

Adam Sobota

Muzeum Narodowe, Wrocław

MOJE DOŚWIADCZENIA Z NAUCZANIEM HISTORII FOTOGRAFII

Myślę, że wszyscy uczący historii fotografii (w Polsce, ale chyba nie tylko) mają do czynienia z podobnym zjawiskiem. Kiedy na wstępie kursu historii fotografii kieruje się pytanie do grupy ok. 30 osób: kto czytał jakąś historię fotografii, albo przynajmniej ma tego typu książkę w domu, to zgłasza się zwykle jedna, najwyżej dwie osoby. A dotyczy to ludzi, którzy chcą się kształcić w fotografii na poziomie wyższym. Nie sądzę, aby taka sytuacja mogła mieć miejsce przy studiach w dziedzinie malarstwa, literatury czy teatru. Bez względu na luki w czyjejs wiedzy, świadomość historycznej ewolucji tych dziedzin, przynależność pewnych form do konkretnych okresów historycznych, szkół czy mistrzów, jest czymś oczywistym. Czy więc nikła wiedza o historii fotografii jest tylko skutkiem bardzo skąpej ilości wydawnictw na ten temat w języku polskim? Wkrótce się przekonamy, ponieważ coraz bardziej realne staje się nadrobienie podstawowych zaległości w tej dziedzinie.

Przyczyna takiego stosunku do historii fotografii jest chyba jednak bardziej złożona. Pewnych przyczyn można się doszukiwać w naturze samego medium fotografii i jego zastosowaniach. Fotografia wywiera bardzo silną presję na odbiorcy, aby jako element historyczny odczytywać to, co zostało przedstawione na fotografii, natomiast samą formę traktować jako coś niemal przeźroczystego, a w każdym razie drugorzędnego. Taki sposób odbioru narzuca zwłaszcza najczęściej oglądany typ fotografii, jakim jest fotografia prasowa (fotoreportaż). Chwywanie życia na gorąco, wyczulenie na dramaturgię momentu (decydującego, właściwego, korzystnego, itp.), miało jakby zespolić obserwatora z chwilą, która jest obiektywna, samokreująca się, żywa. Wielu wybitnych fotoreporterów podkreślało właśnie ten aspekt swojej pracy, pomijając kwestie kompozycji, stylu czy formy. Znaczna ich część nie miała zresztą szkolnego przygotowania w kierunku fotografii czy sztuk wizualnych, np. tak jest w wypadku jednego z najwybitniejszych polskich fotoreporterów lat 90.: Krzysztofa Millera. Niektórzy wręcz wskazywali na brak wykształcenia jako warunek swojego powodzenia. Wykładowca nie może przemilczać takich postaw, mimo że nie są one dla niego wygodnym argumentem. Również tak wybitni fotografowie-artycy, jak

Richard Avedon czy Robert Mapplethorpe uważali dyletanctwo odnośnie do historii fotografii za czynnik korzystny dla początków ich kariery. Może się to wydawać dziwne, zwłaszcza w wypadku Mapplethorpa, który w istocie w bardzo wyrafinowany sposób wykorzystywał klasyczne tematy i formy z historii fotografii. W wywiadzie z 1987 r. powiedział m.in.: „Gdy zacząłem fotografować to nic nie wiedziałem o historii fotografii. Ciekawe, że ukształtowałem swój styl jeszcze zanim się dowiedziałem kim był Steichen czy Stieglitz. Chyba miałem po prostu swój punkt widzenia. Nie twierdzę, że późniejsze zdobywanie wiedzy nie pomogło mi w uświadomieniu sobie o czym są moje fotografie. Uważam, że zajęcie się fotografią, nie wiedząc o niej wiele było dla mnie bardzo korzystne. Bez myślenia. Sądzę, że dzisiaj wielu fotografów ma problem z tym, że nigdy nie widzą dla siebie, ale w taki sposób jak wszyscy inni...”. W postawie tego typu niewątpliwie tkwi sprzeczność, ale powtarza się ona zastanawiająco często. Np. wielu fotografów amerykańskich, debiutujących w latach pięćdziesiątych, było pod wrażeniem wskazówek udzielanych m.in. przez Alexeya Brodowitcha, aby starać się patrzeć spontanicznie, bez oglądania się na tradycję. Faktycznie jednak to ta niewinność, obiektywność „spojrzenia” kamery fascynowała ludzi od początków fotografii i już 19-wieczny realizm, zainspirowany m.in. fotografią, odrzucał w malarstwie tematykę historyczną czy religijną na rzecz przedstawięń koncentrujących się na spontanicznym przeżywaniu chwili. Ten etos wydaje się być stale żywy w dziejach fotografii, mimo że tak wiele wysiłku włożono w interpretowanie jej jako sztucznego języka, formalnych konstrukcji właściwych m.in. dla sfery sztuki.

