

Gabriela HABROM-ROKOSZ
Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa
Racibórz

Fotografia przyrody – między dokumentem a kreacją

Photography of nature – between document and creation

Człowiek jest autorem śladu, który pozostawił czas.
Gabriela Habrom-Rokosz

Człowiek jest częścią natury jako istoty rzeczy i tylko wtedy może w pełni się rozwijać, gdy żyje w zgodzie ze światem zewnętrznym i gdy zachowany jest w nim porządek wewnętrzny. Porządek ten został wyrażony w formie¹, która jest przejawem przyjętych zasad estetycznych. Herbert Read (1893–1968) uważa, że człowiek z natury jest dobry, nie w znaczeniu jakichkolwiek ocen podlegających regułom, tak jak nie podlegają im zjawiska natury. Jest dobry, dlatego że w sposobie patrzenia już porządkuje postrzeganą rzeczywistość w sposób dający mu poczucie przyjemności i równowagi psychicznej. Postrzeganie przez człowieka różnych procesów, zjawisk i obiektów pozwala odbierać świat zewnętrzny, natomiast świat wewnętrzny, tkwiący w naszej podświadomości, możemy przeżywać dzięki wyobraźni. Sposób postrzegania rzeczywistości jest równie ważny, jak to, co się widzi. Zwrócenie uwagi na dany motyw, głęboka koncentracja oraz emocje towarzyszące procesowi obserwacji wybranego wycinka rzeczywistości prowadzą ostatecznie do podjęcia decyzji o jego zarejestrowaniu.

Fotografia, dzięki swoim istotnym cechom, umożliwia tworzenie dokumentów, stanowiących dowody upływającego czasu. Pozwala rejestrować przestrzeń wykraczającą poza możliwości wzroku obserwatora. Umożliwia zapis rzeczywi-

¹ H. Read, *Wychowanie przez sztukę*, Wyd. PAN, Wrocław 1976, s. 22–28.

stości niedostępnej ludzkiemu postrzeganiu. Drogą analitycznej obserwacji wybranego świadomie wycinka rzeczywistości dokonujemy rejestracji motywu fotograficznego, **zamrażając** jednocześnie ułamkową część czasu. Fakt ten staje się źródłem inspiracji do kolejnych działań twórczych. Dając początek nowym obrazom fotograficznym, skłania do dalszych poszukiwań. Pozwala kreować nową rzeczywistość na bazie historycznego już momentu fotograficznego.

Doświadczenia artystyczne, będące rezultatem obserwacji natury, umożliwiają utrwalenie okazów przyrodniczych w formie fotografii dokumentalnych, będących świadectwem kruchości form i zjawisk, które z uwagi na swoje walory estetyczne, niepowtarzalność oraz ulotność, można uznać za dzieła natury. Dokumenty te, jako źródło wnikliwych badań oraz poszukiwań twórczych, ostatecznie mogą przybrać nową estetycznie formę obrazów fotograficznych o charakterze malarskim. Przyroda stanowi niezgłębione źródło inspiracji twórczych, interpretacji oraz kreacji, zaś nieodparte pragnienie uchwycenia jej piękna i ponadczasowej wartości staje się celem poszukiwań wielu fotografujących. Nieustanne odkrywanie śladów upływającego czasu w postrzeganych motywach przyrodniczych, połączone z powoływaniem do życia metaforycznych obrazów fotograficznych, stanowi formę medytacji nad przyrodą (il. 1). Ta szczególna płaszczyzna działań twórczych skłania do refleksji nad istotą natury, wskazuje na jej sens.

Fotografia przyrody, będąca specyficznym gatunkiem reportażu, dzięki uniwersalności swojego charakteru pełni od chwili swoich narodzin ważną misję. Usytuowana pomiędzy dokumentem a kreacją artystyczną dostarcza wielu cennych materiałów do celów informacyjnych, naukowych, proekologicznych oraz artystycznych. Rozpowszechniając unikalne wizerunki cudów natury, przypomina o upływającym czasie i skłania do refleksji nad kruchością życia, jednocześnie nawiązując do czasów, w których człowiek żył w harmonii z naturą.

