

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

WYDZIAŁ MALARSTWA I GRAFIKI
KIERUNEK
REALIZACJA OBRAZU FILMOWEGO,
TELEWIZYJNEGO I FOTOGRAFIA
W ZAKRESIE FOTOGRAFII

Grzegorz Gorczyński

Dylematy najnowszego piktorializmu polskiego.

Promotor
st. wykł. Krzysztof Jurecki

GDAŃSK 2007

Spis treści

Rozdział 1. Wstęp	3
1.1. Piktorializm	3
1.2. Technika gumy	6
1.3. Piktorializm w Polsce	8
Wstęp - ilustracje:	12
Rozdział 2. Między historią a teraźniejszością	13
2.1. Tomasz Mościcki	14
Tomasz Mościcki - ilustracje	15
2.2. Maciej Kastner	16
Maciej Kastner - ilustracje	18
Rozdział 3. Dla twórcy, czy dla odbiorcy?	19
3.1. Zbigniew Wielgosz	19
Zbigniew Wielgosz - ilustracje	21
3.2. Henryk Rogoziński	22
Henryk Rogoziński - ilustracje	24
Rozdział 4. Wybór między sacrum a decorum	25

<i>Spis treści</i>	2
<hr/>	
4.1. Szymon Dederko	25
Szymon Dederko - ilustracje	28
4.2. Konrad Pollesch	29
Konrad Pollesch - ilustracje	30
Rozdział 5. Świeżość podejścia czy ignorancja?	31
5.1. Mariusz Mazur	31
Mariusz Mazur - ilustracje	33
5.2. Jacek Lalak	34
Jacek Lalak - ilustracje	36
Rozdział 6. Podsumowanie	37
Biogramy	42
Szymon Dederko	42
Jacek Lalak	43
Maciej Kastner	43
Mariusz Mazur	44
Tomasz Mościcki	44
Konrad Pollesch	45
Henryk Rogoziński	45
Zbigniew Wielgosz	46
Źródła ilustracji	47
Bibliografia	49

Rozdział 1

Wstęp

1.1. Piktorializm

Współczesny, nieprofesjonalny odbiorca, konsument sztuki nowoczesnej, bywa zde gustowany „ekscesami” artystów wymyślających coraz to ciekawsze sposoby dotarcia do niego. Oto wypowiedź jednego z takich ludzi: „Współczesna szuka, czym ona jest?, co sobą reprezentuje?, czemu i komu służy?, dlaczego jest niezrozumiała dla przeciętnego, czy nawet dobrze wykształconego człowieka?, dlaczego tzw. krytycy i znawcy kardynalnie różnią się w swoich opiniach? Pytań można zadawać tak wiele, że nie sposób nawet zdać sobie sprawy z tego, że pytający zagmatwał się sam w niewiadomą dziedzinę.” I kawałek dalej: „Całkowity brak przejrzystych i racjonalnych reguł oceny dzieł sztuki powoduje paradoksy przy zakupach, kwalifikacji i przydzielaniu nagród w konkursach i to na najwyższym szczeblu. I tu posłużę się również przykładem. Jedna z narodowych galerii zakupiła obraz artysty za ponad \$100 tys, który w swoim życiu namalował ich mniej niż 10. Po wyjściu prawdy na jaw tłumaczono, że jest to młody, zdolny i przyszłościowy artysta. Dziś nikt

nic o nim już nie pamięta. Inna królewska akademia sztuki odrzuciła z konkursu rzeźbę artysty a zakwalifikowała podest, na którym ta rzeźba miała stać. Grafika, która na międzynarodowym triennale otrzymała Grand Prix na inny konkurs nie została nawet zakwalifikowana.”¹ Ten człowiek nie jest odosobniony w swoich poglądach. Pojawiła się grupa ludzi wykształconych, inteligentnych, którzy szukają sztuki łatwej i prostej, ale jednocześnie nie płytkiej i nie oczywistej. Jest to jeden z powodów wzrostu popularności twórczości piktorialnej.

Z drugiej strony, ostatnimi laty zauważa się wzrost zainteresowania artystów, twórców, odbiorców i konsumentów rękodziełem, rzeczami unikatowymi, nie zaś powielonymi w setkach, czy tysiącach egzemplarzy. Tendencja ta pojawia się od dawna także wśród fotografów. Kiedy kilkadziesiąt lat temu Walter Benjamin² dzielił historię sztuki na „przed i po fotografii” i wprowadził pojęcie aury dzieła sztuki - autentyczności ginącej przy odbiorze jego replikacji bądź reprodukcji, przemilczał fakt, że zawsze znajdzie się grono odbiorców i twórców wysoko ceniących aurę dzieł oryginalnych i niepowtarzalnych (choć w wypadku grafiki mamy do czynienia z oryginałami - duplikatami, co jest z resztą cechą esencjonalną tej techniki). Dążenia takie po raz pierwszy w fotografii pojawiły się w związku z ruchem piktorialnym - pod koniec wieku XIX.

W przeciwieństwie do ogólnych teorii wywodzących piktorializm od Oscara Gustava Rejlandera i Henry’ego Peach Robinsona chciałbym wyróżnić piktorializm jako nowy ruch z przełomu wieków XIX i XX, w którym najważniejszą rolę odgrywał indywidualny wpływ twórcy

¹ Burdyniewicz, *Z. Pętla Sztuki Współczesnej*, 2006. Źródło: <http://forum.gazeta.pl/forum/72,2.html?f=17&w=54416378&wv.x=1&v=2&s=0>

² Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, Poznań, 1975

na ostateczną formę każdej odbitki³. Piktorialistom chodziło o przekroczenie stereotypowej fotografii - mechanicznej, duplikowalnej reprodukcji rzeczywistości. Wykorzystali oni do tego celu techniki manipulacyjne i indywidualne: gumę, bromolej i przetłok. Artyści dążyli do tego, żeby każda praca nosiła znamienne dla autora, niepowtarzalny charakter. Około roku 1890 twórcy koncentrują się na szukaniu efektownych ujęć i zjawisk w otaczającym ich świecie, powoli przestają kreować je lub imitować w tworzywie fotograficznym⁴.

Ponadto piktorializm jako pierwszy wielki nurt sprzeciwiał się naturze fotografii (nie zaś omijał ją, jak czynił to np. Oscar Gustav Rejlander w swoich fotomontażach) - mechaniczną rejestrację rzeczywistości zastąpił odcisnięciem piętna artysty. Światowy ruch piktorialny zapoczątkowały około roku 1890 wiedeński Camera Club i angielski The Linked Ring. Photographic Society of London właśnie w roku 1890 dopuściło do salonu fotografię *The Old Farmstead*⁵. Zdjęcie to wykonano kamerą otworkową, co dało syntetyczny, pozbawiony szczegółowego rysunku obraz, bez uwypuklonej przestrzenności ujęcia. W czasach, kiedy stawiano na ostre obrazy i budowanie przestrzeni za pomocą głębi ostrości oraz perspektywy powietrznej, taka decyzja wzbudziła kontrowersje. Sprzeciwiali się jej fotografowie tworzący w oficjalnym nurcie naturalistycznym. Londyńskie towarzystwo podzieliło się na dwa obozy: „starą szkołę”, której członkami zostali fotografowie preferujący ostre w jednym planie zdjęcia i bogactwo detali, oraz „piktorialistów”, czyli ludzi

³ Demachy R., *The Straight and the Modified Print*, w: „Camera Work” nr 19, London, 1907

⁴ Przyjmuję takie rozumienie za:

Sobota, A. *Szlachetność techniki*, Warszawa 2001, s. 83

⁵ Frizot M., *A new history of photography*, Milan 1998, art. Hammond A., *Naturalistic Vision And Symbolist Image*, s. 293-310.

wybierających bardziej osobiste widzenie świata, jego wrażliwość. W krótkim czasie powstało kilka znaczących ugrupowań (wspomniani angielscy The Linked Ring i wiedeński Camera Club, ponadto francuski le Photo - Club de Paris oraz amerykańska The Photo - Secession).

