

Paul Strand u początków fotografii modernistycznej

KAROL PANTELEWICZ

Uniwersytet Warszawski

Streszczenie

Twórczość Paula Stranda jest w istotny sposób związana z wyłonieniem się nowego podejścia do fotografii po okresie dominacji ruchu piktorialnego, a jego dzieło pt. „Biały płot, Port Kent, Nowy Jork” ilustruje przemiany, które przyniosła fotografia modernistyczna. Fotografia Stranda została ukazana w kontekście przemian w fotografii amerykańskiej początku XX wieku.

Słowa-klucze: fotografia, historia fotografii, modernizm, czysta fotografia, piktorializm, Paul Strand

Abstract

Paul Strand at the inception of modernist photography

The work of Paul Strand was substantial for the emergence of a new approach to photography that succeeded an era of domination of the pictorialist movement. His work, “White Fence, Port Kent, New York” illustrates the changes that were brought by modernist photography. Strand’s photography is shown in the context of the transformation that the American photography underwent in the early 20th century.

Keywords: photography, history of photography, modernism, straight photography, pictorialism, Paul Strand

Kiedy już wydawało się, że fotografia wywalczyła sobie upragnione miejsce wśród sztuk, o co tak bardzo zabiegał odchodzący powoli do lamusa nurt piktorialny¹, Marius de Zayas, trochę przewrotnie, zadał w ostatnim numerze „Camera Work”, pisma skupiającego dotąd głównie piktorialistów, pytanie czy fotografia rzeczywiście może być sztuką. „Fotografia nie jest sztuką, ale fotografii można w nią przekształcić”² — brzmiała odpowiedź. Według de Zayasa, fotografia, mająca swój własny sposób przedstawiania świata, może teraz postawić własne punkty odniesienia, nieulokowane już w malarstwie. Fotografia taka, przy czym trzeba zaznaczyć, że autor miał tu na myśli fotografię jako sztukę, powinna być „czysta”³, to jest operować własnym językiem (różnym zarówno od metod dokumentalnych, jak i tych czerpanych z malarstwa). Kemp stwierdza dobitnie, że de Zayas „zdemolował [...] zdaniem «fotografia nie jest sztuką» samoświadomość wysoko mierzącej fotografii artystycznej”⁴. Dał też wyraz odmiennemu od piktorialnego pojmowaniu funkcji fotografii i sposobu przedstawiania przez nią rzeczywistości. Historia fotografii zdawała się zataczać koło — jak zauważa Kemp, „mocne zdania [de Zayasa] nie odbiegają zbytnio od pierwszych oczekiwań wobec fotografii”⁵. De Zayas argumentował: „Fotografia przedstawia formę w sposób, którego wymaga aktualny stan rozwoju ludzkiej inteligencji” i w nowej epoce modernizmu służyć powinna do „dania materialnej prawdy formy”⁶. W tekście de Zayasa pojawia się postulat nowej fotografii:

*Fotografia, czysta fotografia nie jest nowym systemem Formy, lecz raczej negacją wszystkich systemów przedstawiania, jest środkiem, przez który człowiek instynktu, rozumu i doświadczenia zbliża się do natury, aby zdobyć świadectwo rzeczywistości*⁷.

Było to w roku 1913, w ostatnim numerze „Camera Work”, który — jak ocenia Kemp — „zaznaczał zarazem koniec i nowe otwarcie”⁸. Koniec epoki piktorializmu, który „wyszedł z mody około roku 1912”⁹ i nowe otwarcie, którego ilustracją były fotografie Paula Stranda pojawiające się na ostatniej wystawie w galerii „291” i także w dwu ostatnich numerach „Camera Work” Alfreda Stieglitza¹⁰.

¹ „Pierwsza kompleksowa koncepcja fotografii artystycznej”. L. Lechowicz, *Historia fotografii. Część I. 1839 – 1939*, Łódź 2012, s. 125. Charakteryzowały ją „sentymentalizm, przygodowość i niezwykłość”. Jan Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne (Wstęp)*, Toruń 1999, s. 59.

