

Lech Lechowicz
Łódź

Kreacja vs. dokumentacja?

Kilka uwag teoretyczno-historycznych dotyczących fotografii

Creation vs. documenting?

Several theoretical and historical remarks regarding photography

Streszczenie

Problemy związane z tematem: „Fotografia a rzeczywistość: między kreacją a reprodukcją”¹ układają się w dwie pary pojęć inspirujące do przedstawienia uwag teoretyczno-historycznych zapowiedzianych w tytule tego tekstu, w którym reprodukcja została zastąpiona dokumentacją. Łączące je łacińskie słowo *versus* oraz znak zapytania w pierwszej części tytułu oddaje dynamiczny, zmieniający się historycznie charakter ujęć relacji między kreacją a dokumentacją.

Słowa kluczowe: kreacja, nowa fotografia dokumentalna, nowi dokumentaliści, dokumentacja

Tytułowe problemy układają się w dwie pary pojęć inspirujące do przedstawienia uwag teoretyczno-historycznych zapowiedzianych w tytule tego tekstu, w którym reprodukcja została zastąpiona dokumentacją. Dlaczego tak ująłem problem wyjaśnię poniżej. Łączące je łacińskie słowo *versus* oraz znak zapytania w pierwszej części tytułu oddaje dyna-

¹ Artykuł stanowi pełną wersję wystąpienia wygłoszonego podczas sympozjum „Fotografia a rzeczywistość: między kreacją a reprodukcją” (Częstochowa, 5–6 października 2017 r.)

miczny, zmieniający się historycznie charakter ujęć relacji między kreacją a dokumentacją.

Aspekt teoretyczny dotyczyć więc będzie najpierw kwestii terminologiczno-pojęciowych, a później bardzo zwięzłego opisu, tego jak te kluczowe dla ujęcia medium fotografii problemy ewoluowały w jej historii zarówno w poglądach jak i w praktyce.²

Doprecyzowanie kwestii terminologiczno-pojęciowych jest ważne, a nawet konieczne, aby późniejszy wywód opierał się na w miarę precyzyjnej aparaturze pojęciowej. Prowadząc dyskurs, przede wszystkim musimy być pewni, że mówimy o tym samym. Jest to szczególnie ważne w humanistyce, która nie dysponuje tak precyzyjną aparaturą pojęciową jak nauki ścisłe.

Reprodukcja – dokumentacja – kreacja

Jednym z możliwych sposobów bardzo ogólnego scharakteryzowania opisu samej fotografii, jej relacji wobec rzeczywistości jako przedmiotu obrazowania może być określenie jej jako kreującej dokumentacji. aspekt kreacyjny zawiera się już samym fakcie, że na skutek procesu fotograficznego powstaje zachwycający i przerażający jednocześnie pierwszych odbiorców fotografii obraz, coś czego nie było, nieomal jako przejaw *creatio ex nihilo*. Czy rzeczywiście *ex nihilo*? Mimo że dla wielu z nich dagerotyp czy kalotyp wydawały się obrazem samoistnym, dziełem natury a nie człowieka, to o kreacji *ex nihilo* w pewnym sensie możemy mówić jedynie w przypadku obrazu manualnego, który powstaje najpierw jako niematerialna idea umysłowa – i to jest jego zasadnicze źródło ontologiczne – która później jest materializowana w procesie wykonania dzieła-obrazu w jednej z manualnych technik artystycznych. w przeciwieństwie do fotografii nie występuje w nich bezpośrednia, fizyczna i materialna relacja między obrazem a przedmiotem obrazowania.

Ontologia obrazu fotograficznego jest inna. Jego powstanie może po-

² Tu koniecznym jest uwaga natury technologicznej. Przedstawione poniżej rozważania terminologiczne dotyczą procesów fotograficznych opartych na użyciu substancji światłoczułych. Nieco inaczej poruszone w tym tekście kwestie mogą być opisane w przypadku rejestracji cyfrowych.

przedzać – i najczęściej poprzedza – proces umysłowy, zaistnienie w umyśle autora ogólnej idei przyszłego obrazu, jego treści i formy, czy jedynie wola jego wykonania. Radykalnie widział to Edward Weston twierdząc: „wywoływanie i kopiowanie nie jest niczym innym, jak tylko starannym zrealizowaniem pierwotnej idei”.³ Kilkanaście lat później Wynn Bullock ujął to nieco inaczej, wskazując na rozbieżność między zobaczonym i sfotografowanym. „Kamera nie jest jedynie przedłużeniem oka, lecz mózgu. Może widzieć ostrzej, dalej, bliżej i szybciej niż oko. (...) Zamiast używać kamery jedynie do reprodukcji przedmiotów, chcę ją tak używać, aby uczynić widocznym to, co jest niewidoczne dla oka.”⁴

Z punktu widzenia samej ontologii obrazu poprzedzający ekspozycję proces umysłowy nie jest najważniejszy, jest konieczny, ale nie jest najważniejszy. Inicjacją obrazu jest umysłowa idea, lecz jego bezpośrednim fizycznym i materialnym źródłem jest realny fragment rzeczywistości, **materia** znajdująca się w polu widzenia kamery, która dzięki procesom fotograficznym wpływa na inną **materię**, materiał światłoczuły znajdujący się w kamerze, kształtując w niej obraz. Zanim on powstał, istniał przedmiot obrazowania, od którego odbite promienie światła przechodząc przez obiektyw kamery ułożyły się w obraz, a padając na znajdujący się w jej wnętrzu materiał światłoczuły zmieniły go uruchamiając procesy fotochemiczne. Przedmiot obrazowania oraz wszystkie elementy procesu, który na końcu dał obraz, istniały wcześniej. Nie można więc o nim powiedzieć, że obraz powstał *ex nihilo*, z niczego. Obraz i jego przedmiot łączy bowiem dokumentalna relacja, obraz potwierdza istnienie swego przedmiotu w precyzyjnie określonym miejscu – choć może być ono nierozpoznawalne dla widza – oraz w dającym się ująć liczbowo czasie, czyli w czasie trwania ekspozycji, między jakimś punktem **A** na osi czasu wyznaczającym początek otwarcia migawki, a punktem **B** wyznaczającym jej zamknięcie. w tym czasie on na pewno istniał, ponieważ na materiale światłoczułym został po nim jego ślad, materialny i czytelny zawierający wiele informacji, jakim on był w tych

3 E. Weston, *The daybooks of Edward Weston, Volume 1: Mexico*, ed. by N. Newhall, Rochester 1961, s. 55.

4 <http://quotesabout.us/author/w/wynn-bullock/quotes>, dostęp, 3.10.2017.

jego cechach i jakościach, jakie jest w stanie zarejestrować fotografia.

To jest źródłem jej medialnej siły oraz autorytetu, jaki mają zdjęcia, jeśli nie zostały poddane manipulacji. ale nawet wtedy manipulator opiera swe działanie na naszej kulturowej wierze – ale nie na przekonaniu, bo do tego jest potrzebna refleksja – w dokumentalny autorytet fotografii.