Jeszcze jedną ważną rzecz zawdzięczamy twórcom piktorialnym. Zwrócili oni uwagę na ogromną różnicę pomiędzy mechanizmami ludzkiej percepcji, a obrazowaniem za pomocą urządzeń fotograficznych i kinematograficznych. Spostrzegli oni⁶, że wprawdzie kamera widzi dokładny obraz, jest to jednak obraz prawdziwy dla bardzo małego ułamka czasu, analityczny, a człowiek pojmuje i widzi świat sumując swoje wcześniejsze doświadczenia - tworzy syntezę, często podpartą wyobraźnią, jakby to było w przypadku malarza pracującego z pamięci. Podobnie fotograf miałby, wedle dążeń piktorialistów, uzyskiwać rezultat syntetyczny korzystając z analitycznego medium fotografii. Guma była ulubioną techniką twórców piktorialnych.

1.2. Technika gumy

Początki procesu gumowego sięgają roku 1830, kiedy to Szkot Mungo Ponton odkrył, że papier pokryty roztworem dwuchromianu potasu brunatnieje pod wpływem działania światła. Kolejnym ważnym odkryciem były doświadczenia przeprowadzone w roku 1852 przez Wiliama Talbota, które wykazały, że żelatyna w połączeniu z dwuchromianami traci pod działaniem promieni słonecznych rozpuszczalność w wodzie cieplej. Alphonse Louis Poitevin i John Pouncy, korzystając z tego po-

⁶ de la Sizeranne R., *Czy fotografia jest sztuką? Nowe dzieła i nowe idee*, tł. L. Witwicki w: „Obscura”, 14 s 3-40. Warszawa, 1983

mysłu, uczynili następny krok i w roku 1852 odkryli, że można wyprodukować trwałą odbitkę o pełnej skali tonalnej przez dodanie pigmentów (początkowo był to pył węglowy) do mieszanki gumy, kleju lub białka z dwuchromianami. Odkrycie to dało podstawy do rozwoju technik szlachetnych: gumy, oleju, bromoleju, przetłoku i innych. Patrząc na zdjęcie Johna Pouncy'ego w Royal Photographic Society w Bath (choć ma sto pięćdziesiąt lat, to jednak wciąż posiada tę samą jakość) można się przekonać, że dzięki tej metodzie powstawały fotografie oszałamiające we wszystkich szczegółach, kontraście, gradacji i świeżości. W roku 1878 pojawił się w handlu papier gumowy (wprowadzony przez Fryderyka Artigue'a) wyłącznie do reprodukcji planów oraz rysunków kreskowych, gdyż otrzymanie półtonów na tym materiale było niemożliwe. Dopiero syn Fryderyka, Wiktor w roku 1894 uzyskał, przez dodanie do gumy innego koloidu oraz odmienny sposób wywołania, papier o aksamitnej powierzchni (istniejący w handlu do 1939 r.) o nazwie Charbon Velours.

Wielkie zainteresowanie wzbudził w roku 1893 w świecie miłośników „malowniczej fotografii” malarz Alfred Maskell, wystawiając na The Photographic Salon w Londynie serie fotogramów gumowych na papierze własnego wyrobu. Do popularyzacji sposobu gumowego przyczynił się również Francuz, członek le Photo Club de Paris A. Rouille Ladeveze publikacją *Sepia Photos et Sanguine-Photos* zawierającą opis całego procesu uczulania i wywoływania odbitek, opracowany na podstawie doświadczeń artysty. Jego prace przypominające akwarele i litografie można było zobaczyć na wystawie w 1894 roku. Inny członek le Photo - Club de Paris, Robert Demachy, kupując pewnego dnia

trochę hydrochinionu (substancja chemiczna do wywoływania, która dopiero co została odkryta), skarżył się, że bromek srebrny nie daje bogatych czerni, jakich artysta ten szukał w swoich fotografiach. Poradzono mu, aby spróbował procesu Poitevina, jaki w tym czasie był stosowany jako sposób reprodukcji rycin⁷. Rezultaty były tak zadowalające, że w roku 1894 odbitki gumowe Demachy'ego zostały wystawione w Londyńskim Salonie Fotografii (London Salon of Photography). Ogromne zainteresowanie wystawą, jak również bardzo dobre recenzje w prasie fotograficznej skłoniły komitet wystawowy wiedeńskiego Camera Clubu do sprowadzenia w roku 1895 pięciu gum Demachy'ego. Trzech członków tego stowarzyszenia Hans Watzek, Hugo Hoeneberg i Heinrich Kühn połączyło swoje siły celem udoskonalenia oraz artystycznej eksploatacji sposobu gumowego, wykonywanego dotąd wyłącznie w postaci jednowarstwowej. Próby uzyskania fotografii kolorowej z trzech negatywów (nieudane ponieważ ówczesne materiały fotograficzne nie były czułe na całą długość promieniowania widzialnego) wykazały, że obrazy tworzone stopniowo z kilku warstw dają znacznie szerszą skalę tonalną. Henryk Mikolasch za twórcę gumy wielowarstwowej podaje Kühna, dzięki któremu ta doskonała technika przez długie lata stosowana była na całym świecie ustępując miejsca dopiero przetłokowi.

1.3. Piktorializm w Polsce

W Polsce na terenie ówczesnego zaboru austriackiego piktorialną twórczość można było obejrzeć dopiero na lwowskiej wystawie wiedeń-

⁷ Barnier J., *Coming into Focus: A Step-by-step Guide to Alternative Photographic and Printing Processes*, San Francisco, 2000

skiego Camera Clubu w roku 1900⁸. Wystawa ta zwróciła uwagę twórców na technikę gumy jako znakomitego środka wyrazu dla fotografii piktorialnej.

Pierwszymi gumistami wywierającymi duży wpływ na młodszych fotografów byli dwaj Lwowianie: Józef Świtkowski i Henryk Mikolasch. Obaj poznali i zaczęli uprawiać gumę w roku 1900, po wspomnianej wyżej wystawie Camera Clubu i obaj po roku 1918 osiągnęli w tej technice poziom mistrzowski. Stworzyli oni termin „fotografia malownicza” - to bardzo trafne historyczne określenie założeń międzywojennego piktorializmu w Polsce. Nie jest to imitacja malarstwa, jak sugerowała peerelowska krytyka, nazywając piktorializm „impresjonizmem fotograficznym”. Piktorializm cenił sobie wysoko „naginanie” natury oraz zarejestrowanego obrazu fotograficznego do własnego smaku i wyczucia. Artyści nie rozwijali jednak malarskich środków wyrazu wewnątrz fotografii, ale eksploatowali ją do granic grafiki, rysunku, czy malarstwa, zachowując odrębność fotografii oraz jej indywidualny charakter. Jest to szczególnie wyraźne we wtórniku Bułhaka i fotonicie Dederków, ale echa tego pobrzmiewają i w późniejszej twórczości (u Wańskiego, czy w grafizacjach Edwarda Hartwiga).

Piktorializm na ziemiach polskich (podobnie jak w Europie jeszcze przed II Wojną Światową) przeżył dwa odrębne wcielenia. Pierwsza faza wiąże się z wyzyskaniem możliwości technik manipulacyjnych z gumą na czele. Druga faza, postpiktorialna (rozwija się ona na Zachodzie po roku 1910, na naszych ziemiach po roku 1918 - obie te fazy trwają i rozwijają się niemal równolegle), opiera się na poszukiwaniu podob-

⁸ Mikolasch H., *Moja technika gumowa*, w: „Miesięcznik fotograficzny”, 1931

nych efektów przy wykorzystaniu możliwości papieru bromosrebrowego. Oczywiście nie da się dokładnie rozgraniczyć twórczości, czy też twórców według wyżej wspomnianych kryteriów, pragnę jedynie zaznaczyć pewien sposób podejścia do poszczególnych dzieł i ich rozumienia.

