tomasz Fronckiewicz (dyplom z grafiki). Osobną pozycję, autora genderowych autoportretów, wypracował w latach 2003-2012 Maciej Osika, absolwent ASP we Wrocławiu. Inszenizuje on i przygotowuje komputerowo swój wizerunek, nadając mu cechy homoerotyczne, kobiece i męskie jednocześnie. Natomiast na innych uczelniach swoje umiejętności, zdobyte w AFA, poszerzały, m.in. Daria Iłow (ASP Gdańsk), Barbara Górniak (Wydział Artystyczny Uniwersytetu Zielonogórskiego). Podobnie, absolwentkami Uniwersytetu Zielonogórskiego są Iwona Wojtycza i Dorota Sitnik. Twórczość tych – obok Ewy Martyniszyn (absolwentki fotografii ASP Poznań) i Katarzyny Karczmarz (po Wyższym Studium Fotografii w Jeleniej Górze) – od niedawna członkiń ZPAF zaskakuje świeżością podejścia i zdolnością łączenia fotografii z problematyką plastyczną (w przetworzeniach barwnych, komputerowych).

W ramach Akademii Sztuk Pięknych, działała już od lat 50. Pracownia Fotografii, którą do 2006 roku prowadził Kazimierz Helebrandt. Jednak w początkach XXI wieku Wydział Grafiki realizuje swoje plany rozwoju w kierunku nowych mediów. Zatrudniony w 2002 roku Andrzej P. Bator (wcześniej znany jako autor plakatów) wraz z Wiesławem Gołuchem – profesorem sztuki mediów, przekształcają w 2006 roku Pracownię Fotografii w Pracownię Fotomediów, z perspektywnym planem rozwoju w stronę powołania na wydziale kierunku studiów: Sztuka Mediów (staje się to w 2008) z dwoma specjalnościami: w fotografii i multimediami (z możliwością prac magisterskich w tych specjalnościach). Wydział Grafiki ASP przekształca się w Wydział Grafiki i Sztuki Mediów. Bezpośrednio fotografią na wydziale zajmują się A.P. Bator, Czesław Chwyszczuk oraz Piotr Komorowski. Z tym, że w ich aktywności fotografia traktowana jest najczęściej jako jeden ze środków wyrazu plastycznego. Tak rozumie przede wszystkim fotografię Andrzej P. Bator, który w swej twórczości wspomaga się fotografią do realizacji zadań stricte medialnych, np. w inscenizacjach z cyklu *Martwe natury pamięci* (1999-2000) i *Anamnesis – (re)konstrukcja obrazu* (2001-2005), czy w ramach przekazu intermedialnego (np. *Fotoobiekty* z cyklu *Gratias Ago*). Również Czesław Chwyszczuk, wcześniej wierny fotograf dokumentalista, rozwinął swoją twórczość w kierunku tematów wizualistycznych, przetwarzanych, w kreowaniu fikcyjnych symbolicznych mikroświatów, prezentujących syn-

tezy wielu ujęć realnych w efekcie ich złożenia w jeden, wykreowany obraz – np. w cyklu *Mikroświaty* (2009-2011). Piotr Komorowski z kolei, znany ze swych (lata 90.) medytacyjnych rejestracji banalnej, ale dzięki intensywności zapisu, stającej się magiczną rzeczywistością, zachował w swej fotografii pewien aspekt „czułego” dokumentu, jednak z powodu traumatycznych osobistych przeżyć (po wypadku samochodowym), także inscenizowanych w kwestii przedstawień ciała (cielesności) i jego „kruchej” egzystencji, np. w cyklu: *Samowyzwolenie* (2005).

Aktualną twórczość środowiska wrocławskiego i dolnośląskiego dopełniają już kolejni uczniowie/absolwenci wymienionych tu ośrodków edukacyjnych, ale być może jeszcze nie czas na ocenę ich wkładu w lokalny dorobek. Ten rozdział historii dolnośląskiej fotografii, obejmujący dokonania nie tylko członków ZPAF, jest ciągle otwarty.

Wrocław, grudzień 2012

Zbigniew Tomaszczuk

Fotografia naukowa jako wartość dodana fotografii artystycznej

U podstaw wynalazku fotografii stoją z jednej strony doświadczenia fizyczne, prowadzące do ulepszenia camera obscura jako prototypu aparatu fotograficznego, z drugiej zaś chemiczne, związane z wynalezieniem coraz bardziej doskonałej warstwy światłoczułej.

Wydaje się niezwykle interesujące, jak w ciąg historycznych odkryć wpisują się polscy wynalazcy i eksperymentatorzy.

Jak wiemy, oficjalne ogłoszenie wynalazku fotografii miało miejsce 19 sierpnia 1839 roku i związane było z upublicznieniem metody dagerotypii. Jednakże o wynalazku tym wiadomo było już 7 stycznia 1839 roku, co sprowokowało Anglika Foxa Talbota (1800-1877) do ogłoszenia swojej metody trwałej rejestracji widzianych w camera obscura obrazów. Do prekursorów należy zaliczyć również Francuza Hippolyte Bayarda (1801-1887), który już w lutym 1839 roku zgłosił własną technologię fotografowania. Te szczegółowe daty są dość istotne w kontekście historii polskiej fotografii, ponieważ na samym początku odkryć należałoby wpisać również inżyniera z Kielc Maksymiliana Strasza (1804-1885), którego artykuł na temat technologii Talbota ukazał się 13 lipca 1839 roku w *Wiadomościach Handlowych i Przemysłowych*, a towarzyszyło mu złożenie w redakcji dwóch własnoręcznie wykonanych papierowych negatywów. Wykonanie przez Strasza fotografii musiało być związane z głębszą wiedzą na jej temat, prawdopodobnie w wyniku korespondencji, jaką prowadził ze środowiskiem Talbota.

Kolejne udoskonalenia metod fotografowania prowadziły w kierunku zastąpienia mokrej emulsji kolodionowej jej suchą odmianą. W tym względzie niezwykle interesujący okazał się wynalazek aparatu załadowanego papierową wstęgą – powleczonej taką emulsją – skonstruowanego w 1875 roku przez Władysława Małachowskiego (1837-1900), uczestnika Powstania Styczniowego. Ścigany przez carską policję, wyemigrował do Anglii, gdzie działał pod nowym nazwiskiem Leon Warnerke. Jego aparat zaopatrzony był w rolkasetę, która stała się później podstawowym elementem konstrukcji kamer Kodaka. Wynalazca zajmował się również światłoczułością materiałów fotograficznych. W 1880 roku opracował sensytometr w postaci szklanej płytki z 25 polami o wzrastającym zaczerzeniu w taki sposób, że współczynnik pochłaniania światła zwiększał się dwukrotnie co trzy stopnie, podobnie jak w nowoczesnej skali DIN. Czułość w stopniach Warnerkego była określana w Anglii prawie do końca XIX wieku.

Wynalezienie w 1871 roku przez angielskiego lekarza Richarda Leach Maddoxa (1816-1902) emulsji bromożelatynowej umożliwiło produkcję pierwszych suchych płyt. W 1876 roku została otwarta w Liverpoolu pierwsza w świecie wytwórnia tych materiałów. Poza oczywistymi korzyściami, jakie niósł za sobą gotowy zdjęciowy materiał, płyta bromożelatynowa charakteryzowała się znacznie zwiększoną światłoczułością. Próbował to wykorzystać w swoim atelier warszawski fotograf, profesor nauk przyrodniczych Meletiusz Dutkiewicz (1836-1897). Wpadł na pomysł użycia w swoim studio nie stosowanego nigdzie wcześniej oświetlenia elektrycznego. Niestety, ten nowatorski pomysł nie został zrealizowany ze względu na zbyt wysoki koszt odpowiedniego generatora. Natomiast około 1880 roku uruchomił w Warszawie, na niewielką skalę, wytwórnię klisz bromosrebrowych; zakład wkrótce upadł¹⁸⁹. Dlatego za twórcę polskiego przemysłu fotochemicznego należy uznać Piotra Lebedzińskiego (1860-1934), który założył swoją fabrykę w Warszawie w 1888 roku. Był on również konstruktorem i publicystą propagującym fotografię. Zbudował i produkował aparat foto-

¹⁸⁹ I. Płażewski, *Spojrzenie w przeszłość fotografii polskiej*, Warszawa 1982, s. 108.

graficzny na klisze o formacie 9 x 12 cm, sprzedawany pod nazwą *Chicago*. Opracował prototyp kamery filmowej na szklane klisze oraz odpowiedni projektor. Kamera fotografowała z częstotliwością 14 zdjęć na sekundę. W specjalnym magazynku znajdował się pakiet klisz. Na pojedynczej kliszy można było zarejestrować pięć kolejnych ujęć, po czym spadała ona do odpowiedniego pojemnika, a jej miejsce zastępowała następna. Jak podaje Tadeusz Korecki w swoim opracowaniu na temat polskiego przemysłu fotochemicznego¹⁹⁰, Lebedziński opublikował w 1898 roku, w czasopiśmie *Światło* pracę na temat urządzenia do badania metodą fotograficzną odkształceń szyn kolejowych w czasie przejazdu pociągu. Opracował również urządzenie do fotografowania ruchu źrenicy oka. Wiele tekstów na temat swoich badań z zakresu działania wywoływaczy publikował na łamach *Fotografa Warszawskiego*, którego był współzałożycielem¹⁹¹. Powracając do Lebedzińskiego, jako twórcy polskiego przemysłu fotochemicznego na skalę przemysłową, warto przypomnieć, iż wśród wielu rodzajów papierów światłoczułych, jakie miał w ofercie, znajdowały się, na przykład, takie w skali światowej nowości, jak: papier kolodionowy w wersji matowej czy słynna chlorobromosrebro *Bromograviura* z 1907 roku, dająca relief na powierzchni odbitki¹⁹².

Od 1933 roku *Bromograviura* produkowana była w oparciu o opracowane przez autora metody tonowania na różne kolory. Wprowadził też – jako pierwszy na świecie – maszynowe barytowanie papieru podłożowego jako nośnika warstwy światłoczułej.

Jak wcześniej pisałem, wynalazek stosunkowo wysokoczułych materiałów zapoczątkowany pierwszymi suchymi płytami bromożelatynowymi umożliwiał wykonywanie zdjęć migawkowych. W związku z tym konieczne było skonstruowanie migawki realizującej krótkie czasy ekspozycji. Jedną z pierwszych migawek szczelinowych przedstawił w 1882 roku na Wystawie Przemysłowej w Moskwie Stanisław Jurkowski (?-1901)¹⁹³. Migawka ta, oprócz skonstruowanej w tym samym roku przez Niemca Ottomara Anschütza (1846-1907), należała w owym czasie do najszybszych na świecie. Niestety, migawka Jurkowskiego nie została opatentowana ani wdrożona do produkcji. Patent natomiast uzyskał wynalazek innego polskiego konstruktora Konrada Brandla (1838-1920). Jego fotograficzny ręczny aparat do zdjęć migawkowych, tzw. fotorewolwer, skonstruowany prawdopodobnie w 1883 roku, będący jednym z pierwszych tego typu na świecie, uzyskał w Rosji patent w 1889 roku¹⁹⁴. Zasada działania aparatu polegała na naświetleniu kolejnych płyt, które wpadając do specjalnego worka, odsłaniały następne gotowe do ekspozycji. Konstruktor wykonał aparat w kilku wersjach, zaopatrzonych w magazyn na 12 i 20 klisz. Aparatem tym wykonał we wrześniu 1884 roku reporterskie zdjęcia w Skierniewicach na słynnym zjeździe trzech cesarzy: Aleksandra, Wilhelma i Franciszka Józefa¹⁹⁵.

Konkurencyjne kamery wykonywał w tym czasie również Aleksander Karoli (1828-1901-?), wprowadzając je na rynek około 1888 roku¹⁹⁶.

W 1898 roku konstruktor przyrządów optycznych Aleksander Ginsberg (1871-1911) założył w Warszawie pierwszą na ziemiach polskich fabrykę obiektywów i aparatów fotograficznych pod nazwą FOS¹⁹⁷ (fot. 007). Zakład produkował, ciesząc się dużym uznaniem również na Zachodzie, doskonałe planistygmaty (1:6,6 i 1:8)¹⁹⁸.

¹⁹⁰ T. Korecki, *Polski przemysł fototechniczny 1888-1988*, Warszawa 1988, s. 11.

¹⁹¹ Czasopismo wydawane było w latach 1904-1914. Dorobek piśmienniczy Lebedzińskiego obejmował ponad 50 artykułów w czasopismach polskich i rosyjskich.

¹⁹² Podobny papier „velurowy Gevaluxe” wypuściła dopiero na początku lat 30. belgijska firma *Gevert*.

¹⁹³ W. Zieliński, *Zygmunt Jurkowski – polski fotograf i wynalazca z Witebska*, „camer@obscura” 1 (3) 2007, s. 8-15.

¹⁹⁴ Tamże, s. 9.

¹⁹⁵ Monarchów Imperium Rosyjskiego, Cesarstwa Niemieckiego i Austro-Węgier.

¹⁹⁶ S. Sommer, *Przyczynek do historii*, „Fotografia” 2/1958, s. 58.

¹⁹⁷ H. Latoś, *1000 słów o fotografii*, Wydawnictwo MON, Warszawa, 1979.

¹⁹⁸ Ginsberg interesował się także fotografią, pisał artykuły do czasopism fotograficznych, działał w Polskim Towarzystwie Miłośników Fotografii.