² M. de Zayas, *Photography and Artistic Photography*, „Camera Work”, 1913, No. 42 (43), s. 13 – 14, [cyt. za:] G. Clarke, *The Photograph*, New York 1997, s. 167, tłum. własne — KP.

³ G. Clarke, dz. cyt., s. 167.

⁴ W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre’a do Gursky’ego*, Kraków 2014, s. 50.

⁵ Tamże.

⁶ M. de Zayas, dz. cyt., [cyt. za:] W. Kemp, dz. cyt., s. 50.

⁷ Tamże, [cyt. za:] L. Lechowicz, dz. cyt., s. 150.

⁸ W. Kemp, dz. cyt., s. 50.

⁹ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 297.

¹⁰ Tamże, s. 331.

Piktorializm jako ruch w fotografii skończył się wraz z nadejściem katastrofy I wojny światowej. Stary system wartości, który stanowił oparcie dla tak wielu z nich, rozsypał się, a dzieła, które je wyrażały, zaczęto uznawać za passé. Stare tradycje ustąpiły miejsca modernizmowi zakorzenionemu w urbanizmie, współczesności i rzeczywistości. Zwyciężyła estetyka precyzjonizmu oparta na gloryfikacji nauki i techniki, a syntetyczne i wyraziste płaszczyzny i zabiegi wcześniejszych fotografii zostały odrzucone. Wyłonił się nowy język sztuki i normą stała się nowa rzeczywistość artystyczna, skupiona na autentycznym odwzorowaniu rzeczywistego przedmiotu w fizycznej przestrzeni. Fotografia znów wiązała się z prawdą faktu i nie poddanej manipulacji czystości medium fotograficznego, a środki tego medium stały się nietykalnymi¹¹.

Piktorializm narzucał ton fotografii zawodowej i artystycznej przełomu XIX i XX wieku, jednak okres jego dominacji się kończył — częściowo w rezultacie zmian zachodzących wewnątrz niego samego (przykładem Alfred Stieglitz, który z propagatora piktorializmu stał się orędownikiem „czystej fotografii”), a częściowo w związku z postulatami „powrotu do czystości środków fotograficznych”¹². Przemiany kulturowe, które przyniosła rewolucja przemysłowa, a którym się piktorializm, początkowo wespół ze sztukami plastycznymi, przeciwstawiał (izolacjonizm piktorializmu był także wyrazem sprzeciwu wobec uprzemysławiającego się, zmieniającego świata), przekształciły jednak rzeczywistość w sposób zbyt znaczący, by nie oddziaływać na fotografię — zaczął do niej przenikać modernizm i przemiany społeczne, które przyniosła industrializacja i urbanizacja (przekształcenie krajobrazu miejskiego, powstanie klasy średniej i dalsze poszerzenie grona odbiorców fotografii, wreszcie powstanie szeroko dostępnych magazynów ilustrowanych). Przemiany te wyrażały się w sztukach plastycznych w „radykałnych i rewolucyjnych poglądach” i stopniowym odchodzeniu od figuracji, co dodatkowo utrudniało ich naśladownictwo piktorialistom „w większości nastawionym zachowawczo”¹³.

Tak zwana „czysta fotografia”, która zaczęła wypierać piktorializm około drugiego dziesięciolecia XX wieku — w Stanach Zjednoczonych jeszcze przed I wojną światową¹⁴ — oznaczała „wyparcie malarskiego romantycznego podejścia obowiązującego w piktorializmie przez nowszą i bardziej agresywną estetykę [co było związane z tym, że] modernizm święcił triumfy, wyrazistość detali zwyciężała nastrojowe sceny, a niczym nieskrępowana rzeczywistość — konfabulację”¹⁵.

¹¹ P. C. Bunnell, *Pictorial Photography*, „Record of the Art Museum, Princeton University”, Vol. 51, No. 2, *The Art of Pictorial Photography 1890-1925*, 1992, s. 14, tłum. własne — KP.