Piktorializm w międzywojennych czasach był nurtem oficjalnym, a polska fotografia bez jakichkolwiek kompleksów stawiała w szranki z dokonaniem Francuzów czy Anglików. Do czołówki polskich fotografów należeli wtedy Jan Bułhak, Tadeusz Cyprian, Janina Mierzecka, Stanisław Sheybal, Jan Neumann, Bolesław Gardulski, Marian Dederko, Fortunata Obrąpalska (przed samą wojną) oraz coraz wyżej ceniony Tadeusz Wański.

W latach 30-tych siła fotografii piktorialnej wyraźnie maleje, większą uwagę zwraca się na zdjęcia reportażowe i krajoznawcze - z egzotycznych miejsc bądź z własnego podwórka. Guma około roku 1925, może 1930, straciła palmę pierwszeństwa wśród ulubionych technik polskich twórców piktorialnych na rzecz bromoleju. Praca przy bromolejach i przetłokach bromolejowych była szybka i mało kłopotliwa. Fabryki produkowały specjalne papiery, farby i pędzle do bromoleju, co było dodatkowym bodźcem odwodzącym twórców od techniki gumowej. Jeszcze przed wojną Bułhak wypracował własną, bardzo silną estetykę, wprowadził też terminy fotografik i fotografika, a Cyprian wydał swój znakomity podręcznik.

Po roku 1945, za sprawą państwowej dyktatury estetycznej, wielu artystów odwróciło się od twórczości piktorialnej. Ci, którzy nadal tworzyli w tym nurcie (Jan Bułhak, Witold Dederko, Edward Hartwig,

Tadeusz Wański) łączyli piktorialne środki wyrazu z estetyką socrealizmu.

W powojennych czasach kilku młodych artystów także wybrało piktorialną fotografię jako środek wyrazu. Byli to między innymi Henryk Rogoziński, Konrad Pollesch, Marek Gardulski, Szymon Dederko. W oparciu o technikę gumy tworzyli także Witold Węgrzyn i Włodzisław Habel, chociaż ich estetyki były dalekie od piktorializmu.

Po roku 1980 ruch piktorialny rozwija się dosyć szybko. Trend najbliższy ideom dawnego piktorializmu wiąże się z używaniem technik chromianowych (guma, w mniejszym stopniu olej i bromolej), drugi eksploatuje papier bromowy lub fotografię kolorową jako główne środki wyrazu (wart uwagi jest dorobek Stanisława Wosia i Kieleckiej Szkoły Krajobrazu z Pawłem Pierścińskim).

Obecnie nie produkuje się już papierów, pędzli ani farb do bromoleju, fabrycznie powlekane żywicami papiery RC praktycznie nie nadają się do pracy w tej technice, na rynku pozostało tylko kilka gatunków papierów niepowlekanych. Współczesny twórca piktorialny chcąc mieć możliwość głębokiej niedigitalnej ingerencji w obraz stawiany jest przed wyborem pomiędzy tradycyjną techniką bromową, alternatywnymi technikami srebrowymi (np. lithprinting, papier solny), innymi technikami alternatywnymi (olej, temperaprint, pigment), a gumą. Czy mały renesans gumy jest wynikiem mody, czy potrzebą twórców? Czy jest to dialog z historią, czy tylko naśladowanie prac dawnych mistrzów? Postaram się odpowiedzieć na te pytania.

Wstęp - ilustracje:



1. Oscar Gustav Rejlander, *Two paths of life*, platynotypia, 1857.
2. Henry Peach Robinson, *Fading Away*, platynotypia, 1858.
3. George Davison, *The Old Farmstead*, 1890.
4. Tadeusz Wański, *Studnia*, 1926.
5. Stanisław Sheybal, *Fragment Krzemieńca*, 1930.
6. Janina Mierzecka, *Ruiny Warszawy*, 1976.

1 2
3 4
5 6

Rozdział 2

Między historią a terażniejszością

Współczesny twórca, chcąc świadomie działać w oparciu o proces gumowy, musi zająć stanowisko wobec jej historii oraz dziejów samego ruchu piktorialnego. Wchodząc w dialog ze sztuką dawnych fotografów artysta odkrywa rolę warsztatu i relacje zachodzące pomiędzy estetyką a techniką (wyjątkowo silne w przypadku tego medium). Nie sposób mnie, jako czynnemu twórcy, nie zastanowić się nad kilkoma kwestiami: czy autor był cierpliwy, czy się spieszył pracując nad gumą, czy był niedbały, czy wręcz przeciwnie - staranny za bardzo. Czy historia może być czymś wartościowym dla znudzonych postmoderną odbiorców i twórców? Czy wreszcie, w dialogu z historią i współczesnością gumista, człowiek - wydawałoby się - sprzed kilku epok, jest w stanie wykreować wartościowe, autoteliczne dzieło? Być może uda mi się odpowiedzieć na niektóre z tych pytań. By to zrobić, przybliżę nieco działalność artystyczną współczesnych polskich gumistów.

2.1. Tomasz Mościcki

W stałym dialogu z piktorialnymi mistrzami pozostaje sztuka Tomasza Mościckiego. Artysta ten czerpie bardzo wiele z estetyki Demachy'ego, Steichena; w zdjęciach z Garbarki wyczuwa się też inspiracje fotografią dokumentalną. Często, dla skierowania uwagi widza na określony punkt, Mościcki imituje winietowanie starych obiektów, wydobywając jednocześnie motyw główny i światło na nim. Daje on w ten sposób najoczywistszą wskazówkę do interpretacji swoich dzieł w dwojaki sposób: jako dialog artysty z historią fotografii i historią rzeczy przedstawionych oraz jako postmodernistyczny cytat brzmiący zagadkowo na marginesie oficjalnej sztuki spod znaku Wańskiego i Demachy'ego. Manipulowanie tonalnością, w znamienny dla piktorialistów sposób, jest charakterystyczną cechą zdjęć tego artysty. W jego pracach często możemy zobaczyć bardzo ciemne niebo i rozświetlone silnym światłem fragmenty architektury lub pejzażu. Mościcki bardzo przy tym dba o zachowanie możliwie największej ilości drobnych detali, co odsuwa go nieco od twórców piktorialnych (choć często zdarzają się w ich dorobku zdjęcia bogate w szczegóły). O gumach Mościckiego rzadko można powiedzieć „malarzkie”¹, prawie zawsze natomiast „malownicze”. Artysta ten czerpie dużo nie tylko z twórczości piktorialistów, ale także z malarstwa i rysunku począwszy od czasów baroku (znajdziemy na kilku jego gumach rembrandtowskie światło, ale czuć coś z twórczości Watteau, i Turnera), przez romantyzm i realizm, na impresjonizmie skończywszy.

¹ z reguły autor nie posługuje się dwoma podstawowymi środkami malarzkiej ekspresji: kolorem i plamą

Tomasz Mościcki - ilustracje



1 2
3

1. *Płyta Mostu*, guma, 2001
2. *Wiatrak w Zabłociu*, guma, 2004
3. *W drodze na Górę*, guma, 2000

2.2. Maciej Kastner

W twórczości Macieja Kastnera równie wiele jest inspiracji piktorializmem. Artysta ten zupełnie wyjątkowo łączy estetykę piktorialną ze sposobami manipulowania tonalnością dającymi efekty przypominające filmy grozy. Niebo na jego zdjęciach rzadko jest pogodne, jasne i czyste, podobnie jak przedstawiana tam architektura. Ma to jednak zawsze swoje uzasadnienie we wzmocnieniu wyrazu fotografii, jej dramaturgii. Wyczuwalne są u tego twórcy inspiracje Mościckim, ale z dozą wrażliwości i silnym charakterem.

Odnajduję u Kastnera zachwyt światłem przy tematach architektonicznych, szczególnie dobrze wyczuć to można w zdjęciach z Włoch. Niesamowicie konsekwentnie buduje on kompozycję tonalną każdego obrazu, wzorem piktorialnych mistrzów nie waha się przy tym zupełnie przed wprowadzaniem bardzo daleko idących zmian w zarejestrowaną rzeczywistość. Artysta ten korzysta czasami z fotografii w podczerwieni, co daje w rezultacie obraz, do którego widz nie jest przyzwyczajony - podobny do burzowego (taki nastrój kreują ciemne niebo i jasna roślinność).

