

Uniwersytet Warmińsko – Mazurski

Wydział Nauk Społecznych i Sztuki

Łukasz Jastrzębski

Między tradycją a nowatorstwem: powrót do piktorialnych korzeni we współczesnej polskiej twórczości w technice gumy chromianowej.

Olsztyn 2006

WSTĘP

Kultura młodych ludzi jest przesycona danymi cyfrowymi, zakodowanymi binarnie, obraz czy muzykę w takiej formie można łatwo powielić, skopiować, przesłać na dowolną odległość w bardzo krótkim czasie, dane zajmują mało fizycznej przestrzeni – całą bibliotekę lub muzeum można zmieścić na dysku twardym domowego komputera. Nie znaczy to, że za pomocą magicznego zaklęcia znakomite płótna skurczą się i wcisną na płytę kompaktową, a drgania powietrza zostaną zamienione na magnetyczne impulsy na dysku twardym. Malowidło w trakcie reprodukcji zostanie przetworzone na obraz optyczny, ten na dane cyfrowe. Aby móc zobaczyć informacje zawarte w tej cyfrowej formie (już nie malowidło, ale jego digitalną reprezentację) trzeba je wyświetlić lub wydrukować, różne urządzenia dadzą przy tym różne rezultaty, o czym przypomina mi każda próba kalibracji monitora czy drukarki i każdy wydruk, każda prezentacja obrazowego materiału w warunkach innych, niż te, do których przywykłem. Otrzymaany efekt – wielokrotna i wieloetapowa transformacja rzeczywistości - jest równie niepowtarzalny jak sama rzeczywistość i staje się rzeczywistością. Obraz w postaci cyfrowej można powielić bez naruszania jego zawartości praktycznie dowolną ilość razy, nie jest jednak doskonały. Może on być – w najlepszym

wypadku – jedynie reprezentacją istniejącego przedmiotu, podobnie jak portret jest reprezentacją osoby sportretowanej, reprezentacją skończenie wierną, skończenie dokładną.

Pisał o tym już w latach trzydziestych ubiegłego wieku Walter Benjamin. Poruszał on problematykę masowej reprodukcji dzieł sztuki<sup>1</sup>, pisał przy tym o aurze oryginalnego dzieła – aurze ginącej w reprodukcjach. Z czasem dzieło Benjamina zyskało na znaczeniu, pojawił się odmienny sposób istnienia pewnych zjawisk, nowy wymiar - *simulacrum*<sup>2</sup> – reprodukcje, czy raczej reprezentacje, zaczęły funkcjonować niezależnie od dzieł, pojawiały się w nowych kontekstach, nowych zderzeniach, nowych zespołach. Znaczenie dzieła stale ulega manipulacji - zmianie przez zestawienie jego kopii z odpowiednimi kopiami innych dzieł. Powstają dziś wirtualne muzea, zabytki bada się często bez fizycznego kontaktu z nimi, ja sam piszę tą pracę znając część z omawianych niżej fotografii jedynie w formie reprezentacji – przesłanych e-mailem i oglądanych na monitorze reprodukcji lub skanów. Swoją tezę udowodnię przez wybór odpowiednich prac (właściwie ich reprezentacji) i ich zestawienie ze sobą, które prawdopodobnie nigdy nie nastąpi w odniesieniu do istniejących fizycznie oryginałów. Współcześnie przedmioty, dane na ich temat i prezentacje tych danych ulegają wzajemnym oddziaływaniom, mieszają się, bądź są świadomie zestawiane (tu dobrym przykładem są rzucane na ściany zabytków obrazy i filmy na koncertach pop-artysty Jeana-Michella Jarre'a), jest to częścią nieodłączną wszechobecnej ponowoczesności.

Jest też drugie oblicze postmoderny i sposobu istnienia dzieła w *simulacrum*, na które także profetycznie wskazywał Benjamin: oto dzieła są kreowane w taki

---

1 Benjamin, W., 1975.

2 Rozumiane jako kopia bez oryginału – za Platonem.

sposób, żeby nie traciły zbyt wiele w zdigitalizowanej postaci, bądź, jak grafika wektorowa, są bezpośrednio w cyfrowej postaci tworzone (daje to zupełnie inne możliwości od kreacji w tworzywie o materialnej, nie digitalnej podstawie). Wiele problemów stwarza odtworzenie brzmienia klasycznego dzieła w wykonaniu większej orkiestry z pośrednictwem mediów cyfrowych, piosenka Madonny, w zamierzeniu istniejące głównie digitalnie to mniejszy problem – brzmi dobrze nawet na średniej klasy sprzęcie grającym. Graficy planujący drukować swoje dzieła, a pracujący wyłącznie na komputerze, od początku postępować będą inaczej od tych, których celem będzie wyświetlenie efektów pracy na monitorach lub przy pomocy rzutników. Malarze reprodukujący własne dzieła i publikujący je w Internecie będą malować uwzględniając dalszy los swoich dzieł. Wreszcie sam proces „mechanicznej reprodukcji” jest kierowany przez człowieka tak, żeby uwydatnić interesujące go cechy, te, na które zwraca uwagę, co skutkuje np. różnymi barwami w różnych reprodukcjach tego samego płótna czy różnicami w oddaniu faktury powierzchni. Dzieło traci w reprodukcji aurę oryginalności - niepowtarzalny charakter, znaczenie, wygląd, zostaje wyrwane z kontekstu, z wnętrza, ze świata, w którym przebywało. Reprodukacja nigdy nie jest doskonała, najczęściej zaledwie przypomina oryginał. Stopniowo może ona być popularniejsza, bardziej znana i rozpowszechniona. Rozpoczyna ona swoje życie jako niezależny przedmiot, w pewnym tylko miejscu stykając się, nakładając na to, co reprodukowane. Reprodukacje mogą być (i najczęściej są) wykonywane w innym medium niż oryginał (najczęściej fotografia), mają zmienione kolory, uwypuklone pewne cechy (np. inaczej reprodukuje się te same dzieła na potrzeby

albumów historycznych, inaczej na potrzeby podręczników malarstwa), mogą być fragmentaryczne.

Digitalizacja i łatwe powielanie tego, co cyfrowe, umożliwiło zupełne zalenie bezwolnego nieraz człowieka obrazami i dźwiękami. Człowiek obłążony został przez nowe media: telewizję, internet i wszechobecną reklamę, wciskaną do ręki prasę i ulotki. Wizualna reklama zdobywa dla siebie coraz więcej przestrzeni, opanowała już środki komunikacji, latarnie i ściany budynków. Fotografia zdominowała reklamę wizualną, wraz z liternictwem są to często jedyne składniki komunikatu reklamowego. Z dokumentu, mechanicznej rejestracji rzeczywistości, jak rozumiano fotografię w pierwszej połowie wieku XIX stała się ona pod koniec wieku XX narzędziem masowej socjo- i psychomanipulacji; w fotografię się wierzy, fotografii się ufa, bardziej chyba nawet, niż filmowi. Operuje ona subliminarnymi bodźcami łatwo i z doskonałym skutkiem, wkracza wszędzie tam, gdzie nie ma możliwości montażu mediów wideo, bądź nie ma na takowe środków. Fotografia jest tania i prosta w wykonaniu, powieleniu i umieszczeniu na właściwym miejscu, niezależnie od tego, czy jest to reklama wielkości znaczka pocztowego w kolorowym magazynie, czy druk na tkaninie zasłaniający pół ściany wieżowca. Wszystkie te czynniki: skuteczność komunikacji, prostota dotarcia do odbiorcy, łatwość powielenia wizerunku złożyły się na prawdziwy fotograficzno – reklamowy potop. Potop ów złożony jest z powielanych, podobnych, produkowanych seriami fotografii, mających promować określoną markę, produkt, wydarzenie. W tym celu wykorzystuje się z reguły wizerunek człowieka, kojarzy się konkretną osobę z konkretnym produktem: „twarze perfum”, znane wszystkim wizerunki top-modelek, gwiazd, w seriach reklam powtarzają się ci sami

bohaterowie w coraz to nowszych odsłonach. Pojedyncza reklamę drukuje się na terenie całego kraju w tym samym kształcie, kolorze czy formacie, osiągając wielotysięczne nakłady. Z drugiej strony taka fotografia tylko sporadycznie jest pozostawiona bez ingerencji specjalistów. Najczęściej mamy do czynienia ze starannie wyretuszowanymi, wyreżyserowanymi zdjęciami. Każdy szczegół zdjęcia może być zamieniony, dodany, usunięty itd. W efekcie na plakacie reklamowym widzimy twarze wiecznie młode, pozbawione zmarszczek, z idealnie matową cerą, zdrowe i świeże. Każda nierówność, niezgodność z oczekiwaniami projektantów jest korygowana bądź przed zdjęciem<sup>3</sup>, bądź w programach do obróbki grafiki. W ten sposób zamiast fotografii – dokumentu na rozlepianym wszędzie reklamowym plakacie otrzymujemy przetworzony, sztuczny i wyreżyserowany produkt – wizerunek. Zauważyć przy tym trzeba rosnące tempo pracy specjalistów od reklamy (w tej branży szybkość decydowania i realizacji pomysłu ma często zasadnicze znaczenie). Trudno się zatem dziwić ogromnej popularności fotografii cyfrowej – od zrobienia zdjęcia do rozpoczęcia jego obróbki mogą upłynąć sekundy, nie trzeba przy tym troszczyć się o dokładność i staranność wywołania, o jakość odbitek – cyfrowy materiał fotograficzny otrzymuje się od razu gotowy do pracy. Podobnie jest z fotografią reportażową: z dowolnego miejsca na świecie wyposażony w satelitarny nadajnik fotoreporter jest w stanie przesłać fotografię w ciągu sekund, aby wraz z komentarzem ukazały się w najbliższym wydaniu poczytnego pisma.

---

3 Na przykład poprzez dobór odpowiedniego tła, ubioru, fryzury, oświetlenia i wykonanie makijażu

Fotografia u progu nowego tysiąclecia jawi się nam jako cyfrowy, prosty i szybki środek kształtowania opinii publicznej, zaprzęgnięta jest w służbie reklamy i mass-mediów.

W Polsce w połowie lat 90-tych zaczęły dziać się rzeczy wskazujące na rosnący opór pewnej niewielkiej grupy twórców przeciwko prostej i łatwej fotografii. Wzrosło zainteresowanie technikami alternatywnymi, (zwanymi też *low-tech*<sup>4</sup>), tj. głównie fotografią otworkową i dawnymi technikami fotograficznymi<sup>5</sup>. Polscy fotografowie alternatywni (trudno używać tu terminu “awangardowi”, należy mówić raczej o ariergardzie) zaczęli eksperymentować z technikami popularnymi w początkach dziejów fotografii. Sami preparowali emulsję żelatynową do papierów fotograficznych, sami robili aparaty fotograficzne (kamery otworkowe). Z tego chaotycznego w swych początkach ruchu wykrystalizowało się grono artystów, nawiązujących swoją twórczością do twórczości piktorialistów<sup>6</sup>, używających technik szlachetnych<sup>7</sup> (głównie gumy chromianowej).

Techniki szlachetne w opozycji do fotografii reklamowej i reporterskiej wymagają dużego nakładu pracy i czasu przy sporządzaniu pozytywu, dają przy tym rezultaty, które bardzo trudno powtórzyć – praca jest unikatowa. Artyści chcący pracować w gumie chromianowej zmuszeni są do samodzielnego

---

4 Jako antonim hi-tech

5 W portalu [www.alternativephotography.com](http://www.alternativephotography.com), skupiającym uwagę artystów z całego świata, przekrojowy artykuł opisuje tuzin najpopularniejszych technik alternatywnych, w tym cztery chromianowe i dwie srebrowo - chromianowe.

6 Twórczość piktorialna i neopiktorialna bardzo długo współlistniały i mieszały się na naszych ziemiach. Na potrzeby tej pracy nie będę ich rozdzielał podziałem chronologicznym, ale estetycznym. Twórczość neopiktorialną rozumiem jako znacznie odbiegającą w rezultacie od fotograficznej podstawy, twórczość piktorialną zaś – jako sposób artystycznego kształtowania obrazów w swoim ostatecznym kształcie bliskich wyjściowej fotografii.

7 Jest to dawne określenie grupy technik chromianowych i srebrowo - chromianowych, terminów tych będę używał w pracy jako synonimów.

preparowania negatywów i przede wszystkim przygotowania i nałożenia emulsji pozytywowej. Jest to czynność trudna, wymaga bowiem doświadczenia i umiejętności. Cały proces przygotowywania różnych emulsji, pokrywania nimi papieru, naświetlania pod negatywem, wypłukiwania (wywoływania) i suszenia pracy wykonywany bywa nieraz kilkanaście razy zanim artysta otrzyma zadowalający go efekt. Taki trud włożony w powstanie pojedynczej pracy wydaje się być zaprzeczeniem jakiegokolwiek racjonalności, ekonomii pracy, tak jednak nie jest. Praca wykonana w technice gumy chromianowej jest bardzo trwała<sup>8</sup>, podobnie, jak grafika. Obraz w tej technice opracowywany jest ręcznie, co umożliwia swobodne opracowanie detalu i dużych płaszczyzn, bez większych ograniczeń. Do korzystania z techniki gumy chromianowej zachęcać mogą także takie jej zalety, jak niepowtarzalny, niecodzienny efekt pracy, obraz znajdujący się na powierzchni, a nie w emulsji i niesamowita elastyczność, różnorodność możliwych do uzyskania efektów.

Opanowanie arkanów techniki gumy chromianowej nie jest łatwe. Poznawanie tajników pracy odbywa się z przez regularne samodzielne eksperymentowanie<sup>9</sup>, każdy autor wypracowuje z mozołem własne receptury, sposoby pracy, sztuczki etc. Chociaż technikę tą doskonalili się od ponad wieku, to nawet w ostatnich latach pojawiły się znaczne udoskonalenia i nowinki – nowe sposoby pracy, składniki

---

8 Wykonana całkowicie poprawnie fotografia oparta na emulsji żelatynowo-bromosrebrzej zdradza pierwsze objawy starzenia już po kilkunastu latach, kolorowa odbitka – po kilku.

9 Henryk Mikolasch[1931(a)] tak rozpoczyna pierwszy z cyklu artykułów poświęconych technice gumowej: „Czy tego rodzaju praca wyjdzie na korzyść dla fotografującego i dla fotografii - śmiem wątpić.” Podobnie wskazuje we wstępie swojego cyklu artykułów Józef Świtkowski[1928(a)]: „Ponieważ zaś uważam każdego artystę – początkującego lub wprawnego - za indywidualność wybitną, która właśnie dla tego, że pragnie tworzyć dzieła sztuki, nie da się wodzić na pasku po ciasnej drodze przez kogokolwiek drugiego wytkniętej, podaję tutaj wskazówki i przepisy, które powiedzą mu: nie jak n a l e ż y robić, tylko jak m o ż n a robić.”

i narzędzia. Ze względu na niewielką ilość czynnych gumistów (jak zwykle się mawiać o fotografach opracowujących obrazy w technice gumy chromianowej) i małą ilość dostępnej literatury, wiedza o tej technice, nawet w gronie fotograficznych omnibusów, należy do ezoterycznej dziedziny. Podjęto pewne próby spopularyzowania technik szlachetnych<sup>10</sup>, jak dotychczas bez większych efektów. W obecnych czasach – kiedy dominuje fotografia cyfrowa, cyfrowa obróbka, kolorowe fotografie prosto ze zautomatyzowanych fotolabów – trudno się dziwić tak małej popularności technik, które wymagają dużo czasu, trudu, poświęcenia, a do tego narażają na szwank zdrowie gumisty<sup>11</sup>.