To, co zostało zarejestrowane w czasie ekspozycji, stanowi swoistą „czasową syntezę” obrazu przedmiotu, tego jak wyglądał w upływie tego krótkiego odcinka czasu, w trakcie którego jego stan oraz miejsce w przestrzeni mogły się zmieniać. Efekt fotograficznej rejestracji nie dostarcza nam jednak wiedzy, jakim był ów przedmiot przed punktem **a** i po punkcie **B**. Fotografia może być jedynie impulsem mniej lub bardziej prawdopodobnej spekulacji na ten temat. Nasze odczytanie, a w jeszcze większym stopniu interpretacja treści zdjęcia, rzadko zadowala się jedynie tym, co wydarzyło się między **a** i **B**. Wybiega poza nie, próbując rekonstruować to, co mogło się wydarzyć przed ekspozycją lub po jej zakończeniu, lecz w sensie **dosłownym** treść zdjęcia zachowując obraz tego, co zostało zarejestrowane w tym krótkim czasie staje się dokumentem tego istnienia.

Reprodukcja

Tytułowe pojęcie sympozjum, reprodukcja stawia bardzo ostro problem napięć w fotografii między kreacją a tym co nią nie jest, a co ja określiłem jako **dokumentacja**. W tym miejscu chciałbym przedstawić zapowiadaną we wstępie przyczynę wymiany pojęć z reprodukcji na dokumentację. Wymaga to odpowiedzi na pytanie, czym jest reprodukcja. Reprodukcja bowiem to coś, co samo w sobie nie ma istotnej wartości, ponieważ jedyną jej wartością jest to, co wynika z przeniesienia w niej w optymalny sposób pewnych jakości przedmiotu reprodukcji, czyli oryginału. Można z tego utworzyć parę pojęć: reprodukcja – oryginał. To oryginał reprezentowany w ograniczony sposób środkami reprodukcji zawiera w sobie autonomiczne wartości. Reprodukcja o nich informuje, o niektórych z nich informuje jedynie, że są, bez możliwości przedstawienia ich w taki sposób i w takiej formie, w jakiej występują one w oryginale. Oczywiście cechą reprodukcji jest jej niemożność wyjścia poza to,

że nie jest oryginałem. Jest bowiem jego namiastką, niedoskonałą, bo niepełną, czyli ułomnym substytutem oryginału. Czy fotografia rozumiana jako reprodukcja, jest więc **substytutem** oryginału-rzeczywistości i czy rzeczywistość można rozpatrywać jako **oryginał**?

Problem reprodukcji wymaga sam w sobie pewnych doprecyzowań natury terminologicznej *sensu largo* i *sensu stricto*. W tym pierwszym ujęciu o reprodukcji możemy mówić, kiedy przedmiotem procesu reprodukcji jest coś, co już zostało wcześniej stworzone – czy mówiąc precyzyjnie – wykonane przez człowieka. W tytule sympozjum jego drugą część poprzedza para „fotografia – rzeczywistość”. Fotografia została tu postawiona w relacji do rzeczywistości. Znowu należy się domyślać, że jest nią rzeczywistość zewnętrznego świata materialnego, a nie rzeczywistość wewnętrznego świata jaźni, świata psychologicznego, który składa się zarówno z elementów fizycznych warunkujących funkcjonowanie struktury biologicznej człowieka – twórcy i odbiorcy dzieła – jak i z elementu niematerialnego, duchowego.

Oczywiście, jeśli przyjmiemy rozumienie kreacji w sensie dosłownym, jako filozoficzny pogląd kreacjonistyczny, i w ślad za nim uznamy, że wszystko zostało w swym praźródle stworzone *ex nihilo* przez podmiot sprawczy, czyli przez Boga, to w takim ujęciu możemy dosłownie powiedzieć, że media opierające swą reprezentację rzeczywistości na rejestracji fizycznego obrazu optycznego, takie jak fotografia, film i wideo, są reprodukcją świata stworzonego oraz tego, co do tego świata swą pracą dodał człowiek, będący także skutkiem i częścią aktu kreacji. Ale chyba nie o takie rozumienie tego tytułu chodziło naszym szanownym organizatorom. Mogę się domyślać, że kreacja i reprodukcja zostały ujęte przez nich nie w sensie dosłownym, lecz w inspirującym, m.in. do przedstawionych tu rozważań, sensie metaforycznym czy zostały ujęte *sensu largo*.

W ujęciu *sensu stricto* reprodukcja przez swój przedrostek re- jest związana z produkcją. Produkcja jest dość jednoznacznym pojęciem. Produkować to wykonywać nowe przedmioty, przetwarzając materię, czyli coś wcześniej fizycznie istniejącego. Przedrostek re- nadaje słowom, których jest początkiem, różne sensory. Reprodukowanie może opisywać

działanie, w którym ponawiane jest coś, co było wykonywane wcześniej, czyli oznaczać może: ponownie produkować to samo lub coś bardzo podobnego. Jednak proces fotograficzny nie prowadzi do „ponownego wyprodukowania czegoś”, ale do powstania czegoś, czego nie było, czyli obrazu utrwalonego na materialnym, fizycznym nośniku.

Istnieje inny, biologiczny sens wynikający z przedrostka re- umieszczonego przed rzeczownikiem produkcja. Reprodukacja w sensie biologicznym, reprodukcja gatunków żywych, dotyczy tego, czego nie stworzył człowiek. Reprodukacja w sensie biologicznym w jakimś sensie łączy się z kreacją w rozumieniu filozoficznym, ontologicznym – to, co je łączy to fakt, że nadrzędną siłą sprawczą – z wyjątkiem reprodukcji gatunku ludzkiego, i to z pewnymi zastrzeżeniami – nie jest człowiek. Natomiast to, co je różni to automechaniczność i autopowtarzalność biologicznego procesu reprodukcji w opozycji do „manualności” i niepowtarzalności efektu procesu kreacji/produkcji ludzkiej.

Reprodukcja w sensie antropologicznym to efekt powielenia w innej formie oryginału, dzieła rąk człowieka jako jego substytut. Reprodukacja w sensie antropologicznym łączy się z kreacją w sensie artystycznym. Przedmiotem reprodukcji jest tu dzieło ludzkiej kreacji. To, co różni reprodukcję i dzieło, to także mechaniczność i powtarzalność reprodukcji oraz stojąca do nich w opozycji manualność i niepowtarzalność skutków procesu kreacji.

Nie możemy powiedzieć, że zdjęcie krzesła jest jego reprodukcją. Krzesło jest trójwymiarowe, a zdjęcie jest dwuwymiarowe, czyli płaskie. Krzesło może być produkowane. Można w jego produkcji powielać jego materialną formę i kształt, ale nie nazwiemy tego reprodukcją. Fotografia krzesła nie zawiera w sobie żadnych praktycznych funkcji krzesła, których mogłaby być substytutem. Jest jego ograniczoną możliwościami medium reprezentacją. Choć oba rzeczowniki poprzedza przedrostek re-, to rzeczowniki po nich następujące – prezentacja i produkcja - są czymś zupełnie innym. Fotografia może być reprodukcją jedynie rzeczy takich jak ona, tzn. płaskich obrazów lub tekstów, lub jednych i drugich, a więc wytworów człowieka, i wtedy może być ich reprodukcją-substytutem.