Twórczość tych dwóch fotografów łączy szacunek do historii. Czerpią oni wiele nie tylko z piktorializmu, ale też z fotografii czasów późniejszych (elementy dokumentu i reportażu u Mościckiego oraz filmowy kadr Kastnera). Polemika, nawiązania, inspiracje i cytaty, to klucz do interpretacji ich twórczości. Starają się oni przemówić do współczesnego widza nie takim językiem, do jakiego jest on przyzwyczajony, ale takim, jakiego najbardziej mu w naszych czasach brakuje. Omawiane

działa nie są ani przesadnie dekoracyjne, ani hałaśliwe. Czuje się za to w nich ogromną koncentrację i stonowanie.

Maciej Kastner - ilustracje



1 2
3

1. *Praha*, guma, 2004
2. *Dubrownik-basztka*, guma, 2004
3. *Kościół w Trogirze*, guma, 2004

Rozdział 3

Dla twórcy, czy dla odbiorcy?

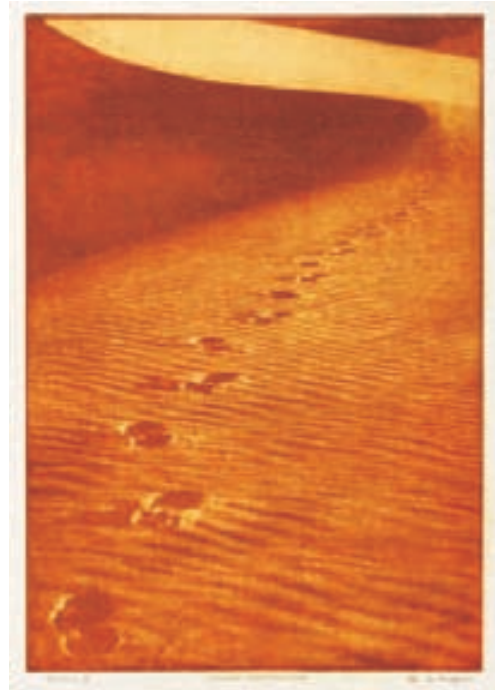
Guma jest techniką, dzięki której powstają wyjątkowe prace. Choć, przy jej pomocy, można „podrabiać” inne techniki, to ją samą bardzo ciężko naśladować, czy to przy wykorzystaniu technik rysunkowych, czy fotograficznych, czy wreszcie cyfrowych. Daje przy tym twórcom ogromne możliwości ekspresji, kształtowania ostatecznego obrazu. Odbiorcy natomiast mogą sobie wysoko cenić zarówno unikatowy charakter prac, jak i ich niecodzienny, nietuzinkowy, a dla nieobeznane- go człowieka - zagadkowy charakter. Czy zatem twórcy wybierają ten pracochłonny proces dlatego, że spełnia ich oczekiwania, czy z myślą o odbiorcy?

3.1. Zbigniew Wielgosz

Zbigniew Wielgosz zapytany kiedyś przeze mnie, dlaczego w ogóle wykonuje odbitki w tak „niedzisiejszej” technice, odpowiedział bardzo przekonująco, że jest fotografem reklamowym, pracuje na codzien na szybkich „cyfrówkach”, szybkich pod tym względem, że tuż po wci-

śnięciu migawki ma podgląd tego, co będzie na zdjęciu. Brakowało mu w pracy wytchnienia i lekkości które znajdował m. in. u Bułhaka i Cypriana, a także elementu niespodzianki, zaskoczenia, niepewności. Prawdą jest, że nie można być w zupełności pewnym, jak wyjdzie zdjęcie, szczególnie przy użyciu efektów, jakie stosuje ten artysta. Można jednak dosyć dobrze polegać na drobnych niespodziankach serwowanych przez tworzywo przy pracy w gumie. W pracach Wielgosza widać to szczególnie. Z daleka wyglądają na ładne, ułożone. Dopiero z bliska, kiedy im się przyjrzymy dokładnie, widać że dużo w nich żywiołowej energii, nieopanowanego temperamentu. Drobne zaziarnienia i delikatne szczegóły kontrastują z miejscami, gdzie zdarto całymi połączeniami niektóre warstwy gumy. Efektem jest obraz świeży, delikatny, harmonijny i zrównoważony. Artysta może dokładnie opracować szczegóły w cieniach i światłach, wybrać walor każdego fragmentu, nadać mu mniej lub bardziej „chropawy” charakter. Kompozycje wydają się być przemyślane, zrównoważone. Moim zdaniem, to właśnie w tej ujawnianej spontaniczności tworzywa i dobrym opanowaniu całości obrazu kryje się największa siła fotografii tego artysty. Jego gumy, pomimo dużej różnorodności i nakładu pracy, są robione w nakładach 10-30 szt.

Zbigniew Wielgosz - ilustracje



1 2
3

1. *Zamek w Kórniku II*, guma, bez daty
2. *Dunes III*, guma, bez daty
3. *Pałac Górków*, guma, bez daty

3.2. Henryk Rogoziński

Jedynym poza Wielgoszem artystą wydającym prace w dużych (jak na gumę oczywiście) nakładach, którego działalność znam, był Henryk Rogoziński. Znakomita twórczość nosi indywidualne piętno, niepodrabialny styl mistrza (choć wyrazny jest w jego sztuce wpływ Hartwiga i, bardziej jeszcze, Pierścińskiego). Charakterystycznym dla Rogozińskiego jest sposób w jaki podchodzi do zarejestrowanego obrazu: przez serię przekopowań, przekształceń i retuszy otrzymuje on obraz zgrafizowany i rozbity na drobne szczegóły, przypominający bardziej robiony „ze zdjęcia” linoryt, niż fotografię. Sam autor traktuje takie odbitki jak grafiki, numerując nakład. W twórczości Rogozińskiego czuć dużo piktorialnych zapożyczeń, ale pobrzmiewają tam i echa „fotografii ojczystej” Bułhaka, i konstruktywizmu. Ważna jest w jego fotografiach nienagannie zrównoważona kompozycja, czerń obrazu i biel papieru. Wszystko zamyka on w tych dwóch tonach, które tylko z daleka dają złudzenie waloru, z bliska zaś obnażają dokładnie konstrukcję przedstawianej materii i sposób w jaki układa się na niej światło. Artysta ten wybrał jako środek wypowiedzi najprostszy (choć wymagający perfekcyjnego opanowania) z wariantów techniki gumowej, gumę paryską. Uderzająca jest skromność, ascetyczność i wielki ład tych prac. Kompozycje są klarowne, motywy - czytelne, brak tu jakichkolwiek niepotrzebnych elementów. Z prac emanuje spokój i harmonia.

Twórcy nie sięgają po technikę gumy bez powodu, praca w niej daje ogromne bogactwo dostępnych środków artystycznego wyrazu. Możliwości bywają wręcz onieśmielające - od imitacji bromu, malarstwa czy

grafiki przez zaziarnienia, rysunkowość czy malarskość, aż po gumę warszawską - eksponującą spontaniczne efekty występujące w obrabianej warstwie światłoczułej. Do tego można wybrać papier o pożądanym kolorze i fakturze powierzchni, kolory pigmentów użytych przy pracy i wykończenie powierzchni (błyszcząca, matowa aż do bliskiej welurowi lub ziarnistej). Ilością możliwości guma zostawia w tyle tradycyjną i kolorową fotografię, a także techniki grafiki warsztatowej. Jednocześnie Wielgosz i tym bardziej Rogoziński, przekroczyli stereotyp unikalności pracy wykonanej w technice gumy. Obaj wydali prace w nakładach, jak graficy, numerując kolejne „odbitki”. Czy jest to korzystanie z możliwości tworzywa, czy zabieg marketingowy, czy popis wirtuozowskich umiejętności?