Zalet gumy chromianowej jest jednak wiele i rekompensują one niedogodności i niebezpieczeństwa związane z pracą w tej technice. Dla twórcy ważne jest to, że praca powstaje długo i wieloetapowo, w każdym momencie artysta ma pewien wpływ na ostateczny charakter danej pracy (podobnie jak w malarstwie olejnym). Proces ten płaata wiele niespodzianek, co przy codziennej pracy przy użyciu łatwej i szybkiej fotografii cyfrowej jest wartościową odmianą. Dla odbiorcy ważna może być unikatowość fotografii, bardzo trudno jest powtórzyć pracę, wykonać odbitkę podobną. Proces powstawania pojedynczego dzieła jest bardzo złożony – przechodzi ono kilkanaście - kilkadziesiąt zabiegów, z których każdy ma wpływ na ostateczny kształt gotowej pracy. Z prostej do powielenia fotografii w postaci cyfrowej artyści uciekają w stronę unikatowości, niepowtarzalności, istnienia Benjaminowsko rozumianej aury dzieła. Oto obraz fotograficzny – łatwy do powielenia, oczywisty i mechanicznie zarejestrowany, ulega swobodnemu

---

10 W ostatnich latach otwarto dwie niezależne duże wystawy obejmujące wiek polskiej fotografii w gumie chromianowej.

11 Dwuchromiany potasu i amonu, używane do sporządzenia emulsji są silnymi substancjami drażniącymi, rakotwórczymi i mutagennymi.



przekształceniu według woli artysty, staje się interpretacją świata na równi indywidualną i osobistą co rysunek czy malarstwo i równie jak one niepowtarzalną, unikatową, szczególną i pracochłonną.

Praca przy użyciu liczącej ponad sto lat techniki nie świadczy bynajmniej o tym, że współcześni fotografowie uciekają od zaprzęgnięcia do pracy nowoczesnych mediów. Bardzo trudno dziś o materiały, które umożliwiłyby wygodne stworzenie fotografii w technice gumy chromianowej bez korzystania z cyfrowych metod obróbki i kształtowania obrazu, nie produkuje się już praktycznie kamer i materiałów negatywowych dużego formatu. Korzystanie na pewnym etapie z cyfrowej formy istnienia obrazu jest często niezbędne, artyści są jednak świadomi, jak wykorzystać możliwość cyfrowego obrobienia zdjęcia tak, by nie było to rażące, a często nawet zauważalne. Twórcy ułatwiają sobie często pracę wydobywając słabo na zdjęciu widoczne szczegóły (najczęściej w ciemnych miejscach obrazu) lub przygotowując kolorowe separacje<sup>12</sup> do zdjęć kolorowych. Uzyskanie pewnych efektów, chociaż możliwe do wykonania na komputerze, pozostawiają jednak do opracowania w procesie pozytywowym – przy użyciu pędzli, wacików i natrysku – tak, jak czyni się to od z górą stulecia.

Młodzi gumiści najczęściej doskonale znają historię fotografii od samych jej początków, jest to zrozumiałe, jeżeli weźmie się pod uwagę to, że ich twórczość jest bardzo silnie związana z historycznym nurtem piktorialnym. Żeby lepiej zrozumieć współczesną twórczość, trzeba przypomnieć losy fotografii od samego Daguerra.

---

<sup>12</sup> Poszczególne klisze negatywowe w takim wypadku odpowiadają kolejnym barwom składowym gotowego obrazu.

# RYS HISTORYCZNY

Początki fotografii jako dyscypliny artystycznej zwykle datuje się na pierwszą dekadę dziewiętnastego wieku, jednak zjawiska zmiany barwy niektórych materiałów pod wpływem światła są znane ludzkości od bardzo dawna, na przykład barwniki roślinnego pochodzenia bledną na słońcu - bieli się w ten sposób len. Szczególnie gwałtownie procesy te zachodzą w wyekstrahowanych barwnikach z płatków kwiatowych<sup>13</sup>. Już od około roku 1000 technika, w szczególności chemia, jest rozwinięta na tyle, by wykonać fotografię – w naszym, współczesnym rozumieniu tego słowa - raczej fotokopię. Zachowały się niektóre recepty średniowiecznych alchemików na światłoczułe mieszaniny i substancje, brak jest jednak opisu utrwalania obrazu.

Od około 500 roku p.n.e. wzmiankowano o camera obscura – protoplaście aparatu fotograficznego. Początkowo jest to ciemny pokój z małym otworem, używany do różnych celów np. w astronomii. Później – od początku XVI wieku powstają camery obscury mniejsze, są to na ogół przenośne skrzynie, służące jako pomoc przy rysowaniu. Wzbogacone są często o soczewkę dającą jasny obraz. Soczewka z czasem zamienia się w układ optyczny kilku soczewek – obiektyw, tworzący obraz jaśniejszy i bardziej szczegółowy od obrazu tworzonego przez jedną soczewkę. Camera obscura w formie wykorzystywanej przez rysowników była punktem wyjścia przy konstrukcji aparatu fotograficznego.

---

13 Snelling H., 1849.

Równoległe do optyki rozwijała się fotochemia. W roku 1556 odkryto światłoczułość mieszanki chlorków i srebra, przez wieki nie znalazło to jednak praktycznego zastosowania. Do wykorzystania tego zjawiska przystąpił na początku wieku XIX Anglik Thomas Wedgwood, otrzymał on na uczulonym azotanem srebra papierze nietrwałe kopie rysunków, nie udało mu się jednak zatrzymać procesu w pożądanym momencie i prace jego uległy samozniszczeniu. Badacz ten po naświetleniu papieru światłoczułego przez rysunek uzyskiwał negatywową kopię, która była stale czuła na światło i z czasem zaświetlała się zupełnie. Prace nad materiałami światłoczułymi opartymi na związkach srebra zostały jednak zwieńczone sukcesem. W roku 1839 Louis Daguerre zaprezentował zdumionym naukowcom Francuskiej Akademii Sztuk i Nauk swój wynalazek – dagerotypię. W dagerotypii unikatowy obraz powstawał na miedzianych posrebrzanych płytkach. Gotowe dagerotypy były wyjątkowo ładne, dlatego trafiły w gust ówczesnych mieszkańców Anglii i Francji, początkowo jako intrygująca ciekawostka, później jako wartościowa pamiątka. Ponieważ Daguerre nie żądał pieniędzy za swój wynalazek, zakłady dagerotypistów rozwijały się dość pręźnie. Dwa lata później (1841) William Henry Fox Talbot opatentował technikę kalotypii<sup>14</sup>. Ponieważ technika wykorzystuje proces negatywowo - pozytywowo, ma większe możliwości, niż pozytywowa, dająca unikatowy obraz dagerotypia. Najważniejsze atuty kalotypii to możliwość wielokrotnego kopiowania z tego samego negatywu odbitek na papierze i wygodne wykonywanie retuszu. Proces ten nie przyjął się początkowo wśród fotografów z kilku powodów: przede wszystkim Talbot żądał bardzo wysokich opłat za korzystanie ze swojego patentu. Ponadto

---

14 Nazwa pochodzi od gr. kalos - piękno, obecnie używa się też nazwy talbotypia

negatywy na papierze dawały w rezultacie odbitki zaziarnione, faktura papieru uwidaczniała się na pozytywie. Było to zjawisko nieprzyjemne wizualnie i dawało nieraz niekorzystne efekty. Pomogło, choć niewiele, używanie cienkich, przetłuszczonych papierów. Proces kalotypii wykorzystali w latach 1843-48 Anglicy Hill i Adamson. David Octavius Hill był malarzem, do prac portretowych i rodzajowych zamiast szkiców używał fotografii opracowywanych od technicznej strony przez Roberta Adamsona. Są to pierwsze cykle uznane dziś powszechnie za wartościowe artystycznie dzieła fotograficzne.

Wydana w tym czasie (w roku 1849) angielska książka *The History and Practice of the Art of Photography* wylicza ponad dwadzieścia różnych technik wykorzystujących światłoczułość związków srebra, złota, żelaza, chromianów, barwników organicznych i innych. Zawartość tej książki świadczy zarówno o stanie nauki i wiedzy o fotochemii, jak i o gustach tamtejszego mieszczaństwa, najwięcej miejsca poświęcił autor dagerotypii, podał między innymi wskazówki dotyczące pozłacania i ręcznego podmalowywania dagerotypów.

Dagerotypia traci na znaczeniu dopiero po roku 1847, kiedy pojawiają się negatywy na szklanym podłożu i, trzy lata później, tak zwana mokra płyta. Jest to technika oparta na wykorzystaniu emulsji kolodionowej<sup>15</sup>. Cały proces, zdjęcie i obróbkę chemiczną należało wykonać, kiedy płyta była jeszcze wilgotna (stąd nazwa). Mokra płyta była dużo doskonalsza od wcześniejszych materiałów. Rok później (1850) pojawiły się odbitki na papierze albuminowym<sup>16</sup>, wraz z mokrą płytą są to środki, które nie wychodząc z użycia przez trzydzieści lat zyskały

---

15 kolodium to ówczesna nazwa alkoholowo-eterowego roztworu nitrocelulozy

16 papier albuminowy wykorzystywał emulsję na bazie białka jaja kurzego

na długo popularność wśród fotografów. W tym czasie fotografia walczyła o status sztuki wizualnej i rozwijała środki artystycznego wyrazu.

Trzeba uświadomić sobie, że około roku 1850 fotografia nie jest w powszechnej świadomości sztuką, ponieważ w sposób mechaniczny, bezduszny rejestruje rzeczywistość. Pierwszym krokiem artystów było przekroczenie tego stereotypu, dlatego twórcy sięgnęli po fotomontaż. *Two paths of life* Oscara Rejlandera to w istocie ponad trzydzieści zmontowanych w spójną całość zdjęć, ukazujących w alegoryczny sposób dwie drogi życia – rozpustną i cnotliwą. Praca ta, wystawiona w roku 1857 w Manchester wzbudziła obyczajowy skandal, a to z powodu ilości ukazanych nagich ciał niewiast. Mimo to angielska królowa Wiktoria zakupiła, ze względu na moralne przesłanie, jedną z odbitek. Formalnie Rejlander czerpał pełnymi garściami z oficjalnego nurtu sztuki – malarstwa akademickiego, oddziałując na odbiorców takimi samymi środkami artystycznego wyrazu jak malarstwo.

Następny znany szeroko fotomontaż – *Fading Away* Henry'ego Peach Robinsona rok później wyciskając łzy zwiedzających udowadnia dobitnie możliwość zastosowania fotografii do wzbudzania emocji u widzów, a zatem do stworzenia artystycznego komunikatu. Dzieło to przedstawia ostatnie chwile chorej, bladej dziewczynki. Nie rejestrując bezdusznie rzeczywistości wzbudza emocje, korzystając przy tym z tych samych środków, co malarstwo tamtych czasów: kompozycji pracy, wprowadzenia widza w pewną sytuację, wywołującą u niego emocjonalną reakcję. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wieku XIX, dzięki staraniom wybitnych artystów jak Rejlander i Robinson, fotografia zyskała rangę sztuki wizualnej.

Po kilkudziesięciu latach od wynalezienia dagerotypii okazało się, że obrazy tworzone z metalicznego srebra tracą z czasem swą intensywność, blakną i żółkną. Szukano *remedium* tonując obrazy różnymi preparatami. Około roku 1880 wynaleziono platynotypię, uważaną do dziś za najdoskonalszą technikę pozytywową, w której obraz powstawał z metalicznej platyny i odznaczał się nadzwyczajną trwałością (był jednak nieprzyjemnie zabarwiony na siny kolor). Szybko zaczęto go tonować na różne barwy (od granatu i chłodnej czerni przez brązy aż do purpury). Obowiązywał wówczas naturalizm fotograficzny, głoszony przez Petera Henry'ego Emersona. Stawiano na ostre tylko w jednym planie zdjęcia, matowe powierzchnie, długą skalę reprodukowanych walorów ze szczegółami tak w światłach, jak i w cieniach obrazu, co skłaniało twórców do wykorzystania platynotypii, całkowicie negowano przy tym fotomontaż.

Od lat dziewięćdziesiątych wieku XIX popularna mokra płyta ustąpiła pola czulszej suchej płycie. Mokra płyta wymagała natychmiastowej obróbki – fotograf, chcąc zrobić zdjęcie w plenerze, musiał nieść ze sobą cały ekwipunek. Rozstawiał obok kamery namiot ciemniowy, w którym przeprowadzał niezbędne czynności – preparował negatyw, ładował go w kasetę, po zrobieniu zdjęcia wywoływał. Namiot, kuwety, odczynniki i inne utensylia później fotograf pakował w okazałych rozmiarów plecak lub wózek. Sucha płyta nie musiała być obrabiana od razu, można było ją swobodnie transportować przed i po zrobieniu zdjęcia. Uwolniło to fotografa od konieczności dźwigania ze sobą ciężkich pakunków, zabierał on tylko kamerę, statyw i płyty. Sucha płyta, jako, że znacznie od mokrej czulsza, umożliwiła krótkie, migawkowe zdjęcia.

W krótkim czasie wynalazek orto- i panchromazji (uczulenia emulsji na światło barwy żółtej i czerwonej) zwolnił fotografów od żmudnego retuszu. Wcześniejsze materiały nie oddawały prawidłowo stopni szarości, orto- i panchromazja zbliżyły reprodukcję walorów do doskonałości. Żółte, pomarańczowe i czerwone przedmioty wychodziły na zdjęciach zbyt ciemne, by to wyeliminować stosowano retusz „przed zdjęciem”, najczęściej przez dokładne upudrowanie modelu, lub retusz negatywu, ołówkiem lub tuszem nanosząc poprawki tam, gdzie były one pożądane. Wynalazek, o którym mowa, znacznie ułatwił i usprawnił pracę fotografów.

Równoległe do suchej płyty wynaleziono także papier bromkowo-chlorkowy na żelatynowej emulsji, zwany bromem, który jest, aż do naszych czasów, udoskonalany.

W tym samym czasie, w roku 1890, miała miejsce pierwsza w historii fotograficzna „schizma”. *Photographic Society of London* przyznało na dorocznym salonie nagrodę Georgowi Davisonowi za fotografię *The Old Farmstead* (później nazywaną także *The Onion Field*). Zdjęcie wykonano kamerą otworkową, dającą syntetyczny, pozbawiony detali, malarski obraz z jednakowo wyrysowaną całą przestrzenią (nie występuje głębia ostrości). Na to fotografowie zbliżeni poglądami do Emersona nie mogli się zgodzić. Londyńskie towarzystwo podzieliło się na dwa obozy: „starą szkołę”, czyli ludzi preferujących ostre i bogate w detale obrazy i „piktorialistów”, którzy wybrali osobiste widzenie świata, jego wrażliwość<sup>17</sup>. W tym czasie powstało na świecie kilka znaczących ugrupowań: angielscy *The Linked Ring*, francuski *le Photo-Club de Paris*, amerykańska

---

17 Gepstard J., 2001

*The Photo - Secession* i „Wiedeński Trójlistek”, jak mówiono o trójce przyjaciół: Heinrichu Kuhnie, Hansie Josefie Watzku i Hugonie Hoenebergu.

Piktorializm określa się często mianem impresjonizmu fotograficznego i jest to nazwa słuszna, jeżeli chodzi o pewne założenia ideowe twórców, głównie indywidualność odbioru świata. Poza tym różnic między malarstwem impresjonistów, a fotografią piktorialną jest bardzo wiele: fotografowie kreowali obraz w oparciu o własne wrażenia, wspomnienia, wyobrażenia, impresjoniści wychodzili od percepcji i wzrokowych relacji w obserwowanej rzeczywistości. Piktorialiści skłaniali się do stwarzania nastrojów czy zjawisk na fotografii (na zdjęciach, ze względu na niedoskonałości stosowanych wtedy materiałów, notorycznie ginęły jasne obłoki na niebie, na większości fotografii z tamtych czasów są one dorysowane) dopasowując zdjęcie do własnych oczekiwań, impresjoniści myśleli inaczej, przedkładali percepcję nad kreację. Fotografie mają przemyślane kompozycje sięgające raczej do siedemnastowiecznych mistrzów angielskiego pejzażu i barbizończyków<sup>18</sup>, niż do impresjonistów.

W tekście *O zwyczajnej odbitce*<sup>19</sup> mistrz francuskiego piktorializmu Robert Demachy pisze, że każdy może zrobić piękne zdjęcie. Artystyczną wartość dostrzegał w indywidualnym piętnie, którym twórca naznacza swoje dzieło. Zwykła, banalnie „piękna” odbitka, choćby zrobiona przez mistrza, nie jest dziełem sztuki, a jest nim noszące ślad ręki artysty zdjęcie. Demachy nie dopatrywał się w tym kreacyjnej konsekwencji twórcy, ale artystycznego piętna, oryginalności, niepowtarzalności fotografii, autorskiego smaku i wycucia. Było to rozumienie

---

18 Chodzi o takich twórców, jak Thomas Gainsborough, John Constable, Gustave Corot, czy Diaz de la Peña

19 Demachy R., 1907



fotografii całkowicie odmienne od dotychczasowego – oto artysta nie tylko rejestrował rzeczywistość, ale zobowiązany był do ingerencji, pozostawienia osobistego, niepowtarzalnego śladu na każdej odbitce, a co za tym idzie – indywidualnego traktowania każdej z nich.