Również w ciąg doświadczeń nad fotografią barwną wpisują się polscy wynalazcy i konstruktorzy. W 1906 roku Karol Juliusz Drac (1875-1906), zainteresowany analizą spektralną światła, zaprezentował w Londynie swój wynalazek chromografu, aparatu, który pozwalał na otrzymanie w czasie jednej ekspozycji trzech czarno-białych panchromatycznych negatywów, będących wyciągami otrzymanymi przez przepuszczenie światła białego przez układ pryzmatów i soczewek. Pozytyw – otrzymany z potrójnego negatywu, umieszczony w odpowiednim projektorze – pozwalał na rzutowanie kolorowego obrazu na ekran¹⁹⁹. Chromograf został opatentowany na terenie Rosji i Niemiec, nie doszło jednak do produkcji na skalę przemysłową. Spadkobiercy sprzedali licencję Anglikowi M. Bayleyowi²⁰⁰. Kolejny prekursor fotografii barwnej Jan Szczepanik (1872-1926), oprócz wielu wynalazków z różnych dziedzin, co pozwalało nazywać go przez potomnych polskim Edisonem, opracował sposób wykonywania fotografii barwnej metodą odbielania barwników. Wcześniej, bo już w 1897 roku, opatentował w Anglii aparat do przesyłania obrazu i dźwięku na odległość. Aparat ten, pod nazwą *Telektroskopu*, odegrał dużą rolę w późniejszych badaniach nad telewizją. Fotografią barwną zainteresował się podczas pracy nad projektowaniem automatów do tkania gobelinów. W 1899 roku zgłosił w brytyjskim urzędzie patentowym sposób wytwarzania małoobrazkowego filmu barwnego, opartego na addytywnej teorii barw z autorskim wykorzystaniem liniowych rastrów, połączonych na stałe z materiałem fotograficznym. Materiał taki składał się z dwóch rodzajów emulsji. Jednej z nadrukowanym rastrem liniowym i drugiej z emulsją światłoczułą, co razem zapewniało wysoką jakość odtwarzanych barw. Powracając do jego eksperymentów z fotografią barwną, najistotniejszym było opatentowanie aparatu fotograficznego, który umożliwił rozbić światła przy pomocy trzech luster na barwy addytywne. W wyniku tego powstawały trzy czarno-białe wyciągi. Istotne w tej konstrukcji było to, że uzyskiwało się jednakowe nasycenie poszczególnych barw. Dlatego można było, przerabiając aparat na rzutnik, przez umieszczenie w nim źródła światła, uzyskać doskonałej jakości barwny obraz rzutowany na ekran. W latach 1902-1912 opatentował różne wynalazki z dziedziny fotografii barwnej. Do najważniejszych odkryć należało opracowanie sposobu uzyskiwania odbitek barwnych metodą tzw. płowienia barw. Na podstawie tego patentu szwajcarska firma J.K. Smith w Zurichu rozpoczęła w 1905 roku produkcję papierów barwnych pod nazwą *Utopapier*. Według pomysłu Szczepanika realizowano filmy barwne, wyświetlając po raz pierwszy 24 klatki filmu na sekundę. Małoobrazkowy film barwny, według metody Szczepanika, został opatentowany w Ameryce i Wielkiej Brytanii. Można więc stwierdzić, że przyczynił on się do rozwoju barwnej kinematografii.

Światowe publikacje na temat historii fotografii, omawiając publikacje wykorzystujące dagerotypię do celów wydawniczych z reguły jako prekursorskie, przywołują cykle plansz wykonanych w 1840 roku w technice akwatinty, opublikowanych pod nazwą *Wycieczki dagerowskie* przez Francuza Noela Marie Lereboursa (1807-1873). Warto jednak wiedzieć, że w tym samym roku warszawski fotograf Maurycy Scholc (?-?) wydał 12 litografii przedstawiających widoki Warszawy i okolic, wykonanych na podstawie własnoręcznie zrobionych dagerotypów. Pozwala to uważać Scholca za jednego z prekursorów wydawnictw wykorzystujących dagerotypy. Do czasów wynalezienia liniowego rastra, metody graficzne były jedynymi umożliwiającymi drukowanie fotografii. Ułatwieniem w ręcznym przerysowywaniu kolejnych technik fotograficznych był wynalazek Karola Beyera (1818-1877), polegający na przenoszeniu cienkiej naświetlonej i wywołanej emulsji kolodionowej na klocek drzeworytniczy. Do ważnych wynalazków, związanych z technologią druku, można zaliczyć patenty Witolda Romera (1900-1967), związane z opracowaniem w 1927 roku nowej techniki druku map, zwanej *Kartochromią*, która umożliwiała drukowanie wielobarwnych map na poziomie światowym²⁰¹. Skoro wymieniłem nazwisko tego ważnego dla polskiej fotografii naukowca i artysty, to

¹⁹⁹ Teoretyczne, obliczenia prowadzące do wynalazku, zakończył autor już w 1904 roku i potwierdził możliwość zbudowania aparatu podczas swojej wizyty w zakładach optycznych w Zeissa Jenie.

²⁰⁰ W. Jewsiewicki, *Dzieje wynalazku trójbarwnej fotografii inż. Karola Juliusza Draca*, „Fotografia” 2/1955, s. 4.

²⁰¹ A. Zaleski, *Profesor dr hab. Witold Romer (1900-1967)* [w:] *Naukowa i dydaktyczna działalność Katedry i Zakładu Fototechniki Politechniki Wrocławskiej*. Materiały konferencyjne. Biuletyn Instytutu Chemii Fizycznej i Teoretycznej Politechniki Wrocławskiej, nr 9, lipiec 1999, s. 19.

oczywistym staje się przywołanie w tym miejscu innych jego osiągnięć. W kontekście eksperymentów technicznych, które można byłoby zastosować w warsztacie artysty, należałoby umieścić wynalazek tonorozdzielczej techniki izohelii, ogłoszony w 1931 roku, o której tak pisał: „Przed blisko 40 laty pracowałem jako młody inżynier w Zakładzie Kartograficznym we Lwowie, w którym drukowane były mapy i atlasy mojego ojca Eugeniusza Romera, geografa światowej sławy. Od wczesnych lat młodzieńczych zajmowałem się fotografią amatorską, co spowodowało 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 jednakowej wysokości nad poziomem morza (mapy hipsometryczne), pomyślałem o przedstawieniu w podobny sposób obrazów fotograficznych. Pomyślałem mianowicie o wyznaczeniu na polu 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 fotograficznej”²⁰².

Poza pracą w zakładach kartograficznych i wydawniczych, związanych z prowadzeniem w latach 1927-1930 Działu Fotochemicznego, działalność naukowo-badawcza Witolda Romera związana była z objęciem stanowiska wykładowcy i kierownika Pracowni Fotografii na Politechnice Lwowskiej. Stało się to w 1932 roku, po śmierci jej dotychczasowego kierownika dr Henryka Mikolascha. Od tego momentu pracownia zmieniła dotychczasowy profil artystyczny w kierunku zainteresowań techniczno-technologicznych. W czasie II wojny światowej, przebywając na emigracji w Anglii, Romer znalazł zatrudnienie jako pracownik naukowy w firmie *Kodak* w Harrow, gdzie prowadził badania nad rozdzielczością materiałów światłoczułych, a następnie – po skonstruowaniu kamery do nocnych zdjęć lotniczych, w Royal Aircraft Establishment w Franborough. Po wojnie Romer przeprowadza się do Wrocławia, gdzie zainicjował założenie Katedry Fototechniki i przez wiele lat kierował działalnością dydaktyczno-naukową tej unikalnej w skali kraju placówki.

Do fotografów, którzy tak jak Witold Romer łączyli działalność artystyczną z nauką, należała Janina Mierzecka (1896-1987). Współpracując ze swoim mężem, znanym lekarzem, zilustrowała fotograficznie naukową pozycję, dotyczącą zmian chorobowych ręki, związanych z wykonywanym zawodem. W 1966 roku zainicjowała powstanie sekcji naukowej ZPAF²⁰³.

Zainteresowania Romera izohelią w kontekście sztuki doprowadziły do organizacji międzynarodowych wystaw izohelii, kolejno w latach: 1957, 1962, 1969, przyczyniając się do upowszechnienia tej techniki. Powstało kilka nowych wersji autorskich. Jedną z nich pod nazwą izoprint opracował w 1954 roku Witold Chromiński (1913-1977). Kolejną pod nazwą izobrom opracował założyciel w 1963 roku Gabinetu Fotografiki w Muzeum Śląskim we Wrocławiu – Henryk Derczyński (1906-1981).

W kierowanej przez Romera Katedrze Fototechniki pracował Władysław Markocki (1911-1993), wcześniej kierujący laboratorium badawczym Fabryki Materiałów Światłoczułych *Alfa* w Bydgoszczy. Za najważniejsze jego osiągnięcia podczas pracy na wrocławskiej Politechnice²⁰⁴ należy uznać prace z zakresu powstawania i wzrostu kryształów halogenków srebra, za które został uhonorowany nagrodą Państwowej Rady ds. Pokojowego Wykorzystywania Energii Jądrowej²⁰⁵. Od 1979 roku Zakładem Fototechniki w Instytucie Chemii Fizycznej i Teoretycznej Politechniki Wrocławskiej kierował prof. Adam Zaleski (1928), którego dorobek naukowy zawarty jest w ponad stu opublikowanych w czasopiśmie krajowych i zagranicznych pracach. Między innymi opracował tzw. dwustrumieniową technologię otrzymywania emulsji światłoczułych oraz technologię produkcji fotograficznych materiałów wprostpozytywowych, opartych na zjawisku fotoregresji obrazu utajonego

²⁰² *Witold Romer 1900-1967*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, czerwiec/lipiec 1983, s. 24-25.

²⁰³ Do powstania tej sekcji przyczynił się również Bronisław Kupiec (1909-1970), który wcześniej, bo w 1950 roku zorganizował Pracownię Dokumentacji Fotograficznej i Filmowej na Akademii Medycznej we Wrocławiu. Przewodniczącym sekcji został Witold Romer.

²⁰⁴ W 1981 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego.

²⁰⁵ A. Zaleski, *Wspomnienia o profesorze Władysławie Markockim*, „Pryzmat” nr 24/1993.

w kryształkach halogenków srebra²⁰⁶. Naukową pracę w tym zakładzie kontynuuje obecnie Piotr Maciej Nowak - autor kilkudziesięciu publikacji naukowych.

Na zakończenie tekstu chciałbym w kontekście wynalazków technicznych wspomnieć jeszcze o dwóch unikalnych konstrukcjach. Jedną z nich był wynalazek superszybkiej migawki, opracowanej przez Stefana Wojneckiego (1929). Była ona wielkim osiągnięciem techniki, ponieważ pracowała w klasie najkrótszych czasów otwarcia na świecie (2×10^{-8} sek), będąc jednocześnie konstrukcją zminiaturyzowaną²⁰⁷. W 1965 roku autor pokazał w Salonie PTF, w Poznaniu serię zdjęć spadającej kropli wody i rozcinanej bańki mydlanej, wykonanych przy użyciu wspomnianej migawki.

Drugą był obiektyw Jantar Color, przemianowany później na Janpol Color, z wbudowanymi filtrami do korekcji powiększeń barwnych. Konstruktorami byli Jan Jasny i Janina Bartkowska. Kiedy w 1963 roku pojawił się na rynku, był pierwszą tego typu konstrukcją na świecie. Do produkcji w Warszawskich Zakładach Fotooptycznych wdrożył go Bogdan Filar.

Tekst nie rości sobie pretensji do wyczerpania tematu. Może stanowić podstawę do bardziej kompleksowych badań nad wkładem polskiej myśli technicznej do światowego dziedzictwa fotografii.

Bibliografia

1. Zenon Harasym, Adam Lesisz, Jerzy Olek, Adam Sobota (red.) *Fotografia we Wrocławiu 1945-1997*, ZPAF Okręg Dolnośląski, Wrocław 1997.
2. Władysław Jewsiewicki, *Dzieje wynalazku trójbarwnej fotografii inż. Karola Juliusza Draca*, „Fotografia” 2/1955.
3. Władysław Jewsiewicki, *Polski Edison Jan Szczepanik wielki wynalazca*, Warszawa 1972.
4. Tadeusz Korecki, *Polski przemysł fototechniczny 1888-1988*, Warszawa 1988.
5. Henryk Latoś, *1000 słów o fotografii*, Wydawnictwo MON, Warszawa; 1979
6. Krystyna Lejko, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, PWN, Warszawa 1985.
7. Piotr Nowak (red.), *Archiwum fototechniki. Bibliografia specjalna 1947-1997*. Biuletyn Instytutu Chemii Fizycznej i Teoretycznej Politechniki Wrocławskiej, nr 6, czerwiec 1998.
8. Piotr Nowak (red.), *Naukowa i dydaktyczna działalność Katedry i Zakładu Fototechniki Politechniki Wrocławskiej*. Materiały konferencyjne. Biuletyn Instytutu Chemii Fizycznej i Teoretycznej Politechniki Wrocławskiej, nr 9, lipiec 1999.
9. Ignacy Płazewski, *Spojrzenie w przeszłość fotografii polskiej*, Warszawa 1982.
10. *Romer Witold 1900-1967*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, czerwiec/lipiec 1983.
11. Stanisław Sommer, *Przyczynek do historii*, „Fotografia: 2/1958.
12. Roman Szczepaniak, *Aparat fotograficzny, wczoraj, dziś i jutro*, Warszawa 1993.
13. Waldemar Zieliński, *Zygmunt Jurkowski – polski fotograf i wynalazca z Witebska*, „camer@obscura”.
14. Aleksander Żakowicz, *Henryk Mikolasch (1872-1931) – fotograf i dydaktyk*, Wrocław 1998.