Zakładając, że przyroda w nieustannym procesie przemijania stanowi niewyczerpalne źródło informacji i inspiracji twórczych, jej fotografia jest formą wyzwania dla percepcji wzrokowej oraz świadomości fotografującego. Obok odpowiedzialności za reprezentowany punkt widzenia ta specyficzna forma fotoreportażu skupia w sobie elementy rekonstrukcji – nie tylko materii względem momentu, będącego dokumentem, faktem – lecz procesu przemian, który najsubtelniej daje się odczytać na przykładzie obiegu cyrkularnych przemian w naturze roślin. Jedyny akceptowalny substytut powyższego zjawiska – tyle, że wyższego rzędu – daje się zaobserwować na przykładzie gatunku ludzkiego. W każdym przypadku konfrontacji czasu z postrzeganym obrazem dotykamy problemu przemijania – rotacji zjawisk w czasoprzestrzeni, które w swojej naturze nie trwają przecież wiecznie. W tym miejscu należałoby postawić pytanie o sens zawarty w rozpiętości czasowej, pomiędzy początkiem a końcem. Skoro zaś mowa o żywej materii, kontemplujący obserwator rozważa widziane fakty w kategoriach: życia, śmierci oraz jej następstw. A co z duchem czasu? Czy geniusz Stworzenia można spłyć do zjawiska złudzenia, przetworzenia, widzianego innym

okiem, w odmienny sposób? Wchodząc w głąb badanego problemu, zajmując się fotografią przyrody, zastanawiamy się jedynie nad punktem widzenia czy poszukujemy Prawdy? Tej jedynej Prawdy, która nie mieści się ani w ramach dokumentu, ani inspiracji, choć potrzebuje ram, aby nie umknęła złudnemu oku ludzkiemu. Oku zwykłemu jedynie rejestrować – nie myśląc samodzielnie, nie zdumiewając się. Otóż, obserwowana materia nie zdumiewa się zmieniając z czasem swój stan czy postać – zdumiewa się człowiek², któremu dane jest czerpać energię ze źródła natury, przetwarzając ją w ślad, będący lustrem jego wnętrza. Na to właśnie zdumienie wskazuje poniższy tekst oraz załączone fotografie.

Motywy przyrodnicze w sztuce – aspekt historyczny

Przyroda od zarania dziejów fascynowała ludzi. Jej tajemnicze zjawiska, osobiwe okazy flory i fauny oraz zmieniające się nieustannie oblicza inspirowały artystów, wyzwalając twórcze natchnienie. Ślady twórczej ekspresji, eksponujące elementy natury znaleźć można już na ścianach jaskiń w czasach prehistorycznych.³ Motywy przyrodnicze dekorowały wnętrza budowli starożytnych i nowożytnych, meble, naczynia oraz tkaniny. Artyści zajmujący się sztukami pięknymi w kolejnych epokach, tworzyli świadectwa swojej wrażliwości w postaci rysunków, malarstwa, grafik, płaskorzeźb oraz przedmiotów sztuki użytkowej – naśladując przyrodę lub kreując dzieła zgodnie z własną naturą. Na podstawie licznych dowodów w postaci konkretnych dzieł sztuki czy wynalazków naukowych można stwierdzić, że rośliny stanowiły jeden z najstarszych motywów inspiracji twórczych w dziejach ludzkości. Według Ernsta H. Gombricha już około 1450 roku p.n.e. „[...] faraon Totmes włączył do obrazkowej kroniki wyprawy syryjskiej podobizny przywiezionych stamtąd roślin”⁴. Od staroegipskich kapiteli w kształcie kwiatów lotosu, przez pełne wyrazu, imponujące formy ozdobne w gotyku (np. malowane sklepienie w przyklasztornym kościele pw. św. Michała w niemieckim Bambergu, przedstawiające lecznicze zioła) albo stanowiące pokaźny zbiór 367 egzemplarzy barwnych miedziorytów autorstwa Basiliusa Beslera (1561–1629) opublikowane w *Wielkim herbarium* około 1613 roku⁵, dochodzimy do XIX wieku – stulecia wynalazków. Ta epoka rozwoju myśli technicznej oraz znacznych przemian społecznych miała doniosły wpływ na działalność artystyczną oraz jej rozpowszechnianie. Stałe wystawy twórczości artystycznej, tak zwane salony prezentowały tysiące dzieł, umożliwiając tym samym ich odbiór licznemu gronu obserwatorów.