Henryk Rogoziński - ilustracje



Rozdział 4

Wybór między sacrum a decorum

Technika gumy daje wrażenie patyny, „szlachetności”, już na starcie wprowadza powiew starości. Praca w niej, jeżeli nie jest dialogiem (igraniem, prowokowaniem, cytowaniem) z historią, to na pewno jest (choćby najbardziej banalną) zabawą z historycznym aspektem fotografii jako przedmiotu, robieniem rzeczy „od razu starych”. O ile pierwsze kojarzy nam się ze sztuką wysoką, o tyle drugie - z kramikiem z pamiątkami. Oczywiście sprawy kiczu i sztuki nie są takie proste, na jakie z pozoru wyglądają, zawdzięczamy to postmodernie i największemu szyderycy wieku XX - Duchampowi.

4.1. Szymon Dederko

Szymon Dederko pochodzi z wielkiej dynastii fotograficznej, w której gumę uprawia się od trzech pokoleń. Píše o sobie „ja wiem, że właściwie jestem retro”. Tworzy najczęściej w warszawskiej odmianie techniki gumowej, w której warstwę światłoczułą wypłukuje się wyjątkowo łatwo. Skutkiem tego jest obraz często niedoskonały, z niepełną skalą

tonalną, podrapaną powierzchnią i zaciekami. Dederko jest autorem wielu aktów, portretów i zdjęć architektury. W jego pracach temat czasem bywa zdominowany przez technikę, obrazu trzeba szukać w ziarnie albo zaciekach. Jego gumy są najradykałniejszym odejściem od fotograficznej rejestracji spośród dzieł wszystkich tu przedstawionych twórców. Zachowują przy tym pewien charakterystyczny dla fotografii balast: konsekwentny rysunek, czasem detal za drobnym na rysunkowe techniki, czasem zbyt dosłownie rozegrany walor. Autor swobodnie podchodzi do komponowania obrazu, nie waha się przy upraszczaniu kompozycji, usuwaniu niepotrzebnych elementów. Podkreśla on jednocześnie bardzo spontaniczne zachowania samego twórcy: w ciągu jednej chwili artysta ten musi zdecydować, że „to już” i przerwać proces wypłukiwania, gwałtownie susząc pracę alkoholem. Pozwala to utrzymać te fragmenty fotografii, które przy normalnym suszeniu uległyby zniszczeniu - spłynęłyby z podłoża. Prace tego twórcy są wyjątkowe wśród innych gum, cechuje je świeżość, często zaskakują odrobinę niekonwencjonalnym, niecodziennym kadrem, wszystko z właściwą autorowi delikatnością. Estetyka tego artysty, pomimo pozornej skromności, jest bardzo bogata. Z większości aktów emanuje intymna atmosfera, są to przeważnie przedstawienia na ciemnym tle, sposób kadrowania nie ma przy tym nic ani z wystudiowanych ujęć baroku czy romantyzmu, ani nie nawiązuje wyestetyzowaniem do twórczości dwudziestowiecznych artystów. Bliski jest za to, przez ciągle powtarzający się element drobnej przypadkowości, impresjonizmowi. W zdjęciach prezentujących architekturę artysta nie waha się przed staranniejszym komponowaniem kadru - widać przy tym szerokie inspiracje malarstwem - od Renoira czy Moneta aż

po uproszczenia kompozycji przypominające grafiki Wassilija Kandinsky'ego.

Szymon Dederko - ilustracje



1 2
3

1. *Mostowa*, guma, bez daty
2. *Portret tajemniczej dziewczyny*, guma, 2006
3. *Wera*, guma, bez daty

4.2. Konrad Pollesch

Znany krakowski fotograf Konrad Pollesch bawi się historią, konwencją i cytatem w postmodernistyczny sposób: tak jest w przypadku jego cyfrowych fotomontaży z cyklu *Pastisze foto-malarskie*. W twórczości w gumie artysta ten nie bywa tak dowcipny. Ustawia on i ubiera modeli naśladowując romantyczne ujęcia tematów. Cytuje portrecistów od Delacroix po Dorysa, nie boi się form kiczowych, jak np. stylizowany na romantyczny portret kobiety w kapeluszu ujęty w owalnej bądź okrągłej ramie. Nie stroni od pozornie wyeksploatowanych tematów. Przedstawiając okno swojej pracowni wchodzi w dialog z bardzo bogatą tradycją takich przedstawień, (przypomnę tu choćby Vermeera, Fridricha czy Bonnarda). U Pollescha dużo jest cytatów, zapożyczeń, czasem dowcipnych, jak we wspomnianych *Pastiszach*, czasem nastrojowych lub kiczowych - jak na prezentowanych gumach. Balansowanie na granicy kiczu wydaje się być specjalnością Pollescha nawet, jeżeli chodzi o twórczość w gumie. Artysta ten nie ucieka od rzeczy ładnych, podobających się, banalnych i prostych. Oparcie fotografii na romantycznej konwencji i zastosowanie przy tym techniki gumy jest, moim zdaniem, podejściem ujawniającym pewne schematy i elementy kiczowości. Nie wszyscy zgadzają się z takim traktowaniem tej twórczości. Czy jest to celowe i czy coś się za tym kryje - o tym widz zdecydować musi sam.

Konrad Pollesch - ilustracje



Prace bez tytułu, guma, bez daty

Rozdział 5

Świeżość podejścia czy ignorancja?

Postmoderna wprowadziła niesamowity zamęt w rozumieniu, tworzeniu i konsumpcji sztuki. Fotografia piktorialna jest jedną z nisz mało zmienionych przez postmodernistyczne działania. Są wprowadzicie artyści jak Paolo Gioli czy Joel - Peter Witkin, których twórczość wiele może zmienić w świadomości młodych artystów. Póki co niewielu twórców zdecydowało się na całkowite odejście od tradycyjnej estetyki w stronę postmodernistycznej eklektyczności.

5.1. Mariusz Mazur

Mariusz Mazur jest młodym twórcą, poza działalnością artystyczną pracuje także jako zawodowy fotograf. Jego gumy swobodnie łączą elementy piktorialne z rzadko spotykanymi ujęciami rodem z rosyjskiego konstruktywizmu czy ekspresjonizmu. Kadr jest zaskakujący, autor ukazuje rzeczywistość nocy - groźną, niecodzienną. Cień roweru i rowerzysty wspina się na zdjęciu wysoko na ścianę, dominuje nad postacią, stanowi główny, nieomal jedyny element kompozycji. Arty-

sta wzmocnił wyraz fotografii dzięki użyciu techniki gumowej, praca straciła charakter nocnej fotografii, a stała się bliższa fantasmagorii. Twórca ten panuje nad warsztatem gumowym. Prace mają dosyć silne ziarno, uwypuklające fakturę papieru i użytą technikę. Zarówno polski, jak i światowy piktorializm zna podobne ujęcia i kadry, docenić jednak trzeba pomysłowość i spostrzegawczość Mazura.

Mariusz Mazur - ilustracje



Rower, guma, 2006

5.2. Jacek Lalak

Jacek Lalak to eksperymentujący twórca, równoległe do gumy uprawia też fotografię otworkową, co ma silny wpływ na jego sposób rozumienia środków wyrazu sztuki fotograficznej. Nie boi się on deprecjowanej przez piktorializm kompozycji osiowo - symetrycznej, często rezygnuje z planowości, czy przestrzenności ujęcia na rzecz wzmocnienia siły wyrazu fotografii. Jego zdjęcia z cyklu *Dotknięcie Światła* bliskie są twórczości fotografów - symbolistów, (np. Holland Day), wyraźne są też nawiązania do prac Zdzisława Beksińskiego. Stawia go to w szeregu twórców zorientowanych w kierunku literackiego kształtowania komunikatu artystycznego. Twórca ten doskonale panuje nad fotograficzną materią, stosuje równe, dość grube ziarno, jego prace są bardzo starannie opracowane tonalnie. Pomysłowość i inwencję autor wykazuje poprzez zabawę długimi czasami naświetlania poszczególnych zdjęć. Daje to obrazy odrealnione, pozbawione balastu materii. Dodatkowo efekt ten wzmacnia użyta technika nie pozwalająca na wyraźne wyrysowanie drobnych szczegółów. Fotografie Lalaka z omawianego cyklu sytuują się gdzieś między symbolizmem a surrealizmem spod znaku Massona czy Mana Raya. Twórca ten świadomie wykorzystał technikę do pozbawienia materialnego charakteru wyjściowego zdjęcia. Zrobił to podobnie jak Witold Dederko w znanej fotografii *Sabat*. Autor ten mówi o swojej sztuce: „Fotografia powstaje w umyśle (mózgu), a jak ją podam, to sprawa narzędzia”. Silne ziarno, niecodzienny kolor, nieostrość, brak definicji, planowości i płaskość fotografii, to środki, dzięki którym artysta świadomie wykreował swoje wizje.