²⁰⁶ L. Komorowski, *Informator Instytutu Chemii Fizycznej i Teoretycznej Politechniki Wrocławskiej*, Oficyna Wydawnicza, PWR, Wrocław 1996.

²⁰⁷ J. Busza, *Stefan Wojnecki*, „Fotografia”, nr 1/1983.

Lech Lechowicz

Aleksander Krzywobłocki i poetyka surrealizmu w fotografii polskiej

1.

Surrealizm jest jednym z czterech nurtów sztuki awangardy, która w historii sztuki wieku XX odegrała ogromną rolę, zmieniła ją radykalnie i głęboko we wszelkich aspektach. Awangarda odegrała szczególną rolę w historii nowych wówczas mediów, w fotografii i w filmie. Pozwoliła im się uwolnić od obcych im jednostronnych związków z tradycyjną sztuką – fotografią od sztuk pięknych, filmowi od teatru i literatury. Wyzwolenie się mediów od tych związków dokonywało się zarówno w sferze praktyki artystycznej, jak i w refleksji nad sztuką, nad istotą nowych mediów oraz ich relacji z innymi formami twórczości. W przypadku surrealizmu to wyzwolenie dokonywało się w jeszcze jednej, trzeciej sferze. Skupiając się na głęboko psychologicznych źródłach twórczości oraz odbioru dzieła sztuki, odnajdując je w ludzkiej podświadomości, ujawnił i wyzwolił jej twórczą siłę w sferze wyobraźni artysty, uwolnił ją od wszelkich ograniczeń, jakie nałożyła dotychczasowa kultura i sztuka, oparta na racjonalnym dyktacie rozumu. Dopiero wyzwolona od wszelkich ograniczeń wyobraźnia artysty pozwalała mu w pełni zastosować w praktyce to, co wynikało z refleksji teoretycznej oraz to, co stanowiło w niej efekt eksperymentów i poszukiwań formy najskuteczniej przenoszącej treść przesłania surrealistycznego dzieła.

Dlatego doświadczenie surrealizmu było tak ważne dla wszelkich, następujących po nim formach twórczości, w których obraz nie przekraczał granicy bezprzedmiotowości i jednocześnie przestawał być w swej podstawowej funkcji reprezentacją rzeczywistości. Szczególnie ważne było to w fotografii. Dokumentalna relacja wiążąca w niej obraz z przedmiotem obrazowania od początków jej istnienia narzucała funkcję reprezentacji rzeczywistości jako nieomal wyłączną. Co więcej, zawężanie jedynie do tego aspektu perspektywy, z jakiej ją opisywano, odnoszono do sztuki lub z jakiej poszerzano w niej środki formalne i możliwości techniczne, powodowało, że sami fotografowie, ulegając temu, nie rozwijali, aż po lata międzywojnia, imaginacyjnych – jak to nazywali surrealiści – możliwości fotografii. Jeśli nawet różnymi metodami kreowano obraz fotograficzny, manipulując jego cechami medialnymi, ingerując niekiedy w formę i treść obrazu zarejestrowanego w kamerze, to czyniono to albo, aby wzmocnić jego jakości podnoszące wartość obrazu jako reprezentacji przedmiotu czy fragmentu rzeczywistości, albo po to, aby te jakości maksymalnie osłabić, aby ukryć ową dokumentalną reprezentację. W obu skrajnych działaniach punktem odniesienia pozostawała jednak reprezentacja przedmiotu, a to, co je różniło, to jedynie stopień jej czytelności.

Surrealizmu nie interesowała kwestia reprezentacji przedmiotu w obrazie, ale sam obraz, jego czysto wizualna treść służąca wyobraźni jako materiał do spontanicznego nadbudowywania na niej nowych znaczeń. Fotografia była dla surrealistów cenna, ponieważ pozwalała stworzyć takie obrazy zewnętrznego świata, jakich człowiek, obcując z nimi, nie był w stanie dostrzec lub uświadomić ich sobie – uchwycenie migawkowego obrazu szybko zachodzących zjawisk, przekroczenia „ludzkiej” skali obrazowania, zbliżenie się do przedmiotu, do jego niewielkiego fragmentu w takim stopniu, w jakim oko ludzkie nie jest już w stanie go wyraźnie dostrzec czy zarejestrować ogromnej ilości niezhierarchizowanych szczegółów, które umykają spojrzeniu syntetyzującemu i hierarchizującemu ważność tego, co znajdzie się w polu widzenia człowieka.

Fotografia pozwalała niekiedy uchwycić „to, co daremnie oglądam, a czego nie śmiem zobaczyć (...) to, co zaczynam widzieć, a co nie jest widzialne”²⁰⁸. Nie wszystko bowiem – na co patrzymy – widzimy i nie wszystko – co widzimy – zobaczyliśmy.

Fotografia, zdaniem surrealistów, dając obrazy niedostępne potocznej ludzkiej percepcji, miała wyjątkową właściwość wnikania w rzeczywistość głębiej i dokładniej niż nieuzbrojone oko. Zdjęcia „zagęszczały” rzeczywistość, intensyfikowały ją w obrazie, nie zaprzeczając i nie odrzucając jednocześnie precyzji, optycznej doskonałości obrazu mechanicznego – wręcz przeciwnie, na nich opierając swe przesłanie. Nie hierarchiczność obrazowania realnej rzeczywistości, jej mechaniczność i arbitralność, bliskie były mechanice nadrealności, której swymi obrazami poszukiwali i której obraz starali się przywołać zarówno malarze, fotografowie, jak i poeci surrealistyczni. Ten aspekt „nadrealności” obrazu fotograficznego wynikał z jego zdepersonalizowanej mechaniczności i superrealności wobec innych form obrazowania. Mechaniczność, automatyczna precyzja, obojętność na hierarchie zdrowego rozsądku oraz umiłowanie fotografii do oddawania i przekształcania rzeczywistości w zbiór szczegółów, z których dopiero „wyzwolony umysł” może na nowo budować obraz nadrzędnej, „wyzwolonej” rzeczywistości, były istotnymi powodami zainteresowania fotografią w surrealizmie.

Fotografowanie – sama czynność, proces prowadzący do powstania obrazu – stanowiło również formę zapisu automatycznego, w którym podmiot kontaktował się z nadrzeczywistością za pośrednictwem procesu fotograficznego. Tak więc, proces ten pełnił rolę surrealistycznego narzędzia poznania. „Fotograficzna wyobraźnia sprawniejsza i szybsza w wynajdywaniu niż mętne procesy podświadomości!”²⁰⁹

Ponadto, obrazem fotograficznym można było mechanicznie manipulować, stwarzając nowe obrazy nie będące jakkolwiek reprezentacją realnie istniejących przedmiotów, fragmentów rzeczywistości czy zjawisk. Odkrywane przez surrealistów dla własnych potrzeb technik specjalnych, jak fotomontaż, fotogram czy pseudosolaryzacja pozwalały stworzyć obrazy oderwane całkowicie od jakiegokolwiek bezpośredniego doświadczenia wizualnego. Wszystkie te obrazy miały w oczach surrealistów potencjalną zdolność „drażnienia wyobraźni”, wywołującej w umyśle obraz surrealistyczny. Co więcej, z ich punktu widzenia, każda fotografia ma w sobie ów surrealistyczny potencjał przez sam fakt zatrzymania w prostokącie obrazu tego, co w rzeczywistości jest nieprzerwanie zmienne i nieograniczone żadnymi ramami. Jej surrealistyczne jakości były tym większe, im bardziej oddalała się od obrazów doświadczonej i uświadamianej na skutek bezpośredniej percepcji wizualnej.

Mechanizm oddziaływania obrazu surrealistycznego na odbiorcę, zdolność do przyciągnięcia jego uwagi, do zadziwienia treścią i formą, do uruchomienia imaginacyjnych procesów w umyśle odbiorcy był uniwersalny. Jego skuteczność ujawniała się zarówno w twórczości artystycznej, w dziełach pozbawionych funkcji praktycznych oraz w twórczości, której rezultatem było dzieło służące funkcjom praktycznym. Elementy surrealistycznej poetyki utrwaliły się w kulturze drugiej połowy poprzedniego stulecia w sferze działań artystycznych oraz w sferze działań praktycznych, związanych ze zróżnicowanymi formami perswazji wizualnej, w reklamie i w propagandzie.

Wszędzie tam, gdzie sam surrealizm, a później jego tradycja były silne, tam też fotografia rozwijała się w sposób pełniejszy i wszechstronniejszy – korzystając z wymienionych wyżej trzech obszarów wyzwolenia działań twórczych – niż w tych krajach, w których recepcja surrealizmu była ograniczona.

²⁰⁸ A. Breton, *Surrealizm i malarstwo* (1928) [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Antologia. Teksty wybrał i przełożył Adam Ważyk. Warszawa 1976, s. 110.

²⁰⁹ S. Dali, *Fotografie, reine Schöpfung des Geistes* (1927) [w:] Kemp Wolfgang, *Theorie der Fotografie II, 1912-1945*. München 1979, s. 98.

2.

Takim krajem i środowiskiem artystycznym, w którym recepcja surrealizmu zaistniała w sposób ograniczony, była Polska. Jej ograniczoność w okresie powojennym wynikała bezpośrednio z ograniczoności występowania surrealizmu w okresie międzywojennym.

Z tych powodów warto przedstawić na tle zjawisk twórczości fotograficznej w Polsce w obu okresach – w międzywojniu i w latach po drugiej wojnie światowej – twórczość Aleksandra Krzywobłockiego (1901-1979), który jest najciekawszym, najoryginalniejszym i najpełniejszym przejawem surrealistycznej praktyki fotograficznej w naszym kraju. Jego twórczość jest także równie ciekawa i oryginalna na tle całości fotograficznej praktyki surrealistycznej w Europie.

W dorobku Krzywobłockiego odnajdziemy niemal wszystkie problemy i zjawiska opisanej w powyższej charakterystyce fotograficznej aktywności surrealizmu. Mimo że surrealizm w Polsce nie zajmował w kręgu sztuki awangardowej lat międzywojennych tak eksponowanego miejsca jak we Francji czy choćby w sąsiedniej Czechosłowacji, to między innymi w twórczości Krzywobłockiego oraz jego przyjaciół-malarzy z grupy *artex*, a właściwie Zrzeszenia Artystów Plastyków *Artex*, działającego we Lwowie w latach 1929-1936, znalazł on w Polsce ciekawe i właściwie jedyne formy realizacji.

Pewne pojedyncze cechy wspólne z poetyką surrealizmu możemy odnaleźć w fotograficznych przykładach twórczości innych przedstawicieli polskiej awangardy. Wystąpią one w niektórych fotogramach i fotomontażach Stefana Themersona, Kazimierza Podsadeckiego i Janusza Marii Brzeskiego. Głęboko psychologiczne studia ludzkiego indywiduum, prowadzone przy pomocy fotografii, charakteryzujące twórczość filozoficzną i fotograficzną Stanisława Ignacego Witkiewicza również interesowały surrealistów eksperymentujących – podobnie jak Witkacy – z własną psychiką, z poczuciem tożsamości, z jej ukrywaniem i odkrywaniem przy pomocy fotografii.

W fotograficznym dorobku polskiej awangardy jedynie twórczość Krzywobłockiego można zaliczyć w pełni do nurtu surrealistycznego. Choć trwała ona w swej zasadniczej formie stosunkowo krótko, są to lata 1928-1936, to przeszła ciekawą i bardzo konsekwentną ewolucję²¹⁰. Najkrócej można by ją ująć jako drogę od czystej fotografii do fotomontażu jako jej ukoronowania. Od początku Krzywobłocki bardzo świadomie dążył do tego, co sam określił jako „pełne wyłamanie się spod konwencji stereotypu fotograficznego, a od czego był już krok tylko do przekazu fotomontażowego”²¹¹.

Okres zajmowania się fotografią czystą – koniec lat 20. i przełom lat 20. i 30. – to czas eksperymentów wizualnych, poszukiwanie możliwości ewokujących w wyobraźni odbiorcy nowych niezwykłych obrazów surrealistycznych. Fotografie wykonane w tym okresie, w których jedynie wybór wycinka rzeczywistości, czasami jego aranżacja, sposób ujęcia i kadrowania powodują, iż użycie fotografii w jej najbardziej typowy i prosty sposób, jako czystej rejestracji, pozwala uzyskać obrazy zaskakujące, odbiegające od potocznego widzenia rzeczywistości.

Prace te układają się w kilka cykli, grup problemowych i tematycznych, w obrębie których Autor konsekwentnie poszukuje odkrywczych obrazów, ujawniających to, co nadrealne. Całą twórczość Krzywobłockiego charakteryzuje – szczególnie w pierwszym jej okresie – występowanie niemal we wszystkich pracach motywu postaci ludzkiej, jej fragmentów oraz ujęć ogólnych. Występuje tu również element subtelny erotyzmu, który w całym ruchu surrealistycznym występował bardzo często i wyraziście, a problemy z nim związane stanowiły istotną część twórczości surrealistycznej w ogóle. Nagie ciało ludzkie w fotografiach tego Autora pojawiło się jako konsekwencja zaintereso-

²¹⁰ A. Sobota, [Tekst bez tytułu] [w:] Aleksander Krzywobłocki. *Fotomontaże* [kat. wyst.] Muzeum Narodowe we Wrocławiu, styczeń-luty 1975, s. 4.