Piktorialni fotografowie musieli wypracować własne środki wyrazu. W ich poszukiwaniu wrócić musimy do roku 1839. Wtedy to Mungo Ponton odkrył światłoczułość chromianów, ulegających rozkładowi pod wpływem światła (fotolizie). Próby utrwalenia powstającego w tym procesie zielonobrazowego obrazu spełzły jednak na niczym. Jedenaście lat później Talbot odkrył, że powstające w wyniku tego rozkładu związki garbują żelatynę i inne organiczne koloidy. Doprowadziło to do wynalezienia przez Alphonse'a Louisa Poitevina w roku 1855 pigmentu i gumy. Poitevin cofnął się w swoich poszukiwaniach bardzo daleko – przypomniał sobie praktycznie niezmiennione, soczyście czarne zdobienia i znaki na egipskich papyrusach, wykonane farbą z gumy arabskiej i sadzy, rozpoczął więc pracę w oparciu o te materiały. Obrazy uzyskane przez Poitevina były blade i brak im było półtonów. Z czasem udało się uzyskać intensywnie zabarwione zdjęcia, jednak bogatą półtonowość uzyskano jednak dopiero po roku 1890. W roku 1894 A. Roullie – Ladeveze zaprezentował pierwsze piktorialne gumy<sup>20</sup>, czym wzbudził nie lada sensację. Prace te miały głębokie czernie i fantastyczną, welurową fakturę. Cztery lata później powstały pierwsze wielowarstwowe prace w technice gumy, a w roku 1904 opracowano technikę oleju, która później – w roku 1907 przeewoluowała w bromolej. Guma chromianowa, olej, bromolej i oparte na nich przetłoki były technikami, dającymi

---

<sup>20</sup> Guma w fotograficznej gwarze to zarówno technika gumy chromianowej jak i praca wykonana w tej technice.

piktorialistom możliwość bezpośredniego wpływania na kształtowany obraz. Żeby uświadomić sobie zakres możliwych do przeprowadzenia manipulacji, trzeba chociaż pobieżnie poznać omawiane techniki.

Technika gumy chromianowej opiera się na wykorzystaniu zmniejszania się rozpuszczalności (sieciowaniu, garbowaniu) gumy arabskiej lub podobnych koloidów (jak krochmal, jaja kurze, alkohol poliwinylowy, żelatyna, klej kostny lub albumina krwi, będące dodatkami do gumy arabskiej bądź jej zamiennikami), które występuje w miejscach, gdzie pod wpływem światła rozkładowi (fotolizie) uległ potasu lub amonu dichromian (od nazw tych związków pochodzą nazwy – guma chromianowa, techniki chromianowe etc.). Gotowy papier z nałożoną warstwą światłoczułą kopiuje się stykowo z negatywem dużego formatu (bezpośrednio kładąc negatyw na uczulony materiał) pod silnym światłem - dawniej używano wyłącznie światła słonecznego. W gumie zawieszono są cząsteczki pigmentu. Po zanurzeniu w wodzie guma w miejscach nienaświetlonych powoli rozpuszcza się razem z pigmentem. W miejscach naświetlonych guma razem z pigmentem pozostają na papierze, tworząc obraz. Można całą procedurę nakładania, naświetlania i wywoływania przeprowadzać wielokrotnie, zmieniając skład i barwę poszczególnych warstw. Wypłukiwanie nieusieciowanych warstw gumy można przeprowadzać na wiele sposobów: metodą powolną - po prostu mocząc papier w nieruchomej wodzie (przez czas od 15min do kilku dni), metodą przyśpieszoną - pod natryskiem, wreszcie metodami manualnymi - pędzlami, wacikami, trocinami itp. narzędziami. Daje to możliwości szerokiej interpretacji tonalnej i barwnej zawartości negatywu, dzięki czemu praca w tej kapryśnej technice daje największe możliwości ingerencji i przekształcania obrazu

negatywowego (bez wikłania mediów cyfrowych). Stosując różne papiery i różne pigmenty można dowolnie wybrać tonację obrazu. W procesie wypłukiwania jego nienaświetlonych fragmentów można usunąć zupełnie bądź pozostawić niewypłukane dowolne partie zdjęcia. Wybierając wreszcie wariant techniki gumowej - sam sposób wywoływania i przeprowadzania procesu pozytywowego można wykreować zaziarnienia, rysunkowość czy graficzny charakter odbitki w zakresie od obrazów przypominających swobodne szkice akwarelowe przez tradycyjny efekt fotograficzny aż po zbliżone do mezzotinty czy heliograviury prace z wyraźnym, grubym ziarnem. Obecnie w Polsce duże znaczenie mają trzy podstawowe warianty techniki gumowej, nazywane od miejsc ich opracowania gumami paryską, wiedeńską i warszawską<sup>21</sup>.

Technika gumy paryskiej polega na nałożeniu jednej warstwy światłoczułej na papier. Warstwa ta z reguły jest bogata w pigment i dosyć gruba. Jest to najtrudniejszy w opanowaniu wariant techniki gumowej (ze względu na niezbędną precyzję pracy). Zdjęcia wykonane w technice gumy paryskiej przypominają wyglądem grafiki lub rysunki, wyraźna jest faktura papieru i ziarno pigmentu. Technika ta daje zawsze obrazy monochromatyczne. Jest to historycznie najstarsza z trzech wymienionych metod.

Nieco później wypracowana została technika gumy wiedeńskiej, polega ona na nałożeniu, naświetleniu i obróbce kolejno kilku – najczęściej od 2 do 5 warstw światłoczułych, różniących się składem, barwą i sposobem postępowania. Oferuje ona najbogatszy wachlarz możliwych do uzyskania efektów spośród omawianych

---

21 W związku z rosnącą różnorodnością stosowanych obecnie wariantów powoli odchodzi się od takiego nazewnictwa, precyzując zamiast tego ilość warstw i barw użytych przy pracy nad daną fotografią. Nie widzę jednak przeszkód w stosowaniu tych nazw w odniesieniu do prac w których dany wariant techniki rzeczywiście został zastosowany.

metod, daje ona rezultaty z pogranicza fotografii czarno-białej, kolorowej i malarstwa.

Najpóźniej opracowana guma warszawska<sup>22</sup> opiera się na spontanicznych efektach oferowanych przez „niepoprawną”<sup>23</sup> obróbkę w połączeniu z dodatkiem ziemi okrzemkowej do warstwy światłoczułej. Daje rezultaty zbliżone do akwareli lub rysunku, dalekie często od fotografii.

Trudno się dziwić wielkiej popularności gumy chromianowej, biorąc pod uwagę to, że niezbędne do pracy materiały są łatwo osiągalne, podstawy techniki łatwe do opanowania, a sama technika - elastyczna, tolerancyjna, zaskakująca rezultatami pracy czy swobodą kreacji. Popularności takiej nie utrzymały inne techniki z grupy chromianowych, przynajmniej na terenie naszego kraju. Warto jednak omówić trzy inne popularne techniki szlachetne: olej, bromolej i przetłok.

Technika olejowa, albo w skrócie olej, opiera się na wykorzystaniu zjawiska spadku lipofobowych własności napęczniałej warstwy żelatynowej po zgarbowaniu jej przez chromiany: naniesioną na papier warstwę żelatynową uczula się i naświetla, potem moczy, żeby żelatyna napęczniała i pędzlem (wałkiem, gąbką itp.) nanosi tłustą farbę. Miejsca naświetlone przyjmą farbę, miejsca nienaświetlone – odepchną. W technice bromolejowej zamiast naświetlania uczulonej warstwy wykorzystuje się fakt, że związki metali ciężkich, podobnie jak światło, wywołują rozkład chromianów. Farbę – identycznie jak w oleju nanosi się na odpowiednio spreparowaną odbitkę bromosrebrą. Przetłok polega na tym, że farbę z wykonanej którymś z powyższych sposobów pracy przetłacza się pod prasą

---

22 Nazwę nadał Witold Dederko, który tą technikę opracował i poświęcił jej książkę *Guma warszawska* [ 1983].

23 Najczęściej owa „niepoprawność” polega na celowym niedoświetleniu odbitki i skróceniu czasu jej późniejszej obróbki

na nowe podłoże<sup>24</sup>. Techniki te – olej, bromolej i przetłok bromolejowy odegrały znaczną rolę w fotografii piktorialnej; w Polsce (inaczej niż na zachodzie Europy) są one obecnie bardzo rzadko używane, prym wiedzie guma chromianowa.

Chociaż z technikami szlachetnymi na ziemiach polskich mamy do czynienia od około 1890 roku, pionierami techniki gumowej - w zaborze austriackim - byli Józef Świtkowski i Henryk Mikolasch. Przy okazji wystawy Wiedeńskiego Kamera Clubu gościł we Lwowie Ludwik David, ceniony wówczas gumista. Pomógł on Mikolaschowi poznać podstawy techniki gumy i udzielił pierwszych wskazówek, w oparciu o które twórca ten rozpoczął pierwsze własne eksperymenty w jednowarstwowej gumie paryskiej<sup>25</sup>.

Jeszcze przed pierwszą wojną światową technika gumowa zyskała pewną popularność. Wojna zatrzymała na pewien czas, co zrozumiałe, rozwój fotografii na naszych ziemiach, jednak już w 1915 Marian Dederko usiłował zorganizować ogólnopolską wystawę prac członków Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii. Takie przedsięwzięcie udało się w Warszawie rok później, między innymi swoje kolorowe gumy wystawił wtedy Jan Bułhak.

Polski ruch fotograficzny po roku 1918 rozwija się prężnie, osiągając dosyć szybko wysoki poziom. Organizowane są liczne wystawy regionalne, krajowe i zagraniczne, Polscy fotografowie nawiązują kontakty między innymi z paryskim Photo – Clubem i Emilem Puyo, publikują za granicą i tłumaczą zagraniczne teksty (dużą rolę w tej dziedzinie odegrał Tadeusz Cyprian). Polacy wyjątkowo aktywnie uczestniczą w europejskim życiu środowiska fotograficznego, obsyłają swoimi pracami wszystkie ważniejsze konkursy, wystawy, przeglądy itp. Krajowa

---

24 Pracę traktuje się wtedy jak matrycę drukarską.

25 Mikolasch H.,1931

fotografia stała na najwyższym w dziejach poziomie, Polacy – jak Cyprian, Bułhak, Dederko czy Wański są twórcami szanowanymi i znanymi w całej Europie.

Rozwój fotochemii i technologii w ogóle umożliwił miniaturyzację kamer fotograficznych – popularność po roku 1920 zdobywa błona zwojowa, która jest obecna na rynku do dziś. Miniaturyzacja i uproszczenie akcesoriów fotograficznych pociągnął za sobą rozwój fotografii amatorskiej, to zaś wywołało zwiększony popyt i rozwój papierów bromosrebrowych. To z kolei odsunęło szerokie rzesze fotografów od technik szlachtetnych w kierunku „bromu” - papieru bromosrebrowego – wymagającego procesu prostszego, mniejszych starań starań, trudów i nakładu czasu, co w owym czasie zdaje się mieć, podobnie, jak i dziś, duże znaczenie. Bromosrebrowe procesy zaczęły dominować nad technikami szlachtetnymi około roku 1925. Pierwszy produkowany powiększalnik pojawił się w sprzedaży w roku 1924, a rok później na IX ogólnopolskiej wystawie konserwatywnego Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego spośród 193 wystawionych prac tylko 105 wykonanych zostało w technikach chromianowych. Z powodu rosnącej popularności błony zwojowej i papieru bromosrebrowego guma i pigment około roku 1930 odeszły do lamusa, z technik szlachtetnych popularność utrzymał jedynie bromolej i przetłok bromolejowy (ze względu na szybkość pracy<sup>26</sup>). Stało się tak dlatego, że techniki szlachtetne wykorzystują (poza bromolejem i przetłokiem) negatywy tej samej wielkości, co gotowy obraz. W dwudziestoleciu międzywojennym postępowała miniaturyzacja kamer fotograficznych oraz negatywów. Wykonanie z miniaturowego negatywu (na błonie

---

26 We wspomnianym cyklu artykułów Henryk Mikolasch napisał o bromoleju: „(...)gotowy w przeciągu dwudziestu czterech godzin, licząc od dokonania zdjęcia, ta faworytna technika powojennego życia gorączkowego”.

zwojowej lub pojawiającej się tuż przed wojną taśmie kinematograficznej) negatywu powiększonego - odpowiedniej do gumy wielkości było, i jest do dziś, trudne i kłopotliwe.

Paradoksalnie wszystkie te zmiany prowadziły do wzmocnienia pozycji klasyków fotografii, którzy bądź to 'przesiedli się' na papiery bromowe (jak Bułhak, Wański i Cyprian), bądź kontynuowali pracę w technikach szlachetnych (jak Mikolasch i Dederkowie). Rozwój ruchu fotografii amatorskiej spowodował pojawienie się na rynku kilku periodyków, jak „Polski Przegląd Fotograficzny”, „Wiadomości Fotograficzne”, „Miesięcznik Fotograficzny”, czy „Fotograf Polski”, w których piktorialni mistrzowie pełnili opiniotwórczą rolę, ciesząc się dużym posłuchem i wielkim szacunkiem. Liczono się z ich zdaniem, szanowano ich wyroki, tak było do roku 1939.

Druga wojna światowa i powojenna zawierucha na wiele lat zatrzymała rozwój fotografii na naszych ziemiach. Liczyła się w tym czasie tylko fotografia o charakterze dokumentalnym i reporterskim. Późniejsza komunistyczna dyktatura estetyczna również nie popierała twórczości piktorialnej. Nie popierała, ale i nie krępowała, traktując neopiktorialnych twórców jak nieszkodliwych odszczepieńców, a piktorialistów - jak epigonów; koncentrowała się raczej na propagandowych walorach wypowiedzi artystycznej. Wielu znakomitych fotografów – jak Jan Bułhak, Witold Dederko czy Tadeusz Cyprian znakomicie dawało sobie radę po wojnie - w nowym porządku pełnili rolę piewców piękna ziem ojczystych i nestorów, kształcących i kształtujących smak następnych pokoleń fotografów. W latach 1950 – 1980 Powoli i niezwykle skromnie rozwijał się neopiktorializm, pozostając głęboko w cieniu propagandowej fotografii

socrealizmu. Jeżeli artystom piktorialnym, (np. Bułhakowi i Cyprianowi) czy neopiktorialnym, (np. Konradowi Polleschowi, Witoldowi Dederce) udało się zdobyć szacunek władz, to nie za sprawą twórczości artystycznej, ale dzięki bezbłędnemu opanowaniu niuansów techniki i technologii fotograficznej i wielkiemu talentowi pedagogicznemu. Ich twórczość ma jednak duże znaczenie obecnie, kiedy młodzi twórcy zde gustowani i zmęczeni natrętną i łatwą fotografią sięgają do klasycznych źródeł i w piktorializmie szukają tego, czego współczesna, natrętna fotografia dać im nie może: spokoju, aury unikatowości, świeżego spojrzenia.

Twórcy obecnie czerpią wiele z dzieł piktorialistów i twórczości późniejszej, neopiktorialnej, konieczne jest zatem zapoznanie się z takimi dziełami.



# OPISY PRAC PIKTORIALNYCH I NEOPIKTORIALNYCH

Twórcy współcześni odwołują się często do twórczości piktorialnej. Po negatywnej ocenie wystawionej piktorialistom w czasach komunizmu zapomniano o międzywojennych mistrzach. Ich kreację starano się przedstawić (mocno na siłę), jako ucieczkę od fotografii w stronę innych technik plastycznych, jako zwyrodnienie fotograficzne, ślepą drogę artystycznych poszukiwań, czy w najlepszym wypadku, największą pomyłkę w historii fotografii. Dziś na szczęście myśli się inaczej, dostrzegając w „fotografii malowniczej” eksplorację marginesu, poszukiwanie własnych, wysoce indywidualnych środków wyrazu<sup>27</sup>, walkę o pole dla osobistej kreacji w obrębie fotografii, wreszcie ucieczkę od banału „zwyczajnej odbitki”. Jest to moment w rozwoju fotografii kiedy estetyka silnie łączy się z technologią, artystyczne wysublimowanie z maestrią opanowania niuansów fotograficznego tworzywa.