² Por.: Jan Paweł II, *Strumień*, [w:] *Tryptyk Rzymski*, Wyd. Biały Kruk, Kraków 2003, s. 283–285.

³ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 110–111.

⁴ Ibidem, s. 79–80 i 83.

⁵ H.Ch. Adam, *Karl Blossfeldt 1865–1932*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln 1999, s. 48–49.

Artyści epoki romantyzmu w swoich pracach często prezentowali wybrane motywy świata roślin w postaci pełnych wyrazu dramatycznych kształtów drzew, żywiołowych wyobrażeń mórz czy urwistych skał, ukazując emocjonalny związek człowieka z naturą. W nawiązaniu do twórczości romantyków Jan Białostocki następującymi słowami opisuje źródło ich inspiracji twórczych: „Natura jest domeną zjawisk powracających, rządzą nią rytmy niezmiennie. Odradza się, jest cykliczna. Świat natury zawiera w sobie wieczność, opartą na powracającym rytmie procesów życia. Natura była więc symbolem trwania, któremu przeciwstawiamy los człowieka, przebiegający w określonym czasie, skazany na kres, śmiertelny, ale za to niepowtarzalny, jednorazowy, indywidualny”⁶. Na motywach roślinnych wzorowane były także szczególnie finezyjne elementy dekoracyjne secesyjnych wnętrz, elewacji kamienic czy ozdobnych bram.

Rezultaty inspiracji światem przyrody ujmowano w najróżnorodniejszych formach i dyscyplinach sztuki, zarówno w sferze sztuk pięknych, jak i wzornictwie przemysłowym czy wreszcie fotografii. Już w 1834 roku angielski naukowiec-wynalazca i artysta William Henry Fox Talbot (1800–1877), wykorzystując liście do swoich eksperymentów, badał światłoczułość związków chemicznych poddanych działaniu światła, jednocześnie uzyskując rysunek fotogeniczny naświetlonego motywu. Ten prekursor fotografii uważał, że „Natura potrafi wzbudzić najpiękniejsze namietności w romantycznej duszy”⁷.

Na uwagę zasługuje również inny pionier w dziedzinie fotografii, lekarz i wykładowca akademicki w Bernie, Friedrich Andreas Gerber (1797–1872). Jego eksperymenty i osiągnięcia z pewnością przyczyniły się do rozwoju fotografii. Łącząc zdolności manualne z doświadczeniami naukowymi opracował atlasy anatomiczne oraz liczne preparaty⁸. Z kolei Anna Atkins (1799–1871), brytyjska botanik i fotograf, posługując się subtelną techniką cyjanotypii już w 1843 roku uwieczniła roślinność pól i łąk oraz wodorosty (il. 2). Na znaczną część jej dorobku składają się fotografie kwiatów. Fotograflowane metodą stykową w skali rzeczywistej, a następnie rejestrowane na czerpanym papierze, przypominają typowy w czasach wiktoriańskich zielnik. Przeciwnieństwem tego rodzaju twórczości była, preferująca aspekt komercyjny, działalność firmy Adolphe’a Brauna (1812–1877)⁹, prosperująca w alzackiej miejscowości Dornach, gdzie w fotograficznym atelier powstała ogromna kolekcja specjalnie aranżowanych, a następ-

⁶ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 613–614.

⁷ A.H. Hoy, *Wielka księga fotografii*, Wydawnictwo G+J RBG, Warszawa 2006, s. 26.

⁸ Prof. dr E. Stenger, *Aus der Frühgeschichte der Photographie. Professor Friedrich Gerber in Bern*, [w:] Photographische Korrespondenz. Zeitschrift für Wissenschaftliche und Angewandte Photographie und die Gesamte Reproduktionstechnik. Begründet 1864 durch Ludwig Schrank, Bd. 64., Verlag von Julius Springer, Wien 1928.