²¹¹ A. Krzywobłocki, *Wydarzenia, wrażenia...* (1970) [maszynopis autorski w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu], s. 4.

wań ludzką postacią. Poprzedziły je serie zróżnicowanych przedstawień portretowych. Wiele z nich to bardzo bliskie ujęcia, wnikające w twarz człowieka, w „zwierciadło jego duszy”. Nie są one jednak dosłowne i jednoznaczne, zawsze towarzyszy im jakiś zabieg inscenizacyjny. Dwa z nich są charakterystyczne dla Krzywobłockiego, a jednocześnie mieszczą się doskonale w poetyce surrealizmu.

Pierwszy ze wspomnianych zabiegów, to ukazanie na fotografii przedmiotu i jego obrazu; postaci ludzkiej, twarzy i jej odbicia w lustrze czy w szybie. Mamy oto przed sobą nieco tautologiczną sytuację, w której przedmiot – a właściwie jego fotograficzny obraz – skonfrontowany został z jego innym obrazem, z lustrzanym odbiciem. Na fotografii pojawiają się nieoczekiwane napięcia wewnątrzobrazowe. Podważanie jednoznaczności reprezentacji osoby daje pole do własnych interpretacji widza oraz do swoistej gry z samym obrazem fotograficznym. Jest to także wyraźnie osadzone w psychoanalizy symbolice lustro, przywoływanej często w wystąpieniach surrealistycznych. Z punktu widzenia ogólnej teorii obrazu surrealistycznego, ten typ przedstawień stanowi jeden ze sposobów tak charakterystycznego dla surrealizmu „wyobcowania” (*dépaysement*) przedmiotu. W przypadku Krzywobłockiego metoda „wyobcowania” pojawia się jeszcze w innej formie. Na niektórych z portretów, powstałych na przełomie lat 20. i 30., postać jest „wyobcowana” z otoczenia niemal dosłownie, przez umieszczenie w realnej, pustej ramie obrazu malarskiego. Zabieg taki nie tylko zderza ze sobą na sposób surrealistyczny obce, nie spotykające się przedmioty wewnątrz ramy – w normalnej rzeczywistości, lecz wypreparowuje je z potocznej rzeczywistości. Postać w ramach, zastygła w hieratycznej pozie, sama w sobie staje się czymś niezwykłym i zagadkowym. Tkwi w tym również pewna gra z konwencją malarską, ironiczny stosunek wobec niej.

Podobny skutek daje wspomniane już wyżej zestawianie w jednym obrazie postaci oraz jej odbicia w lustrze czy w szybie. Obraz w obrazie czyni z przedstawienia o charakterze portretowym złożoną strukturę wizualną, komplikującą charakterystykę postaci, ukazującą ją tu i teraz w dwóch różnych obrazach i różnych ujęciach, z których oba są jak najbardziej realne, bo optyczne. Komplikacja struktury wizualnej postępuje jeszcze dalej, kiedy odbicia powstają, nie w lustrze, lecz w szybie, np. okna – *Stan Zij i Maryla Lilien* (1936). Wówczas obraz i jego przedmiot ukazany na zdjęciu nie występują obok siebie jak w lustrze, lecz nakładają się. To, co odbija się w szybie, nakłada się na to, co przed nią i za nią. Powstaje zagmatwana struktura wizualna, przedstawiająca bez żadnych manipulacji realną przecież sytuację, a wyglądającą jak fantomy doświadczane we śnie, w halucynacjach czy w narkotycznej wizji.

Postać ludzka staje się niekiedy elementem i przedmiotem znacznie bardziej zawiłych manipulacji, wykorzystujących już metodę fotomontażu, jak w *Autoportrecie* (1929), w którym została ona całkowicie oderwana od realnego otoczenia i zawieszona w nieokreślonej przestrzeni, wypełnionej dziwnymi strukturami krystalicznymi, nie tracąc przy tym nic ze swej indywidualnej identyfikowalności. Te dwa przykłady ilustrują bardzo dobrze metodę i skutki surrealistycznego wykorzystania fotografii.

Oddzielną grupę zdjęć, w której Krzywobłocki posługuje się czystymi środkami fotograficznymi, stanowią – jak je określał sam Autor – „montaże z natury”, powstałe z zestawiania obok siebie przedmiotów oraz ich fragmentów, najczęściej widzianych w dużym zbliżeniu. One również nic nie tracą ze swej realnej przedmiotowości, choć zestawione obok siebie tworzą nowe związki asocjacyjne, a ich pierwotne znaczenia i praktyczne funkcje tracą tu swój sens. Przedmiot lub jego fragment, zestawiony z innym przedmiotem w niecodziennym układzie, nie występującym w rzeczywistości, to również sposób na tworzenie napięć znaczeniowych tak charakterystycznych dla obrazowania surrealistycznego w ogóle, wynikających ze zderzania ze sobą realności całkowicie sobie obcych.

Wykonywane od początku lat 30. i do początku lat 50. fotomontaże miały więc przygotowany grunt – poprzedziły je doświadczenia zdobyte przy pomocy fotografii czystej²¹². To ciekawe, że fotomontaże, powstające w tym okresie, to niemal wyłącznie fotomontaże pozytywowe, cięte i klejone. Ten typ wydawał się być bardziej skuteczny w osiągnięciu zamierzonych efektów niż fotomontaż negatywowo. Nie chodziło w nich już o efekt „wyobcowania” przedmiotu, o oderwanie go od codziennego kontekstu i znaczeń, lecz o stworzenie wizji nowej rzeczywistości, nadrzeczywistości. Obraz fotomontażowy budowany jest tu w inny sposób. Występuje w nim wyraźna sugestia obrazowa jakiegoś fragmentu rzeczywistości, wypełniającego całą powierzchnię. Na tym tle – nieba czy fragmentu pejzażu – pojawiają się tajemnicze zaskakujące przedmioty i formy, których obraz składa się z nie zawsze czytelnych fragmentów obiektów realnych. Tworzy to zupełnie nową strukturę obrazową, w której znaczenia poszczególnych fragmentów zdjęć – zderzając się ze sobą, nakładając się na siebie – ulegają interferencji znaczeniowej. Ostateczny efekt stanowi kształtowanie się w umyśle odbiorcy nowego – nadrzędnego wobec tych pojedynczych – surrealistycznego obrazu fotomontażowego, zbudowanego na napięciu i interferencji znaczeń poszczególnych fragmentów.

Większość fotomontaży Krzywobłockiego, powstałych w pierwszej połowie lat 30., ma charakter onirycznych wizji. Przypominają atmosferę niepokojącego snu, w którym umysł wyzwolony od rygorów racjonalnego myślenia tworzy z zapamiętanych fragmentów rzeczywistości realnej dowolne ciągi obrazów, mieszając je ze sobą w najfantastyczniejsze wizje, pozbawione jakiegokolwiek racjonalnego związku logicznego.

Twórczości Aleksandra Krzywobłockiego stanowi interesujący przykład funkcjonowania fotografii w kręgu surrealizmu, nie tylko ze względu na jej oryginalność, ale również przez wspomnianą ewolucję od fotografii do fotomontażu, przez konsekwentne „wyłamania się spod konwencji stereotypu fotograficznego”. Ów stereotyp konwencji nie dotyczył jedynie fotografii. Miał on znacznie szerszy kontekst, odnosił się do całości obrazowania w surrealizmie.

Lekcja, jaką dał surrealizm sztukom przedstawiającym, wpływając na ewolucję obrazowania w ogóle, w istotny sposób wynikała również z szerokiej recepcji fotografii w kręgu surrealizmu. Miejsce fotografii w sztuce surrealistycznej wykracza swym znaczeniem poza indywidualną twórczość artystów posługujących się obrazem fotograficznym. Obraz fotograficzny miał bowiem istotny wpływ na ogólną teorię obrazu oraz nierzadko na praktykę malarską tych, którzy fotografią się nie zajmowali. Potwierdzają to zarówno obrazy kolegów-malarzy Krzywobłockiego w grupie *artes*, jak i malarstwo w innych środowiskach sztuki surrealistycznej. Fotograficzna twórczość Aleksandra Krzywobłockiego odnosi się bowiem do znaczenie szerszego problemu, mającego charakter uniwersalny – miejsca i funkcji obrazu fotograficznego, czy szerzej: obrazów mechanicznych, w kształtowaniu się nowej koncepcji obrazu w ogóle, nie tylko w kręgu surrealizmu, lecz również w całej awangardzie pierwszych dziesięcioleci naszego stulecia.

3.

Ta, tak interesująca i oryginalna na tle sztuki polskiej i europejskiej twórczość nie stała się jednak inspiracją czy choćby istotnym punktem odniesienia w odradzającej się po drugiej wojnie światowej sztuce polskiej, w tym także w fotografii. Wynikało to z wielu zróżnicowanych uwarunkowań. Jedną z nich była słaba świadomość tradycji awangardy oraz jej przyswojenia poza nią, także w środowisku fotograficznym. Inna niesprzyjająca okoliczność wynikała z faktu, że powojenny ruch nowocze-

²¹² Fotomontaże wykonywane po 1945 roku odbiegają od surrealistycznej poetyki, choć wykorzystują doświadczenia związane z budowaniem fotomontażowego obrazu surrealistycznego, szczególnie powstałe od końca lat 40. do połowy lat 50. Do fotomontaży bliższych poetyce surrealistycznej wraca Krzywobłocki na początku lat 70. Jednak fotomontaże powojenne nie są tak oryginalne i różnorodne jak prace z okresu międzywojennego. Głównie występują w nich motywy architektoniczne w połączeniu z fragmentami figuralnych rzeźb.

sny w sztuce i w fotografii zaistniał z inicjatyw młodych artystów takich jak: Marian Bogusz (1920-1980), Zbigniew Dłubak (1921-2005) czy Tadeusz Kantor (1915-1990). Bardzo energicznie i skutecznie przystąpili oni do organizowania ruchu nowoczesnego w sztuce, opierając się także na przychylności i wsparciu władzy, przynajmniej do roku 1949. Z wielu powodów nie byli zainteresowani w przywoływaniu zaistniałej w międzywojniu tradycji sztuki nowoczesnej, głównie sztuki polskiej awangardy. Dotyczyło to zarówno tradycji surrealistycznej, jak i bardzo silnego w Polsce nurtu konstruktywistycznego. W przypadku polskiego surrealizmu międzywojennego dochodziła jeszcze jedna okoliczność. Wielu byłych członków grupy *artex* – poza nielicznymi wyjątkami, do których należał Krzywobłocki – w drugiej połowie lat trzydziestych zmieniło poglądy i praktykę artystyczną, odchodząc od nowoczesności ku problematyce społecznej silnie umotywowanej lewicowymi poglądami politycznymi²¹³. Z tego powodu – już w latach bezpośrednio poprzedzających wybuch wojny – i tak już niezbyt silny nurt surrealizmu nie utrwalił się w świadomości artystów organizujących powojenny ruch nowoczesnych. Oprócz powodów natury artystycznej, być może wpłynęły na to także aspekty polityczne. Krzywobłocki był repatriantem ze Lwowa. Odwołanie się do jego twórczości wymagało także jakiegokolwiek odwołania się do osiągnięć polskiej sztuki nowoczesnej w tym bardzo ważnym jej ośrodku w międzywojniu. To nie mogło spotkać się z przychylnością władz komunistycznych, które dążyły do wyeliminowania ze świadomości zbiorowej związków z tradycją kultury polskiej ukształtowaną w jej ważnych, kresowych centrach, takich jak Lwów czy Wilno. Organizatorzy polskiego życia artystycznego po roku 1945, licząc się z tym, unikali tego typu konfliktu z oficjalną polityką państwa.

Tak więc, mimo wystaw prezentujących prace Krzywobłockiego w roku 1948 i 1949 nie wpłynęły one, jak się wydaje, na ówczesne i późniejsze poszukiwania młodych artystów nowoczesnych²¹⁴. Inspiracje – bardzo ogólne – czerpali oni raczej z zewnątrz, m.in. z tradycji surrealistycznych w sztuce Czechosłowacji. W twórczości i poglądach niektórych z nich – głównie dotyczyło to Zbigniewa Dłubaka – występują odwołania do poetyki surrealizmu, lecz dotyczą one jedynie jej pojedynczych cech. Napotkamy je zarówno w treści obrazowej, jak i w ich literackich tytułach. W kilku z nich pojawia się odwołanie do snu, który dla surrealistów był stanem wyzwolenia umysłu od niewoli racjonalnego myślenia oraz bezpośrednią inspiracją w twórczości – *Dzieci śnią o ptakach* (1947), *Nocami straszy męka głodu* (1947) czy *Budzę się nagle w nocy, myśląc o dalekim Południu* (1948). Podobne cechy odnaleźć można było – obok cech piktorialnych – w pracach Fortunaty Obąpalskiej (1909-2004), szczególnie w pracach pokazanych w roku 1948 na wystawie *Nowoczesnej fotografii polskiej* oraz na *Wystawie sztuki nowoczesnej w 1948 (Przekleństwo, 1947, czy Tancerka II, 1948)*.