Spośród znanych mi zdjęć charakter twórczości polskiego piktorializmu bardzo dobrze oddaje praca Stanisława Sheybala.

Fotografia *Fragment Krzemieńca* pochodzi z roku 1930. Obraz ma format stojącego prostokąta o proporcjach boków 3:2. Dzieło wykonane zostało w technice

---

<sup>27</sup> Najdobitniejszym przykładem jest technika fotonitu opracowana przez Mariana Dederkę, polega ona na głębokim intensywnym retuszu, rysunkowym przebudowaniu fotografii i jej zreprodukowaniu w technice gumy, daje to wysoce indywidualny charakter każdej pracy. Fotonit jest jednym z najważniejszych zjawisk w polskiej fotografii w pierwszym dwudziestoleciu wieku XX, niestety pozostał bez echa we współczesnej twórczości.

gumy, autor użył papieru o intensywnej fakturze<sup>28</sup>. Temat zdjęcia stanowi architektura.

Praca przedstawia oświetloną ostrym światłem uliczkę w niewielkiej miejscowości, ze stojącymi przy niej domami i kościołem.

Kompozycja obrazu jest zamknięta, statykę wzmacniają silnie zaakcentowane pionowe i poziome linie obrazu. Na pierwszym planie, w dolnej prawej części pracy znajduje się parterowy dom, zwrócona do widza ściana pograżona jest w głębokim cieniu. Dostrzec na niej można zarysy drzwi i kilku okien. Dach przykryto dachówką, sterczy z niego komin. Przed domem widoczna jest wyłaniająca się z cienia ciemno ubrana postać w białej chuście.

Za tym budynkiem stoi wyższy od niego, jasno oświetlony gmach kościoła. Na tle zachmurzonego nieba widoczna jest jego bogato zdobiona wieża i fragment dachu. Wieżę tę zbudowano na kwadratowym planie, od frontu kościoła na zwróconej w stronę widza ścianie znajdują się dwa pilastry, i obok dwie sterzyny, zza których widoczne jest okno. Nad nim przebiega gierowany gzyms, nad gzymsem znajduje się dach zwieńczony wystającym ze środka cebulastym ciemnym hełmem z niedużą iglicą.

Poza tym na zdjęciu znalazły się fragment domu przy lewej krawędzi obrazu i dach domostwa za kościołem widoczny znad chałupy wraz z mniejszą, niewyraźną jasną wieżą.

Bardzo konsekwentnie potraktował autor przedstawioną w pracy przestrzeń. Plany kadru fotograficznego są wyraźnie oddzielone: ciemna chałupa na przedzie, za nią kościół a w tle obłoki. Widać, że to celowe i świadome działanie: artysta

---

28 Praca ta jest monochromatyczna, nie można jednak, z uwagi na źródło, określić ani jej barwy, ani wymiarów.

rozjaśnił znacznie bryłę wieży kościoła, a przyciemnił niebo. Praca została świadomie ukształtowana, by uwypuklić przestrzeń, uczynić całość bardziej czytelną.

Twórca sięgnął do sztamkowego „chwytu” piktorialistów – obraz jest nieco niedookreślony, trudno by szukać odwzorowanych na nim drobnych szczegółów, buduje go wyreżyserowane światło i zaziarnienie - spowodowane użyciem papieru z fakturą i przeprowadzeniem manipulacji tonalnych. Brak tu fotograficznego detalu, w jego miejsce artysta proponuje efektowną fakturalność, zaziarnienie – konsekwencję użytej techniki. Artysta wykreował wrażenie miękkości, zwiewności obrazu, wysoko cenione przez współczesnych fotografów. Światłocien, zarówno ciemny pierwszy plan, jak i świetlisty drugi na tle równie nienaturalnie szarego (szczególnie przy prawej krawędzi przedstawienia) nieba zostały uzyskane drogą manipulacji, ingerencji w obraz, przy świadomym wykorzystaniu dobrodziejstw gumy chromianowej.

Myślę, że zdjęcie to mogło się podobać ówczesnym wytrawnym odbiorcom. Kompozycja pracy jest bardziej niż poprawna, podobnie z ukazaną przestrzenią. Zagubienie szczegółów i świetlistość pracy nawet i dziś tworzą miły, łagodny nastrój. Zdjęcie nosi piętno artysty, który ukazał w fotografii pewien osobisty, wewnętrzny obraz tego, co obiektywnie zarejestrował na zdjęciu, uzyskał on to zmiękczając fotografię i reżyserując tonalność: światłocien i walor poszczególnych części kompozycji, wreszcie intensyfikując fakturalność pracy. Fotografia ta nie naśladuje innych technik plastycznych, chociaż niedaleko jej do lawowanego szkicu czy kredkowego rysunku, autor postarał się by ówczesny

odbiorca jednoznacznie mógł zidentyfikować fotograficzne pochodzenie obrazu<sup>29</sup> i technikę, w jakiej został wykonany.

Dobitniej jeszcze od Sheybalowskiego *Fragmentu Krzemieńca* manipulację fotograficznym medium widać w dziele uznanego już wtedy, a obecnie coraz częściej wysuwanego na czołowe miejsce wśród ówczesnych fotografów, Tadeusza Wańskiego. Pochodząca z roku 1926 praca *Studnia* wykonana została w popularnej wówczas technice przetłoku bromolejowego<sup>30</sup>, jest monochromatyczna, ma ona format leżącego prostokąta o proporcjach boków 2:3.

Przedstawienie obejmuje stojącą na placu studnię wraz z wózkiem i kilkoma ludźmi, w tle widać kamienice.

Zrównoważoną kompozycję pracy całkowicie dominuje ciemna grupa postaci i elementów architektury: wysoka studnia na środku dużego placu, wózek przed nią i kilka postaci nieco dalej. Przedstawione przedmioty zostały ujęte pod światło, większość ich powierzchni ukryta jest w głębokim cieniu. Najbliżej widza stoi niski, podobny do taczki wózek z wielkimi, metalowymi kołami. Znajduje się on u dołu, na prawo od środka krawędzi obrazu. Po lewej, nieco z tyłu stoi wysoka studnia zwieńczona bliżej nieokreśloną, masywną rzeźbą. Stapia się ona, tworząc z wózkiem nieomal jednolitą, ciemną plamę. Za studnią i wózkiem widać kilka postaci. Wszystko to znajduje się na tle szkicowo potraktowanych wysokich kamienic zamykających plac.

---

29 Ówczesny odbiorca, w przeciwieństwie do dzisiejszego był przyzwyczajony do charakteru obrazów wykonanych w technikach szlachetnych.

30 Znamy Wańskiego jako mistrza miękkich, nastrojowych bromów (tj. zdjęć wykonanych w oparciu o tradycyjny papier z emulsją żelatynowo-bromosrebrą), przetłok wybrałem jednak z uwagi na jego elastyczność i zbliżoną do gumy chromianowej gamę możliwych do zastosowania efektów. Podobnie, jak w przypadku fotografii Sheybala nie ma informacji odnośnie barwy ani formatu obrazu.

Artysta rozbił przestrzeń, spłaszczył pracę ukazując praktycznie jednorodny, ciemny fragment sztucznie wyseparowany z nienaturalnie rozjaśnionego tła. Tworzy to klimat chłodnego, jesiennego poranka. Takie przedstawianie przedmiotów jest charakterystyczne dla piktorialnej fotografii: to, co interesujące podkreślono intensywnym walorem<sup>31</sup>, tło rozjaśniono dla lepszego uwypuklenia tego, co istotne.

Podobnie, jak Sheybal, tak i Wański zrezygnował z naturalnej „gadatliwości” fotografii, uciekł od fotograficznego detalu. Najistotniejsze fragmenty motywu głównego ukazane zostały w czerniach, bez wszelkich drobnych szczegółów. W tle sprawa wygląda nieco inaczej, tu detal pochodzenia fotograficznego został zastąpiony drobnymi nierównościami spowodowanymi celowymi zabiegami autora. Całe tło jest rozjaśnione do granic możliwości, obraz jest mocno ziarnisty.

Mamy tu właściwie do czynienia z fotografią przekształconą całkowicie w sposób piktorialny – zagubiony detal tworzy nieco mniej dosłowny charakter odbitki, zmieniona została tonalność, walorowe zależności ukazanych przedmiotów, wyreżyserowane zostało światło (faktycznie nie tak ostre, jak na przedstawionych studni i wózku) – tak wykreowany został cały nastrój przedstawienia. Artysta pozostał przy tym wierny fotograficznemu tworzywu, dostosował tylko fotograficznie uzyskany obraz do potrzebnego mu nastroju, zlikwidował fotograficzny detal, wprowadził zamiast niego podobny do fotograficznego ziarna ślad tworzywa i własnej ręki, i przede wszystkim zmodyfikował tonalność poszczególnych elementów kompozycji.

---

31 Podobnie, jak w fotografii Tadeusza Cypriana „Stary Rybak”, również z 1926 r. Jest to z resztą często stosowany chwyt, znajdziemy go i w pracach Edwarda Steichena i Jana Bułhaka i wielu, wielu innych twórców.

Zupełnie inaczej kształtowano obraz w oparciu o techniki szlachetne po drugiej wojnie światowej, za przykład neopiktorialnej fotografii może służyć już wcześniej pojawiający się fotonit Mariana Dederki, jednak nurt neopiktorialny wykryształizował się dopiero po wojnie. Najjaskrawszym przykładem jest tu twórczość Henryka Rogozińskiego.

Praca Rogozińskiego ma format leżącego prostokąta, wykonana została w technice gumy paryskiej czarnym pigmentem na białym papierze. Jej tematem jest architektura sakralna w pejzażu (drewniana cerkiew na tle drzew i nieba).

Zamknięta, zrównoważona kompozycja opiera się na umieszczeniu w mocnym punkcie wieży ujętego z dołu kościoła i podparciu całości przebiegającym w 1/3 wysokości przedstawienia linią drewnianego ogrodzenia.

Zbudowana na kwadratowym planie przysadzista wieża drewnianej cerkwi ma w górnej części kilka okien. Dekoracyjny, wysoki hełm wieńczy krzyż sięgający górnej krawędzi obrazu. Dach wieży (u dołu) jest prawie niewidoczny, nieomal całkowicie zasłonił go płot.

Główna, niewiele szersza od wieży część budynku przykryta jest podobnym hełmem, również z krzyżem. Wystaje zza niej jeszcze jeden, niewyraźny już zupełnie hełm.

Plan pierwszy zajmuje ogrodzenie i kilka ściętych drzew przed nim, leżących przed nim po prawej stronie. Ogrodzenie to ma daszek z regularnie ułożonych desek, po lewej stronie łączy się z nieco wyższym, drewnianym kioskiem. W tyle stoi kilka wysokich drzew na tle ciemnego, zachmurzonego nieba.

Całość obrazu jest bardzo silnie zgrafizowana - z bliska praca swoim charakterem przypomina linoryt, półtony tworzone są z nagromadzonych blisko

siebie szczegółów białych i czarnych. Taka grafizacja uzyskana stopniowo poprzez filtrację i wzmacnianie detalu jest cechą charakterystyczną dla twórczości Henryka Rogozińskiego. Poza tym artysta manipuluje tonalnie obrazem. Niebo jest bardzo ciemne, rozjaśnia się tylko w okolicy wieży, czyniąc ją głównym akcentem całego obrazu. Podobnie jest z drzewami po lewej stronie kościoła – są one nienaturalnie rozjaśnione, natomiast po prawej, u góry są znacznie przyciemnione, za nimi zaś niebo jest zbyt jasne. Wszystko to, by spłaszczyć obraz, zaburzyć przestrzeń i silnym kontrastem (na trzecim planie) rozbić monotonną, zgrafizowaną kompozycję w sposób zgoła niefotograficzny. Sama architektura ukazana jest w prawidłowych relacjach przestrzennych, kontrast w tle zdominował ją jednak i spłaszczył.

Technika gumy paryskiej została przez Rogozińskiego użyta nieprzypadkowo. Negatywy przygotowywał artysta na poprzez serię przekopowań i modyfikacji; otrzymał on graficznie opracowany obraz bogaty w detale. Przy pracy w technice gumy – kiedy obraz powstaje na papierze, nie wewnątrz warstwy żelatynowej, odbitki zyskały graficzny charakter i wygląd zbliżony do linorytu<sup>32</sup>. Takie przestylizowanie fotografii na podobieństwo linorytu było cechą charakterystyczną w twórczości tego artysty. Mówi się w jego wypadku o tak zwanej filtracji detalu<sup>33</sup>, dającej taki właśnie linorytowy efekt.

Autor konsekwentnie niszczy fotograficzny charakter swoich prac: pozbawia obraz detali i półtonów, manipuluje tonalnością tak, aby w pożądanym miejscach uzyskać szczegóły budujące formę. Równie konsekwentnie zmierza twórca

---

32 Prawdę mówiąc widziałem linoryty bardziej „podobne do fotografii” niż prace tego artysty.

33 Chodzi o pozostawienie poprzez wyrafinowaną obróbkę obrazu wyłącznie wybranej wielkości detali sprowadzonych do czystej czerni i czystej bieli.

w kierunku technik graficznych: stosuje technikę gumy paryskiej, dającej obraz zbliżony charakterem do linorytu, filtruje detal do wielkości odpowiadającej drobiazgowemu cięciu w druku wypukłym.

Nie mamy tu jednak do czynienia z piktorialną manipulacją tonalnością. Autor przebudowuje obraz, rozbija go na drobne kawałki i rekonstruuje w nową, misterną całość.

Nieco odmienną postawę wobec wyjściowego fotograficznego materiału prezentuje w swojej twórczości Jerzy Górecki. Jego fotografia *Muzeum* ma format kwadratu 17x17 cm. Praca wykonana jest szaroniebieskim pigmentem na ciepłobiałym podłożu. Tematem pracy jest zabytkowa architektura miejska.

Kompozycję ogranicza u dołu ulica, znajduje się ona przy krawędzi obrazu. Dominują tu dwie potężne bryły budynków – kościoła i muzeum wypełniające kadr niemal zupełnie. Poza tym na fotografii widzimy jeszcze ciemne niebo u góry w tle oraz fragment chodnika i ulicy (u dołu).

Budynek usytuowany po prawej stronie zajmujący 3/4 szerokości obrazu nie mieści się w kadrze - część bocznej ściany wychodzi poza jego krawędź, jest niewidoczna. W ścianie frontowej dostrzegamy pięć prostych okien, kolejne dwa w lukarnach. Dach budynku tworzy ciemną, chociaż nie zupełnie pozbawioną szczegółów płaszczyznę. Róg domu opiera się na masywnym kamiennym wsporniku. Drzwi znajdujące się pośrodku frontowej ściany osadzone zostały w solidnym, kamiennym półkolistym łuku, zwieńczonym dużym, trapezowym kluczem. Na widocznym tu fragmencie bocznej ściany znajdują się dwa okna, następne dwa - na dachu z tej samej strony. Kościół stojący za budynkiem zajmuje prawie całą wysokość przedstawienia przy jego lewej krawędzi, frontową elewację



ucięto tak, że widać tylko dwoje rozdzielonych pilastrem drzwi duże główne i boczne - mniejsze i dość spore okno. Ciemny gzyms przebiega ponad niższym budynkiem.

Przestrzeń w pracy została bardzo konsekwentnie zredukowana, bryły budynków przewracają się na siebie, umieszczono je w niewielkiej przestrzeni się między ciężkim niebem a ulicą. Niebo ukazane zostało nienaturalnie, mocno skontrastowane, wypycha budynki w kierunku widza. Ciemne dachy i smoliste niebo stwarzają przytłaczające wrażenie, budynek po prawej przechyla się mocno w kierunku kościoła na skutek sfotografowania całości nieco z dołu.

Obraz jest utrzymany w indygowoczarnej tonacji. Wszystko zostało bardzo silnie zaziarnione, widać wyraźnie fakturę podłoża. Ziarno dominuje nad delikatniejszymi detalami, szczególnie w najgłębszych cieniach i najjaśniejszych światłach obrazu. Fotograficzny charakter pracy został zburzony w sposób bardzo konsekwentny, przestrzeń zredukowano, kompozycję zburzono przez ułożenie najcięższych jej elementów w górnej części, kolor zastosowany w zdjęciu nie ma uzasadnienia w zarejestrowanej rzeczywistości, zaś drobne detale w procesie powstawania pracy uległy anihilacji w ziarnie obrazu i fakturze papieru. Silne ziarno łączące się z mocno fakturalnym podłożem budzą skojarzenia z rysunkiem kredką lub węglem, cała praca wydaje się być niepoprawnym szkicem.