Jednak w sensie dosłownym fotografia nie może reprodukować przedmiotów trójwymiarowych, jakim jest rzeczywistość oraz wypełniające ją przedmioty, a rzeczywistość nie może być zreprodukowana, ani w całości, ani we fragmentach. Fotografia co najwyżej może ją i je obrazować, reprezentować, nie może natomiast ich powielać, produkować ponownie. W potocznym jednak użyciu występuje niekiedy skrót myślowy łączący fotografię z reprodukcją rzeczywistości. W pewnym sensie jest on odbiciem innego problemu, utożsamiania w odbiorze fotografii obrazu z przedmiotem obrazowania. W obu przypadkach wynika to z siły dokumentalnej reprezentacji, jaką ma fotografia.

Powracając do tytułowej problematyki sympozjum, jego oba człony oraz występujące w nich pary pojęć pozwalają się domyślać, że problemem kluczowym jest to, na ile mechanicznym i dosłownym jest w swym działaniu i skutkach mechaniczny proces fotografii będący reprezentacją tego, co znalazło się w polu widzenia kamery obsługiwanej przez jakiegось jej operatora oraz to, na ile ów operator, obok medialnych przekształceń fizycznego, materialnego świata w jego fizyczny i materialny obraz, ma wpływ na końcowy obraz. Upraszczając nieco problem i ujmując go z perspektywy bardziej psychologicznej niż fizycznej, problemem byłoby to, jak indywidualna subiektywność operatora procesu obrazowania wpływa na treści i jakości obrazu.

Dokumentacja–kreacja

Zdjęcie w sensie dosłownym nie jest ani reprodukcją świata zewnętrznego, ani też reprodukcją spojrzenia na ów świat operatora, ani tym bardziej reprodukcją jego świata wewnętrznego, choć niewątpliwie te dwa światy wchodzą w jakąś relację ze sobą zarówno w procesie fotograficznego obrazowania, jak i w samym obrazie, w jego jakościach wizualnych oraz w jego treści. Są one – jakości i treści – medialnie i fizycznie zdeteterminowane wspomnianymi już ograniczonymi możliwościami reprezentacji świata w obrazie fotograficznym, a także zdeteterminowane psychologicznie, stopniem świadomości wizualnej, świadomości obrazu oraz umiejętnościami operatora. W tym drugim, psychologicznym elemencie

występuje zarówno indywidualna świadomość widzenia operatora, to ile z tego, na co patrzy, widzi, spostrzega – nie wszystko, na co patrzymy, widzimy – oraz świadomość, ile ze spostrzeżonego jest w stanie zarejestrować w medialnym obrazie, czyli jaka jest jego indywidualna świadomość obrazowania fotograficznego, filmowego lub wideo.

W zależności od poziomu obu typów świadomości operatora ujawnić się mogą w skutkach jego działań świadome lub nieświadome aspekty kreacyjne, jeśli za kreację uznamy coś, co powstaje, choćby częściowo tylko, *ex nihilo*, to w tym przypadku ów element *ex nihilo* jest związany z jaźnią operatora. Im obie świadomości są wyższe, tym potencjalne możliwości kreacyjne są wyższe. To z kolei określa w sposób odwrotnie proporcjonalny stopień „reprodukcyjności” lub „reproduktywności”, czyli stopień dokumentalności. ale i to nie do końca jest tak proste i jednoznaczne. Istnieje bowiem pewien poziom obu świadomości, po przekroczeniu którego operator może się świadomie samoograniczyć w działaniu kreatywnym. Minimalizując element kreatywny podnosi wartości dokumentalne. Jedynie od jego decyzji – zdeterminowanej funkcją jakiej ma służyć obrazowanie – zależy to, w jakim stopniu rozwinie lub ograniczy kreację. Jednak podobnie jak kreacji w działaniu naszego operatora nie można sprowadzić do zera, tak również nie można całkowicie wyeliminować do zera dokumentalności w skutkach jego działania, czyli w fotografiach. Nawet wówczas, kiedy w wyniku zabiegów kreatywnych lub/i sposobu ujęcia przedmiotu w obrazie jest on dla odbiorcy nieczytelny i nierozpoznawalny – jak w obrazach makroskopowych czy mikroskopowych – to wciąż zachowuje on cechy dokumentalne uwarunkowane immanentnie fizycznymi cechami medium. Będąc materialnym śladem przedmiotu potwierdza jego istnienie i zawiera zmodulowane możliwościami medium wizualne informacje o nim.

Wydawałoby się, że są to kwestie oczywiste, niewarte poświęcania im czasu. Tak by było, gdyby obie świadomości – świadomość obrazu i świadomość medium – były niezmiennie i niczym niezdedeterminowane. Określa je jednak wiele czynników, poczynając od faktu, że są one ce-

chę indywidualną, osobniczą w sensie biologiczno-fizjologicznym, po ich psychologiczne i kulturowe, w tym także artystyczne oraz historyczne uwarunkowania.

Problem relacji między kreacją a – jak to zostało, jak się domyślam, ujęte metaforycznie, a nie literalnie – reprodukcją jest problemem immanentnie wpisanym w każde medium obrazowania oparte na obrazie optycznym. Fizyczny, a nie psychologiczny jak w malarstwie czy w rysunku, charakter źródła obrazu wywołuje również pytanie o jego relację wobec fizycznego, materialnego przedmiotu obrazowania. w kolejnych epokach historii fotografii ujmowano ją terminologicznie i koncepcyjnie różnie. Niezależnie jednak od terminologii oraz koncepcji estetycznych czy teoretycznych ta kluczowa dla istoty tego medium relacja stanowiła jeden z najistotniejszych problemów kształtowania się myśli teoretycznej oraz praktyki, zarówno artystycznej jak i dokumentalnej.

Historia

W pierwszej fazie historii fotografii, w wieku XIX, występowały w tych kwestiach dwa sprzeczne poglądy. Zwolennicy jednego z nich twierdzili, że w procesie powstawania ostatecznej formy obrazu fotograficznego nie ma żadnego elementu kreacyjnego, a przez to nie daje on nawet potencjalnie szansy na powstanie dzieła artystycznego, tylko bowiem z takim dziełem wtedy łączono kreację. w pewnym sensie wynikało to ze wspomnianego wyżej zjawiska utożsamiania obrazu z przedmiotem obrazowania oraz ze stanu świadomości tego, czym jest fotografia wśród innych obrazów. Skoro efektem procesu jest dokumentalny obraz, który zdawał się im w jego cechach nie wykraczać poza treści i jakości obrazowanego przedmiotu, to taki obraz nie przynależy do sztuki. Nawet jeśli dostrzegano w nim jego redukcyjne wobec przedmiotu cechy – monochromatyczność czy płaskość – to dodatkowo wzmacniały one ich negatywną opinię. W poglądzie tym dokumentalność wykluczała kreację.

„To jest brutalna prawda, ale lepiej być niedwuznacznym i rzeczy nazywać po imieniu, mechaniczna kopia natury nigdy nie stanie się dziełem sztuki.”⁵

5 R. Demachy, *Mechanism and Pictorial Photography*, (1910), [w:] Robert Demachy 1859–1936. *Photographs and Essays*, red. Bill Jay, London 1974, s. 31.

Inny, sprzeczny z tym pogląd przejawiał się przekonaniem, że fotografia, obraz fotograficzny należy do takiej samej kategorii zjawisk artystycznych jak malunek, rysunek czy grafika, ponieważ tak jak one jest także obrazem, obrazy bowiem w epoce przedfotograficznej należały do obszaru sztuki. Kreacja ograniczała się w takim ujęciu do reprezentacji przedmiotu, jego „dokumentacji” i w jakimś sensie utożsamiana była z kreacją.