Okres pierwszej fazy nowoczesności w PRL-u trwał krótko, zamyka go wprowadzenie doktryny realizmu socjalistycznego od początku roku 1949 jako jedynej tolerowanej publicznie formy sztuki w państwie komunistycznym. Ograniczone odrodzenie sztuki nowoczesnej nastąpiło po odwilży popaździernikowej w roku 1956. Część artystów, należących w drugiej połowie lat czterdziestych do grupy młodych nowoczesnych, powróciła do nowoczesnych poszukiwań, ale nie wystąpiły w nich już odwołania do surrealizmu. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych pojawiła się także nowa grupa, należąca do nieco młodszego pokolenia, m.in. Zdzisław Beksiński (1929-2005), Jerzy Lewczyński (urodzony w 1924), Bronisław Schlabs (1920-2009) czy Marek Piasecki (1935-2011). W twórczości każdego z nich można by odnaleźć niki ślady podobieństwa lub elementy bliskie surrealistycznej poetyce. W przypadku Beksińskiego przejawiałoby się to sposobem przedstawienia ludzkiej postaci; w jej ujęciach, które nie są już portretem, fragmentarycznością (*Stary*, 1958), zestawieniem twarzy z jej lustrzanym odbiciem (*Strefa*, 1957); w aktach niezwykłością niepełnego przedstawienia ciała modelki czy w jego uwikłaniu w przedmiot w sensie fizycznym, dosłownym (*Gorset sadystry*, 1957) i czysto obrazowym (*Bez tytułu*, 1958). W fotografiach Lewczyńskiego prze-

²¹³ Dotyczyło to także *Grupy Krakowskiej*, powstałej w 1932 roku, z której środowiskiem związany był po 1945 roku Tadeusz Kantor.

²¹⁴ A. Sobota, op. cit., s. 3.

jawiałyby się to także sposobem przedstawienia ludzkiej postaci, również fragmentarycznym, ale mniej ekspresyjnym niż u Beksińskiego (*Nogi*, 1958, *Nieznany*, 1959, *Portret przyjaciela*, 1959), czy w manipulacjach inscenizowanymi przedmiotami (cykl *Fototeatr*, 1957). Natomiast w pracach Schlabsa, który w tym okresie interesował się głównie tworzeniem obrazów fotogramowych, bliskie poszukiwaniom surrealistycznym byłoby – oprócz użycia samej techniki fotogramu, którym posługiwali się także surrealiści – wkalkulowanie w proces tworzenia fotogramu przypadku, pozwolenie materiom użytym do stworzenia fotogramów na ich niedające się do końca przewidzieć „spontaniczne” ukształtowanie formy naświetlonej na papierze fotograficznym.

Podobnie relacja z poetyką surrealistyczną wystąpiła w twórczości Marka Piaseckiego. W jego heliografikach, będących odmianą fotogramu, powstałych w drugiej połowie lat pięćdziesiątych występują obrazy kojarzące się z tajemniczymi formami biologicznymi. Piasecki także manipulował przedmiotami, szczególnie ulubionym była lalka. Lecz ani jego heliografik, ani serii zdjęć lalek nie można uznać – podobnie jak przytoczonych wcześniej prac Beksińskiego, Lewczyńskiego i Schlabsa – za przejaw kontynuacji surrealistycznych poszukiwań czy istotnych odwołań do niego. Podobieństwo do obrazowania surrealistycznego przejawia się pojedynczymi cechami, występującymi tylko w części prac z tego okresu, pozostałe nie mają z nimi żadnego związku.

Dla przedstawicieli tego pokolenia surrealizm był już bowiem historią, odległą w sensie chronologicznym, a także artystycznym, bo nieprzyswojoną w pełni w środowisku, z którego się wywodzili. Oni chcieli sami tworzyć nowoczesność, szukając jedynie w przeszłości argumentów, a nie bezpośrednich inspiracji czy impulsów do własnej twórczości. Nie chcieli kontynuować awangardy, lecz tylko, kiedy to było potrzebne, odwoływać się do niektórych z jej zdobyczy. Jedyne, co ich łączyło z awangardą bezpośrednio, to ciągłe dążenie do eksperymentu.

grudzień 2012

Krzysztof Jurecki

Eksperymentatorzy, performance, inne widzenie świata, pogranicza fotografii w kontekście 65-lecia ZPAF

Zanim spróbuję odpowiedzieć na postawione sobie pytanie, przedstawię kilka uwag dotyczących ZPAF-u i jego perspektyw na przyszłość. Okręg Dolnośląski obok Śląskiego jest jednym z nielicznych, które działają w sposób profesjonalny i systematyczny. Aktywności wielu innych okręgów nie dostrzegam, włącznie w łódzkim. Ale na podstawie tekstu Adama Soboty *Z historii Dolnośląskiego Okręgu* sędzę, że sprawa z utrzymaniem ogólnopolskiej struktury związkowej nie napawa optymizmem²¹⁵.

Do analizy tematu *Eksperymentatorzy, performance, inne widzenie świata, pogranicza fotografii w kontekście 65-lecia ZPAF* na podstawie katalogu *Kształt teraźniejszości* wybrałem następujących twórców: Natalię LL, Wacława Ropieckiego i Andrzeja Dudka-Dürera²¹⁶. Historia fotografii, jak to opisał André Rouillé w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* (Kraków 2007), składa się z dwóch podstawowych dystynkcji: dokumentu i uczestnictwa w sztuce najnowszej. Zajmę się tym drugim przypadkiem, kiedy fotografia chętnie łączy się z takimi dyscyplinami i kierunkami, jak: happening, performance, land-art czy konceptualizm.

Obecnie znaczna część polskiej fotografii raczej nieświadomie zmierza w kierunku kultury wizualnej, która jest przede wszystkim narzędziem pracy socjologów i socjologów kultury, dla których nie liczy się historia sztuki czy historia fotografii jako humanistyczna dyscyplina rozwijająca style, tendencje, posiadająca swych antenatów, mistrzów czy epigonów. W ramach kultury wizualnej potencjalnie każde posiada taki sam potencjał znaczenia, gdyż służy ono jako materiał do analiz z góry postawionych tez.

Postaram się interpretować fotografię w szerokim kontekście wpływu tzw. innych mediów, zwłaszcza performance, pozostając przy ocenie jej kategorii stricte fotograficznych, jak kategoria czasu, zapisu przestrzeni, w tym użycia określonej perspektywy. Należałoby w kontekście wrocławskim przypomnieć fotografię z okresu międzywojennego Aleksandra Krzywobłockiego, które po II wojnie światowej nie spełniły dla środowiska fotograficznego inspirującej roli, mimo że potencjalnie taką posiadały. I można się zastanowić, dlaczego tak się stało? Zwłaszcza w przypadku takich twórców, jak: Andrzej Lachowicz, Natalia Lach czy Wiesław Hudon. Dopiero wystawa indywidualna prac Krzywobłockiego w Muzeum Narodowym w 1975 przedstawiła jego znaczenie, ale było już za późno, ponieważ artyści zgłębiali w konceptualny sposób naturę medium, ale w zupełnie innym przesłaniu, niż polski krąg surrealistyczny.

Jak przedstawia się historia intermedialna we Wrocławiu? Około roku 1970 najbardziej zaawansowane pod względem konceptualnego iluzjonizmu prace wykonał Zdzisław Jurkiewicz, które można wywieść z mało znanej tradycji malarstwa renesansowego i barokowego, ale przede wszystkim z abstrakcji geometrycznej tradycji Władysława Strzemińskiego, w tym tradycji Szkoły Wrocławskiej (Jerzy Rosołowicz) i wizualizmu (np. Wojciech Fangor) oraz projektu badania samego medium,

²¹⁵ A. Sobota, *Z historii Dolnośląskiego Okręgu, Kształt teraźniejszości*, Wrocław 2012, s. 18.

²¹⁶ Czym jest performance? Nie ma jednej definicji. Viana de Rosa Conti w tekście: *Co to jest performance?* [w:] *Performance*, (wybór tekstów: Dziamski, H. Gajewski Jan S. Wojciechowski), Warszawa 1984, s. 65, pisała: „Performance lat 60. i 70. jest formą wyrazu artystycznego, opartą na improwizowanym działaniu, które przejawia się jako sytuacja niezależna od jakiegokolwiek stylu [...]. Mimo że działaniu temu towarzyszy mimika, taniec, teatr, malarstwo, muzyka, odrzuca ono scenariusz, tekst pisany, realizuje się spontanicznie w konkretnej rzeczywistości”.

które miało swą podstawę w konstruktywizmie²¹⁷. Najciekawszą dla mnie, tzn. posiadającą największy potencjał interpretacyjny, jest realizacja Jurkiewicza *Na ścianie, płótnie i sztaludze* (1970). Wystawa z Muzeum Narodowego we Wrocławiu z 2011 roku nie zaakcentowała oryginalności tego typu prac. Były one zdominowane przez wczesne malarstwo, które z dzisiejszej perspektywy nie jest tak ważne, jak fotografia i malarstwo z lat 70.

Dziedzictwo performance pojawiało się także w kręgu zainteresowań galerii *Permafo*. Występowało jako część składowa fotografii Natalii LL, Andrzeja Lachowicza oraz w działaniach performerów takich, jak: Krzysztof Zarębski, Zbigniew Warpechowski, Tibor Hajas oraz Waław Ropiecki²¹⁸. Powstała później galeria *Foto-Medium-Art* także otworzyła się na performance czeski, aby przypomnieć wystawę *Miejsca i chwile* (1979) z udziałem Rudolfa Sikory i Petra Štembery²¹⁹ w ramach sztuki fotomedialnej w latach 80. wraz z towarzyszącym mu z programem dyskusyjnym. Około 1982/1983 skierowała się w stronę nowego programu „fotografii elementarnej”, której jedną z premier była ekspozycja *Puste-pełne* Bogdana Konopki i Jerzego Olka oraz *60 furtek* Andrzeja Lecha (1983). Warto także wspomnieć o pracach Zdzisława Sosnowskiego, które zarówno w fotografii, jak i w filmach były działaniami performance, popkulturowo i ironicznie analizujące standardy sukcesu i popularności (*Goalkeeper*), jak też ogólnie zaznaczonej ironii wobec PRL, w czym dostrzegam także kontynuację z twórczości Natalii LL, która jako pierwsza podjęła problem kultury masowej.

Z pewnością w tym czasie w środowisku wrocławskim odbywały się akcje, które czekają na swoje reinterpretacje, np. *Zamiatanie ulicy* (1973) z udziałem m.in. Romualda i Anny Kuterów. Na ile akcja ta była ironią, czy może krytycznym komentarzem wobec epoki Edwarda Gierka, na ile nawiązaniem do idei Gerarda Kwiatkowskiego z elbląskiego Kina Laboratorium (1973), a na ile działaniem paralelnym do akcji Josepha Beuysa z 1972 roku? W podobnym charakterze utrzymane były pomniejszych działania w ramach ruchu fotografii kontekstualnej, który do dziś wywołuje skrajne interpretacje. Niektórzy postrzegają go jako nowy międzynarodowy kierunek o ważności równej konceptualizmowi. Myślę, że z tego programu teoretyczno-artystycznego w sensie artystycznym wyniknęło niewiele interesującego. Bardziej istotny jest w nim udział wielu ważnych artystów. Wystawa – *Jan Świdziński. W moim kontekście. Wybrane działania z fotografią i tekstem* (2010) z Zamku Ujazdowskiego w Warszawie – pokazała m.in. *Działania na Kurpiach* (1977). W tym eksperymencie artystycznym brało udział małżeństwo Kuterów, ale prace te niewiele wniosły do oceny praxis całego ruchu. Sam Jan Świdziński stworzył bardzo mało prac wizualnych. Na innym biegunie w sferze niezależnej pojawia się twórczość Andrzeja Dudka-Dürera, realizowana w obszarach pozainstytucjonalnych.

W tym fragmentarycznie zarysowanym pejzażu sztuki wrocławskiej czy czasem polskiej, zmierzającym do swoistej dematerializacji, jaką musiał odegrać związek z konceptualizmem czy filmem strukturalnym, pojawiały się mało znane postaci takie, jak: Kryspin Sawicz z lat 70. oraz działający już w pierwszej połowie lat 60. (*Spojrzenie na szybę*) i na początku lat 80. Zbigniew Staniewski.

Do analizy wybrałem postawy ideowe i realizacje trójki artystów, którzy, co dla mnie jest ważne, kontynuują swoje poglądy z lat 70. Powstaje pytanie na inne uległy one przemianie – ideowej i filozoficznej, a na ile ideologicznej. Wybór określonej drogi artystycznej i trzymanie się ogólnie przyjętych własnych reguł sztuki jest niezwykle istotną kwestią, zarówno jeśli przyjmiemy reguły interpretacji według modernizmu wraz z jego poszukiwaniem nowatorskości, oryginalności i wytyczaniem nowych ścieżek. Poszukiwanie tych samych kategorii jest też ważne dla części zwolenników postmodernizmu (Jean-François Lyotard czy Wolfgang Iser, *Nasza postmodernistyczna moderna* (Warszawa 1998), ale dla niektórych zwolenników ponowoczesności, jak Zygmunt Bauman, postulat poszukiwania oryginalności będzie już nieaktualny. W tekście *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy* Bauman konkludował: „W świecie, w jakim można mówić sensownie o „awangar-

²¹⁷ A. Kostołowski, *Strzemiński we Wrocławiu*, [w:] Władysław Strzemiński. *Uniwersalne oddziaływanie idei*, ASP Łódź, Łódź 2005.

²¹⁸ A. Sobota, *Galeria Permafo, Fotografia we Wrocławiu 1945-1977*, Wrocław 1997, s. 50.