⁹ Patrz: *Fleurs des Champs d'après Nature* z 1854 (Albumin-papier-Abzug vom anssen Kolloidum-Glas-Negativ, 400 × 477 mm), [w:] Wick Reiner, op. cit., s. 71.

nie fotografowanych kompozycji kwiatowych¹⁰. Zestaw 400 znakomitych fotografii zaprezentowano w 1855 r. na światowej wystawie w Paryżu obok fotografii Charlesa Hyppolyte'a Aubry (1811–1877)¹¹, tworzącego portrety kwiatów. Znani włoscy fotograficy, bracia Giuseppe i Leopoldo Alinari¹², prowadzący firmę fotograficzno-wydawniczą we Florencji, podobną do firmy Adolphe'a Brauna, w swej bogatej kolekcji opublikowali również fotografie owoców i kwiatów.

W latach 20. i 30. XX w. fotografowanie różnych gatunków kwiatów stało się bardzo popularne. Kalie (il. 3) i magnolie w fotografii amerykańskiej artystki Imogen Cunningham (1883–1976) we wczesnych latach 20. zwracały uwagę odbiorców ze względu na ciekawy modelunek światłocieniowy. Obrazowana forma była niewspółmiernie ważniejsza niż sam motyw, czyli gatunek rośliny.

Tematyką roślin zajmował się również niemiecki fotografik Albert Renger-Patzsch (1897–1966)¹³, uznany za najbardziej znanego rzecznika Nowej Rzeczowości, który starał się za pośrednictwem aparatu fotograficznego odkryć analogie pomiędzy formami występującymi w przyrodzie a przedmiotami będącymi wytworami człowieka. W swoim albumie *Die Welt ist schön (Świat jest piękny)* wydanym w 1928 roku, porównuje przykładowo fotografie: agawy i porcelanowego izolatora. Analizując budowę fotografowanych motywów, zwracał szczególnie uwagę na dekoracyjność form oraz powtarzające się wzory. Dążąc do osiągnięcia czysto dekoracyjnych efektów unikał perspektywy malarskiej, jak również wszelkich odbić czy subiektywnych reakcji. W przeciwieństwie do fotografii Karla Blossfeldta (1865–1932)¹⁴, stosującego kompozycje statyczne (il. 4), Renger-Patzsch preferował kompozycje o bardzo dynamicznej konstrukcji z przewagą kierunków diagonalnych. W swoich fotograficznych przedstawieniach momentami dotykał wymiaru abstrakcyjnego. Analizując jedną z odbitek żelatynowo-srebrowych holenderskiego fotografa Pieta Zwarta (1885–1977) z 1930 r., zatytułowaną *Kapusta*, znajdującą się w Gemeentemuseum w Hadze, można zauważyć podobne w wyrazie efekty¹⁵. Przykładowa fotografia nawiązuje także do podobnego w wyrazie tematu autorstwa czeskiego fotografa Ladislava E. Berki – *Liście* z 1929 roku¹⁶.

Dzieła o wyjątkowych walorach artystycznych, będące fotograficznymi dokumentami, znajdujemy również w dorobku Timothy O'Sullivan (1840–1882)¹⁷, autora zdjęć Czarnego Kanionu w Kolorado, Wodospadu Szoszonów,

¹⁰ Patrz: *Flower Study* (Albumen print, 1857), [w:] Davis Douglas, *Photography as Fine Art*, Thames and Hudson 1983, s. 31 i 41.

¹¹ Patrz: *Cluster of Several Ivies* (Albumen print, 1864), ibidem, s. 42.

¹² N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. Inez Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 115.

¹³ Ilustracja *Sempervivum Percarneum* (ok. 1922, odbitka żelatynowo-srebrowa), Folkwang Museum, Essen, [w:] N. Rosenblum, op. cit., il. nr 512, s. 411.

¹⁴ A.H. Hoy, op. cit., s. 277

¹⁵ N. Rosenblum, op. cit., s. 413.

¹⁶ Ibidem, s. 413.