Omawiana praca przedstawia subiektywnie zmodyfikowaną rzeczywistość. Autor ucieka od naturalnej "gadatliwości" fotografii w obszary zdominowane dotychczas przez rysunek – ziarnistość, niedookreślenie, fakturalność powierzchni pracy, rysunkowo traktowany walor i kolor. W twórczości piktorialnej fotograficzny charakter dzieła dominował nad całością, w twórczości Góreckiego

materia zdaje się władać nad fotografią. Faktura, ziarno, rysunkowość dają się ujawnić tylko sporadycznie fotografii, służącej raczej jako szkic czy podmalówka.

Dużo bliżej fotografii artystyczne poszukiwania prowadzi współczesny artysta – Szymon Dederko. Tematem pochodzącej z roku 2001 fotografii *Dachy* jest architektura Warszawy – dwie bryły kościołów wśród kilku innych gmachów. Praca ma format stojącego prostokąta 35x27 cm, wykonana została brązowym barwnikiem na kremowym papierze.

Kompozycja fotografii opiera się na zestawieniu dwóch elementów: wysokiej kościelnej wieży przy lewej krawędzi obrazu z ciemną plamą dachów na tle jasnego nieba. Na przykrytej dzwoniastym hełmem wieży widać trzy kondygnacje oddzielone gzymsami. Najniższa z nich zbudowana jest na planie kwadratu, dostrzegamy w niej dwa otwory okienne. Dwie wyższe kondygnacje zbudowane są na ośmiokątnym planie, na środkowej widać ciemną tarczę zegara z jasnymi wskazówkami (zegar pokazuje godzinę za siedemnaście minut pierwszą), a w najwyższej z kondygnacji widać okna rozdzielone pilastrami. Na wieżę wpełza cień rzucany przez przylegający do niej dach. Na prawo od tejże wieży, zza dachów wystaje kolejna, niższa, przykryta cebulastym hełmem. Dużą część kompozycji zdjęcia zajmują dwa dachy korpusów nawowych kościołów: NMP (Jezuitów) (bliższy z wyższą wieżą) i św. Jana Chrzciciela (dalszy, wyższy, jego częścią jest mniejsza z wież). Widać oświetloną zachodnią ścianę bliżej umieszczonego budynku kościoła i resztkę topniejącego śniegu na krawędzi dachu. Zobaczyć możemy też zdobiony sterczynami szczyt korpusu kościoła z dwoma otworami okiennymi.

Przed dachami, szczytem i wieżą kościoła, znajdują się dwa inne dachy budynków, tworząc ciemną plamę, którą rozbija kilka jasnych kominów, pozbawiono ją prawie zupełnie szczegółów pochodzenia fotograficznego, za to pełno na niej śladów nierówności emulsji, zadrapań i innych działań autorskiej ręki.

Przestrzeń na pracy ukazana jest częściowo niekonsekwentnie. Po lewej wszystko układa się logicznie: dach budynku na pierwszym planie, za nim wysoka wieża i dalej za nią druga, niższa. Po prawej korpusy zlewają się w jeden plan, górna krawędź wyskakuje do przodu, całość faktycznie bliższego korpusu kościoła chowa się głębiej. Dopiero kominy na pierwszym planie nie budzą zastrzeżeń co do ich umiejscowienia w przestrzeni.

W prawym dolnym rogu artysta zniszczył obraz, by rozbić jednolitą plamę kilkoma drapnięciami. Budzi to pewien niepokój i uświadamia w pełni spontaniczność działań autora.

Zastosowana technika gumy warszawskiej umożliwiła artyście głęboką ingerencję w jakość obrazu, zmieniła bezduszną fotografię w unikatowy, spontaniczny obraz.

Całość odbitki straciła prawie zupełnie fotograficzny charakter. Brakuje tu zarówno szczegółów w światłach, jak i w cieniach. Jedynymi fotograficznie opracowanymi elementami są wieże zajmujące lewą stronę obrazu, pozostała część obrazu jest bardzo daleka od czysto fotograficznej rejestracji. Niebo wygląda, jakby było namalowane akwarelą - nad dachem pojawia się duży zaciek. W cieniach widać raczej pociągnięcia pędzla i nierówności warstwy, niż szczegóły obrazu

fotograficznego, które, mimo, że występują tu, to bardzo słabo i pozwalają zaledwie na zidentyfikowanie tematu.

Artysta głęboko zmienił obraz fotograficzny, odszedł od niego daleko. W miejsce bogatej półtonowości fotografii srebrzej wprowadza on ślad narzędzi i fotograficznego tworzywa - nierówności i zadrapania. Miejsce delikatnych obłoków zajmują zacieki przypominające swoim charakterem akwarelowe zabawy zwane "mokre w mokrym". W końcowym efekcie praca ta jest bliższa lawowanemu szkicowi niż fotograficznej odbitce.

Podsumowując, wyraźnie widać granicę pomiędzy bliską klasycznej fotografii twórczością piktorialną, a działalnością neopiktorialną, z założenia przekraczającą granicę fotografii i innych sztuk wizualnych, głównie grafiki, rysunku i malarstwa. O ile dzieła piktorialne odbiera się z niepewnością, czy to aby na pewno fotografia, o tyle przy pracach neopiktorialnych często są problemy ze sklasyfikowaniem dzieła, przyporządkowaniem go do do którejkolwiek z dyscyplin. Autorzy zrećnie dobierają konwencje, podrabiają techniki. Jest to gra pozorów, pewnego rodzaju oszukiwanie, wykorzystywanie utartych schematów myślowych niewyćwiczonego, niedoświadczonego, a zatem mało świadomego odbiorcy. Postępowanie takie ma swoją tradycję już w twórczości piktorialnej, począwszy od dorabiania chmur, skończywszy na opieraniu pracy na czysto malarskich efektach. Neopiktorializm rozwija je jednak znacznie, przede wszystkim poprzez włączenie do fotografii rysunku (w fotonicie i wtórniku bromowym) lub malarstwa (tu głównie guma warszawska). Nurt neopiktorialny jawi się w ogóle jako ciągłe zakładanie przez fotografię maski – raz podszywa się ona pod lawowany akwarelowy szkic, raz pod

sztalugowe malarstwo albo linoryt. Zwodzi widza bez ograniczeń i zahamowań uciekając daleko poza rejestrację rzeczywistości.

# OPISY I ANALIZA PRAC WSPÓŁCZESNYCH

Prace wykonywane przez współczesnych artystów oscylują często pomiędzy charakterem piktorialnym, neopiktorialnym a czymś nowym, czymś, czemu chciałbym przyjrzeć się bliżej. Również i dziś powstają prace prezentujące piktorialny i neopiktorialny sposób odchodzenia od fotograficznej dosłowności, np. w opisach powyżej znalazła się praca Szymona Dederki – artysty współczesnego, działającego obecnie. Jest wśród obecnie tworzonych gum duża grupa prac prezentujących nowe podejście zarówno do wykorzystania technik szlachetnych w fotografii, jak i do kreacji w oparciu o zupełnie inne myślenie i inną wrażliwość, których próżno szukać tak w nowoczesnej fotografii wykorzystującej srebrne emulsje, jak i w historycznych nurtach związanych z twórczością piktorialną i używaniem technik szlachetnych. Wybrałem kilka fotografii prezentujących najczytelniej nowe tendencje.

Warte zauważenia są prace młodego Gdańszczanina Grzegorza Gorczyńskiego, niezwykle ostatnimi laty dynamicznego i płodnego twórcy, czerpiącego inspiracje z fotografii socrealistycznej i reportażowej na równi z historyczną fotografią piktorialnych mistrzów.

Prace Grzegorza Gorczyńskiego zachowują dużo ze swojego fotograficznego charakteru, sam autor w rozmowie potwierdził, że nie retuszuje cyfrowo fotografii prawie wcale, nie odżegnuje się jednak od manipulowania obrazem, czasami sama

materia gumowa coś zmieni - zmodyfikuje barwę, spowoduje tonalną zawieruchę tu i ówdzie, wybrudzi kolor.

Twórca ten jest jednym z nielicznych polskich gumistów, tworzących pełnokolorowe prace w dużych formatach, cały cykl zdjęć poświęcił on starówkom miast pomorskich wieczorową porą, pokazując w pewnych kadrach ich ogromne podobieństwo, nieomal jednorodność. Cała twórczość tego artysty jest ciągłym zmaganiem z historią, ma on na w swoim dorobku między innymi skopiowanie na ogromnych formatach szklanych negatywów z międzywojennego rzeszowskiego atelier Edwarda Janusza.

Fotografia "grudniowa" z cyklu *Kartki z kalendarza* to monochromatyczna praca w rdzawobrazowych tonach, wykonana została w technice gumy chromianowej na kremowym papierze. Obraz ma format stojącego prostokąta o wymiarach 30x40 cm. Tematem fotografii jest zabytkowa architektura nocą. Zdjęcie przedstawia zaśnieżoną ulicę gdańskiej starówki wieczorową porą, oświetloną latarniami. Uliczka ta wychodzi na jasno oświetlony gmach Kościoła Mariackiego, widać w oddali jego masywną wieżę.

Kompozycja pracy jest osiowo symetryczna, oś symetrii nakłada się na wieżę kościoła. Dwie plamy jaśniejsze - zaśnieżony chodnik i niebo - przeciwstawione są dwu ciemniejszym rzędom kamienic po obu stronach ulicy.

Na pierwszym planie znajdują się potężne słupki u końców poręczy, mają one różne kształty - graniastosłupów i kul na cokołach.

Na lewo od nich biegnie chodnik prowadzący przestrzeni przedstawienia, do kościoła. Po bokach chodnika stoją dwa ciągi zabytkowych kamienic. Ciemne ściany frontowe domów kontrastują z jasnymi, rytmicznie ułożonymi oknami.

Z kamienic po prawej bieżą schody na chodnik. Szczyty budynków są wyraźnie zarysowane na tle jaśniejszego od nich nieba. Całą przykrytą podeptanym śniegiem ulicę oświetlają latarnie.

W oddali widać jeszcze kilka latarni i drzewo, które zasłania częściowo bardzo jasną fasadę kościoła.

Autor nie wprowadził perspektywy powietrznej, za to całą przestrzeń ukazał w perspektywie centralnej, punkt zbiegu umieścił przy tym nieco poniżej środka obrazu. Jasna bryła kościoła - dzięki dużej ilości silnie skonstrastowanych elementów w jego sąsiedztwie wychodzi nieco do przodu, zaburzając przestrzeń.

Twórca budował obraz używając rdzawobrazowego pigmentu na papierze z fakturą, dzięki temu cała praca ma dosyć wyraźną ziarnistą strukturę, która powstała przez to, że papier we wgłębieniach zatrzymał więcej pigmentu. Wiele starań dołożył autor, już na etapie przygotowania negatywu, by uzyskać obraz możliwie szczegółowy. Wyraźnie widać iskrzący się w nocnym świetle ulicznych latarni śnieg, czy mniejsze elementy odległej architektury. Detale występują zarówno w najjaśniejszych, jak i najciemniejszych partiach zdjęcia. Wyraźnie dostrzegamy także subtelną ingerencję artysty w fotograficzny obraz - szczyty budynków i wieżę kościoła wydobył on z tła delikatnym rozjaśnieniem nieba wokół nich.

Fotografia "grudniowa" jest monochromatyczna, a pisałem, że autor para się fotografią barwną. Kolor wprowadził Gorczyński w fotografii "marcowej" z tego samego kalendarzowego cyklu.



Praca ma format 30x40cm. Jej tematem jest - podobnie jak w poprzednim przypadku - zabytkowa architektura Gdańska w świetle ulicznych latarni i reflektorów.

Główne miejsce na zdjęciu zajmuje widziana od frontu Złota Brama, stojąca pomiędzy dwoma rzędami kamienic. Dominująca budowla ma cztery kolumny na każdej z dwóch rozdzielonych gzymsem kondygnacji, na attyce wieńczącej gmach, na osi kolumn stoją rzeźby alegorycznych postaci. Przejście w bramie jest ogromne, zamknięte półokrągłym łukiem, nad nim znajduje się podwójne okno, po bokach u góry następne okna, na dole zaś prostokątne przejścia i nad nimi kwadratowe okna z kratami. Na samej górze budowli, na wysokości rzeźbionych postaci znajduje się poręcz. Bramę tą oświetla wiele niewidocznych na zdjęciu reflektorów.

Po obu stronach bramy stoją ujęte w silnym skrócie rzędy zabytkowych kamienic, wraz z latarniami i zajmującym dolną połowę zdjęcia mokrym, brukowanym deptakiem, po którym w kierunku bramy idzie kilkoro ludzi. Wszystko to tworzy zaledwie rytmiczną oprawę wskazującą liniami zbiegu w kierunku majestatycznej, jasno oświetlonej budowli.

Najważniejsze jest to, co zupełnie nie daje się zreprodukować czy pokazać na skanach. Praca ma wyraźną fakturę i pełną nierówność powierzchni. Najczęściej dominuje detal pochodzenia fotograficznego, a nie tak, jak to było w przypadku prac Szymona Dederki - szczegóły spontanicznie tworzone przez tworzywo. Są jednak miejsca o bardzo silnej, ziarnistej strukturze, jak niebo nad bramą na przykład.

Cała praca technice gumy właśnie zawdzięcza delikatne zaziarnienie cieni i cudowne, opalizujące kolory, szczególnie dobrze widoczne na błyszczących płytach deptaka. Artysta wiele trudu włożył w odtworzenie atmosfery fotografowanego miejsca – kolorów, ich harmonii charakterystycznej dla wieczornego oświetlenia, czy bogatych refleksów światła na wilgotnym bruku.

W porównaniu z omawianymi poprzednio fotografiami rzuca się w oczy przede wszystkim odejście od kreowania fotografii w oparciu o piktorialne chwyt (manipulowanie tonalnością) i pewnego rodzaju zespolenie materii fotograficznej (drobnych detali) z ziarnem obrazu zawdzięczanym użytej technice. U piktorialnych mistrzów możemy mówić o pewnej miękkości, prace tego artysty pełne są, gdzieś celowo wzmocnionego, detalu przechodzącego swobodnie w drobne ziarno. Tworzy to trudną do wypracowania harmonię między fakturalnością a szczegółowością, bez skrepowania przechodzi autor z jednego w drugie, umie on jednak wyważyć efekt.

Nieco inaczej do problemu kolorowej fotografii w technice gumy podchodzi Kordian Pawlak – autor prac charakterem bliskich dziełom piktorialnym.

Zdjęcie *Ratusz w Szydłowcu* ma format stojącego prostokąta, wykonane zostało w technice gumy chromianowej. Temat stanowi architektura miejska. Kompozycja zdominowana została przez ciemną plamę płotu, znajdującą się w dolnej części obrazu. U góry widać wystającą z niego wieżę ratusza na tle nieba. Od lewej strony kompozycję zamyka rosnące przy płocie drzewo, po prawej tę funkcję pełni płot.

Na pierwszym planie zdjęcia znajduje się masywny metalowy, kuty parkan na kamiennym murku. Dzieląc fragment obrazu silnymi, czarnymi, rytmicznymi,

pionowymi i esowatymi liniami, przyciąga on najbardziej uwagę widza. Ukazany w silnym skrócie prezentuje się wyjątkowo dekoracyjnie, przytłacza resztę elementów na zdjęciu. W tyle chodnika, przy tymże płocie rośnie pozbawiona liści akacja.

Znad płotu wystaje ośmiokątna wieża ratusza, przekryta barokowym hełmem, połyskującym w słońcu, obok niej widać duży fragment jasnej ściany budowli, kończący się przy lewej krawędzi zdjęcia. Górną krawędź ściany zwieńczono blankami i małymi, wieżycami na rogach (są one przykryte hełmami). Niebo nad ratuszem jest różowe, pełne delikatnych jasnych chmur.

Przez ogrodzenie prześwituje także ulica z jadącymi samochodami, w oddali widzimy drzewa i kilka budynków.