²¹⁹ J. Olek, *Foto-Medium-Art jako idea i jako miejsce, Fotografia we Wrocławiu 1945-1977...*, s. 51.

dzie”, „przód” jak i „tył” mają zarazem przestrzenny, jak i czasowy wymiar. Z tej to przyczyny nie ma sensu mówić o „awangardzie” w świecie ponowoczesnym. Pełno w tym świecie ruchu, ale ruchu bezwładnego, w jakim jedna zmiana miejsca nie różni się od drugiej – a w każdym razie wyrokować o różnicach między nimi nie sposób, jako że nie można już wpisywać wymiaru czasowego w odległości przestrzenne, a i sama przestrzeń i czas nie są już układami uporządkowanymi, zróżnicowanymi wewnątrznie. Nie wiadomo tu, gdzie przód a gdzie tył, a więc i nie wiadomo, co „postępowe”, a co „wsteczne”. Nie ma przecież nowatorstwa, gdy brak kanonu, nie ma herezji, gdy brak ortodoksji²²⁰. Ale o końcu moderny – zdaniem Theodora Adorno, wnikliwego analityka kapitalizmu – będzie można mówić dopiero wtedy, gdy zaistnieje nadzieja na bliski koniec świata towarów, wyobcowania, bezsensu i absurdu²²¹.

Na czym polega intermedialność, w tym zależność od performance w twórczości trójki artystów, którzy od lat mnie interesują?

I. Natalia LL – pytanie o archetypy

Czytając teksty z katalogu *Natalia LL. Opera Omnia* (Wrocław 2009) uwagę moją zwróciły ponowoczesne interpretacje Waltera Seidla i Agaty Jakubowskiej, akcentujące takie tematy, jak: ciało i seks, niezwracające natomiast uwagi na wymiar egzystencjalny, a nawet eschatologiczny (poza tekstem Adama Soboty), jak to miało miejsce w katalogu *Natalia LL. Sztuka i energia* (Muzeum Narodowe, Wrocław 1994), w którym gama interpretacji była bardziej szeroka, akcentowała twórczość z różnych pozycji, w tym z pozycji hermeneutyki i fenomenologii. Powstaje pytanie, czy można dodać nowe interpretacje do kilku tysięcy tekstów, jakie napisano na temat twórczości Natalii LL. Poza tym, zastanawiam się, czy niektórzy z interpretatorów jej twórczości, poprzez pryzmat materializmu, znają tekst *Stany skupienia*, w którym stwierdziła: „Materializm jest bowiem wygodnym fotel, w którym zasiadamy i zapadamy w bezmyślną drzemkę. Głupim, więc istnieję, bo funkcjonuje moje serce, pracuje mózgowie [...]. Materialistyczne przekonanie o wielkości człowieka sprowadza się do pozornej wiary w posłannictwo nagiej mały”²²².

Inscenizacja, nie zaś dokument czy jego odmiany, jest podstawą jej działania. Początkowo, w latach 60., były to różne wątki i narracje, choć wpływ *Małego człowieka* Zofii Rydet miał swe ważne zadanie. Ale kilka lat później dał znać o sobie wpływ pop-artu w wersji Warholowskiej, choć należy traktować go jako inspirację do stworzenia własnej feministycznej wypowiedzi, jednej z najważniejszych, jaka powstała w latach 70. w Europie. Przełom w jej twórczości nastąpił w 1970 roku, w którym powstała bardzo ważna praca, chyba równie istotna jak *Sztuka konsumpcyjna* (1972-1975), choć mało do tej pory akcentowana, wykonana w kolorze: *Aksamitny terror* (1970), w którym zawarty jest performance, czy precyzując – jedna z jego odmian w wersji feministycznej. Lata 70. w jej auto-komentarzu ujmowane były poprzez system struktury, o czym informuje tekst *Język wizualny* (1974)²²³.

Performancem *sensu stricto* można nazwać *Śnienie*, w którym artystka zasypiała w galerii na oczach publiczności, by potem dzielić się wrażeniami. Punktem wyjścia, jak pisała w tekście *We śnie i na jawie*. *Śnienie* było zainteresowanie „codziennością i trywialnością jako obszarem penetracji artystycznej”²²⁴. Interesująca jest dla mnie, surrealistyczna de facto, próba zmaterializowania snu, nigdy niewykonana do końca, ale bardzo atrakcyjna dla działań twórczych i istotna pod względem psycho-

²²⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożności awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 171. Nie można zgodzić się z postulatem rezygnacji z braku nowatorstwa, gdyż prowadzi to tylko do eklektyzmu i wyczerpania ideowego.

²²¹ K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 28. Poza tym, w modernizmie, zdaniem Adorna, istnieć będzie zawsze związek z kapitalizmem i jego normami, jak rynek, w tym rynek sztuki, towar i zysk.

²²² Natalia LL, *Stany skupienia*, 1980, *Natalia LL, Opera Omnia*, Wrocław 2009, s. nlb.

²²³ Natalia LL, *Język wizualny*, 1974, *Natalia LL, Opera Omnia*, Wrocław 2009, s. nlb.

²²⁴ Natalia LL, *We śnie i na jawie. Śnienie*, 1979, *Natalia LL, Opera Omnia...*, s. nlb.

logicznym. Kontynuacją tego projektu jest książka *Natalia LL. Sny i śnienia* (2005), będąca zapisem sześćdziesięciu ośmiu snów, co stanowi bardzo cenny, choć trudny do porównania, komentarz gdyż niesymetryczny w stosunku do powstałych od 1979 roku prac.

Także takie projekty, jak *Piramida jako doświadczenie wewnętrzne* (1979), cykl, a nawet postulat *Sztuki zwierzęcej* (1977) miały swoje dalsze reperkusje i poruszają problemy performance i inscenizacji. Jak odnieść się do tych kategorii? Inszenizacja dotyczy przede wszystkim przekroczenia dokumentu w kierunku aranżacji i połączenia z efektem malarsko-rzeźbiarskim oraz zatarcia kontekstu miejsca i czasu, performance jest zaś działaniem parateatralnym, choć wywodzącym się z tradycji malarstwa, z udziałem lub często (w fotografii czy filmie) bez publiczności. Wywodzi się z tradycji lat 60. – z happeningu.

Wartość sztuki Natalii LL polega na tym, że z twórczości feministycznej, która posiada swoje ograniczenia ideowe jako forma sztuki o potencjalnie rewolucyjnym, polegającym m.in. na walce z religią i odrzucaniu mitów, potrafiła powrócić do świata religijnych archetypów, przede wszystkim, co dziwne, w wersji germańskiej (Odyn), ale też wyrafinowanego balansowania na granicy ironii i powagi. Odwołuje się do własnej egzystencji, ale w sposób skryty, nie natarczywy, ale także do wielkich narracji sztuki dawnej, jak bardzo trudny do zobrazowania mit o Kronosie. Mam, oczywiście, na uwadze cykl *Puszysta tragedia* (1988), w którym aspekt body-artu, ale bez niepotrzebnego zabijania zwierząt, został zaskakująco trafnie rozwijany. Zdecydowała o tym aktorska gra oraz odpowiednia aranżacja twarzy wyrażającej cierpienie spowodowane ofiarą z własnych dzieci. Niezwykle trafne było tu działanie na pograniczu fotografii i malarstwa. Można dyskutować, czy gesty w tym performatywnym cyklu są poważne? Dla mnie tak, choć trudno tego dowieść, a co mogłaby uczynić, gdyby chciała, przede wszystkim sama artystka.

W tym samym czasie, w serii *Trwoga paniczna. Raj utracony* (1987) pokazany został stan człowieka, który musi non-stop dokonywać kardynalnych wyborów między dobrem a złem, między sacrum a profanum, ale rozgrywa się to w sytuacji „po”, czyli wygnania z raju. Aspekt specyficznie kontrolowanego performance można dostrzec w kolejnych cyklach o strukturze bardziej graficznej, polegającej w sensie technologicznym na częściowym zniszczeniu emulsji fotograficznej, a w sensie ideowym dotyczy ingerencji w formę twarzy, która podlega w różnym stopniu destrukcji, czyli unicestwieniu, które nie dobiega jednak końca (*Destrukty, Trwoga paniczna – Sieczka*, 1989).

Patrząc na jej twórczość, można powiedzieć, że całe ciało artystki wchłaniało powoli nie tylko różne przejawy sztuki, ale także abstrakcję geometryczną czy też, na ile jest to możliwe w sensie wizualnym, teorię idei Platona. Może bardziej przekonująca jest interpretacja, że ból i egzystencja życia, w tym ekspresjonistyczna tradycja body-artu, jest dla niej bardziej dominująca od tradycji geometryzmu, który popularny był i jest w tradycji polskiej sztuki, także we Wrocławiu.

W XXI wieku w twórczości Natalii LL pojawiły się nowe problemy. Artystka jest jedną z najbardziej liczących się postaci w sztuce polskiej od lat 70. do dziś. W każdej kolejnej dekadzie proponowała nowe i ważne dokonania, a w końcu lat 80. pożegnała się z feminizmem, choć nie do końca, gdyż używa w dalszym ciągu „retoryki nagości” o proveniencji feministycznej. Dlatego brak jej prac w albumie Adama Mazura *Decydujący moment* (2012), podobnie jak kilku innych (np. Andrzeja Dudka-Dürera), co, według mnie, jest błędem wynikającym z przyjętych preferencji ideologiczno-teoretycznych²²⁵. Konceptualnym postulatem w twórczości Natalii LL jest własne ciało, które jest mapą nawigacji po ludzkich uczuciach, egzystencji i, co ważne, problematyce filozoficznej, która dla pokolenia „nowego dokumentu” nie ma większego znaczenia, dzięki czemu sytuuje najnowszą fotografię zdecydowanie bardziej po stronie „kultury wizualnej” niż historii sztuki czy historii fotografii.

²²⁵ Błąd, według mojej oceny, polega na zawężeniu percepcji krytycznej do postulatu materialistyczno-ateistycznego. W związku z tak przyjętymi preferencjami, które są ograniczone, nie znalazła się w albumie fotografia o charakterze religijnym, parareligijnym czy nawet egzystencjalnym, poza pracami Magdaleny Hueckel. Ale trzeba zaznaczyć, że krytyk ma prawo do swych preferencji, które w tym przypadku prowadzą do kultury wizualnej, zdecydowanie bliższej socjologii niż historii sztuki.

Ważny z wielu powodów, w tym profetycznego tonu, jest tekst *Ptaki wolności* (2002), w którym pojawiło się następujące sformułowanie: „Gdy zastanawiam się nad swoją twórczością i próbuję ją holistycznie określić, wydaje mi się, że były i są to poszukiwania kompletnego znaku albo kompletnego słowa-klucza zaklinająco myśl lub ducha w świecie materii²²⁶”. *Erotyzm trwogi, Głowy podwójne* zadziwiająco dużo ewokują znaczeń przy minimum użytych środków, którymi są multiekspozycje z wyobrażeniem ciała artystki w masce gazowej, co jest sugestią czasów terroryzmu, a może przyszłej wojny.

I bardzo ważna jest kolejna seria z racji fotografowania Andrzeja Lachowicza – *Transpolacja Odyna* czy jakże prawdziwa *Transfiguracja Odyna I i II* z ukazaniem zmęczonego, starego boga, jednocześnie byłego męża. Ideowo sprawę ujmując, mamy tu przynajmniej podwójny kod artystyczny: mitologiczny – dotyczący germańskiej starożytności, i osobisty, które łączą się w sensie sztuki. Ale w tekście *Tajemnica i drzenie. Transfiguracja Odyna, 2008 Opera Omnia* jako program artystyczny została wyrażona wiara w przyszłe życie i negacja czasu linearnego na rzecz wiecznego, jak w mitologii greckiej. Jej świat łączy wydarzenia z różnych kultur i dotyczy różnych form religijnych. Taka postawa typowa jest dla myślenia o znaczeniu magicznym i archetypicznym w typie Carla Gustava Junga.

II. Waław Ropiecki – „więcej światła”

Od 1982 roku, w proteście przeciw stanowi wojennemu, artysta rozpoczął działalność *Podróżującą galerii Więcej Światła*, która jest projektem konceptualnym i w ten sposób działa do dzisiaj, choć do 1985 roku jej aktywność była dynamiczniejsza. W ramach tej idei wystawiał prace własne i innych twórców wszędzie, gdzie podróżował. Już w latach 70. artysta wykonał bardzo ciekawe cykle autoportretów. Fotografia w konwencji fotomedializmu wydawała się być obiektywnym i przezroczystym medium wobec zapisywanej rzeczywistości. Szczególnie istotna jest duża seria z lat 70., nie tylko w postaci zdjęć, ale także zgrafizowania poprzez ksero – *Księga do życia przez sztukę*. Występują w tym bogatym i linearnie układnym zbiorze zapisy z czasów służby wojskowej w LWP, w tym na poligonie w Dolinie Śmierci czy manifestacji 1 Maja we Wrocławiu w 1980 roku, jeszcze wśród mundurowych milicjantów i tłumu uczestników, przede wszystkim zwolenników tzw. ustroju socjalistycznego.

Prawie niezmienną się wizualnie twarz jest głównym motywem tego cyklu. Przemianie ulega tło historyczne, w tym rekwizyty i drobny sztafaż. Z tego czasu artysta jawi się jako performer o „kamiennej” czy obiektywno-typologicznej twarzy, który w eksperymentalny sposób zapisywał swoją fizjonomię na tle dziedzictwa PRL. Ujawniały się w tych pracach sprzeczności i absurdy ówczesnego systemu. Artysta dokumentował swe zapisy w szerokim spektrum historii, posługiwał się natarczywością swej twarzy, która często zapełniała społeczną rzeczywistość. Są to realizacje ważne dla kategorii „self-performance”, znanej także z ówczesnego filmu eksperymentalnego (np. Marek Janiak *Ćwiczenia wyzwajające*) czy wideo-artu.