¹⁷ A.H. Hoy, op. cit., s. 122-123.

gejzerów, pagórków tufowych, piaszczystych wydmy oraz portretów skalnych fasad na terenach Arizony i Nowego Meksyku. Swoim wyjątkowym punktem widzenia potrafił wzruszyć każdego odbiorcę. Natomiast w centrum uwagi Carletona E. Watkinsa (1829–1916), fotografika o międzynarodowym uznaniu, był górski pejzaż Kalifornii. Zdjęcia skał w jego wykonaniu przypominają formy istot żywych. Z kolei Eadward Muybridge (1830–1904)¹⁸, fotografujący z równie doskonałym efektem drżące wulkany Gwatemali, co kalifornijskie niebo wypełnione malowniczymi chmurami (motyw chmur wykorzystywany był często, jako uzupełnienie fotograficznego pejzażu, metodą wkopiowania, celem uniknięcia zbyt dużego kontrastu pomiędzy niebem a ziemią), dopracował się własnego stylu, stosując bardzo indywidualny punkt widzenia w swoich fotografiach.

Inni fotografowie: William Henry Jackson (1843–1942)¹⁹ wraz z malarzem Thomasem Moranem (1837–1926), uzupełniając swoje umiejętności, utrwalali cuda natury Yellowstone, co doprowadziło do stworzenia wyjątkowych dzieł o walorach artystyczno-dokumentalnych.

W latach 30. XX w. amerykańska fotografia krajobrazowa pozwoliła na zdefiniowanie trzech dróg ekspresji twórczej, których wyznacznikiem były osiągnięcia światowej sławy fotografików, takich jak: Dorothea Lange (1895–1965)²⁰, Edward Weston (1886–1958)²¹ i Ansel Adams (1902–1984)²². Charakterystyczne dla twórczości Lange są fotografie wyjąłowanych pól po wielkiej katastrofie erozji gleby Dust Bowl w latach 1931–1938, opublikowane w 1939 r. w *An American Exodus. A record of Human Erosion in the Thirties*²³. Abstrakcyjne w swym wyrazie fotografie Westona, inspirowane pustynnym krajobrazem Zachodu, wskazują drugi rodzaj pejzażu amerykańskiego. Jego fotograficzne dzieła wzbogaciły publikacje autorstwa Walta Whitmana *Leaves of Grass* (*Żdźbła trawy*)²⁴. Trzeci rodzaj krajobrazu prezentuje Ansel Adams w postaci bardzo osobistych fotografii wybrzeża Pacyfiku i pasm górskich. Ideę jego twórczości podzielał Eliot Porter (1901–1990), specjalizujący się w fotografii ptaków, który wprowadził kolor do fotografii krajobrazu²⁵. Nowością w latach 40. XX w. stały się krajobrazy barwne. Dzięki wprowadzeniu przez firmę Kodak barwnych slajdów Kodachrome²⁶, a następnie przesiątkowej metody tworzenia barwnych zdjęć, fotograficy przyrody mogli dokumentować zjawiska i formy natury w naturalnej gamie. Fotografie barwnych pejzaży oraz kwiatów autorstwa

¹⁸ Ibidem, s. 359.

¹⁹ A.H. Hoy, op. cit., s. 121.

²⁰ Ibidem, s. 184.

²¹ Ibidem, s. 270.

²² Ibidem, s. 130–131.

²³ Ibidem, s. 185.

²⁴ N. Rosenblum, op. cit., s. 235.

²⁵ A.H. Hoy, op. cit., s. 131.

²⁶ A.H. Hoy, op. cit., s. 131.

Eliota Portera uzupełnione tekstami Henry'ego Davida Thoreau, opublikowane zostały w książce *In Wildnes Is The Preservation of the World* w roku 1946²⁷. Porter w swojej fotografii przyrodniczej zwraca szczególną uwagę na grę światła oraz zmieniających się tonacji barw, podkreślając subtelne struktury liści. Odbitka wykonana metodą przenoszenia barwnika z roku 1968 zatytułowana: *Drzewa o czerwonych kwiatach w wąwozie Red River w Kentucky*²⁸ charakteryzuje wrażliwość twórczą fotografa.