Fotografia jest wielobarwna, silnie zaziarniona. Dzięki temu płot, hełm wieży i drzewo uzyskały rysunkowy, graficzny charakter. Autor silnie skonstrastował te elementy z niebem i ścianami budynku, które są delikatne, utrzymane w pastelowej manierze i barwach. Chociaż obraz zachował wiele z charakteru fotografii, na pierwszy rzut oka niełatwo go odróżnić od drobiazgowo potraktowanego rysunku pastelowego, a to ze względu na zafałszowane kolory i traktowane rysunkowo szczegóły. Całość nie przypomina jednak ani dzieła piktorialnego, ani, tym bardziej, neopiktorialnego. Od obu różni się nie tak widocznym wystylizowaniem, wykreowaniem fotografii wyjściowej. Autor nie waha się przy zmianie koloru i tonu, wierny jest jednak zupełnie fotograficznemu detalowi, stara się by ten, pomimo wielu warstw nałożonej emulsji, pozostał ostry i wyraźny.

Artysta wydobyl z fotografii to, co najistotniejsze – kontrast pomiedzy masywnym, „rysunkowym” plotem a malarsko, lekko, wręcz cukierkowo potraktowanymi niebem i ratuszem. Uzyskal on ten efekt bez uwypuklania efektów swietlnych i uwydatniania malowniczości sceny przez gubienie detalu – co byłoby charakterystyczne dla piktorialnego kreowania obrazu.

Podobne do używanych przez Kordiana Pawlaka środki artystyczne stosuje Jacek Różański w omawianej pracy - jednej z serii *Toruńskie Klimaty*; praca ta powstała w roku 2004. Fotografia ma format stojącego prostokąta o proporcjach boków 25x15cm. Brązowy pigment buduje obraz na podłożu z chropawego torszonu<sup>34</sup> o barwie kremowej. Temat pracy stanowi architektura – fragment placu ze stojącym przy nim kościołem. Kompozycja opiera się na przeciwstawieniu dwóch płaszczyzn: jedna z nich pełna jest prostych, regularnych podziałów i geometrycznych kształtów (architektura po lewej), druga prostsza i nieregularna (drzewo, latarnia i niebo po prawej). Pionową oś kompozycji wyznacza krawędź wieży. Najważniejsze miejsce na zdjęciu zajmuje gotycka ceglana bliźnia wieża kościoła św. Jakuba w Toruniu. Widoczne są jej cztery górne kondygnacje. Na dwóch niższych na każdej ścianie znajdują się biforia i dwie blendy. Dwie wyższe kondygnacje w miejscu biforium przeprowadzają dwie smukłe blendy, a po ich bokach w każdym z dwóch pięter widzimy po dwie mniejsze blendy. Wieżę tę przykryto podwójnym czterospadowym dachem. Po prawej stronie zdjęcia widać dekoracyjną potrójną latarnię, za nią nieco od niej niższe duże drzewo, częściowo zasłaniające koronę kościoła. Obok kościoła, na pierwszym planie, po lewej stronie, stoi zabytkowa czteropiętrowa kamienica z rustyką na ścianie (na wysokości

---

34 Torszon to papier o wyjątkowo ziarnistej, nieregularnej fakturze powierzchni.

parteru). Nad kamienicą widać niewielki fragment dachu korpusu kościoła. Niebo nad nim jest pełne delikatnych, jasnych chmur. U dołu obraz jest nieco mniej wyraźny, dostrzec można kilku przechodniów idących chodnikiem i samochód (przy kościele).

Całą pracę silnie zaziarniono, jest to skutek użycia papieru z mocną fakturą, uwidocznioną w celowo i świadomie przeprowadzonym procesie.

Odbitka wykonana została z wyraźną dbałością o ukazanie wszystkich szczegółów w światłach<sup>35</sup> (widać obłoki na niebie) i w cieniach. Tam, gdzie to potrzebne, gdzie fotograficznie oddane szczegóły nie robiłyby najlepszego wrażenia, artysta nie zawahał się zniszczyć nieco obraz, wprowadzając przy tym pewien ład i kompozycyjny porządek - chodzi mi o zmiany w cieniach w dole obrazu: sylwetki ludzi, spód latarni i pień drzewa zanikają w silnym ziarnie obrazu.

Ziarno jest w pracy niezależne od fotograficznego detalu, konkuruje z nim i często wygrywa (jak u dołu pracy), są jednak momenty, kiedy tworzy nową jakość obrazu, syntetyzując się z fotograficznym szczegółami, jak to ma miejsce na ścianach przedstawionych budynków.

Autor uzyskał efekt zbliżony do fotografii piktorialnej, może poza nieco ciałniejszym od historycznego kadrem. Zauważyć znów należy wierność fotografii, brak wyreżyserowanego, sztucznego klimatu, a zamiast tego – powrót do tego, co najprostsze i najoczywistsze – do przedstawiania tego, co było, co autor widział i co zarejestrował. W przedstawieniu tym, jak we wszystkich tu omawianych, kreacja opiera się na wykorzystaniu nie elastyczności, możliwości tonalnego manipulowania zawartością negatywu, ale na wyzyskaniu tego, co technika gumy

---

<sup>35</sup> W gwarze fotograficznej określa się tak najjaśniejsze miejsca pozytywu, analogicznie cienie to miejsca najciemniejsze.

chromianowej oferuje sama: barwy, materii, zaziarnień i możliwości pracy na dowolnym papierze. Dzięki takiej pozytywnie rozumianej prostocie omawiana fotografia bliska jest surowości dokumentalnych zdjęć Jana Bułhaka, sam autor powołuje się na czerpanie inspiracji od tego fotografa.

Znacznie bardziej od Jacka Różańskiego ingeruje w fotograficzną materię Zbigniew Wielgosz. Jego praca *Klasztor pojezuicki w Poznaniu* ma format leżącego prostokąta o wymiarach 33x21 cm, wykonana została w technice wielobarwnej gumy chromianowej. Tematem pracy jest architektura – malowniczy krużganek w pojezuickim klasztorze w Poznaniu.

Kompozycja obrazu poprowadzona jest czystymi rytmicznymi podziałami po linii diagonalnej, całość pracy utrzymana została w wąskiej gamie brązów i ciepłych szarości. Fotografia przedstawia wnętrze pustego klasztornego krużganka ujęte w silnym skrócie perspektywicznym, punkt zbiegu perspektywy znajduje się blisko prawej krawędzi obrazu, nieco poniżej połowy jego wysokości. Z prawej strony widać ścianę, z lewej – arkady oświetlone słońcem. Poszczególne półkoliste łuki tego krużganka wsparte są na grubych, masywnych, kwadratowych filarach, na których jasne światło buduje rytmicznie jasne plamy, powtarzające się również na posadzce. Filary mają zdobioną głowicę, trudno jest jednak powiedzieć, jakie to są zdobienia, ze względu na małą szczegółowość fotografii. Arkady są zakratowane i kraty te rzucają regularne cienie, szatkując regularną siatką jasne plamy, siatka ta najwyraźniejsza jest na najbliższym filarze i stopniowo wraz z odległością traci na wyrazistości.

Krzyżowe sklepienie krużganka pomalowane zostało jasną farbą, kontrastującą z ciemną barwą samych filarów, krat, podłogi i ściany. Zza najbliższej kraty widać niewielki, niewyraźny, znajdujący się w oddali fragment budynku.

Drobne szczegóły pracy uległy zagubieniu co zrozumiałe zważywszy na technikę użytą przy pracy, ich miejsce zajęły przecierki, ziarno i faktura wykreowana przez autora w procesie powstawania odbitki. Sklepienie zostało znacznie rozjaśnione, podobnie, jak ściana po prawej stronie, artysta wydobyl tam na powierzchnię warstwy obrazu o rdzawej barwie (uczynił to dosyć zdecydowanie), co znacznie ożywia, ociepla całą pracę i nadaje jej, właściwego tylko dla gumy chromianowej, charakteru i świeżości rodzącej się przy jednoczesnym istnieniu mechanicznej rejestracji i działań manualnych. Pomimo dokonywania zmian w fotograficznej materii autor nie wrócił do historycznej miękkości, do piktorialnego rozmycia, perspektywy powietrznej i świetlistości. Dokonane modyfikacje harmonizują z przedstawieniem i wzbogacają fakturalnie i tonalnie obraz – podobnie, jak to było w wypadku pracy Różańskiego.

Druga z prac tego artysty, którą chciałbym omówić nosi tytuł *Pałac Górków*. Praca ma format stojącego prostokąta o wymiarach 27x18,5 cm. Wykonana została, podobnie do poprzednio opisywanej techniką wielobarwnej gumy chromianowej, autor utrzymał obraz w ciepłych barwach – brązach, żółciach i szarościach.

Kompozycja pracy zamknięta jest od góry niekształtnym łukiem. Przedstawiona została ściana budynku z portalem i zakratowanym oknem i fragment brukowanej drogi. Ściana budynku zajmuje prawie całe wnętrze ramy, widać na niej nierówności tynku, spotęgowane przez silne boczne, padające z prawej światło. Na ścianie po prawej stronie znajduje się bogato zdobione wejście do domu.

Ciemne drzwi obramione są w białą arkadę wspartą na kwadratowych pilastrach, nad nimi gierowany gzyms podtrzymują dwie okrągłe gładkie kolumny. Na tym gzymsie na wysokiej podstawie stoją dwie mniejsze kręcone kolumny, na których oparty jest zdobiony tympanon, podtrzymujący herb. Obok kręconych kolumn na oddzielnych podstawach tej samej wysokości, co podstawa pod tymi kolumnami, stoją dwa wyprofilowane okrągłe ozdobniki, przypominające wazy. Cała ta konstrukcja utrzymana jest w kolorze ściany, poza kolumnami, łukiem i ozdobnikami, które są białe. Z boku na wysokości drzwi wisi dekoracyjna, kuta latarnia. Przy prawej krawędzi obrazu widać zakratowane okno. Krata jest masywna, ozdobnie ukształtowana, wystaje ona przed ścianę, rzucając, wraz z latarnią i kolumnami, szerokie cienie. Na ścianę wpelza jeszcze cień nie widocznej na zdjęciu ulicznej latarni. Przed domem jest wąski chodnik, a przed nim brukowana ulica, oświetlona smugą jasnego światła.

W cieniach nad szczegółami fotograficznymi dominuje faktura papieru, harmonizująca ze strukturą niektórych elementów na zdjęciu, np. ściany czy bruku. W obrazie, podobnie, jak w poprzednio omawianym zdjęciu ziarno wyparło gdzieś drobne szczegóły. Od estetycznej strony artysta przywołał piktorialne kształtowanie obrazu – fotografii miękkich, pełnych światła, od technicznej strony – skutek użytej techniki. Zauważamy jednak elementy zdjęcia traktowane z wielką pieczołowitością i troską o detale, jak np. krata po prawej i obszary cienia w portalu. Artysta zaakcentował światło tylko w najjaśniejszych miejscach portalu, tam, gdzie jest ono najsilniejsze, poza tymi świetlistymi miejscami nie rezygnuje twórca ze szczegółowego, delikatnie ziarnistego obrazu.



W przedstawionej już konwencji tworzy także Maciej Kastner, jego dzieła wykazują zbieżność z poszukiwaniami Zbigniewa Wielgosza. Zdjęcie *Wieża - Praga* pochodzi z roku 2004. Wykonane zostało czarnym pigmentem na kremowym grubym papierze w technice gumy wiedeńskiej. Praca ma format stojącego prostokąta o wymiarach 28,5x19 cm. Przedstawia ona praski ceglany ratusz wraz z przylegającą do niego białą (otynkowaną) kamienicą i budynkiem w oddali - całość na tle pochmurnego, posępnego nieba.

Kompozycja obrazu jest dynamiczna. Wieża ukazana została w żabiej perspektywie. Jej szczyt przykryto spiczastymi dachami – jednym dużym i czterema mniejszymi na rogach. Poniżej na frontowej ścianie znajduje się zegar z ciemną tarczą, jego jasne wskazówki pokazują godzinę za dwie pierwszą. Pod nim widzimy ciemne, niewyraźne okno. Poniżej tego okna zaczyna się przykryty efektownym dachem znany praski zegar. Na lewo od wieży widać białą kamienicę z bardzo kontrastującymi z nią czarnymi oknami. Otwory okienne na wyższym piętrze zasłonięto jasnymi roletami (niżej są zupełnie ciemne). Kamienica ta ma ciemny dach, nie widać granicy między nim a równie ciemnym niebem. Za wieżą widoczny jest fragment ceglaneanego budynku ze smukłym oknem i kilkoma herbami umieszczonymi nad nim. Zza dachu tego budynku wystaje część spiczastej wieży kościelnej. Niebo w tle jest ciemne, widać na nim kilka jasnych chmur, przy samej wieży są one najjaśniejsze.

Artysta silnie zaburzył przestrzeń w pracy. Wieża przewraca się w kierunku widza, zaś ściana znajdującego się za nią budynku wysuwa się do przodu. Tworzy to wyjątkowo przytłaczające wrażenie spotęgowane przez silne przyciemnienie nieba, które nabrało posępnego charakteru.

Twórca zadbał o fotograficzną drobiazgowość obrazu. Pomimo silnego opracowania walorowego, tonalnego fragmentów obrazu (chodzi tu głównie o niebo i dach wieży) i użycie papieru z wyraźną fakturą powierzchni, fotografia nie straciła drobnych szczegółów. Udała się tu rzecz bardzo trudna: w pracy jednocześnie uwypuklono fakturalność podłoża oraz szczegółowość samego obrazu, eksponując manipulacyjny charakter użytej techniki i jej fotograficzne podstawy. Twórca wraca przy tym do sposobów piktorialnego kształtowania fotografii, z dużym wyczuciem operuje tonalnością obrazu, kreuje posępny klimat fotografii mocno przyciemniając i wzmacniając kontrast na niebie. Artysta stara się bardzo pozostawić w obrazie możliwie wiele drobnych szczegółów i delikatnych półtonów, dominują one silną dosyć fakturę papieru, szczegółowość taka jest praktycznie niespotykana w polskiej fotografii piktorialnej (przynajmniej, jeżeli chodzi o techniki szlachetne), za to pojawia się coraz częściej po roku 1990.

Dbłość o drobne szczegóły i bogatą półtonowość bardzo zbliża do pracy Kastnera dzieło Romana Michalika *Cerkiew Georgios tou Vrachou*. Pochodzi ono z roku 2003, wykonane zostało w technice gumy chromianowej. Obraz jest monochromatyczny, utrzymany w ciepłych szarościach. Praca ma format stojącego prostokąta o proporcjach boków 3:2. Fotografia przedstawia budynek ateńskiej cerkwi stojący przy wąskim chodniku, przylegający do niego płot z furtką, fragment zdziczałego trawnika i dwa siedzące nieopodal koty.

Kompozycja obrazu jest zamknięta, bryła przedstawionej cerkwi ciasno wypełnia kadr, a niewielkie pozostawione marginesy domykają kolejno wszystkie krawędzie. Na pierwszym planie po lewej stronie umieścił artysta ciemny, metalowy płot z furtką. Ogrodzenie to stoi na niewysokim kamiennym murku

przylegającym do chodnika. Przez bramkę wystają rośliny zarastające całą przestrzeń za płotem. Na murku i stopniu przed furtką widzimy dwa koty. Bliższy siedzi spokojnie, ma białą sierść i kilka czarnych plam, dalszy, łaciaty, stojący na stopniu, wydaje się być przestraszony i obraca się niepokojąco w stronę widza. Za płotem widzimy masywny budynek kamiennej cerkwi ujęty nieco z dołu, zajmuje on większość powierzchni obrazu, jego ośmiokątna wieża ze smukłymi oknami i przykrytym dachówką dachem góruje nad całością. Poniżej niej widać przepruty oknem fragment ściany korpusu i niższe ściany. Po lewej stronie dostrzegamy rosnące przy kościele wysokie, bujne krzaki, spowijają one przylegającą do nich część cerkwi w cieniu. Na prawo od cerkwi znajduje się wąski fragment mokrego chodnika i bardzo niewyraźny kościół daleko w tyle. Niebo w tle jest posępne, ciemne, burzowe chmury potęgują niepokojący nastrój fotografii.

Praca została wykonana z niespotykaną u innych artystów troską o detal pochodzenia fotograficznego. Oglądane na stosunkowo niewielkiej fotografii drobne detale i delikatne półtony robią na widzu wyjątkowe wrażenie. Gdziekolwiek widać zaziarnienia (np. niebo), nie są one jednak w stanie zdominować charakteru całości. Autor wiele trudu włożył w uzyskanie bardzo bogatej półtonowości pracy, szczegóły są rozróżnialne zarówno w cieniu, jak i w świetle. Dzięki zastosowanej technice spotęgował w pracy niepokojący nastrój. Zaburzył również relacje przestrzenne, wprowadził przy prawej krawędzi silny kontrast między połyskującym asfaltem a ścianą cerkwi i kościołem w oddali, wypychający prawą krawędź budynku ku widzowi. Podobna sytuacja ma miejsce na krawędzi dachu wieży, co całemu budynkowi cerkwi nadaje przytłaczającego charakteru.