W tym kierunku szczególnie wiele zrobili piktorialiści. O ile we wcześniejszej, 19-wiecznej fotografii, językiem było najczęściej rejestrowanie pozowanych „żywych obrazów”, to piktorialiści starali się podkreślić indywidualność i styl poprzez bardziej naturalną scenerię, połączyć wymagania co do artystycznej formy ze spontanicznością bycia w naturalnym świetle. W wielu przypadkach takie starania dawały przekonujące efekty. Niepodważalnym wkładem piktorialistów do historii fotografii było ugruntowanie przekonania, że fotografia nierozzerwalnie wiąże się z indywidualnym spojrzeniem. Robert Demachy powiedział, że jest mu obojętne jaką metodę stosuje fotograf, o ile „przedstawi mi obraz, którego nikt inny nie mógłby łatwo powtórzyć. Nie mam na myśli kompozycji czy zaaranżowania motywu, ale sposób przekształcenia go w swój własny język”. Jednak piktorializm, dążąc do przesycenia fotografii cechami stylistycznymi właściwymi dla obrazów tworzonych manualnie, został ubezwłasnowolniony przez historyczne kwalifikacje tych cech i odesłany do lamusa historii (słusznie czy niesłusznie) przez postawy sprzyjające eskalacji nowatorstwa w sztuce 20 wieku. Atakująca piktorializm orientacja awangardowa próbowała w istocie zrealizować te same cele, tyle że przy wytworzeniu większego napięcia pomiędzy sferami naturalności i subiektywnych wyborów.

Wielu historyków fotografii, jakby idąc w ślady piktorialistów, postulowało konstruowanie historii fotografii na wzór tradycyjnej historii sztuki. Była to oczywiście droga najbardziej nobilitująca dla tego medium. Wiodąca rola miała przypadać muzeom, które poprzez wystawy i publikacje wskazywałyby, że w fotografii istnieją style, wybitni artyści i arcydzieła. W ten sposób powstałoby coś w rodzaju późniejszej wersji historii malarstwa. Niewątpliwiej potrzebie takich działań, wynikającej ze sposobu funkcjonowania sztuki w społeczeństwie i orientacji instytucji kultury, stale jednak towarzyszyły wątpliwości czy aby nie redukuje to potencjału fotografii do roli namiastki prawdziwej sztuki i do niektórych tylko możliwych form istnienia (autorskich odbitek).

Wielu krytyków przewidywało zresztą, że fotografia, po wstępnym przystosowaniu się do reguł muzeum, rozsądzi w efekcie jego strukturę, wnosząc tam nieokiełznaną różnorodność i enigmatyczność. Np. Jean-Claude Lemagny w wypowiedzi „Fotografia i muzeum” na sympozjum w Amsterdamie w r. 1977 stwierdził, że „pewnego dnia fotografia może wprowadzić zamieszanie do muzeum, wnosząc tam sztukę, która nie jest już ześrodkowana wokół indywidualności artysty [...] ale która jest raczej formą wyrazu wszystkich ludzi, lub przynajmniej jest otwarta dla wszystkich [...] Muzeum, dzięki fotografii, mogłoby stać się miejscem nie takim gdzie podziwia się twórczość kilku osób, ale raczej miejscem w którym tworzą ludzie.” Podobnie rolę fotografii w latach 80. opisywał amerykański krytyk Douglas Crimp, przypisując jej wywołanie postmodernistycznego przewrotu czy zamętu w uporządkowanym modernistycznym modelu kultury. Jak więc widać, poglądy na rolę fotografii i na sposób opisywania jej historii są uwikłane w sprzeczności, które pobudzają skrajnie różne zachowania.

Współczesne, postmodernistyczne praktyki sztuki, w tym i fotografii, nie ułatwiają interpretacji historycznych. Co prawda częścią postmodernistycznej estetyki są pastisze i stylizacje, ale ignorują one rzeczywisty historyczny kontekst wabiąc oko kalejdoskopową zmiennością form estetycznych. Na wrażliwość i wiedzę ludzi, zwłaszcza młodych, największy wpływ wywierają dzisiaj mass media (telewizja, wideo, komputery, prasa ilustrowana), które z jednej strony pełnią istotną rolę edukacyjną i są wygodnym źródłem informacji wcześniej trudno dostępnych. Dzięki temu ludzie, świadomie i nieświadomie, przyswajają sobie wielką ilość wzorów, a także dysponują narzędziami do ich łatwego odtwarzania, przetwarzania czy przesyłania. Przyswajają sobie jednak zarazem tę pozbawioną głębszego zakorzenienia postawę migotliwości, z jaką współczesna popkultura przemawia np. poprzez reklamy. Język reklam wydaje się być dla wielu ludzi (choć mogą się do tego nie przyznawać) najdoskonalszą formą wyrazu, jako połączenie sprawności warsztatowej, skuteczności psychologicznej perswazji i powodzenia finansowego. Reklamy bardzo chętnie powołują się na tradycyjne wzory, wartości, aby wywołać pewną ekscytację i skierować ją w kierunku odpowiadającym realizacji banalnego, merkantylnego celu.

Powołując się na zazwyczaj łatwe do zidentyfikowania historyczne wzorce, aby nimi zmanipulować, nie podejmując jednak żadnej polemiki, która kazałaby się zastanowić nad wartościami. Można powiedzieć, że język reklam jest wulgaryzacją, ale i kwintesencją postmodernistycznego stosunku do historii.

Aby przełamać terror tych powierzchownych manipulacji, nauczanie historii fotografii musi wskazywać na powiązanie form obrazowych ze sposobami myślenia właściwymi dla danego okresu i miejsca, oraz podkreślać, że każda metoda działania jest jednocześnie wykładnią pewnej teorii. Można powiedzieć, że główną rzeczą do odkrycia w przeszłości jest myślenie, ponieważ obrazy są wszechobecne. Sposoby myślenia znajduwane w historii nie muszą być rzecz jasna zobowiązujące dzisiaj, ukazują one jednak różne warianty rozumienia świata, do jakich jest skłonny ludzki umysł w określonych sytuacjach.

To coś znacznie więcej niż kategoria stylu, możliwa do odczytania na zasadzie czysto wraźniowej jako formalne podobieństwo czy przeciwstawność.