¹² L. Lechowicz, dz. cyt., s. 174.

¹³ Tamże, s. 156.

¹⁴ L. Lechowicz, dz. cyt., s. 156.

¹⁵ *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, dz. cyt., s. 478, wyróżnienie — KP.

Nie był to prąd jednorodny, o całościowym programie, jak to miało miejsce w przypadku piktorializmu, ale sprzeciw wobec naśladowczości piktorializmu, którą „odbierano jako sztuczną i zakłamaną”¹⁶, sprzeciw naznaczony wpływem rewolucji przemysłowej, modernizmu i demokratyzacji (klientelą fotografów stały się szerokie masy mieszkańców miast), a także, już w późniejszym okresie, rozgoryczeniem po I wojnie światowej. Mimo wzrostu znaczenia tematyki społecznej, fotografii „nie odmówiono wartości artystycznej. Wręcz przeciwnie. Strand zalecał szacunek dla obiektu”¹⁷.

Nowe podejście wprowadziło nowy sposób widzenia, wykorzystujący już nie tylko perspektywę frontalną, oraz „częściowo oparło się o formalistyczną abstrakcję, znajdującą swój odpowiednik w malarstwie kubizmu, a szczególnie w konstruktywizmie”¹⁸. Jak widać, chociaż „w opozycji do piktorializmu głoszono konieczność oswobodzenia fotografii od zapożyczeń i naśladownictwa malarstwa oraz posługiwania się wyłącznie czystymi środkami fotograficznymi”¹⁹, elementy naśladownictwa sztuk plastycznych istniały nadal, zwłaszcza w fotografii powojennej. Nie należy zapominać, że w omawianym okresie w sztukach pięknych nastąpiły dwa ważne wydarzenia: odrzucenie perspektywy przez Picassa i Matisse’a („Panny z Awinionu” Picassa z 1907 r.), a także pierwsze obrazy abstrakcyjne Kandinsky’ego (z 1910 i 1911 r.)²⁰. Różnica polegała na tym jednak, że teraz odpowiadało im symetrycznie naśladownictwo fotografii przez sztuki piękne, na przykład przez malarstwo nowej rzeczowości czy szerzej przez sztukę awangardy²¹.

Alfred Stieglitz, choć początkowo wspierał i promował fotografię piktorialną (był organizatorem amerykańskiego *Camera-Club*, wydawcą pism „*Camera-Notes*” i „*Camera Work*”, współprowadzącym, razem z Edwardem Steichenem, nowojorską galerię „291”, współzałożycielem piktorialnej grupy *Photo-Secession*), później odwrócił się od niej, kierując swoją uwagę na „czystą fotografię”²². W „*Camera Work*” przedstawił fotografie Paula Stranda, które swoją estetyką daleko odbiegały od założeń piktorializmu. Stieglitz ocenił fotografie Stranda jako „brutalnie bezpośrednie [...] pozbawione sztuczek i jakichkolwiek «izmów»” i będące „bezpośrednią ilustracją współczesności”²³. „Strand przedstawił nową wizję fotografii, dostrzegając w nawet najbardziej zwyczajnym przedmiocie formę pełną wartości estetycznych” — ocenia Gernsheim²⁴.

Już w 1915 roku na zdjęciu giełdy przy Wall Street budynek interesuje Stranda o tyle, o ile jest źródłem rytmu w obrazie, a nie przyczynkiem do owianej mgiełką tajemnicy,

¹⁶ B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał, B. Tarnas, Warszawa 2004, s. 94.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ L. Lechowicz, dz. cyt., s. 178.

²⁰ R. Sheppard, *Modernism-Dada-Postmodernism*, Evanston 2000, s. 167.

²¹ L. Lechowicz, dz. cyt., s. 180.

²² Z. Tomaszczuk, *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998, s. 81.

²³ A. Stieglitz, „*Camera Work*”, June 1917, Nos. 49-50, [cyt. za:] H. Gernsheim, *Creative Photography. Aesthetic Trends 1839 – 1960*, New York 1962, s. 149, tłum. własne — KP.