Odmienny rodzaj wrażliwości twórczej w relacji do Portera prezentuje Charles Pratt²⁹. W ciasnym kadrze, obrazującym skały z Maine, podkreśla równowagę estetyczną pomiędzy rzeczywistością postrzeganą, rejestrowaną a obrazem fotograficznym. Na szalach estetyki fotografik kładzie z jednej strony masywną formę i szorstką fakturę skał, podkreślając dokumentalne znaczenie fotografii przyrody, z drugiej zaś fotografując je w delikatnym spektrum barw, wskazuje na abstrakcyjność kompozycji obrazu.

Abstrakcyjny sposób postrzegania rzeczywistości i kreowania jej za pomocą barw dominuje również w twórczości włoskiego fotografa Franco Fontany³⁰. Walter Guadagnini tak określa charakter twórczości artysty: „Fontana [...] nie stworzył jakiegoś stylu, ale wymyślił sposób patrzenia; nie dokumentował miejsc, ale zmienił je we własnym poszukiwaniu formy i koloru, tworząc dla barwy miejsce w historii fotografii. [...] wyłapał pozostawione ślady i zmienił je w obrazy, w których światło i barwa tworzą zrównoważoną kompozycję, dając możliwość ujrzenia świata jako nieskończonego zasobu obrazów”³¹. Jego pejzaże zwracają uwagę sterylnością kompozycji oraz niezwykle harmonią barw. Z pozoru fotografie te prezentują abstrakcyjne moduły barwnych figur geometrycznych, dopiero wnikliwy ogląd pozwala odkryć szczegóły w postaci łąnów zbóż lub struktury zaoranej ziemi.

Jeszcze inne spojrzenie na problem koloru, jako elementu w relacji natura a sztuka, prezentuje w swojej twórczości fotograficznej Australijczyk Grant Mudford³², poszukując momentów, kiedy światło tworzy wyjątkowe zjawiska barwne.

Na początku lat 70. XX w., kiedy zaczęto intensywnie zajmować się teorią i historią fotografii, krytyk Volker Kahmen³³ wyłonił trzy sposoby przedstawiania fotografii roślin w latach 20. Pierwszy z nich określił, jako obiektowo-monumentalną formę sztuki, opierając się na twórczości Karla Blossfeldta. Drugim sposobem było subiektywno-nowo-rzeczowe spojrzenie Alberta Rengera-Patzscha, trzecim zaś psychologiczno-opisowe spojrzenie Ernsta Fuhrmanna (1886–

²⁷ Ibidem, s. 131.

²⁸ N. Rosenblum, op. cit., il. nr 773, s. 598.

²⁹ Ibidem, s. 599.

³⁰ Ibidem, s. 599 i 600.

³¹ *FotoArtFestival 2007*, katalog, I. Baturo (red.), Bielsko-Biała 2007.

³² N. Rosenblum, op. cit., s. 601.

³³ H.Ch. Adam, op. cit., s. 51.

1956)³⁴. Zdecydowanie trudniej natomiast zakwalifikować twórczą działalność pioniera fotografii małoobrazkowej – Paula Wolffa (1887–1951)³⁵, który zyskał popularność w latach 1925–1940. Ten fotografik, bez względu na fotografowany temat, zajmował się poszukiwaniem łatwo przyswajalnych motywów, a jego powiększenia fotograficzne skupiają uwagę na estetycznym wymiarze piękna natury, stanowiąc – podobnie jak u Blossfeldta – świadectwo formującej się siły życia (il. 4)³⁶. Nie mają one nic wspólnego z biologiczną siłą życia ukazywaną w pracach Fuhrmannna. Wprawdzie inspirował się działalnością Blossfeldta, jednak swoje fotograficzne dzieła realizował w odmiennych warunkach. Posługując się światłocieniem, stosował sztuczne oświetlenie oraz połysk. Potrafił doskonale łączyć tradycyjny, piktorialny sposób przedstawiania oraz techniczną ostrość motywu w celu osiągnięcia specyficznego nastroju. Z uwagi na bardzo indywidualny, określany przez krytyków jako felietonistyczno-eseistyczny, sposób przedstawiania fotografowanego świata roślin zyskał zainteresowanie na płaszczyźnie międzynarodowej.