Dzieło Romana Michalika jest jednocześnie wyjątkowo bogate w szczegóły i w półtony, jednocześnie fotograficznie prawdopodobne i wyraźnie manipulowane, reżyserowane. Tłoczny kadr i mroczne niebo podbijają dodatkowo oniryczny nastrój.

Krańcowo odmienna od dzieła Michalika jest fotografia Ryszarda Zięckowskiego, artysty od lat związanego z Białostoczczyzną.

Fotografia pochodząca z roku 1995 wykonana została w technice gumy chromianowej, ma ona format stojącego prostokąta o wymiarach 24x18cm. Obraz jest monochromatyczny, zbudowany został z czarnego pigmentu na białym papierze.

Temat fotografii stanowi pejzaż miejski. Układ pracy bliski jest kompozycji osiowo symetrycznej, oś pionową wyznacza wieża kościelna oraz jej odbicie w wodzie, oś poziomą zaś: linia "graniczna" pomiędzy światem rzeczywistym a jego wodnym obrazem. Lewą i prawą krawędź domykają drzewa i ich odbicia.

Praca przedstawia brzeg Łyny w parku w Lidzbarku Warmińskim, kilka drzew i wysoką wieżę kościoła farnego nad nimi ukazaną w ostrym świetle padającym nieco z prawej, z przodu. Najważniejszy element zdjęcia stanowi wieża i jej odbicie w przepływającej rzece, znajduje się ona nieco na prawo od środka obrazu tworząc pion biegnący z dołu aż do samej góry kompozycji. Wieża jest wysoka, jej fragment wystaje ponad drzew znajdujących się wokół (zasłaniają korpus budowli). Została ona zbudowana na planie kwadratu, jej szczyt ma trzy kondygnacje, które przekryto kopulastymi dachami, z najwyższej wystaje iglica, niższe osadzono na ażurowych kolumnach. Poniżej, na bocznej ścianie widać kilka niewyraźnych okien oświetlonych silnym światłem. Z kolei ściana zwrócona

w stronę widza znajduje się całkowicie w cieniu. Przed wieżą dostrzec można korpus budynku zasłonięty drzewami, sterczy znad nich tylko ozdobna iglica wieńcząca szczyt dachu. Nieco bliżej, po lewej stronie fotografii widać fragment parku miejskiego, w nim: rozrośniętą wierzbę stojącą nad brzegiem rzeki. Woda zajmuje cały prawy dolny róg zdjęcia i rozpościera się wzdłuż dolnej krawędzi, jej brzeg w oddali ginie w cieniu. Uwagę przyciągają odbijające się w niej drzewa i wieża. Dostrzec można tu także pływającą po lewej stronie boję. Prawie całkowicie białe niebo w tle pozbawiono szczegółów. Drobne gałązki i iglica wieży giną w jego silnym świetle.

Autor zrezygnował z przedstawiania głębi i stosowania perspektywy powietrznej. Całość obrazu jest bardzo kontrastowa i pełna drobnych szczegółów, w światłach i cieniach widać bardzo niewiele. Półtony pojawiają się sporadycznie – np. w odbiciu nieba w rzece. Praca wykonana została na białym papierze z wyraźną fakturą przy użyciu czarnego pigmentu, co uwypukliło silne światło padające z przodu z prawej.

Całość przedstawienia została bardzo dokładnie i jednocześnie dyskretnie pozbawiona zbędnych elementów, w bardzo wyrafinowany sposób uwydatnione zostało to, co najistotniejsze – gra światła na drzewach, trawie i budynku oraz odbicie w wodzie. Fotografia tworzy wrażenie ascetycznej i skromnej grafizacji.

Dzieło to stylistycznie bliskie jest historycznym sposobom kreacji, mamy tu do czynienia z kreowaniem tonalności – podbiciem kontrastu tak, aby niebo pozostało praktycznie białe, a szczegóły w cieniach zanikły. Artysta dołożył jednak starań, by obraz zachował wiele drobnych szczegółów i pewne, najistotniejsze dla percepcji widza, półtony.

Podobna do omawianej powyżej fotografii jest guma Reginalda Rębisza. Pochodząca z roku 2000 fotografia *Lublin* wykonana została brązowymi pigmentami na kremowym papierze akwarelowym. Praca ma format stojącego prostokąta o wymiarach 20x30 cm.

Fotografia przedstawia dwie wieże kościoła flankujące jego fasadę ukazane na tle pejzażu miejskiego.

Kompozycja jest zamknięta i zrównowazona. Opiera się na przedstawieniu masywnej wieży na pierwszym planie, jej echo stanowi bliźniacza druga wieża, za nimi rozciąga się rozległa panorama Lublina.

Wieża znajdująca się najbliżej widza, po prawej stronie zdjęcia, zajmuje prawie całą wysokość fotografii. Zwieńcza ją ozdobny krzyż osadzony na barokowym, cebulastym hełmie. Poniżej w arkadowych łukach zbudowanych na ośmiokątnym planie umieszczono dzwon. Niżej wieża rozszerza się, widać tam smukłe okno z półkolistym łukiem oprawione pilastrami pod gierowanym gzymsem. Druga identyczna wieża znajduje się dalej, po lewej stronie obrazu, wraz z pierwszą flankują one barokową fasadę kościoła. Na jej szczycie znajduje się tympanon oparty pilastrach i półkolumnach z półokrągłym łukiem biegnącym na murze między nimi. Z tympanonu odchodzą na boki spływy wolutowe. Poniżej widać fragment szerokiego gzymsu. Przy prawej krawędzi obrazu widzimy jeszcze fragment dachu korpusu budowli. W tle znajduje się rozległa panorama miasta, sięgamy wzrokiem na minimum kilka kilometrów. Dostrzegamy tam wiele mniejszych i większych budynków, bloków mieszkalnych i dużo zieleni miejskiej.

Wieże i fasada kościoła ukazane są w intensywnym skrócie perspektywicznym, znajdująca się z tyłu wieża jest połowę mniejsza od bliższej. W pejzażu artysta

ukazał perspektywę powietrzną – najdalsze widoczne obiekty są jaśniejsze i mniej wyraźne od pierwszoplanowych.

Praca ta, choć tworzy wrażenie historycznej fotografii piktorialnej, byłaby zapewne uważana kilkadziesiąt lat temu za niepoprawną. Po pierwsze niebo jest białe, bez śladu obłoków czy waleru – to sam, czysty papier. Podobnie ginie większość szczegółów w światłach pracy – hełm bliższej wieży od lewej strony prześwietlono, jego krawędź jest zaledwie sygnalizowana, to samo zjawisko zaobserwować możemy na fasadzie, dachu i w wielu innych miejscach. Nic jednak nie jest zgubione do końca. Mamy tu do czynienia z celową działalnością, mającą za zadanie zwiększyć czytelność pracy, a światła uwypuklone są bardzo konsekwentnie. W rezultacie otrzymał autor niesamowicie ostry, dokładny i wyrazisty obraz. Po przyjrzeniu się bliżej pracy okazuje się, że jest ona rozbita na kilka rozgraniczonych subtelnie walerów, stąd białe niebo.

Twórca buduje obraz bardzo ostry i szczegółowy, wchodzący momentami w grafizację, podobnie jak to było w przypadku wcześniej omawianej fotografii Zięckowskiego. W miejscach białych eksponuje autor fakturę papieru, na pozostałej powierzchni dominuje szczegół pochodzenia fotograficznego, czasami harmonizujący z delikatnym zaziarnieniem spowodowanym ręczną interwencją – zapewne użyciem pędzla do rozjaśnienia pewnych partii obrazu (widać to najdokładniej na fragmencie bliższej wieży – na ścianie zwróconej w stronę widza). Artysta nie manipulował jednak tonalnością w celu wykreowania pewnego nastroju, świetlistości, powietrzności przedstawienia, ale przeciwnie – w celu lepszej czytelności szczegółów w tych miejscach obrazu, w celu poprawy percepcji.

## PODSUMOWANIE

Współczesna polska twórczość w technice gumy chromianowej jawi się jako coś bardzo indywidualnego czy subiektywnego. Różnorodność opisywanych prac może się wydać dziwna: w tej grupie stoją obok siebie dwie fotografie zgrafizowane – z podniesionym kontrastem i sprowadzonymi nieomal do samej bieli światłami (Zięckowski i Rębisz), fotografie intensywnie manipulowane (Kastner i Wielgosz), traktowane nieco delikatniej, subtelniej przy wprowadzaniu zmian tonalnych (tu Michalik, Pawlak i znów Wielgosz), mamy także takie, w których obróbkę sprowadza się do minimum (Gorczyński i Różański), zarówno monochromatyczne lub prawie monochromatyczne, jak i wielobarwne, zaziarnione (Różański) i nieomal ziarna pozbawione (Michalik). Wszystkie te prace powstały przy zastosowaniu różnych wariantów techniki gumy chromianowej, więc część z nich ma powierzchnię matową, część naturalnie błyszcząca, część dla uzyskania równomiernego połysku pokryto werniksem.

Artyści swobodnie czerpią inspiracje z historycznych nurtów fotografii, w których techniki chromianowe odegrały znaczącą rolę. Na przykład u Kordiana Pawlaka i Jacka Różańskiego pobrzmiewają wyraźne echa dojrzałego polskiego piktorializmu, a u Zbigniewa Wielgosza Reginalda Rębisza i Ryszarda Zięckowskiego daleko idąca ingerencja w obraz przypomina działania neopiktorialnych artystów. Nie ma ponadto wątpliwości, że w technikach chromianowych od około dziesięciu lat trwają szybkie zmiany. Gaśnie na naszych



oczach po ponad siedemdziesięciu latach twórczość stawiająca na imitowanie jakiejś innej techniki przy użyciu gumy chromianowej – ostatnim z kreujących takie fotografie jest Konrad Pollesch – uznany fotograf krakowski. Trwa nadal działalność artystyczna związana z wykorzystaniem efektów możliwych do uzyskania przez samą ingerencję w materię techniki gumowej: dwaj najważniejsi twórcy to Szymon Dederko i Jerzy Górecki (ich fotografie omówiłem w pierwszej partii opisów jako ilustracje nurtu neopiktorialnego). Pierwszy z nich wykorzystuje w twórczości różnorodność stosowanych emulsji i sposobów jej obróbki, drugi zaś dał się poznać jako fotograf eksperymentujący z przeróżnymi podłożami. Kto wie, może fotografia chromianowa będzie za kilka lat podążać drogą wskazaną przez tych artystów. Twórcy ci działają aktywnie od trzydziestu lat, natomiast w ciągu ostatniego dziesięciolecia pojawił się nowy, ciekawy prąd w fotografii opartej o techniki alternatywne. Prace stały się ostre, wyraziste, dokładne i dosłowne. Nie znajdziemy wśród tych fotografii zarówno zaskakujących tematów, jak i ujęć, chociaż trzeba odnotować, że po okresie zainteresowania portretem i aktem dominującym tematem prac stała się architektura. Wydaje mi się, że mniej jest obecnie pozy, wyszukania, artystowskiego ukrywania się za parawanem konwencji, jednak nie ubywa swobody i erudycji w czerpaniu z historii oraz polemiki z kulturą współczesną. Od nurtu o charakterze antymimetycznym nastąpił zdecydowany zwrot ku mimetyzmowi.

Piktorializm cenił wysoko manipulację obrazem fotograficznym według woli artysty przy zachowaniu fotograficznego charakteru pracy, neopiktorializm zrezygnował z tego ostatniego postulatu. Współcześni artyści natomiast wysoko cenią unikatowość każdej fotografii, co przy pracy w gumie chromianowej jest

regułą (rzadko, ale jednak łamaną – z omawianych przeze mnie artystów Rogoziński i Wielgosz tworzyli bądź tworzą w nakładach po 10-30 szt.), twórcy doceniają również szerokie spektrum dostępnych środków artystycznego budowania obrazu, łatwość manipulowania fotograficzną treścią tak jak robiło się to w fotografii piktorialnej (szczególnie Kastner w całej swojej twórczości nie cofa się przed wprowadzaniem zmian w fotografowanej rzeczywistości), chociaż nie jest to dziś wymogiem. Ponadto duży nacisk kładzie się na tworzenie obrazów możliwie szczegółowych.

W tej chwili ma miejsce powrót do fotograficznych korzeni gumy chromianowej. Artystów mogą nie pociągać, nie olśniewać neopiktorialne zabawy obrazem, naginanie go daleko poza granice fotografii. Myślę, że taki świadomy krok wstecz nie jest odwróceniem się od tej twórczości, ale wyborem innej drogi – z poszanowaniem, zrozumieniem i wykorzystaniem wcześniejszych doświadczeń. Za najlepsze przykłady niech posłużą: fragment pracy Gorczyńskiego - niebo nad Złotą Bramą i ascetyczna grafizacja w fotografii Zięckowskiego. Postępowanie takie polega na szanowaniu rzeczywistości w takiej formie, w jakiej się ją zastało, z pewnym zaangażowaniem, ale również z pokorą wobec niej, to najistotniejsza różnica pomiędzy twórczością współczesną a dawną.

Omawiana twórczość sprzeciwia się popularnej fotografii, czy to komercyjnej (reklama), czy popularnej, poprzez unikalność i ręczne opracowanie każdej fotografii, a także przez rzadkość i ezoteryczność samej techniki, czy wreszcie wysiłkiem włożonym w każdą pracę (to w najlepszym wypadku kilkanaście, a czasem ponad sto godzin spędzonych nad pojedynczą fotografią!). Obraz

ma ponadto większą trwałość i inny charakter, powstaje na papierze, a nie w emulsji.

Część fotografów po skopiowaniu pierwszego dobrego powiększenia niszczy negatyw, traktując jedną odbitkę jak unikat – wykonany na materiałach produkowanych na przemysłową skalę. Oczywiście mają rację – praca istnieje tylko w jednym egzemplarzu, brak kopii wynika z woli artysty. Można ją jednak zreprodukować i powielić na takim samym papierze z zaskakująco dobrym rezultatem (najczęściej tak to się dzieje – artyści sprzedają jedynie reprodukcje). Inaczej jest w wypadku gumy chromianowej. Tu artysta sam komponuje składniki emulsji i przygotowuje papier, cały proces w ogóle jest praktycznie niemożliwy do powtórzenia. Ilość wykonywanych z negatywu odbitek jest różna, prace te nie są identyczne, jedynie podobne (podobieństwo to jest dużo mniejsze, niż w wypadku np. serii grafik). O powtórzeniu efektu artystycznego nie ma w tym momencie mowy.

Omawiane fotografie mają pewne wspólne dla całej grupy cechy, nowe w stosunku do wcześniej obserwowanych. Mam tu na myśli zaprzestanie negowania potrzeby istnienia fotograficznego szczegółu w celu budowania wizualnej formy przy zastosowaniu techniki gumy chromianowej, zwrot w kierunku obrazów ostrych, pełnych detali i nierzadko bogatych w półtony. Ma to miejsce przy jednoczesnym przyswojeniu dorobku całego nurtu piktorialnego i neopiktorialnego i stałym rozwoju (oraz mutacjach) samej używanej techniki. Artyści z reguły korzystają z komputera, eksperymentują z nowymi emulsjami (np. zamieniając gumę arabską na polialkohol winylowy) i sposobami obróbki. Znają przy tym twórczość swoich poprzedników od samego początku artystycznej

eksploracji technik chromianowych, nie wahają się stosować zapożyczenia i odwołania. Takie postępowanie ma w sobie coś z ducha postmoderny, efekt nie jest jednak eklektyczny czy transgresyjny, nie sędzę żeby można było uznać za transgresyjne wracanie do korzeni stosowanej techniki. Fotografie są podobne, zmieniły się bardzo stosowane narzędzia – dawniej fotograf dźwigał wielką kamerę, dziś małą „cyfrówkę”, ma to przykre konsekwencje – niedoścignionym wzorem jakości negatywu jest stale klisza z przyciężkiej kamery dużego formatu.

Technika gumy chromianowej realizuje sprzeciw wobec współczesnej fotografii, stanowi najpełniejszy powrót do Benjaminowsko rozumianej aury dzieła.