²⁴ H. Gernsheim, dz. cyt., s. 149, tłum. własne — KP.

zapożyczonej z malarstwa rodzajowego, narracji. W 1916 roku Strand „dokonał zdumiewającego przejścia od tego, co nazywał „Whistlerowaniem” [...] do modernizmu”²⁵, zwrócił obiektyw swojego aparatu w kierunku scen z życia Nowego Jorku — fotografował zarówno zwyczajnych ludzi (już nie burżuazję), jak i mijane przez nich na co dzień budynki²⁶.

„Biały płot, Port Kent, Nowy Jork” stanowi, według Fräsera Cocks, zwiastun stylu, jaki dominować będzie w fotografii Stranda aż do końca jego kariery²⁷. Zdjęcie przedstawia, jak wskazuje nazwa, biały płot, który wypełnia połowę kadru na pierwszym planie, oraz nie wyróżniające się niczym zabudowania w oddali. Autorzy „Historii fotografii” pod redakcją Mulligan i Wootersa uznają, że zdjęcie to jest jeszcze nie w pełni wyrazem nowej epoki, ale raczej ilustruje proces dojścia do niej, ze względu na fakt, że koncentruje się — według nich — nie tylko na geometryczności i rytmiczności płotu, ale także „na malowniczych budynkach drugiego planu”²⁸. Cocks stwierdza jednak, że Strand „ujął typową scenę piktorialną — ze stodołą, domem, podwórzem oraz płotem — w obraz modernistyczny”²⁹.

„Biały płot” nie posiada cech fotografii piktorialnej — charakterystycznego dla niej naśladownictwa malarstwa czy próby wywołania specyficznego dla tego nurtu nastroju. Budynki w tle dalekie są od konwencji malarstwa rodzajowego (w przeciwieństwie do słynnego „Cebulowego pola” Davisona), nie są także malarsko efektowne — są raczej liche, zwyczajne i pospolite. Potraktowano je brutalnie (dachy ucięte w sposób daleki od tradycyjnej, spokojnej kompozycji), bez upiększeń i wprost. Jest też w sposobie pracy z planami interesująca odwaga — Strand, wypełniając pierwszy plan sztachetami płotu, zdaje się zwracać uwagę odbiorcy na rzeczy pospolite, dotychczas niegodne przedstawiania (uczniom Clarence White School of Photography miał „przykazać, by «przede wszystkim patrzyli na rzeczy wokół nich, na ich bliskie otoczenie»”³⁰). Oczywiście, w martwej naturze malarskiej, a potem fotograficznej wykorzystywano zwykłe przedmioty, ale starano się wtedy operować subtelnymi środkami, to jest wystudiowaną kompozycją, podkreśleniem światłocienia i faktury, tymczasem tutaj płot jest potraktowany raczej jako źródło rytmu i struktury (rząd sztachet). Biały płot, biegnący wzdłuż całego zdjęcia, „świadomie niszczy perspektywę”³¹, a oświetla go naturalne, dzienne światło³². Cocks ocenia, że:

²⁵ *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, dz. cyt., s. 474.

²⁶ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 1501.

²⁷ J. Fraser Cocks III, *Moral Geometry: Paul Strand, 1915-1932*, „Colby Library Quarterly”, vol. 25, no. 2, June 1989, s. 78.

²⁸ *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, dz. cyt., s. 474.

²⁹ [T]ook a commonplace pictorial scene barn, house, yard, and fence and made a modernist image from it.

J. Fraser Cocks III, dz. cyt., s. 78, tłum. własne — KP.

³⁰ P. Strand, *The Art Motive in Photography*, „The British Journal of Photography”, October 5, 1923, s. 615, 613, [cyt. za:] J. Fraser Cocks III, dz. cyt., s. 77.

³¹ H. Gernsheim, dz. cyt., s. 149, tłum. własne — KP.