„Fotografia dostarcza nam środków dokładniejszego naśladownictwa natury niż jakakolwiek inna gałąź sztuki, ale zarazem jest dostatecznie elastyczna, by ujawnić umysł i zamysł twórcy, a przez to jest najdoskonalszą ze sztuk.”⁶

Próba przełamania tej pierwszej opinii był piktorializm kształtujący się na przełomie wieku XIX i XX. Jego głównym celem było uczynienie z fotografii sztuki. Jednak argumentacja i działanie piktorialistów generalnie oparte były na tych samych założeniach, jakie reprezentowali ci, którzy zaprzeczali zaistnieniu fotografii jako sztuki. Piktorialiści uważali, że fotografia jako proces może dać efekt artystyczny, jeśli maksymalnie zredukuje się w jej precyzyjnie drobiazgowym obrazie cechy dokumentalne oraz wprowadzi się do niego artystyczne metody kreacji oraz cechy i jakości wzięte z kreacji obrazów manualnych. Ostatecznym celem było upodobnienie obrazu fotograficznego od obrazów medialnych oraz od widzenia człowieka.

„Usuwanie pewnych wad obrazu fotograficznego jest rzeczą dobrą; ale, żeby ten obraz był dziełem sztuki, nie wystarczy usunąć jego braki; trzeba mu jeszcze nadać pewne dodatnie właściwości. a przede wszystkim trzeba mu nadać pewne piętno osobiste, pewien, mniej lub bardziej wyraźny ślad ludzkiej ręki, a nie martwej maszyny.”

W obu poglądach, mimo tak odmiennych konkluzji końcowych, punktem wyjścia było przekonanie o koniecznym dla artystycznego statusu fotografii związku jej obrazowania z dotychczasowym obrazowaniem

6 H. Peach Robinson, *Paradoksy sztuki, nauki i fotografii*, „Obscura” 1984, nr 4, s. 21.

w sztuce, m.in. przez odrzucenie dokumentalnej reprezentacji na rzecz kreacyjnych działań na formie i treści obrazu zarejestrowanego w kamerze.

Przełom w poglądach i w praktyce związany z tymi kwestiami nastąpił w latach dwudziestych i trzydziestych wieku dwudziestego. Wystąpił on w obu nurtach nowoczesnej fotografii, w środowisku ściśle fotograficznym, w kręgu nowej fotografii oraz w środowisku sztuki awangardy. W obu nich pojawia się jeszcze jedna para pojęć, obiektywność i subiektywność ściśle związane z interesującymi nas tu problemami, kreacji i dokumentacji. W nowoczesnej fotografii wartością pozytywną była jej dokumentalna zdolność do precyzyjnego, mechanicznego i zobiektywizowanego uchwycenia przedmiotu w obrazie. Miał on także równie wysoko cenioną inną wartość, czyli możliwość reprezentacji przedmiotu w odmienny sposób od konwencji obowiązujących w sztukach pięknych oraz odmienny od widzenia człowieka, ponieważ „nie jest już więcej związany ograniczeniami naszego oka.”⁷ W tym ostatnim przejawiał się także aspekt zobiektywizowania, czyli pokazania przedmiotu nie w taki sposób, jaki widzi go lub raczej uświadamia go wizualnie człowiek, ale w jaki może go pokazać fotografia i w jaki należy go pokazać uwzględniając fenomeny nowoczesnej rzeczywistości wymuszające zmiany w jej percepcji, ponieważ „jedynie aparat fotograficzny jest w stanie oddać współczesne życie.”⁸

Na tym oraz na czystości zastosowania tych dwóch cech medialnych zbudowana została nowoczesna koncepcja fotografii, w której dokumentalny charakter mechanicznego procesu nie zaprzeczał potencjalnie w nim zawartych możliwości kreacyjnych. Pojęcie kreacji został poszerzone. Odnosiło się zarówno do rezultatów twórczych działań formalnych, których celem był efekt artystyczny należący do przejawów sztuki czystej, jak i do działań, w których głównym celem była reprezentacja rzeczywistości, czyli obraz dokumentalny pozbawiony manipulacji jego treścią. W tym

7 L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927, [cyt. za:] „Obscura” 1985, nr 1–2, s. 24.

8 A. Rodczenko, *Puti sowriemiennoj fotografii*, „Nowyj Lef” 1928, nr 9, s. 34–37; [cyt. za:] *Drogi współczesnej fotografii*, „Obscura” 1988, nr 8, s. 30–36.

drugim, mniej oczywistym przypadku nowoczesna kreacja polegała na twórczym wykorzystaniu czystych możliwości medialnych wzmacniających dokumentalną wartość i atrakcyjność, np. w fotografii reportażowej. W obu przypadkach dokumentalność i obiektywizm nie zaprzeczały kreacji, a wręcz przeciwnie, świadome ich wykorzystanie miało jej służyć.

W podobny sposób ujmowano to w konstruktywizmie. W fotografii, tak jak i w całej sztuce konstruktywistycznej dążono do stworzenia dzieł absolutnie obiektywnych, wykonanych z użyciem środków mechanicznych, opartych na weryfikowalnych metodach fizycznych i matematycznych.

„Naszym pierwszym zadaniem jest pokazać, że sztuka jako wyraz subiektywnych doświadczeń psychicznych straciła całkowicie znaczenie oraz że musi ona spełniać obiektywne żądania swej epoki.”⁹

Efektem tak realizowanego procesu kreacji miało być dzieło pozbawione elementu subiektywnego wynikającego m.in. z manualnego wykonania. Konstruktywiści wierzyli, że takie dzieło będzie tak samo odczytane przez każdego odbiorcę. Mechaniczność i dokumentalność reprezentacji rzeczywistości w fotografii miała być tego gwarantem.

„Formy wykonane ręcznie dają grafologiczne odchylenia, charakterystyczne dla poszczególnych artystów – wykonanie mechaniczne daje bezwzględny obiektywizm formy.”¹⁰

Całkowicie odmienne koncepcje w tych kwestiach reprezentował futuryzm i surrealizm. W obu dążono do maksymalnej subiektywizacji dzieła, w tym także powstałego z użyciem fotografii.

Futuryści w przeciwieństwie do konstruktywistów uważali, że „nasza świetna a kłamiwa inteligencja”¹¹ wcale nie pomaga człowiekowi współczesnemu lepiej zrozumieć nowoczesną rzeczywistość. Futurystyczny obraz nie miał być reprezentacją rzeczywistości, lecz oddaniem indywidu-

9 *Stellungnahme der Gruppe MA in Wien zum Ersten Kongress der Fortschrittlichen Künstler in Düsseldorf*, „De Stijl” 1922, nr 8, ss. 125-128; cyt. za: Moholy-Nagy, ed. by R. Kostelanetz, New York 1970, s. 186.

10 [Wypowiedź programowa redakcji], *Co to jest konstruktywizm*, „Blok” 1924, nr 6–7, s. nlb. 3.