W latach 80. nastąpiło w artyście, a potem w jego twórczości, przeobrażenie religijne, które zafunkcjonowało zerwaniem ze Strychem Łodzi Kaliskiej po opublikowaniu 1. numeru „Tanga”. Zaczął propagować w formie popularnego wówczas podróżowania ideę galerii *Więcej Światła*, której towarzyszyły druki ulotne z kolejną, już bardziej dynamiczną dokumentacją swego bytowania. W latach 1989-2004 artysta jako misjonarz i wolontariusz Międzynarodowej Misji *Rodzina* (The Family International) przebywał na Dalekim Wschodzie w ZSRR i potem w Rosji. Z katalogu *Zmień Świat. Fragmenty notatnika misyjnego* (2001) poznajemy jego codzienne życie z okolic rosyjskiego Chabarowska na Dalekim Wschodzie. Pozostały w nim jeszcze ślady autoperformance fotograficznego, które połączone zostały z widzeniem w typie znanym z fotografii Anny B. Bohdziewicz i kategorii

²²⁶ Natalia LL, *Ptaki wolności...* (tekst drukowany po raz pierwszy w kwartalniku „Fotografia” 2003, nr 13), Natalia LL, *Opera Omnia...*, s. nlb. Ważny jest tu dla mnie bliski magii postulat „zaklinania” rzeczywistości. Cykle poświęcone Odynowi są najbardziej archetypiczne i magiczne w znaczeniu teorii Junga.

„fotografii ulicznej” lat 70., polegającej na bezpośrednim i szybkim dokumentowaniu zmieniającej się rzeczywistości. Chwile radości, smutku i nostalgii rejestrują codzienne życie miasta i jego mieszkańców, które uzupełniane jest krótkimi opisami fotografowanych sytuacji. Ten dokument może mieć znaczenie dla zrozumienia współczesnej Rosji, dla polskiego reportażu, ale pokazuje też, że fotografia może być instrumentem zmieniającym świat, próbującym go polepszyć, lecz nie w sposób utopijny, jak w projekcjach Krzysztofa Wodiczki (np. *Goście*), ale w sposób dosłowny, bez poetyckiej przenośni.

W przypadku Ropieckiego fotografia łączy się z konkretnym czynem i działaniem społecznym i na tym polega także jej wyjątkowość. Autor nie czeka na nagrody za swą społeczno-artystyczną działalność, przede wszystkim poszukuje „światła”, niosąc pomoc potrzebującym na obrzeżach ogromnego kraju, jakim jest w dalszym ciągu Rosja. Praca przybliżyła się do zapisu dziennikarskiego, ponieważ „złamanym” zdjęciom towarzyszy autorski tekst (np. *W domu seniora, Pomniki*). Fotografia w tym projekcie spełnia równorzędną, jeśli nie ważniejszą rolę od lakonicznego tekstu. Ale artysta przeszedł metamorfozę stylu od performance do dokumentu, w którym nie ma już jego postaci. Stała się niepotrzebna, po bardzo istotnym uczestnictwie w latach 70. i 80., co zapowiada trochę postawę, z jaką wystąpiła Cindy Sherman, choć jej „self-performance” miał, oczywiście, do spełnienia inne zadania artystyczne, związane z feminizmem.

Fotografia, jako idea światła, każdym swym zdjęciem czy teraz plikiem cyfrowym ma być pomocna lub wyrażać radość egzystencji, uświadomionej pod względem filozoficzno-religijnym.

III. Andrzej Dudek-Dürer – nieustająca przemiana

Bardzo ważnym artystą w mojej aksjologii sztuk wizualnych po II wojnie światowej jest Andrzej Dudek-Dürer, którego postawa w ogólnie przyjętych zasadach, opartych na tradycji sięgania do konceptualizmu, jest porównywalna do postawy Natalii LL. Podobieństwa, oczywiście natury ogólnej, dotyczyć będą przenikania się różnych technik manipulacji obrazowej, operowania grafiką, rysunkiem, korzystania z możliwości techniki cyfrowej, odrzucanie dokumentu fotograficznego na rzecz wiary w idee kreacyjne zarówno obrazu, jak też penetrowania własnej duszy (Natalia LL) czy jaźni (u Dudka-Dürera). W jednej i drugiej postawie ważną rolę odgrywa performance, choć dla Dudka-Dürera ma on znacznie ważniejszą rolę, ponieważ istotna jest także autonomiczna forma, którą praktykuje od 1969 roku.

Inne nastawienie, czy wręcz zmiana w pojmowaniu sztuki pojawiła się, co podkreśla sam artysta, po przeżyciach osobistych i miała nietypową ikonografię, jak *Autoukrzyżowanie* (1973). Także, jak w sztuce Natalii LL obraz własnej zmieniającej się twarzy i ciała jest działaniem prowadzącym do totalnie pojmowanego performance. Ciało=performance=sztuka, oczywiście w dużym uproszczeniu.

Paradoksalnie, już w latach 60. Dudek-Dürer potrafił sięgnąć po techniki tzw. szlachetne, które w środowisku awangardy były odrzucone już w okresie międzywojennym. Łączył je z techniką fotokolażu i montażu, zderzając różne fragmenty rzeczywistości, łączone przy pomocy mocnej kolorystyki. Zbliżenie do konceptualnego, procesualnego długiego procesu rejestracji odbyło się w latach 70. i 80. Zaczęła powstawać wówczas typologia własnej postaci (*Tworzenie Niszczenie*, galeria *Katakumby*, Wrocław 1979), przybliżająca się do kategorii *foto-performance* (*Czekam*, 1985). Swoje prace – wykonywane w różnych technikach, od technik chromianowych, przez tzw. techniki specjalne, klasyczny brom i chlor, poprzez serigrafie i druk cyfrowy – artysta potrafi „niszczyć”, w rezultacie nadając im bardzo specyficzną jakość estetyczną, której panowanie nad dematerializowaną materią jest, oczywiście, kontrolowane, przybliżającą się do innych kategorii znanych z jego twórczości, jak „sztuka butów”. Wszystko ulega nieustannej przemianie, można jedynie obserwować siebie w celu wykorzystania w pracy twórczej. Nic nie zdarza się nadaremnie, każde zdarzenie, każdy gest można wykorzystać dla siebie lub dla innych, gdyż za wiarą w reinkarnację skrywają się synkretyczne przesłania kilku filozofii Dalekiego Wschodu.

W rozmowie ze mną na temat styku fotografia-performance artysta stwierdził: „W 1981 roku rozwinąłem ten pomysł w Zakładzie nad Fosą (performance *Powstawanie-Zanikanie*) we Wrocławiu. Przebywałem non-stop czterdzieści osiem godzin w galerii. Fragment galerii zaaranżowałem na ciemnię. Uczestnicy performance mogli zaobserwować proces fotografowania, włożenia do koreksu i wywołania filmu. Potem kopiowałem odbitkę, która stawała się elementem momentu historycznego – 21-23.03.1981 [...]”²²⁷.

Krótko o działaniach artysty, określanych jako performances. Polegają one na medytacyjnych działaniach z ogniem i innymi przedmiotami. Często kończą się spaleniem planszy z napisem „Copyright by AD”, kwestionującym tożsamość („identity”) człowieka oraz jedną formę sztuki, która dla niego jest zmienna w czasie. Performances są także układami choreograficznymi, audio-wizualnymi, a jak sam twórca określa również metafizyczno-telepatycznymi, zaprojektowanymi w czasie, ze zmiennym napięciem emocjonalnym i dużym wysiłkiem fizycznym samego twórcy. Trwają one przeważnie około godziny i są również modlitwą wstawienniczą za nieżyjących artystów. Pod tym względem są to działania wyjątkowe, nie tylko na scenie polskiej sztuki performance. A więc wiara w metafizykę miałaby zbliżony wymiar eschatologiczny, jak twórczość fotograficzno-malarska Natalii LL z końca lat 80. i początku 90. oraz fotografie Waława Ropieckiego, ukazujące jego naczelną ideę „więcej światła”, co jest podstawą wszelkiej metafizyki w wydaniu chrześcijańskim.

Inscenizowanie przed kamerą fotograficzną i wideo, w tym operowanie różnymi składnikami ironii wobec siebie i świata, połączone z nieustanym rozbijaniem i scalaniem struktury obrazowej, (co wyraża także podstawową zasadę istnienia wszechświata, opartego na chaosie, według buddyzmu), jest podstawową formą wypowiedzi artysty. Chętnie operuje skomplikowanym montażem (*Ja śpię... Czy nie być... 1977; czy Autoportret multiplikowany Metafizyczno-Telepatyczny I, II, III, (1994)* lub przeciwnie – dziecinnie prostym (*Stojąc w wodzie, 2005*), gdyż w obecnie jego rola potencjalnie odgrywa większą i bardziej skuteczną wizualnie rolę. Pozwala też wiarygodnie wyrazić takie niewyobrażalne stany duchowe jak lewitacja.

Najważniejsza w postawie Dudka-Dürera jest absurdalność i jednocześnie wiarygodność kreowanej sytuacji, co przywodzi na myśl takie postaci, jak Chrystus czy Budda, a ma na celu skumulowanie w sobie i w innych potencjalnie największych energii. Podobnie jak u Natalii LL i Waława Ropieckiego jest to twórczość, której fundamentem była postawa z lat 70., związana z neoawangardą, ale zmieniona czy uduchowiana została przez doświadczenia typu egzystencjalno-religijnego.

²²⁷ A. Dudek-Dürer. *Świadomość procesu transformacji* (rozmawiał K. Jurecki), Tenże, *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Łódź 2007, s. 109.

Biogramy

KRZYSZTOF JURECKI jest wykładowcą w Wyższej Szkole Sztuki i Projektowania w Łodzi. Był także wykładowcą na ASP w Poznaniu, Łodzi i w Gdańsku. W latach 1985-2005 pracował w Muzeum Sztuki w Łodzi, w którym był kierownikiem Działu Fotografii i Technik Wizualnych (1998-2005). Jest wybitnym krytykiem sztuki i fotografii. Od końca lat 80. opublikował wiele tekstów z zakresu historii sztuki i fotografii (m.in. w pismach: „Projekt”, „Fotografia”, „Obscura”, „Obieg”, „Format”, „Kwartalnik Fotografia”). Jest stałym współpracownikiem pisma „Exit” (od 1990), Polskiego Portalu Kultury O.pl (<http://o.pl>) oraz Galerii *Wozownia* w Toruniu. Specjalizuje się w problematyce historii polskiej awangardy oraz fotografii XX wieku. Jest kuratorem wielu znaczących dla polskiej fotografii wystaw monograficznych: Zdzisława Beksińskiego (1993), Zofii Rydet (1999), Jerzego Lewczyńskiego (2005) czy przekrojowych: *XX wiek fotografii polskiej. Z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, (The Shoto Museum of Art, Tokio). Jest autorem kilku książek: *Fotografia polska lat 80.*, Łódź 1989; *Słowo o fotografii* (wraz z K. Makowskim), Łódź 2003; *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Łódź 2008; *Oblicza fotografii*, Wrzesnia 2009. Od 1997 roku jest członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA) i od 2002 honorowym członkiem ZPAF. Od 2008 roku prowadzi blog poświęcony sztuce wizualnej: <http://jureckifoto.blogspot.com>.

Referat: *Eksperymentatorzy, performance, inne widzenie świata, pogranicza fotografii w kontekście 65-lecia ZPAF*

LECH LECHOWICZ jest wykładowcą w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, wybitnym krytykiem sztuki. W latach 1978-1996 był kustoszem Działu Fotografii i Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz współzałożycielem Polskiej Korporacji Fotografii (1995); Stowarzyszenia Historii Fotografii (1989/1990); teoretycznego pisma „Obscura” (1981-1989), podejmującego problematykę mediów w sztuce. Od roku 1978 jest członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Zajmuje się historią i teorią fotografii oraz relacjami występującymi między tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi, a nowymi mediami (fotografią, filmem, wideo, technikami cyfrowymi). Organizator i współorganizator oraz uczestnik licznych konferencji naukowych, sympozjów w kraju i za granicą. W swoim dorobku ma wiele tekstów krytycznych, opracowań wystaw i katalogów – w kraju i za granicą – poświęconych sztuce nowoczesnej polskiej i obcej XX wieku. Jest autorem książki *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Archeologia 2010, i najnowszej: *Historia fotografii 1839-1939, cz. I.* – PWSFTViT, Łódź 2012, która zawiera historyczny opis ewolucji fotografii jako elementu kultury wizualnej, w tym wzajemnych relacji między fotografią i sztukami pięknymi.

Referat: *Aleksander Krzywobłocki i poetyka surrealizmu w fotografii polskiej*

JERZY PIWOWARSKI jest profesorem w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Po zakończeniu studiów, podjął pracę w Pracowni Fotografii Instytutu Plastyki macierzystej uczelni, gdzie pracuje do dziś. Zajmuje się dydaktyką fotografii i własną twórczością. W kręgu jego zainteresowań znajduje się także historia polskiej fotografii artystycznej okresu międzywojennego, ze szczególnym uwzględnieniem środowiska lwowskiego i wileńskiego. Efektem tego są liczne publikacje, których jest autorem lub współautorem. Do ważniejszych należą: *Profesor Witold Romer (1900-1967): działalność naukowa i artystyczna* (współautorzy: P. Nowak i in., Wrocław 1998), *Słownik technik i tendencji stylistycznych stosowanych w polskiej fotografii artystycznej przed 1939 rokiem* (współautor: A. Żakowicz, Częstochowa 1999), *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego* (Częstochowa 2002), *Dawna fotografia lwowska 1839-1939* (pod red. A. Żakowicza, Lwów 2004), *Vilnius fotografai* (pod red. V. Jočyte, Wilno 2005), *Lwów na fotografiach Adama Lenkiewicza. Widokówki Książnicy Atlas* (Częstochowa 2012). Jest członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Stowarzyszenia Historyków Fotografii.