# BIOGRAMY

**Szymon Dederko** – ur. 1958, związany z Warszawą. Fotografiją zajmuje się od siódmego roku życia. Tematycznie zajmuje się aktem, portretem, pejzażem i architekturą. Bibliotekarz Wydziału Nauk Ekonomicznych Uniwersytetu Warszawskiego, uczestnik wielu wystaw zbiorowych i indywidualnych w kraju i za granicą. Ponadto prowadził działalność drukarską w PWA (Przegląd Wiadomości Agencyjnych).

**Grzegorz Gorczyński** – ur. 1976, związany z Gdańskiem. Student fotografii, ma na koncie kilka wystaw indywidualnych i wiele zbiorowych, od kilku lat tworzy w oparciu o technikę gumy chromianowej, chociaż eksperymentował z cyjanotypią i kalotypią.

**Maciej Kastner** - ur. 1973, absolwent Wydziału Prawa i Administracji UMK w Toruniu. Od 13 lat zajmuje się fotografacją rejestrując architekturę i pejzaż. Od ponad 3 lat zdjęcia tworzy w szlachetnych technikach fotograficznych. Założyciel i administrator forum internetowego *Alternatywne Techniki w Fotografii* (w portalu gazeta.pl), na którym skupił wiele osób zajmujących się szlachetnymi technikami fotograficznymi. Ma na koncie wystawę indywidualną w Bydgoszczy i wiele wystaw zbiorowych. Uczestnik wielu plenerów i warsztatów fotograficznych.

**Roman Michalik** – ur. 1969, zamieszkały we Wrocławiu. Z wykształcenia geolog, doktor nauk o Ziemi, od roku 2003 pracuje jako dziekan Wydziału Rzemiosł Artystycznych w Szkole Wyższej Rzemiosł Artystycznych i Zarządzania we Wrocławiu. Od roku 2002 amatorsko zajmuje się technikami chromianowymi w fotografii, głównie gumą chromianową i techniką olejową. Brał udział w kilku wystawach zbiorowych.

**Kordian Pawlak** – ur. 1974, od urodzenia związany z Radomiem. Członek Radomskiego Towarzystwa Fotograficznego, członek rzeczywisty Fotoklubu RP. Fotografuje kilkanaście lat, od dziewięciu tworzy w oparciu o technikę gumy, eksperymentuje z fotografią otworkową. Wystawiał na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych, głównie w Radomiu i Szydłowcu.

**Reginald Rębisz** - ur. 1936, związany ze Szprotawą. Plastyk, malarz, fotografuje od ponad 50 lat. Ma na koncie kilkadziesiąt wystaw indywidualnych, m.in. w Szprotawie, Żaganiu, Poznaniu, Wrocławiu, Szczecinie, Leverkusen, Gevelsbergu i Sprembergu. Prowadzi ponadto zajęcia z młodzieżą w Szprotawskim Domu Kultury.

**Henryk Rogoziński** – żył w latach 1934-2004, związany z Białymstokiem fotograf, nestor i opiekun młodych twórców, brał udział w licznych wystawach zbiorowych i kilkadziesiąt wystawach indywidualnych.

**Jacek Różański** – ur. 1968, mieszka w Chrzanowie. Fotografiją zajmuje się od 25 lat, od trzech lat tworzy w technice gumy chromianowej. Ma na koncie wystawę indywidualną (Chrzanów) i kilka wystaw zbiorowych.

**Stanisław Sheybal** – żył w latach 1891-1976, twórca związany z Krzemieńcem, w którym żył i uczył młodzież od roku 1928. Uznany pedagog, animator życia kulturalnego i artysta. Wystawiał swoje prace wielokrotnie, w tym na międzynarodowym salonie fotograficznym (Wilno, rok 1930).

**Tadeusz Wański** - żył w latach 1894-1958, jeden z czołówek polskich fotografów piktorialnych. Od roku 1926 był członkiem, a od roku 1930 prezesem Towarzystwa Miłośników Fotografii w Poznaniu; od roku 1947 członkiem ZPAF. Brał udział w wielu zagranicznych i krajowych wystawach fotograficznych.

**Zbigniew Wielgosz** – ur. 1953, mieszka w Poznaniu, fotografiją zajmuje się około trzydziestu lat, od trzech tworzy w technice gumy chromianowej. Absolwent Politechniki Poznańskiej, zajmuje się także fotografiją reklamową. Uczestnik wystaw fotograficznych w kraju i zagranicą. Obecnie, w dobie fotografii cyfrowej, pracuje nad przywróceniem znaczenia twórczego oddziaływania na obraz.

**Ryszard Zięckowski** - ur. 1957, mieszka w Białymstoku. W latach 1978 - 1990 sekretarz Białostockiego Towarzystwa Fotograficznego, od roku 1995 członek Wrocławskiego Towarzystwa Fotograficznego od roku 1996 wiceprezes Północno-Wschodniego Okręgu Związku Polskich Fotografików Przyrodniczych,

od roku 1997 jest Członkiem Rzeczywistym i Delegatem na obszar północno-wschodniej Polski Fotoklubu Rzeczypospolitej Polskiej, do roku 2004 Członek Zarządu FRP. Organizator wielu plenerów fotograficznych. Uczestniczył w ponad 43 wystawach krajowych i 45 wystawach fotograficznych zbiorowych i indywidualnych za granicami kraju. Od roku 1989 posiada międzynarodowy tytuł: Artiste Federation Internationale De L'art Photographique (AFIAP).



# STRESZCZENIE

Autor w pracy przedstawia i analizuje fragment współczesnej polskiej twórczości fotograficznej w technice gumy chromianowej, koncentrując się na latach 1995 – 2006, obejmuje przy tym szerszy kontekst historyczny i kulturowy.

Współczesna polska twórczość w technice gumy chromianowej od roku 1995 posiada nowe, nie obserwowane wcześniej cechy. Współlistnieje ona z gasnącym właśnie, starszym od niej nurtem neopiktorialnym, istniejącym w Polsce od lat 1915 - 1920. Analiza porównawcza omawianych prac ujawnia bogactwo wykorzystywanych przez autorów środków artystycznego kształtowania obrazu. Wykazuje ona dużą różnorodność prac współczesnych, ujawnia jednocześnie cechy wspólne dla analizowanych fotografii. Omawiane dzieła są bardziej szczegółowe i lepiej dopasowane do percepcji widza od dzieł neopiktorialnych, mniej przy tym „wyreżyserowane” i wierniejsze fotografowanym przedmiotom.

W ciągu ostatniego dziesięciolecia twórcy zwrócili się w kierunku piktorializmu, z którego częściej obecnie czerpią inspiracje. Postawa taka może być interpretowana jako głos sprzeciwu wobec fotografii reklamowej, zdobywającej dla siebie coraz większą powierzchnię, z wyrachowaniem reżyserowanej, intensywnie obrabianej komputerowo.

Guma chromianowa jest techniką, w której artysta samodzielnie sporządza materiały światłoczułe i przeprowadza obróbkę fotografii, często lokalnie

manipulując tonalnością obrazu. Uzyskuje się z reguły unikatowe dzieło, efekt artystyczny bardzo trudno powtórzyć. Pojedyncza fotografia wymaga przy tym bardzo dużego nakładu pracy, nieporównywalnie większego od skopiowania zwykłej odbitki na przemysłowo produkowanych materiałach, jest to podstawową przyczyną małej popularności tej techniki.

Artyści w swojej twórczości wrócili od estetycznej strony do zachowania Benjaminowsko rozumianej aury dzieła. Tworzenie w tej technice może być zatem rozumiane jako wyraz sprzeciwu wobec pewnych zjawisk kulturowych, z ekspansywnością mediów cyfrowych na czele, oraz szukania niszy poza fotografią reklamową i popularną, które u swych podstaw mają łatwe sporządzenie dużej ilości dobrej jakości odbitek.

## SUMMARY

In his work, the author describes and analyzes a fragment of Polish contemporary photographic art in gum bichromate printing techniques, concentrating on the years 1995 - 2006. A wide cultural and historical context is also provided.

Since 1995, contemporary Polish gum bichromate photography has manifested new features, not observed until relatively recently. It co-exists with older, now declining neopictorial photography, present in Poland since 1915-1920. A comparative analysis of discussed photos has not only revealed a richness of artistic forms and the diversity of contemporary works, but also pointed to a group of features common to all of them. The discussed photos are more detailed and better suited to the spectator's perception than neopictorial photography, less dictated and closer to the actual photographed objects.

For the last ten years artists have reverted to pictorial photography, which inspires them much more frequently. This approach can be interpreted as an act of resistance to commercial photography, which is spreading over more and more surfaces, digitally manipulated and created with cold calculation.

Gum bichromate printing is a technique in which both the light-sensitive emulsion and the printing process, often combined with local tonal manipulations, need to be done manually by an artist.

Usually, unique artwork is obtained, the artistic effect being very difficult to replicate. A single gumprint requires a lot of creative effort, incomparable to copying photos in a traditional manner, on mass-produced materials. This is a major reason for the low popularity of this technique.

When it comes to aesthetics, the artists have returned to preserving the aura of the work, in Benjamin's meaning of this term. Working in this technique can be understood as a negation of some cultural phenomena, mainly the expansion of digital media, and also as looking for a niche outside of commercial or popular photography, which is based on the trivial production of many hi-quality copies.

# BIBLIOGRAFIA

1. Benjamin W., 1975. *Twórca jako wytwórca*, Poznań.
2. Boehm Worthen V., *Using the sun as an Ultra-violet Light Source*  
pobr. z  
[cartage.org.lb/en/themes/Arts/photography/photproces/alternativephot/](http://cartage.org.lb/en/themes/Arts/photography/photproces/alternativephot/)
3. Busza J., 1987. *Fotografia w Polsce 1918 – 1939*, w: „Foto - magazyn fotograficzny”,  
(a) 1-2 1987 (143-144) s19-25 oraz  
(b) 68-74 nru następnego.
4. Cox B. i Tinley F.C., 1924. *The art of Pigmenting*, London.
5. Cyprian T., 1950. *Techniki specjalne w fotografii*, Wrocław.
6. Dederko W., 1983. *Guma warszawska. Chromianowa technika fotograficzna*, Warszawa.
7. Demachy R., 1907. *O zwykłej odbitce*, w: *Camera Work*, 1907. nr 19, London
8. Dziamski G., Kępińska A., Wojnecki S., 2003. *Fotografia: realność medium*, Poznań
9. Gepstard J., 2001. *Pinhole Photography*, pobr. z [alternativephotography.com](http://alternativephotography.com)
10. Grausz M., 2002. *Moje gumowanie*, Toruń, pobrano z witryny [phototimo.com](http://phototimo.com)

11. Hawkins G. L., 1933. *Pigment printing. The bromoil process from the negative to the transfer*, London, Boston.
12. Klimecki T., 1977. *Technika powiększania w fotografii*, Warszawa
13. Kotaniec S., 1930. *Szlachetne techniki w fotografii. Pigment - guma – olej*, Warszawa.
14. Mikolasch H., 1931. *Moja technika gumowa*, w: „Miesięcznik fotograficzny”,
  - (a) nr 136 s. 51-55
  - (b) nr 137 s. 68-74
  - (c) nr 138 s. 85-91
  - (d) nr 139 s. 100-106
  - (e) nr 140 s. 116-120
  - (f) nr 141 s. 131-142
  - (g) nr 142 s. 150-157
  - (h) nr 143 s. 166-171
  - (i) nr 144 s. 183-184
15. Mortimer F. J. , Coulthurst S. L., 1912. *Oil and bromoil processes*, London.
16. Per Beckman *Polskie słownictwo fotograficzne. Zmiany 1920-1989.*, ebook, Uppsala Universitet
17. Płazewski I., 1982. *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa.
18. Rosenblum N., 2005. *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała

19. Snelling H., 1849. *The History and Practise of Art of Photography*, London
20. Świątek A. M., 1987. *Rozmowa z Witoldem Dederką*, w: „Foto - magazyn fotograficzny”, 3-4 1987 (145-146) s.56-58.
21. Świątek A. M., 1987. *Rozmowa z Jerzym Benedyktem Dorysem*, w: „Foto – magazyn fotograficzny”, 7-8 1987 (149-150) s. 148-151 i 164.
22. Świątek A. M., 1987 *Rozmowa z Jerzym Benedyktem Dorysem*, „Foto - magazyn fotograficzny”, 37-8 1987 (149-150) s.56-58.
23. Świtkowski J., 1928. *Sposób gumowy*, w: „Miesięcznik fotograficzny”,
- (a) nr 102 s. 86-90
  - (b) nr 103 s. 101-105
  - (c) nr 104 s. 119-121
  - (d) nr 105 s. 135-137
  - (e) nr 106 s. 152-154
  - (f) nr 107 s. 170-172
  - (g) nr 108 s. 182-184
24. Wieczorek A. M., 1931. *Guma Uciśniona*, w: „Miesięcznik fotograficzny” nr 137, s. 75-78.
25. Żakowicz A., 1987. *Materiały seminariów techniki fotografii FASP - Foton - blok tematyczny - techniki specjalne*, Warszawa.

## SPIS ILUSTRACJI

1. Oscar Rejlander *Two Paths of Life* źródło: Rosenblum N., 2005.
2. Henry Peach Robinson *Fading Away* źródło: Rosenblum N., 2005.
3. Stanisław Sheybal *Fragment Krzemieńca* źródło: P a ewski I., 1982.
4. Tadeusz Wański *Studnia* źródło: Płazewski I., 1982.
5. Henryk Rogoziński *Bez tytułu* pobrano z witryny [henrykrogozinski.prv.pl](http://henrykrogozinski.prv.pl)
6. Jerzy Górecki *Muzeum* pobrano ze strony [galaxy.uci.agh.edu.pl/~gorecki/start.htm](http://galaxy.uci.agh.edu.pl/~gorecki/start.htm)
7. Szymon Dederko *Dachy* pobrano w maju 2006 z witryny [guma.powernet.pl](http://guma.powernet.pl) z działu galerie
8. Grzegorz Gorczyński *Grudzień* z cyklu *Kartki z kalendarza* pobrano z witryny [szlachetna-fotografia.republika.pl](http://szlachetna-fotografia.republika.pl)
9. Grzegorz Gorczyński *Marzec* z cyklu *Kartki z kalendarza* pobrano z witryny [szlachetna-fotografia.republika.pl](http://szlachetna-fotografia.republika.pl)
10. Kordian Pawlak *Ratusz w Szydłowcu* pobrano z witryny [kordianp.republika.pl](http://kordianp.republika.pl)
11. Jacek Różański praca z cyklu *Toruńskie klimaty* pobrano z [fotofobia.pl](http://fotofobia.pl) (portal obecnie nie istnieje), praca osiągalna także na [photoforum.ru/9722](http://photoforum.ru/9722) oraz [fototok.tkb.pl/pt/author.php?a=7221](http://fototok.tkb.pl/pt/author.php?a=7221)
12. Zbigniew Wielgosz *Klasztor pojezuicki w Poznaniu* pobrano z witryny [fotoartgallery.net](http://fotoartgallery.net)



13. Zbigniew Wielgosz *Pałac Górków* pobrano z witryny fotoartgallery.net
14. Maciej Kastner *Wieża – Praga* pobrano z serwisu [onphoto.net/portfolio.php3?id\\_autora=9151](http://onphoto.net/portfolio.php3?id_autora=9151)
15. Roman Michalik *Cerkiew Georgios tou Vrachou* źródło: zbiory prywatne autora
16. Ryszard Zięckowski *Bez tytułu* pobrano z e-szkolafotografii.pl z działu wykładowcy
17. Reginald Rębisz *Lublin* pobrano z witryny reginald-foto.com

# SPIS TREŚCI

Wstęp .....	1
Rys historyczny .....	10
Opisy prac piktorialnych i neopiktorialnych .....	25
Opisy i analiza prac współczesnych .....	38
Podsumowanie .....	56
Biogramy .....	61
Streszczenie .....	65
Summary .....	67
Bibliografia .....	69
Spis ilustracji .....	72

# TABLE OF CONTENTS

Preface . . . . .	1
Historical brief . . . . .	10
Description of pictorial and neopictorial photos . . . . .	25
Description and analysis of contemporary photos . . . . .	38
Conclusion . . . . .	56
Biographs . . . . .	61
Summary (pl) . . . . .	65
Summary (en) . . . . .	67
Bibliography . . . . .	69
List of illustrations . . . . .	72