11 F. T. Marinetti, *Manifest założycielski i manifest futuryzmu*. (1909) [w:] Tamże, s. 156.

alnego i subiektywnego wrażenia twórcy doświadczającego nowoczesną rzeczywistość. Miał on „w sposób doskonały wywołać całkowite wrażenie.”¹² Sens swych działań futuryści m.in. uzasadniali istnieniem mechanicznych mediów. „Odkąd istnieje fotografia i kinematografia, malarska reprodukcja prawdy nikogo już nie interesuje, ani nie będzie już interesować nikogo więcej.”¹³ „Wartość fotografii polega na tym, że reprodukuje obiektywnie i że przez swą perfekcję udaje jej się uwolnić artystów od kajdanów dokładnej wierności naturze.”¹⁴ Futurysta nie może tworzyć dzieł jak konstruktywiści z „pionem w rękę, z oczami niezawodnymi jak linijka, z umysłem dokładnym jak cyrkiel”¹⁵, tworząc dzieło „musi być wirem doznań, potencją twórczą, a nie zimnym i logicznym intelektem”.¹⁶ W przekazaniu swej wizji, a nie realnego obrazu rzeczywistości przy pomocy fotografii chciał „oddać realność w sposób nierealistyczny.”¹⁷

„Pokazujemy to, co jest zawarte w naszym wrażeniu, tym sposobem przezwyciężamy moc obiektywu, aby dostrzec również i to, co przekracza w sobie jego fotograficzną, mechaniczną naturę.”¹⁸

W surrealizmie, w którym ceniono mechaniczną perfekcję obrazowania fotografii oraz jej odmienność od widzenia ludzkiego, równie absolutnie jak w futuryzmie ujęty został element subiektywny. Zawierał się zarówno po stronie wyzwolonych z wszelkich ograniczeń racjonalnego myślenia twórców czerpiących ze źródła twórczości surrealistycznej, jakim była ich podświadomość, niepowtarzalna, bo u każdego ukształtowana inaczej, jak i po stronie odbiorców, którzy swą indywidualną pod-

12 A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*. (czerwiec 1913) Roma 1913; reprint: Torino 1970, s. 17 (11).

13 G. Balla, *Manifesto dela Colore*. (1913) [w:] *Archivi del Futurismo*. Raccolati e ordinati da Maria Drudi Gambillia e Teresa Fiori, Roma 1986, s. 100.

14 U. Boccioni *Il dinamismo futurista et la pittura francese*. (1913) „Lacerba” 1.08.1913; cyt. za: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln 1971, s. 135.

15 A. Pevsner, N. Gabo, *Manifest realistyczny*. (1920) [w] *artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybrały i opracowały Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa 1977, s. 361.

16 C. Carrà, *Malarstwo dźwięków, szumów i zapachów*. (1913), cyt. za: C. Baumgarth, *Futuryzm*. Warszawa 1978, s. 295.

17 A. G. Bragaglia, *op. cit.*, s. 10.

18 Ibidem.

świadomością mogli dzieło odczytać inaczej niż inni. Fotografia w opinii surrealistów pozwalała uwolnić się od jednego z najpoważniejszych przymusów ciążących na myśleniu, którym było według André Bretona „*podporządkowanie się bezpośrednim postrzeżeniom zmysłowym, które w wielkiej mierze czynią z umysłu igraszkę świata zewnętrznego.*”¹⁹

Paradoksalnie, subiektywizm surrealistyczny – równie skrajny jak futurystyczny – opierał się w ocenie miejsca i znaczenia fotografii w refleksji i praktyce surrealistycznej na obiektywizmie procesu fotograficznego. Surrealiści wskazywali na to, że dokonywał się on mechanicznie, pozostając w krótkim momencie rejestracji w kamerze poza kontrolą racjonalnego umysłu, którą surrealizm odrzucał i zwalczał, poszukując takich metod twórczości, w których będzie ona ograniczona lub wyeliminowana. Dlatego surrealiści poświęcali fotografii wiele uwagi w teorii i praktyce głosząc: „Fotografia sama w sobie zagęszcza realność, czyniąc z niej superrealność”, a przez to „przyniosła nowy realizm, nadrealizm”, ponieważ: „Nasze oko nigdy nie widzi świata na podobieństwo fotografii.”²⁰ „Nieludzkość” obiektywizmu fotografii gwarantowała w ich przekonaniu obraz pozbawiony korekt umysłu zniewolonego racjonalnym myśleniem. Fotografia dawała hiperrealistyczną technikę obrazowania uprawdopodobniającą to, co obrazuje, ponieważ niezależną od umysłu.

„Inspiracja oddzieli się od technicznego procesu, zostanie powierzona tylko automatycznym kalkulacjom aparatu. Nowy rodzaj twórczości umysłowej, którym jest fotografowanie, przesuwa wszystkie fazy twórczości przedmiotu na właściwe miejsce. Zaufajmy nowym rodzajom fantazji, które wypływają z prostych, obiektywnych przekształceń. Temu co możemy wyśnić zbywa oryginalności.”²¹

Obie skrajnie odmienne awangardowe koncepcje – konstruktywistyczna oraz futurystyczna i surrealistyczna – reprezentowały utopijne założenia m.in. absolutyzując element obiektywny lub subiektywny. W obu

19 A. Breton, *Entretiens 1913-1952*, cyt. za: K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 10.

20 J. Voskovec, *Fotografia i superrealność*, „Obscura” 1986, nr 6, s. 36–37, 39.

21 S. Dali, *Fotografia, czysta twórczość umysłu*, „Obscura” 1988, nr 2, s. 18.

przypadkach podkreślano wartość mechaniczności i dokumentalności fotografii, wskazując na szczególną relację jej obrazu wobec rzeczywistości; ujmowano fotografię jako wielorako skuteczne narzędzie kreacji.

Takie ujęcie interesujących nas problemów do pewnego stopnia było kontynuowane w nowoczesnych działaniach fotografów po roku 1945, w pierwszych dekadach drugiej połowy wieku dwudziestego. Pojawia się w nich ponownie, ale w innym kontekście i ujęciu artystycznym, para pojęć, która już ujawniła się w problematyce artystycznej okresu międzywojennego. Są nimi: obiektywność i subiektywność obrazu fotograficznego oraz charakter relacji łączących w nim obraz i rzeczywistość. W fotografii określanej artystyczną przejawiało się to nurtem fotografii subiektywnej, w fotografii reportażowej dokumentującej rzeczywistość, fotografią humanistyczną.

Przedstawiciele nurtu fotografii subiektywnej w części swych poglądów oraz w formalnych cechach dzieł reprezentowali postawy podobne do nowej fotografii oraz konstruktywizmu. Pozbawieni byli jednak utopijnych złudzeń swoich poprzedników. Egzystencjalna potrzeba ekspresji, oddania w obrazie doświadczeń z obcowania ze światem ludzi i materii sublimowała się w bardzo precyzyjnych obrazach. Ich forma przejawiała się czystością użytych środków, perfekcyjnymi, niezwykle precyzyjnymi obrazami, w których zintensyfikowana dokumentalnymi cechami medium reprezentacja przedmiotu ujmowała go w wyjątkowy i w bardzo indywidualny sposób. Element subiektywny nie wiązał się z cechą medium, które w fotograficznym ujęciu przedmiotu opierało się na dokumentalnej relacji obraz – przedmiot, lecz na jego zdolności do przeniesienia i zachowania w obrazie tego szczególnego, indywidualnego i subiektywnego spojrzenia fotografa odkrywającego w rzeczywistości coś, co wywołało w nim nie tylko zainteresowanie, ale również emocję.