Miało dojść do transformacji, która pokazałaby, że cnoty wiejskiego życia celebrowane przez nabożne piktorialne obrazki, mogą odzyskać moralną wyższość, utraconą na skutek wplątania w wizualne cliché³³.

Jest w fotografii Stranda coś więcej niż „po prostu płot” — autor bierze zwyczajny przedmiot, ale bierze go jako owo źródło struktury i rytmu, jest to więc nie tylko fotografia tego, co zastane, zaobserwowane, ale i fotografia posługująca się wartościami formalnymi³⁴. Strand spłaszcza obraz, właściwie odrzuca perspektywę i jest to w zgodzie z ówczesnymi zmianami w sztukach plastycznych, tj. odejściem od perspektywy i światłocienia.

Strand postulował nie naśladowanie przez fotografię widzenia ludzkiego, ale stworzenie za jej pomocą „nowego sposobu widzenia”³⁵. Opowiadał się za podążaniem za charakterystyką medium — uważał, że jest ono wyposażone w szczególne dla niego narzędzia³⁶. Celem fotografii powinna być, według niego, obiektywność, którą można uzyskać przez „czystość [jej] użycia”. Strand ulegał jednakże wpływowi swoich czasów, wpływowi modernizmu i podążając za nim, śledził i dekonstruował nowy temat — wielkie miasto.

Obiektywizm jest istotą fotografii, jej wkładem i zarazem jej ograniczeniem. Zadaniem fotografa jest dostrzec zarówno te ograniczenia, jak i potencjalne wartości medium, którym się posługuje, ponieważ warunkiem żywej ekspresji twórczej są w równej mierze intensywność twórczej wizji i szczerłość. Najpełniejszą realizację tego postulatu stanowi użycie metod czysto fotograficznych, pozbawionych sztuczek czy manipulacji³⁷ — napisał Strand.

Helmut Gernsheim zwraca uwagę na fakt, że fotografia Paula Stranda stanowiła w pewien sposób powrót do czasów sprzed piktorializmu — Strand miał „przywracać pierwotną, ale dawno zapomnianą koncepcję fotografii”, polegającą na zwyczajnej obserwacji otaczającego nas świata i zachwyty nad nim³⁸.

Według Kathryn Humphreys fotografia, którą Walter Benjamin oskarżał o odzieranie dzieła sztuki z jego „aury”, paradoksalnie, za sprawą Stranda i „czystej fotografii”, odkryła nowy wymiar sztuki:

³² M. Renov, *Toward a poetics of documentary*, [w:] *Theorizing documentary*, ed. M. Renov, New York 1993, s. 33.

³³ *The effect is to rework pictorial pieties celebrating the virtues of the domestic rural life so as to suggest that they might be recast and regain thereby the moral preeminence they had lost by becoming enmeshed in visual clichés.* J. Fraser Cocks III, dz. cyt., s. 78, tłum. własne — KP.

³⁴ Tamże, s. 34.

³⁵ W. Kemp, dz. cyt., s. 53.

³⁶ Tamże, s. 54.

³⁷ P. Strand, *Camera Work*, Nos. 49-50, June 1917, [cyt. za:] H. Gernsheim, dz. cyt., s. 152.

³⁸ H. Gernsheim, dz. cyt., s. 154.

Walter Benjamin widział w mechanicznej reprodukcji śmierć aury dzieła sztuki, jednak to aurę właśnie modernizm fotograficzny starał się z całej siły ocalić. Wyrzekając się „artystycznej” manipulacji na negatywach i odbitkach na rzecz fotografii „czystej”, Strand oczyścił pole dla rozumienia fotografa jako artysty, którego geniusz tkwi w jego umiejętności patrzenia³⁹.