Lalak ma na swoim koncie skopiowanie serii prac ze starych negatywów jest to niewątpliwie inspiracja dokonaniem Lewczyńskiego. Gumy wykonał w wielkich jak na techniki szlachetne formatach dochodzących do rozmiaru 100 x 70 cm. Podobnie jak u Mazura, mamy tu do czynienia z postmodernistycznym postępowaniem - oto w wąski zakres używanych estetyk, form wypowiedzi, sposobów obrazowania dawnych mistrzów włączane są niespotykane dotąd w gumie cytaty, inspiracje, stylistyki i sposoby obrazowania. Swobodnie z piktorialnym kształtowaniem fotografii w gumach Lalaka egzystuje surrealistyczna forma i treść.

Jacek Lalak - ilustracje



Trzy prace z cyklu *Dotknięcie Światłem*,
guma, przed 2003

Rozdział 6

Podsumowanie

Prezentowana twórczość jest bardzo różnorodna i stanowi jedynie niewielki ułamek tego, co polscy gumieści obecnie tworzą, lub do niedawna tworzyli. W gronie wybranych autorów znajdziemy trzydziesto-, czterdziesto-, pięćdziesięciotatków, i starszych artystów. Nic więc dziwnego w tym, że prace są różnorodne. Zarysować jednak możemy kilka dróg, którymi współcześni artyści piktorialni podążają, kilka wyborów, po których dokonaniu ich twórczość ukonstytuowała się, okrzepła i ustabilizowała.

Pierwszym wyborem jest to, czy tworzy się dlatego, że lubi się tworzyć coś zgodnego z wolą artysty, czy dlatego, że lubi się sam proces gumowy. Technikę do swej woli nagiełli Rogoziński, i Lalak. Pierwszy wybrał gumę, ponieważ tylko guma dała mu możliwość pracy na dużym formacie przy ostatecznym wyniku zbliżonym kontrastowością, precyzją i czystością do grafiki. Drugi - dlatego, że silne ziarno i dowolny kolor umożliwiają dematerializację fotograficznego „bogactwa”, zamianę go na coś, co jest w mniejszym stopniu mechanicznym odtworzeniem, a bardziej czymś materialnie żywym, chaotycznym i niezdefiniowanym.

Twórcy tacy jak Wielgosz, czy Dederko myślą inaczej. Już w chwili koncepcji zakładają oni pewien margines na zaskoczenie, pozwalają tworzywu dopowiedzieć to i owo, pozostawiają miejsce dla spontaniczności, dla naturalnych skłonności warstwy gumowej do zaziarniania, czy efektu spływania. Są oni w stanie, nawet bardzo głęboko, zniszczyć obraz, żeby wydobyć jego spodnie, jaśniejsze warstwy lub rozbić nieco zbyt monotonne plamy. Obydwie postawy mają rację bytu. Z jednej strony wykorzystywana jest spontaniczność, element niespodzianki, ukazywanie specyfiki techniki, jej niuansów, kaprysów i dziwactw, co daje świeże i niepowtarzalne rezultaty. Droga tą poszli dawniej tacy piktorialni twórcy jak np. W. Dederko. Z drugiej strony poszukuje się możliwości wpływania artysty na obraz ostateczny. Jest to droga wskazana przez piktorialistów spod znaku Demachy'ego. Dla twórców takich jak Mościcki czy Rogoziński, a także Woś ważne jest, żeby kompozycję, ilość szczegółów, tonalność każdego fragmentu, światło i barwę dokładnie kontrolować, móc w ten sposób kreować obraz - według własnych zamierzeń, założeń i dążeń. O ile przy zastosowaniu mediów cyfrowych jest to może proste (choć nie szybkie ani tanie, jak reklamują producenci z branży komputerowej), o tyle przy zastosowaniu tradycyjnych metod czarno - białej fotografii wydaje się momentami niewykonalne. Stworzenie takiej pracy w technice gumy nie jest ani czasochłonne, ani nie kosztuje wiele trudów czy (jak w wypadku mediów cyfrowych) pieniędzy.

Piktorializm i technika gumowa nie wydają się dobrym sposobem na wzbogacenie się. Nawet, jeżeli kilkoro artystów zarabia „co nieco” sprzedając swoje piktorialne zdjęcia, to z reguły są oni pracownika-

mi na wyższych uczelniach (Pollesch, Lalak, Dederko), albo mogą się utrzymywać w inny sposób, a twórczość traktują jako hobby. Wyjątek stanowić może Mazur, który jest komercyjnym fotografem i pracujący w reklamie Wielgosz. Wypada w tym miejscu zapytać, czy tworzenie przez Wielgosza i Rogozińskiego prac w nakładach 10 do 30 sztuk to zabieg marketingowy, czy uczciwość. O ile w przypadku Rogozińskiego nie mam wątpliwości co do tego, że prace te mogą być praktycznie identyczne, o tyle w wypadku prac Wielgosza mam przypuszczenia graniczące z pewnością, że nie udało mu się powtórzyć dostatecznie dokładnie procesu manipulacyjnej, intensywnej obróbki wielowarstwowych gum w każdej z kilkudziesięciu prac w nakładzie. Skutek numerowania to zapewne z jednej strony uczciwość - klient nie powinien czuć się oszukany, widząc bardzo podobną do własnej, „unikatowej” odbitkę. Z drugiej zaś strony samo wykonanie kilkudziesięciu podobnych prac jest nastawieniem się na zysk i sprzedaż.

Bardzo ważny w piktorialnej twórczości jest aspekt historyczności nurtu i techniki. Twórcy sięgają do starych technik, uczą się ich samodzielnie z pokorą znosząc niepowodzenia. Najczęściej dopiero po czasie znajdują mistrza, który udzieli im kilku wskazówek. Do tego momentu obcują z historycznymi źródłami (jak ja sam, pisząc tę pracę) i zyskują świadomość tego, jak dawniej postrzegano fotografię, jej pozycję w sztuce, cele i dążenia. Estetyka piktorialna jest bardzo silna, tworząc w tym nurcie trzeba najpierw ją poznać, przyjąć i dopiero później przekształcić w coś bardzo osobistego. Można także szydzić z niej lub żartować - na wzór Pollescha, trzeba ją jednak w każdym wypadku poznać, a dopiero później się do niej ustosunkować. Spośród omawianych twórców

tylko Pollesch jest odrobinę „kontra”. Większość artystów prowadzi grę z piktorialnymi fotografiami. Tak jest w przypadku Szymona Dederki, spadkobiercy długiej, rodzinnej fotograficznej tradycji. Nieco mniej niedopowiedzeń w cytowaniu historycznych twórców wprowadza do swoich gum Mościcki, chociaż odwołania do baroku wprowadzają w jego pracach specyficzny charakter. W twórczości Mościckiego i Pollescha historia sztuki, bo nie tylko fotografii, ale i malarstwa, jest kluczem do rozpoczęcia interpretacji.