„Ostatnie wakacje spędziłem w słynnym miasteczku rybackim w Nowej Anglii w Gloucester. Robiłem całe serie fotograficznych martwych natur przegniłych lin, porzuconej rękawicy, dwóch rybich głów i innych zwykłych pospolitych przedmiotów, które znajdowałem kopiąc naokoło na brzegu i plaży. Pierwszy raz w życiu przedmiot jako taki przestał mieć

znaczenie podstawowe. Przeciwnie, zostałem włączony w związki tych rzeczy, tak bardzo, że te zdjęcia okazały się być głęboko poruszające oraz stały się osobistym doświadczeniem (...) fotografie te mają charakter psychologiczny.”²²

Ujęcie tego doświadczenia w obrazie stwarzało nadzieję fotografa na wywołanie podobnych wrażeń i emocji po stronie odbiorcy. Powstałe w tym kręgu obrazy nie były spontaniczną reakcją na świat widzialny, lecz stanowiły końcowy efekt zobaczenia i dostrzeżenia oraz uświadomienia dostrzeżonego. Patrzenie stanowiło ważną część w twórczości kształtującej się w tym nurcie, dzięki niemu bowiem fotografujący doświadczał zanurzenia w rzeczywistości. Dla jednych wynikał z tego intrygujący obraz zachowujący indywidualność i subiektywność widzenia, a dla innych oprócz tego było to także intensywne doświadczenie rzeczywistości oraz odrębności wobec niej jaźni twórcy, ale również chwilowe egzystencjalne poczucie jedności ich obojga.

„Prostokąt szkła [matówka – LL] staje się jak słowa modlitwy lub poematu, jak miejsca lub rakiety w dwóch nieskończonościach – jedna w podświadomości, a druga w wizualno-dotykowym wszechświecie (...). Kiedy 'obraz' zostanie dostrzeżony na szkłe, wszystko, co rozdziela człowieka i miejsce, zostaje zniesione”.²³

W drugim nurcie fotografii opartej na konwencji dokumentalnej kształtującym się po roku 1945 jako nowa forma fotografii reportażowej nazwanej później fotografią humanistyczną, występują również podobne postawy wyrażenia w fotografii swojego indywidualnego spojrzenia na rzeczywistość. Wyrastały one w tym kręgu praktyki fotograficznej z podobnej sytuacji historyczno-pokoleniowej i zawierały również elementy egzystencjalnej refleksji nad kondycją współczesnego człowieka. Z natu-

22 A. Siskind, *The Drama of Object*, [w:] *Photographers on photography. a critical anthology*, ed. by N. Lyons, Englewood Cliffs 1966, s. 96.

23 Cyt. za: J. Green, *American photography. A critical history 1945 to the present*, New York 1984, s. 54.

ry reporterskiego charakteru humanistycznej fotografii uwaga tworzących ją fotografów skierowana była jednak na inny obszar realnego świata, na świat ludzi, w stronę realnego życia często zwykłych ludzi, których indywidualne losy ukazane z bliska z bardzo osobistej i niekiedy intymnej perspektywy reprezentują nie tylko ich życie, ale przez kontekst – kulturowy, społeczny czy polityczny – opisują współczesny i zmieniający się świat, a wraz z nim zmieniającą się kondycję ludzką. Tak jak fotografia subiektywna nie była prostą kontynuacją artystycznych zjawisk międzywojennych, tak również fotografia humanistyczna nie była kontynuacją fotografii reportażowej lat dwudziestych i trzydziestych. Dokumentalna konwencja w klasycznym jej rozumieniu, na której opierała się działalność fotoreporterów „humanistów”, była przez nich rygorystycznie przestrzegana. Wprowadzone przez nich nowoczesne rozwiązania formalne służyły temu samemu, co charakteryzująca ich metoda pracy: blisko tematów i ludzi, które dokumentowali ujmowane z wyraźnie zaznaczonej indywidualnej perspektywy, ale bez subiektywnej, zawężającej selekcji wstępnej przedmiotu pracy. Celem było rzetelne i odpowiedzialne ukazanie problemów współczesnego świata z podwójnie indywidualnej perspektywy, z perspektywy pojedynczych losów bohaterów ich reportaży oraz z ich własnej. To rzeczywistość narzucała treść i wpływała na formę reportażu, a nie własne upodobania czy oczekiwania instytucjonalnych odbiorców ich zdjęć, redakcji pism ilustrowanych. Konsekwentne trzymanie się dokumentalnej narracji wynikało z kształtowanego przez nich nowoczesnego etosu pracy fotoreportera opartego właśnie na dokumentaryzmie i etyce określające zasady postępowania w pracy, która dla niektórych z nich łączyła się z poczuciem pełnienia ważnej misji. Świadoma, samoograniczająca się kreacja podporządkowana dokumentacji określała w ich fotografiach relację wobec rzeczywistości.

„Dziennikarstwo fotograficzne, ze względu na ogromną publiczność, do której docierają korzystające z niego publikacje, ma większy wpływ na myślenie i opinie ludzi niż jakakolwiek inna dziedzina fotografii. Z tych powodów ważnym jest, aby fotograf-dziennikarz (oprócz niezbędnej znajomości swych narzędzi) posiadał silne poczucie prawości oraz rozezna-

nie, aby w zgodzie z nimi zrozumieć i przedstawić swój temat.”²⁴

Pewne zamieszanie w rozumieniu interesujących nas kwestii nastąpiło w latach sześćdziesiątych. Grupa młodych twórców wychowanych na tych nowoczesnych zasadach oraz dzielająca ich ogólny sens, mając również pogłębianą świadomość odrębności medium, jego możliwości i ograniczeń, poszukiwała dla siebie nowego obszaru twórczości. W ich poszukiwaniach przejawiały się postawy nonkonformistyczne charakteryzujące wówczas wiele grup młodych jak oni twórców. Nie interesowała ich coraz silniej występująca w środowisku fotograficznym od końca lat pięćdziesiątych nowoczesna estetyzacja obrazu człowieka i rzeczywistości, będąca jedną z pochodnych nurtu subiektywnego. Nie chcieli również wkleść się w mechanizmy wizualnej perswazji, w jakie uwikłana była fotografia reportażowa prezentowana na łamach pism ilustrowanych, czy publikowane tam obok niej fotografie reklamowe. Nie chcieli jednak tracić kontaktu z rzeczywistością estetyzując jej obraz, czy wpisując się w narracje, na których publiczny obieg nie mieli pełnego wpływu. Z takich źródeł zrodziło się zjawisko określane nowym dokumentem.²⁵ Tworzyli je młodzi twórcy wywodzący się ze środowisk fotograficznych oraz reprezentanci środowiska sztuki neoawangardy. Ich działania łączyła twórczość opierająca się na dokumentalnej konwencji obrazowania, w której główną wartością użytego medium była zdolność do dokumen-

24 W. Eugene Smith, *Photographic Journalism*, (1948), [w:] *Photographers on photography...*, s. 103.

25 Ukształtowanymi już przejawami nowego dokumentu były dwie wystawy. Pierwsza, „New Documents”, otwarta została w 1967 roku w Museum of Modern art w Nowym Jorku i pokazano na niej prace Diane arbus, Lee Friedlandera, Garry’ego Winogranda jako „czołowych przedstawicieli nowego pokolenia fotografów dokumentalnych”, którzy zdaniem kuratora wystawy Johna Szarkowskiego „W ostatnim dziesięcioleciu przekierowali technikę i estetykę fotografii dokumentalnej w bardziej osobistym kierunku. Ich celem nie było zreformowanie życia, ale jego poznanie go, nie przekonywanie do niego, lecz zrozumienie go.” [Press Release] No. 21, February 28, 1967, s. 1; https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf, dostęp 3.10.2017.