Strand, jak napisała Rosenblum, „zasygnalizował swój szacunek dla rzeczywistości, tematem czyniąc naturę, ludzi i tworzone przez nich artefakty”⁴⁰. W zgodzie z tą predylekcją wykorzystywał dające szczegółowy obraz aparaty wielkoformatowe, ostre obiektywy, a także nie poddawał zdjęć manipulacji. Fotograf miał bazować na realności, rzeczach zastanych, a nie wyobrazonych. Nie przeszkadzało mu to zwracać bacznej uwagi na formalne, estetyczne aspekty obrazu fotograficznego (wyrażane jednak w nowych jakościach — rytmie i strukturze). Był zainteresowany fotografią zarówno osadzoną w realności, jak i artystyczną. W późniejszym okresie tworzył fotografie codziennych przedmiotów, między innymi duże zbliżenia form przyrody, w taki sposób, że zbliżały się do abstrakcji geometrycznej.

Tak osadzona w realności fotografia nie jest jednak całkowicie odległa od stwarzania form. Bazuje co prawda na codziennym życiu i zastanych przedmiotach, ale ujmuje je czasem z tak niecodziennej perspektywy, że zbliża się do abstrakcji. Humphreys nazywa to „subiektywnością wizji i obiektywnością medium”⁴¹. W tym sensie nie jest to całkowite odejście od piktorializmu, z jego nastawieniem na stwórczość w sztuce. Zdaniem Humphreys, Strandowi udaje się w końcu „uczłowieczyć maszynę”⁴² (aparat fotograficzny). Dzieje się to dzięki zwróceniu fotografa w stronę człowieka i otaczającego go świata i odrzuceniu piktorialnej od niego izolacji. Następuje tutaj rzecz nieoczekiwana — można powiedzieć, że to fotografia modernistyczna, nie piktorialna, nareszcie osiąga artystyczność fotografii, marzenie wyśnione piktorialistów: „Strandowi i Edwardowi Westonowi, oraz innym fotografom, udało się zapewnić fotografowi moc kształtowania świata za pomocą przekształcającego go spojrzenia”⁴³.

³⁹ K. Humphreys, *Looking Backward: History, Nostalgia, and American Photography*, „American Literary History”, 1993, Vol. 5, No. 4, s. 688. Tłum. moje — KP.

⁴⁰ N. Rosenblum, *Paul Strand*, [w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. L. Warren, New York 2006, s. 1500.

⁴¹ K. Humphreys, dz. cyt., s. 688.

⁴² K. Humphreys, dz. cyt., s. 689.

⁴³ Tamże, s. 690.

Literatura

1. Brauchitsch B., *Mała historia fotografii*, przekł. J. Koźbiał, B. Tarnas, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004.
2. Bunnell P. C., *Pictorial Photography*, „Record of the Art Museum, Princeton University”, Vol. 51, No. 2, *The Art of Pictorial Photography 1890 – 1925*, 1992, s. 10 – 15.
3. Clarke G., *The Photograph*, Oxford University Press, New York 1997.
4. Fraser Cocks III J., *Moral Geometry: Paul Strand, 1915-1932*, „Colby Library Quarterly”, vol. 25, no. 2, June 1989, s.74 – 91.
5. Gernsheim H., *Creative Photography. Aesthetic Trends 1839 – 1960*, Bonanza Books, New York 1962.
6. Humphreys K., *Looking Backward: History, Nostalgia, and American Photography*, „American Literary History”, 1993, vol. 5, No. 4, s. 686 – 699.
7. Kemp W., *Historia fotografii. Od Daguerre’a do Gursky’ego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2014.
8. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. L. Warren, Routledge, New York 2006.
9. *Historia fotografii od 1839 roku do dziś*, red. Therese Mulligan, David Wooters, tłum. E. Tomczyk, Taschen, TMC Art, Köln – Warszawa 2010.
10. Kurowicki J., *Fotografia jako zjawisko estetyczne (Wstęp)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1999.
11. Lechowicz L., *Historia fotografii. Część I. 1839 – 1939*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012.
12. Renov M., *Toward a poetics of documentary*, [w:] *Theorizing documentary*, ed. M. Renov, Routledge, New York 1993.
13. Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, przekł. I. Baturo, Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała 2005.
14. Sheppard R., *Modernism-Dada-Postmodernism*, Northwestern University Press, Evanston 2000.
15. Tomaszczuk Z., *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1998.