Zauważyć jednak należy fakt, że młodzi twórcy nie wybrali wskazanej przez Bułhaka drogi. Żaden z artystów nie chce fotografować „pięknej Polski”, i chociaż częste są echa czy inspiracje fotografią ojczystą (np. w twórczości pominiętego w tej pracy Jacka Różańskiego), to najnowszy piktorializm powstaje raczej w oparciu o inne estetyki i inną literackość. Jeżeli przyjrzeć się dokładnie - znajdziemy w najświeższych pracach elementy surrealizmu, ekspresjonizmu, baroku. Estetyka piktorialna straciła swoją siłę, czy może przejadła się po ponad stu latach twórcom. Trudno się zresztą dziwić - jak przy obecnym bogactwie i różnorodności w sztuce nie wprowadzać tej różnorodności także do piktorialnej twórczości. Ogromne otwarcie się, zachłyśnięcie wielokulturowością jest znakiem, piętnem naszych czasów. Ma to swoje przełożenie także na sztukę w ogóle i piktorializm w szczególności. Twórcy oswobodzili się z ograniczeń nieco skostniałego już piktorializmu, odrzucając najczęściej tendencje parcia „na zewnątrz” fotografii w kierunku np. rysunku. Co jednak jest bardzo ważne, nie negują oni potrzeby oparcia się na konkretnej estetyce, enkulturacji w konkretnej tradycji i historii. Często łamią po prostu pewne schematy, nobilitując użytą „szlachet-

na” techniką historyczne fotografie (Lalak), zdjęcia dokumentalne bądź reportażowe (Mościcki) lub inne nie często spotykane formy.

Widać zatem wyraźnie, że piktorializm nie okrzepł, że dużo się dzieje w tym nurcie i że wiele w nim nowości. Obok artystów dojrzałych są też młodzi, poszukujący dopiero swojej drogi w gąszczu historycznych inspiracji i nietuzinkowych pomysłów. Jest w piktorializmie miejsce na klasykę (Mościcki, Dederko), na poszukiwania (Kastner, Mazur), na dowcip (Pollesch), na eksperyment (Lalak), na indywidualność (Rogoziański) i na komercję (Mazur, Wielgosz). Z jednej strony - każdy twórca znajdzie coś dla siebie - miejsce w sztuce, do którego nikt wcześniej nie dotarł, sposoby artystycznego kształtowania dotąd niepraktykowane, jakości fotograficzne, jakich dotychczas nie było. Natomiast z drugiej strony odbiorca zmęczony, zagubiony, bądź zde gustowany kolejnymi awangardami w piktorialnej awangardzie¹ znajdzie spokój, ukojenie, różnorodność i bogactwo.

¹ straż tylna

Biogramy

Szymon Dederko

Urodził się w roku 1958, Fotografuje od 7 roku życia. Prowadził działalność drukarską w PWA. Obecnie pracuje jako bibliotekrz Wydziału Nauk Ekonomicznych UW. Tematyka jego prac wiąże się z aktem, pejzażem, portretem i architekturą. Ważniejsze wystawy zbiorowe: *Cztery pokolenia Dederko* - Białystok, Warszawa, Nowy Targ, Radom, Szczecin - 1978-1980, *Wystawa pokonkursowa fotografii jaskiniowej im. K Burkackiego*, rok 1984, *Gumy Dederków*, Grodzisk Maz., 1987, *Wystawa Grupy N'atzyści*, Galeria Burka, Fort Wola, Warszawa, 2003, Wystawy indywidualne: *Fotografia - guma*, Warszawa, Tow im. M. Kopnickiej 2001, *Fotografia - guma* Wydz. Nauk Ekonomicznych UW, 2002, *Fotografia - guma*, galeria Rektora UW, Pałac Kazimierzowski 2003, *Guma w fotografii*, Biblioteka dzielnicowa Wa-wa Bielany 2004, *Fotografia - guma* DK Warszawa Jelonki 2004, *Pokaz Gumy* - miniwystawa DK W-wa Służewiec, 2005.

Jacek Lalak

Urodził się w roku 1948. Ukończył studia na Politechnice Poznańskiej (specjalność: technika świetlna), fotografuje od roku 1971. Członek ZPAF. Pracuje jako wykładowca we Wrocławskich Szkołach Fotograficznych (PHO-BOS, afa). Ma na koncie liczne wystawy indywidualne (najważniejsze to: *W drodze*, *Akwarium*, 2005, *Ślady*, 2004, *Naświetlenia*, *Podglądanie Krajobrazu*, 2003 *Widzenie Kamienia*, 2000, *Dotknięcie Światła*, *Okruchy Pamięci*, 1999).

Maciej Kastner

Urodził się w roku 1973. Ukończył wydział Prawa i Administracji na UMK w Toruniu. Fotografuje od 14 lat (architektura, pejzaż). Techniki szlachetnymi zajmuje się od lat 4. Wystawy indywidualne: *Szlachetna architektura i pejzaż w technice gumy arabskiej*, Kawiarnia Artystyczna Węgliszek w Bydgoszczy 2005, *Szlachetna architektura i krajobraz*, Galeria Akcent, Grudziądz, 2005 *Szlachetna architektura i krajobraz*, Teatr Grudziądz, 2006, *Szlachetnie przez Grudziądz*, Informacja Turystyczna w Grudziądzu, 2006. Wystawy zbiorowe: *Natura i krajobraz*, Radomsko, 1998, *Korzenie*. R. Michalik, G. Gorczyński, M. Kastner, Grudziądz 2004, *Szlachetna fotografia*, Stara Galeria Związku Polskich Artystów Fotografików, Warszawa, 2004, *II Studenckie Konfrontacje Fotograficzne*, Gdańsk, 2004, wystawa pokonkursowa *Grudziądz Foto 2005*, Grudziądz, 2005, wystawa pokonkursowa *Najpiękniejsze zaułki mojego miasta*, Wąbrzeźno, 2005, *Guma* - T. Mocicki, R. Michalik, G. Gorczyński, M. Kastner, Jawor, 2005, *Złota Muszla 2005*, Koszalin,

2005. Jest założycielem i administratorem forum internetowego *Alternatywne Techniki w Fotografii*.

Mariusz Mazur

Urodził się w roku 1972. Członek rzeczywisty Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Fotoklubu Rzeczypospolitej Polskiej, a także Lubelskiego Towarzystwa Fotograficznego. Związany z Lublinem. Wystawiał swoje prace z sukcesami na licznych wystawach zbiorowych i indywidualnych (najważniejsze z nich to: Cykliczny konkurs fotograficzny LTF *Zdjęcie miesiąca* Pierwsze miejsce w miesiącach: VII, XI, 2003; I, III, VII, VIII 2004, 4o Salón Internacional CAF InternetEl Museo de Artes Visuales "Victor Roverano" październik 2003 Argentyna, Ogólnopolski Konkurs *Portret* - Trzcianka 2003, *12TH International Biennale of Photo and Colour Slides Competition - MONFODI*, Szolnok - Węgry 2004 Ogólnopolska Wystawa Fotografii *Konfrontacje 2004*, Gorzów Wlkp. 2004, *Island and Sea - 9th international exhibition of photographic art 2004*, Chorwacja, 2004, XIV Competition in International Photography *Transport 2004* Zilina, Słowacja 2004, *LXXX Salón Internacional de Otono en Zaragoza, Real Sociedad Fotografica de Zaragoza* - Hiszpania 2004, *YouthPhoto 2004* Słowenia XI 2004 *Transport 2006 XV Biennial - Competition in International Art Photography*, Słowacja *Ogólnopolski konkurs fotograficzny Pejzaż Polski* - Kętrzyn 2006).

Tomasz Mościcki

Urodził się w roku 1965. Ukończył Wydział Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST. Zajmuje się krytyką teatralną. Od 17 lat związany

jest z Polskim Radiem. Fotografiją zajmuje się od roku 1980. Wystawy indywidualne: *Gumy* - Zielona Góra, 1997, *Święta Góra* - Galeria Krytków Pokaz, Warszawa, 2000, potem pokazywana w Barcelonie (również 2000) i w Nikozji (2001) *Cypr - wspomnienie* - Stara galeria ZPAF, Warszawa 2001, potem w Galerii B&B - Bielsko Biała, 2002 *Widok z Mostem* - Warszawa 2002. Od roku 1995 członek Związku Polskich Artystów Fotografików, obecnie w zarządzie tegoż.