Dруга wystawa, „New Topographics. Photographs of a Man-Altered landscape”, pokazana została w 1975 roku w International Museum of Photography w George Eastman House w Rochester i wzięli w niej udział: Robert adams, Lewis Baltz, Bernd i Hilla Becherowie, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel.

talnej rejestracji wyselekcjonowanych obszarów rzeczywistości. Różniły ich: wybór tych obszarów oraz motywacje, które nimi kierowały. Część z tych, którzy wywodzili się ze środowisk fotograficznych w wyborze przedmiotu dokumentacji kierowała się – jak Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand – potrzebą wyrażenia empatii wobec ludzi, których egzystencja pomijana była dotychczas w dokumentalnym ujęciu reporterskim. Przedmiotem ich zainteresowania byli zwykli ludzie, codzienni, anonimowi przechodnie wypełniający ulice wielkich miast czy społeczeńi outsiderzy należący do zamkniętych mini-społeczności, ludzie chorzy i ułomni, czy odmiennie zorientowani seksualnie. Fotografowie ci tworzyli alternatywny obraz współczesnego im pejzażu społecznego w USA. Inne obszary rzeczywistości, także pomijane w dokumentalnym ujęciu reporterskim, reprezentowali fotografowie tacy, jak Robert Adams, Lewis Baltz czy Stephen Shore. Przedmiotem ich wybiórczych paradokumentalnych rejestracji surowych w formie oraz chłodno zdystansowanych były typowe miejskie, podmiejskie czy przemysłowe fragmenty rzeczywistości na ogół wyludnione i nieatrakcyjne wizualnie.

Podobne postawy nieco wcześniej (od początku lat sześćdziesiątych) reprezentowali twórcy wywodzący się ze środowiska sztuki neoawangardy, przedstawiciele fotograficznych typologii, tacy jak Ed Ruscha (autor fotodokumentacji przedstawionej w formie książeczki *Every Building on the Sunset Strip*, 1966), John Baldessari (autor serii zdjęć *The back of all the trucks*, 1963) czy Hilda i Bernd Becherowie, tworzący od roku 1957 typologiczne ciągi fotografii przedstawiające różne typy budowli, głównie przemysłowych. Ich także interesowały obszary rzeczywistości potocznej i niedostrzeganej ani przez estetyzujących fotografów, ani przez dokumentujących fotoreporterów. Nie reprezentowali jednak wobec swego przedmiotu obrazowania postawy empatii i aktywnego zaangażowania, lecz postawę badawczą, obiektywną i beznamiętną. Poszukiwali przy pomocy dokumentalnej rejestracji pewnych prawidłowości czy wspólnych cech wybranych obszarów rzeczywistości.

„Moje zdjęcia nie są ani interesujące, ani nie mają tematu. Są po prostu zbiorem ‘faktów’. [...] w ogóle nie obciążam ich przesłaniem na jaki-

kolwiek temat. Są po prostu naturalnymi „faktami” i to wszystko czym są. [...] Przede wszystkim zaś, fotografie, których używam, nie są ‘artystyczne’. Są to dane techniczne, takie jak fotografia przemysłowa. [...] Nawet nie patrzę na nie jak na fotografię.”²⁶

W działaniach jednych i drugich opartych na dokumentarności fotografii, pozbawionych manipulacji treścią środkami formalnymi występują jednak działania kreujące. Polegały ona na spekulacji intelektualnej, której efektem były założone z góry zasady działania dotyczące wypreparowania treści przez radykalne zawężenie obszaru dokumentacji oraz na przyjęciu rygorystycznie przestrzeganej paradokumentalnej metody obrazowania. Paradokumentalność tego typu działań wynikała z tego, iż ich efekty nie pełniły żadnej funkcji praktycznej, jaką pełni fotograficzna dokumentacja naukowa, medyczna czy policyjna. Nawet jeśli w zamysle części ich twórców nie miałyby być tradycyjnym dziełem sztuki, to przez zinstytucjonalizowany obieg publiczny, przez wprowadzone w obieg galeryjny, wystawienniczy czy wydawniczy wkraczały w obszar sztuki i były tam rozpatrywane jako dzieła sztuki. Powstawały w ten sposób nowe, najczęściej niedostrzegane wtedy oraz później, interesujące nas tu napięcia między tytułowymi parami pojęć fotografia – rzeczywistość, kreacja – reprodukcja/dokumentacja.

Na te zjawiska nałożyły się w tym samym czasie, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, szersze zjawiska występujące w ówczesnej sztuce neoawangardy. W ich fotograficzne przejawy, które nie były oparte na konwencji fotografii dokumentalnej, jak w przypadku Ruschy, Baldessariego czy Becherów, dotyczyły problemu reprezentacji przedmiotu w obrazach medialnych. Przez to także związane z nimi były aspekty dokumentalne w fotografii oraz w innych mediach opartych na obrazach optycznych. w tych praktykach najczęściej opartych na metodzie konceptualnej w jeszcze większym stopniu niż w nowym dokumencie czy w typologiach, zasadniczą rolę sprawczą odgrywała

²⁶ Są to odpowiedzi Eda Ruschy na pytania dotyczące statusu i funkcji jakie pełni fotografia w jego pracach. Cyt. za: J. Shannon, *The Recording Machine. Art and Fact during the Cold War*, New Haven-London 2017, s. 1–2.

spekulacja intelektualna kreująca problem artystyczny. Egzemplifikacja idei dzieła często przybierała w konceptualizmie formę paradokumentacji fotograficznej z przeprowadzonych paranaukowych eksperymentów wizualnych. Użyty w nich obraz fotograficzny w zasadzie nie był dziełem sztuki, ponieważ konceptualizm odrzucił realizację materialnego dzieła, zastępując go jego ideą, którą należało jedynie zakomunikować odbiorcy. Ten swoisty komunikat czasami – jak wspomniano wcześniej – przybierał formę rejestracji fotograficznej, czasami zaś sama fotografia jako medium obrazowe bywała przedmiotem konceptualnych spekulacji, w których zdjęcie stawało się paradokumentem. Wszystkie te zjawiska łącznie spowodowały spore zagmatwanie w interesujących nas kwestiach, ale także w rozumieniu sztuki i fotografii.