Referat: *Recepcja działalności dolnośląskiego środowiska fotograficznego w powojennej prasie specjalistycznej. Lata 1946-1960*

ANDRZEJ SAJ działalność publicystyczną zaczynał w początkach lat 70., pisząc i redagując prasę studencką. Obecnie jest wykładowcą Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Zajmuje się historią oraz teorią designu, reklamy i innowacji. Jest również krytykiem, teoretykiem fotografii i autorem licznych artykułów naukowych, krytycznych recenzji o twórczości polskich artystów oraz relacji z wystaw krajowych i międzynarodowych, publikowanych m.in. w „Projekcie”, „Sztuce”, „Odrze”, „Formacie” i wydawnictwach zwartych, pokonferencyjnych. W 1990 roku założył we Wrocławiu pismo poświęcone sztukom wizualnym „Format”, którego redaktorem naczelnym pozostaje do dziś. Z czasem, czasopismo rozszerzyło profil i programowo stało się pismem ogólnokrajowym, promującym sztukę polską w kontekście dokonań światowych, poruszającym najważniejsze problemy współczesnej sztuki, w tym fotografii. Ukazało się już kilkanaście wydań w części lub całkowicie poświęconych fotografii. Jest długoletnim redaktorem naukowym wielu monografii uczelnianych ASP, członkiem Rady Artystycznej wrocławskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki *Zachęta*. Jest także członkiem Rady Artystycznej i kuratorem wystaw Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego, organizowanego przez OKiS Wrocław.

Referat: *Krótki kurs historii fotografii artystycznej we Wrocławiu i na Dolnym Śląsku*

ADAM SOBOTA, dr nauk humanistycznych, jest kustoszem Działu Fotografii w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, w którym pracuje od 1973 roku. Zajmuje się gromadzeniem i opracowaniem zbiorów fotografii artystycznej. Był wykładowcą historii i teorii fotografii, teorii nowych mediów oraz historii sztuki na kilku wyższych uczelniach, a obecnie wykłada na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Jest członkiem honorowym Związku Polskich Artystów Fotografików. Organizował wiele wystaw i opracowań z zakresu historii fotografii polskiej i sztuki współczesnej. Z tego zakresu jego głównym opracowaniem jest: *Fotografia – historia i sztuka. Katalog zbiorów fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu* (Wrocław 2007). Inne ważniejsze publikacje to: *Szlachetność techniki – artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, (Warszawa 2001); *Konceptualność fotografii*, (Bielsko-Biała 2004). Opublikował też wiele tekstów krytycznych. Z okazji jubileuszu 65 lat ZPAF przygotowuje wystawę *Retrospekcja*, jako historyczne odniesienie się do ówczesnego „kształtu teraźniejszości”, zilustrowaną fotografiami uznanych artystów, ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Referat: *Fotografia zorganizowana – 65 lat ZPAF*

ZBIGNIEW TOMASZCZUK jest profesorem na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i wykładowcą na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego oraz członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Zajmuje się historią, teorią i estetyką fotografii oraz twórczością związaną ze sztukami wizualnymi. W latach 2000-2003 był współzałożycielem i redaktorem naczelnym "Kwartalnika Fotografia" oraz współzałożycielem i od 2005 roku redaktorem naczelnym naukowo-artystycznego pisma o fotografii „camer@obscura”. Jest również autorem książek: *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii* (Warszawa 1998), *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, (Września 2003), *Odwzajemnione spojrzenie. O fotografii otworkowej* (Wrocław 2004) oraz wielu tekstów o fotografii, publikowanych w pismach branżowych i artystycznych, wydawnictwach zbiorowych i katalogach wystaw. W dorobku artystycznym ma wiele wystaw zarówno zbiorowych, jak i indywidualnych.

Referat: *Fotografia naukowa jako wartość dodana fotografii artystycznej*

WALDEMAR ZIELIŃSKI jest absolwentem fizyki doświadczalnej Uniwersytetu Wrocławskiego oraz fotografii na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Konsekwentnie rozwija swoje zainteresowanie fotografią, biorąc udział w wystawach zbiorowych i realizując projekty indywidualne. Jest członkiem Stowarzyszenia Historyków Fotografii w Warszawie. Publikuje prace z historii fotografii. Szczególne miejsce w jego badaniach zajmuje historia fotografii na Dolnym Śląsku. Jest autorem opracowań, m.in.: *Początki fotografii na Ziemi Kłodzkiej – 1839-1865* oraz *Jurkowski – polski fotograf i wynalazca z Witebska*. Zajmuje się też dydaktyką fotografii.

Referat: *Początki fotografii na Dolnym Śląsku – epizody*

Uczestnicy Sympozjum

Aleksandrowicz Monika
Bieleńko Janina
Broda Małgorzata
Bukowski Bogdan
Chwyszczuk Czesław
Czech Iwona
Dados Zdzisław
Dmochowska Lila
Dudek-Dürer Andrzej
Fischer Paula
Fronckiewicz Tomasz
Gnus Ewa
Górniak Barbara
Grzelak Waldemar
Harasym Zenon
Helebrandt Kazimierz
Jasińska Anna
Jurecki Krzysztof
Kaszen Izaak
Kazimierczak Małgorzata
Kisza Maria
Klinowski Janusz
Kowalski Bronisław
Kowalski Krzysztof
Krupska Marta
Kubiak Anna
Kuzborska Kazimiera
Lalak Jacek
Lechowicz Lech
Lesisz Adam
Łukasiewicz-Musiał Justyna
Małyszko Andrzej
Marcjan Zuzanna

Martyniszyn Ewa
Maruszak Marek
Mes Adrianna
Michalski Stanisław
Musiał Janusz
Nowak Piotr Maciej
Petrykat Edwin
Piwowarski Jerzy
Ploch Andrzej
Ptaszyńska Anita
Rajkowski Mirosław
Rakowska-Mikucka Magdalena
Rolek Bogumił
Romanów Kamila
Ropiecki Waclaw
Rutyna Andrzej
Rylewicz Mirella
Saj Andrzej
Samulski Jerzy
Schulz Maciej
Serkis Anna
Skwarski Adam
Sobota Adam
Sokołowski Paweł
Stoga Joanna
Tomaszczuk Zbigniew
Trznadel Mirosław
Warzecha Rafał
Wojtycza-Fronckiewicz Iwona
Zaleski Adam Andrzej
Zieliński Waldemar
Ziemianowicz Paulina

Wspólna fotografia uczestników



fot. Krzysztof Kowalski

15 grudnia 2012 roku, Wrocław, Art Hotel, Sala Kominkowa

W pierwszym rzędzie od lewej: Barbara Górniak; w drugim: Czesław Chwyszczuk, Andrzej Saj, Zdzisław Dados, Kazimierz Helebrandt, Andrzej Dudek-Dürer, Adam Sobota; w trzecim: Kazimiera Kuzborska, Jerzy Piwowarski, Bogumił Rolek, Ewa Martyniszyn, Bogdan Bukowski, Anna Kubiak, Justyna Łukasiewicz-Musiał, Janusz Musiał; w czwartym rzędzie: Adam Lesisz, Waldemar Zieliński, Lech Lechowicz, Waclaw Ropiecki, Rafał Warzecha, Jerzy Samulski, Anita Ptaszyńska; stoją od lewej: Janina Bieleńko, Jacek Lalak, Władysław Ożga, Krzysztof Jurecki, Marek Maruszak, Ewa Gnus, Piotr Maciej Nowak, Tomasz Fronckiewicz, Iwona Wojtycza-Fronckiewicz, Andrzej Rutyna, Waldemar Grzelak, Zenon Harasym, Stanisław Michalski

Członkowie Okręgu Dolnośląskiego Związku Polskich Artystów Fotografików

Andrzejewska Ewa
Arczyński Stefan, zwyczajny, honorowy
Berdak Jan, †2009
Bortkiewicz Jan
Braun Jacek
Chwyszczuk Czesław
Czobaniuk Kazimierz, †2002
Dados Zdzisław
Derczyński Henryk, zwyczajny, honorowy, †1981
Diament Michał, †1977
Dubiel Sławoj
Dudek-Durer Andrzej
Figura Alek
Fronckiewicz Tomasz
Gorazdowska Krystyna, zwyczajny, honorowy, †1998
Górniak Barbara
Grocholski Michał
Grzelak Waldemar
Harasym Zenon
Helebrandt Kazimierz
Hlawacz Roman
Hnatiuk Maciej
Hobgarska Janina
Holuka Zdzisław
Iłow Daria
Jurkiewicz Wadim, †1965
Karczmarz Katarzyna
Kizny Tomasz
Komorowski Piotr
Konopka Bogdan
Kopczyński Ryszard
Korpala Jan, †1977
Kotlarski Jan, †2010
Kowalski Krzysztof
Krzywobłocki Aleksander, honorowy, †1979
Kubica Wiktor
Kuczyński Krzysztof
Kupiec Bronisław, †1970
Kwiatkowska Aleksandra
Lach-Lachowicz Natalia (LL)
Lachowicz Andrzej
Lalak Jacek

Lesisz Adam
Liksztet Marek
Londzin Emil, †1980
Majcher Jarosław
Markocki Władysław, honorowy, †1993
Martyniszyn Ewa
Maruszak Marek
Michalik Bożena, zwyczajny, honorowy, †1995
Mielech Tomasz
Mielnik Sławomir
Mierzecka Janina, zwyczajny, honorowy, †1987
Moniatowicz Janusz
Najdenow Kazimierz, †1995
Nowak Piotr Maciej
Olszewski Mariusz
Olszewski Tomasz
Prześlakowski Mieczysław, †1976
Romer Witold, zwyczajny, honorowy, †1967
Ropiecki Waław
Rutyna Andrzej
Saj Krzysztof
Samotus Jacek
Sawicz Kryspin, †2010
Sitnik Dorota
Skoczylas Małgorzata
Sobota Adam, honorowy
Sokołowski Paweł
Staniewski Zbigniew, †2001
Stawiński Maciej
Strojny Władysław, †1992
Sudnik Leszek, †1971
Szyryk Marek
Śledziewski Piotr, †1950
Ślusarczyk Andrzej
Ślusarczyk Lechosław, †1966
Wasilewicz Stanisław, †1990
Wełnowski Ryszard
Wiklendt Jerzy
Witecki Edmund
Wojtycza-Fronckiewicz Iwona
Zawadzki Wojciech
Zieliński Waldemar

Spis treści

		str.
1.	<i>Wstęp</i>	2
2.	<i>Organizatorzy, wykładowcy...</i>	3
3.	Andrzej Rutyna <i>Powitanie</i>	4
4.	Edwin Petrykat <i>W imieniu Marszałka</i>	6
5.	Waldemar Zieliński <i>Początki fotografii na Dolnym Śląsku – epizody</i>	7-30
6.	Jerzy Piwowarski <i>Recepcja działalności dolnośląskiego środowiska fotograficznego w powojennej prasie specjalistycznej. Lata 1946-1960</i>	31-42
7.	Adam Sobota <i>Fotografia zorganizowana – 65 lat ZPAF</i>	43-50
8.	Andrzej Saj <i>Główne trendy w powojennej fotografii artystycznej na Dolnym Śląsku</i>	51-67
9.	Zbigniew Tomaszczuk <i>Fotografia naukowa jako wartość dodana fotografii artystycznej</i>	68-72
10.	Lech Lechowicz <i>Aleksander Krzywobłocki i poetyka surrealizmu w fotografii polskiej</i>	73-79
11.	Krzysztof Jurecki <i>Eksperymentatorzy, performance, inne widzenie świata, pogranicza fotografii w kontekście 65-lecia ZPAF</i>	80-86
12.	Biogramy	87-89
13.	Uczestnicy sympozjum	90
14.	Wspólna fotografia uczestników	91
15.	Członkowie Okręgu Dolnośląskiego Związku Polskich Artystów Fotografików	92
16.	Spis treści	93

Organizatorzy

Związek Polskich Artystów Fotografików Okręg Dolnośląski
Andrzej Rutyna – Prezes
50-327 Wrocław, ul. Świętego Marcina 4

Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego
Rafał Jurkowłaniec – Marszałek Województwa Dolnośląskiego
50-411 Wrocław, Wybrzeże Juliusza Słowackiego 12/14

Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu
Piotr Borkowski – Dyrektor
50-101 Wrocław, Rynek-Ratusz 24

Redakcja i skład tekstów

Kazimiera Kuzborska – Redakcja *artwroc*
www.kuzborska.artwroc.com

Druk

Drukarnia Poligrafia P&J
Paweł Szlachetka i Józef Tychoń
45-573 Opole, Aleja Przyjaźni 4

Nakład: 500 szt.

Projekt jest dofinansowany ze środków Budżetu Województwa Dolnośląskiego



Związek Polskich
Artystów Fotografików
Okręg Dolnośląski



Związek Polskich
Artystów Fotografików
Okręg Dolnośląski

URZĄD MARSZAŁKOWSKI WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO



**DOLNY
ŚLĄSK**

www.umwd.pl



ART HOTEL®



ISBN 978-83-908442-4-4

Wrocław 2012