Konrad Pollesch

Urodził się w roku 1940. Studiował filologię polską na UJ. Od roku 1962 zajmuje się fotografacją, od ponad dwudziestu lat wykonuje zdjęcia w technice gumowej (wystawy: *30 gum z cmentarza Remuh, Dwadzieścia zdjęć z jednego negatywu w technice gumowej, Pollesch w Atucie GUMY, Krakowskie zdjęcia w technice gumy*). Jest członkiem Europejskiego Stowarzyszenia Piktoralistów z siedzibą w Brukseli. Jest autorem zdjęć do albumów z serii "Muzea Świata", oraz dwóch monograficznych, autorskich albumów o Muzeum Czartoryskich w Krakowie. (*Muzeum Narodowe w Krakowie Kolekcja XX Czartoryskich*, pod redakcją Marka Rostworowskiego, Kraków 1978, *Muzeum Czartoryskich historia i zbiory*, monografia pod redakcją Zdzisława Żygulskiego jra, Kraków 1998). W latach 1987-1990 dokumentował działania teatru CRICOT 2 Tadeusza Kantora.

Henryk Rogoziński

Żył w latach 1934-2004. Związany ze środowiskiem białostockim. Głównym tematem jego prac były pejzaż i architektura. Indywidualne

wystawy: Białystok 1973, 1974, 1977, 1986, 1994, 1996, Biała Podlaska 1999, Bielsk Podlaski 1995, Busko Zdrój 1996, Bydgoszcz 1987, Ciechanowiec 1996, Cisna 1998, Jastrzębie Zdrój 2001, Katowice 1976, Kielce 1987, 1991, Kraków 2000, Łomża 1977, 1991, Miechów 1996, Międzyzdroje POL FOTO 1999, Mikołajki, 1993, Ostrołęka 1997, 1998, Ostrowiec Świętokrzyski 1997, Olecko 1998, Oleśnica 1999, Olsztyn 1990, 2004, Poznań 2000, Przasnysz 1998, Rzeszów 1999, Sanok 1997, Siedlce 2000, Sokołów Podlaski 1998, Toruń 1991, Warszawa 1974, 1995, Węgorzewo 1997, 1998, Zamość 1995, Zielona Góra 2000, Litwa: Wilno 1986, Kowno, 1987, Białoruś: Grodno 1987, 1989, 1992, 1994, 1998, Mińsk 1990, Świątłogorsk 1989, Ukraina: Mariupol 1992, Niemcy: Homberg - Hochheide 1992.

Zbigniew Wielgosz

Urodził się w roku 1953. Jest mieszkańcem Poznania. Od trzydziestu jeden lat zajmuje się fotografią, w tym reklamową, a od czterech lat tworzy w technice gumy. Ukończył politechnikę Poznańską. Wystawy: konkurs fotograficzny PhotoArt w Heidelbergu 1988, Indywidualna wystawa fotograficzna *Święta góra Grabarka* 1987, Wystawa *Salon Zaproszonych* w Łodzi, 1988, autor albumu fotograficznego *Wielkopolski Park Etnograficzny*, Poznań, 2004, udział w wystawie *Zamek w Kórniku dawniej i dziś* w Poczdamie, Galeria Wieżowa w Oranżerii na terenie zespołu pałacowego Sanssouci. 2006.

Źródła ilustracji

1. Wstęp:

Oscar Gustav Rejlander, *Two Paths of Life*, źródło: Rosenblum, N., 2005

Henry Peach Robinson, *Fading Away*, źródło: Rosenblum, N., 2005

George Davison, *The Old Farmstead*, źródło: Frizot M., 1998

Tadeusz Wański, *Studnia*, źródło: Płażewski I., 1982

Stanisław Sheybal, *Fragment Krzemieńca*, źródło: Płażewski I., 1982

Janina Mierzecka, *Ruiny Warszawy*, źródło: <http://www.fototapeta.art.pl>

1. Tomasz Mościcki źródło: <http://www.fotomost.acn.waw.pl/>

2. Maciej Kastner źródło: http://onephoto.net/portfolio.php3?id_autora=9151

3. Zbigniew Wielgosz źródło: <http://www.fotoartgallery.net/>

4. Henryk Rogoziński źródło: <http://www.henrykrogozinski.prv.pl/>

5. Szymon Dederko źródło: <http://www.guma.powernet.pl>, http://variart.org/index.php?d=galeria&id=559&obraz_id=10890

6. Konrad Pollesch źródło: <http://www.pollesch.pl/>

7. Mariusz Mazur źródło: własność prywatna

-
8. Jacek Lalak źródło: <http://www.lalakjacek.com/>

Bibliografia

1. Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, Poznań, 1975.
2. Boehm Worthen V., *Using the sun as an Ultra-violet Light Source*
pobr. z cartage.org.lb/en/themes/Arts/photography/photproces/alternativephot/,
tekst niedatowany.
3. Busza J., *Fotografia w Polsce 1918 - 1939*, w: „Foto - magazyn fotograficzny”, 1-2 1987 (143-144) s19-25 oraz 68-74 nru następnego.
4. Cox B. i Tinley F.C., *The art of Pigmenting*, London, 1924. Pobrano z: <http://www.alt-photo.com/alt-photo/bromoil/reading-room.html>
5. Cyprian T., *Techniki specjalne w fotografii*, Wrocław, 1950.
6. Dederko W., *Guma warszawska. Chromianowa technika fotograficzna*, Warszawa, 1983.
7. Demachy R., *The Straight and the Modified Print*, w: „Camera Work”, 1907. nr 19, London, 1907.
8. Dziamski G., Kępińska A., Wojnecki S., *Fotografia: realność medium*, Poznań, 2003.
9. Frizot M., *A new history of photography*, Italy, 1998.

10. Gepstard J., *Pinhole Photography*, pobr. z alternativephotography.com, 2001.
11. Grausz M., *Moje gumowanie*, Toruń, pobrano z witryny phototimo.com, 2002.
12. Hawkins G. L., *Pigment printing. The bromoil process from the negative to the transfer*, London, Boston, 1933. Pobrano z: [http://www.alt-photo.com/alt-photo/bromoil/reading room.html](http://www.alt-photo.com/alt-photo/bromoil/reading%20room.html)
13. Klimecki T., *Technika powiększania w fotografii*, Warszawa, 1977.
14. Kotaniec S., *Szlachetne techniki w fotografii. Pigment - guma - olej*, Warszawa, 1930.
15. Mikolasch H., *Moja technika gumowa*, w: „Miesięcznik fotograficzny”, 1931.
 - 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
16. Mortimer F. J. , Coulthurst S. L. *Oil and bromoil processes*, London, 1912. Pobrano z: [http://www.alt-photo.com/alt-photo/bromoil/reading room.html](http://www.alt-photo.com/alt-photo/bromoil/reading%20room.html)
17. Per Beckman *Polskie słownictwo fotograficzne. Zmiany 1920-1989.*, ebook, Uppsala Universitet, tekst bez daty.

18. Płazewski I., *Spojrzenie w przeszłość polskiej fotografii*, Warszawa, 1982.
19. Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała, 2005.
20. Snelling H., *The History and Practise of Art of Photography*, London, 1849. Pobrano z: <http://www.gutenberg.org>
21. Sobota, A., *Szlachetność techniki*. Warszawa, 2001
22. Świątek A. M., *Rozmowa z Witoldem Dederką*, w: „Foto - magazyn fotograficzny”, 3-4 1987 (145-146) s.56-58.
23. Świątek A. M., *Rozmowa z Jerzym Benedyktem Dorysem*, w: „Foto - magazyn fotograficzny”, 7-8 1987 (149-150) s. 148-151 i 164.
24. Świątek A. M., *Rozmowa z Jerzym Benedyktem Dorysem*, „Foto - magazyn fotograficzny”, 37-8 1987 (149-150) s.56-58.
25. Świtkowski J., *Sposób gumowy*, w: „Miesięcznik fotograficzny”, 1928.
 - 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
26. Wieczorek A. M., *Guma Uciśniona*, w: „Miesięcznik fotograficzny”, 1931, nr 137, s. 75-78.
27. Żakowicz A., *Materiały seminariów techniki fotografii FASP - Foton - blok tematyczny - techniki specjalne*, Warszawa, 1987.