Pogłębiło się ono w następnej dekadzie za sprawą postmodernistycznej dysputy. Media, ich obecność w sztuce, w tym także obecność fotografii, były rozpatrywane jako istotna przyczyna i jednocześnie skutek postmodernistycznego przełomu. Za sprawą postmodernistycznej dysputy podważającej m.in. wszystko to, co do tej pory uznawane było za sztukę/kreację lub nią nie było, bo było m.in. dokumentacją, a właściwie znosząc ten podział wobec braku sensu – lub niemożności – wypracowania narzędzi intelektualnych, interesująca nas problematyka uległa jeszcze większemu zagmatwaniu, które właściwie w sferze teoretycznej trwa w tych kwestiach do dzisiaj. Także w fotograficznej praktyce tej epoki problemy dokumentacji i kreacji, relacji między obrazem a przedmiotem obrazowania, wystąpiły podobne komplikacje jak w towarzyszącej jej refleksji teoretycznej. Fotografia inscenizowana, w której wystąpiło to najwyraźniej, obecna była tendencja, którą można by nazwać kreacją radykalną. Inscenizujący fotografowie kreowali nie tylko formę, ale także treść swych obrazów. Co więcej, ich forma i treść nie zostały wymyślone przez autorów inscenizacji, lecz zostały zapożyczone z istniejących już obrazów, głównie w historii sztuki pięknych, ale także w historii fotografii, filmu lub w reklamie. W ich działaniach wystąpiły dwie skrajne metody. Jedni posługując się środkami malarsko-rzeźbiar-

skimi, niekiedy żmudnymi i pracochłonnymi, sami tworzyli przedmioty przyszłego obrazowania, nad których treścią oraz formą w pełni panowali i które zaistniały jedynie po to, aby zostać sfotografowanymi. Dla swych kreatywnych potrzeb odeszli od obrazowania rzeczywistości. Inni, mniej liczni, również od tego odeszli, ale ograniczali się do zawłaszczania cudzych obrazów, znanych w historii fotografii lub z reklam, fotograficznie je reprodukując. Proces fotograficzny miał jedynie w sposób dokumentalno-reprodukcyjny doprowadzić do zachowania skutków przedmiotowych kreacji, a perfekcyjna odbitka fotograficzna, czasami w ponadnaturalnej skali, miała być jedynie ich wierną reprezentacją medialną. w pewnym sensie dochodziło w tych działaniach do zredukowania nieomal do zera kreacji środkami fotograficznymi przy jednoczesnym ich wykorzystaniu do działań nieomal stuprocentowo dokumentalno-reprodukcyjnych.

„Jeśli fotografia przestaje odnosić się do realnego świata; jeśli zdjęcie nie wskazuje już tego, co, jak zakładaliśmy, znajduje się poza ramą, w którą fotografia chwyta [rzeczywistość, LL]; jeśli to, co poza kadrem przestaje być punktem odniesienia dla fotografii, to na jakich zasadach możemy się opierać mówiąc o reprezentacji?”²⁷

W ten sposób dochodzimy do czasów współczesnych, w których występują właściwie wszystkie z opisanych wcześniej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zjawisk oraz pojawiło się nowe: nowa fotografia dokumentalna, której reprezentantami w Polsce są fotografowie zwani „nowymi dokumentalistami”.²⁸ Wbrew nazwie, nie jest ona zupełnie nowa, choć różniąc się nieco od historycznych zjawisk lat sześćdziesiątych. Konwencja dokumentalna, do której odwołują się twórcy i propagatorzy związani z tym nurtem, wcale nie służy jako narzędzie

27 Y. Lomax, *When Roses are no Longer Given Meaning in Terms of Human Future*, (1983); [cyt. za:] s. Edwards, *Snapshooters of History. Passages of the postmodern argument*, [w:] *The Photography Reader*, ed. by Liz Wells, London-New York 2003, s. 183.

28 Ten termin utrwalił się w polskim piśmiennictwie fotograficznym za sprawą wystawy „NOWI DOKUMENTALIŚCI” (2006) pokazanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

dokumentacji. Ukrywa się pod nią kreacja, częściowo przejawiająca się intelektualną spekulacją, w sposób podobny jak w konceptualizmie, ale bez jego uzasadnień artystyczno-historycznych, a częściowo przejawiająca się estetyzacją. Bardzo różne w swych formach i jakościach są same dzieła reprezentujące ten nurt. Dalekie są od redukcjonistycznych i minimalistycznych form nowego dokumentu czy fotograficznych typologii z lat sześćdziesiątych. Zabiegi estetyzujące mieszają się w nich z motywacjami społecznymi lub „naukowo-poznawczymi”, ale znów nie w taki sposób i w takiej formie oraz w takim rozumieniu jak w konceptualizmie, gdzie ten aspekt również występował. Paradoksalnie w tych ostatnich działaniach można by powiedzieć, że dokumentacja służy kreacji i odwrotnie, kreacja służy dokumentacji.

Wobec tego typu zjawisk z dalszej i bliższej współczesności pytanie dzisiaj o to, gdzie kończy się kreacja a zaczyna dokumentacja/reprodukcja wydawać się może dla wielu anachronicznym, czy wręcz naiwnym. Jednak dla higieny intelektualnej, a także w trosce o zachowanie pewnego ładu terminologicznego we współczesnym dyskursie dotyczącym fotografii, a także dla potrzeby choćby czysto praktycznej, związanej np. z dydaktyką fotograficzną, trzeba je stawiać oraz należy próbować nań odpowiadać.

Październik 2017

Bibliografia

Druki zwarte

Apollonio U., *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Köln 1971.

Archivi del Futurismo, raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillia e Teresa Fiori. Roma 1986.

Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, wybrały i opracowały Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa 1977.

Baumgarth C., *Futuryzm*, Warszawa 1978.

Bragaglia A.G., *Fotodinamismo futurista*. (czerwiec 1913), Roma 1913;

reprint: Torino 1970.

Green J., *American Photography. A Critical History 1945 to the Present*, New York 1984.

Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.

Moholy-Nagy, ed. by R. Kostelanetz, New York 1970.

Photographers on Photography. A Critical Anthology, ed. by N. Lyons, Englewood Cliffs 1966.

Robert Demachy 1859–1936. Photographs and Essays, red. Bill Jay, London 1974.

Shannon J., *The Recording Machine. Art and Fact During the Cold War*, New Haven–London 2017.

The Photography Reader, ed. by Liz Wells, London–New York 2003.

Weston E., *The Daybooks*, Volume 1: *Mexico*, ed. by N. Newhall, Rochester 1961.

Periodyki

Co to jest konstruktywizm, „Blok” 1924, nr 6–7.

Dali S., *Fotografia, czysta twórczość umysłu* (1927), „Obscura” 1988, nr 2.

Drogi współczesnej fotografii, „Obscura” 1988, nr 8.

Moholy-Nagy L., *Malerei, Fotografie, Film* (1927), „Obscura” 1985, nr 1–2.

Peach Robinson H., *Paradoksy sztuki, nauki i fotografii* (1896), „Obscura” 1984, nr 4.

Rodczenko A., *Puti sowriemiennoj fotografii*, „Nowyj Lef” 1928, nr 9.

Voskovec J., *Fotografia i superrealność* (1925), „Obscura” 1986, nr 6.

Strony www

<http://quotesabout.us/author/w/wynn-bullock/quotes>, dostęp: 3.10.2017.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf, dostęp: 3.10.2017.

Summary

Problems related to the topic „Photography and Reality: Between Creation and Reproduction” are arranged in two pairs of concepts that inspire to present theoretical and historical remarks announced in the title of the text in which the reproduction has been replaced by documentation. The Latin jar of versus and the question mark in the first part of the title reflect the dynamistic, historically changing nature of the approaches to the relationship between creation and documentation

Keywords: creation, new documentary photography, new documentalists of photography , documentation