Na uwagę zwracają również powstałe w latach 80. XX w. fotografie roślin autorstwa Roberta Mapplethorpe’a³⁷. Realizowane w postaci serii, częściowo nawiązujących do Blossfeldtowskiej teorii czystej formy, jednak w przeciwieństwie do purystycznej dbałości o formalne przedstawienie tematu ukazują amerykańską estetykę.

Jeszcze inny problem porusza w swej twórczości amerykańska artystka Sherrie Levine³⁸. W swojej konceptualnej pracy rozważa problem oryginału, podróbki czy kopii. Fotografuje ponownie grupy roślin w podobny pedantyczny sposób, jak to czynił Karl Blossfeldt. Inni współcześni fotograficy zainspirowani efektami jego pracy, tworzą własne rozwiązania. Hiszpański innowacyjny fotografik światowej sławy Joan Fontcuberta – kurator wielu wystaw, pisarz i wydawca tworzy na pograniczu sztuki nauki i iluzji. „Tam gdzie nauka dochodzi już do granic swych możliwości, wyobraźnia znajduje w jego pracach dogodne miejsce.”³⁹ W opublikowanej w 1985 r. serii *Herbarium*⁴⁰ na naturalnym podłożu ukazał fotografie motywów roślinnych. Na pierwszy rzut oka fotografie te przypominają do złudzenia prace Blossfeldta. Bardziej wnikliwa obserwacja odsłania tajemnicę jego konceptualnej twórczości. Fontcuberta kreuje autorski świat natury, powołując do życia sztucznie skomponowane wieloelementowe kompozycje, podpisane wymyślonymi nazwami, sugerującymi brzmienie łacińskie. Przykładem tego typu fantazyjnej kompozycji jest odbitka żelatynowo-

³⁴ Ibidem, s. 50.

³⁵ Ibidem, s. 51.

³⁶ Ibidem, s. 123.

³⁷ Patrz: *Daisy With Two Shadows* (Gelatin silver print, Texas, 1979), [w:] D. Davis, op. cit. s. 187.

³⁸ H.Ch. Adam, op. cit., s. 53.

³⁹ *Foto Art. Festival 2007*, katalog, Inez Baturo (red.), Bielsko-Biała 2007.

⁴⁰ H.Ch. Adam, op. cit., s. 53.

-srebrza zatytułowana *Lavandula Angustifolia*⁴¹, powstała około 1984 r. Ten także innowacyjnie traktujący fotografię artysta zajmuje się problematyką poznania, pamięci oraz prawdy. W swojej twórczości wykorzystuje ponadto oprogramowanie komputerowe do tworzenia osobliwych pejzaży. Wzorując się na twórczości znanych artystów oraz korzystając z najnowszych technologii komputerowych, przekształca dwuwymiarowe dzieła, nadając im formę trójwymiarową. Tym samym powołuje do życia nowe, autorskie obrazy fotograficzne – *Pejzaże bez pamięci*⁴².

Przyrodę jako źródło inspiracji w swojej twórczości fotograficznej wybrała również Fortunata Obrąpalska (1909–2004)⁴³. W swoich niekonwencjonalnych dziełach potrafiła doskonale połączyć zainteresowania oraz zdolności artystyczne z kwalifikacjami zawodowymi, jako botanik i chemik.

Dzięki różnorodności form przyroda kształtowana nadprzyrodzoną wewnętrzną siłą stawała się źródłem przeżyć, wyzwalała jednocześnie potrzebę utrwalania percypowanych obrazów oraz skłaniając do tworzenia nowych. Era eksploracji umożliwiła odkrywcom i artystom skupienie uwagi na wizerunku natury w ujęciu bardziej kompleksowym. Naturalna ludzka ciekawość zaspokajana była niezwykłością obrazów przyrody odzwierciedlających geniusz Stwórcy. Rozległe obszary różnych zakątków Ziemi odsłaniały ponadto zmienne oblicza, zależnie od położenia geograficznego, ukształtowania terenu czy pory roku. Majestatyczne masywy górskie, bezkresne obszary mórz i oceanów, rozlewiska rzek, niedostępne tereny dżungli, obszary pustynne czy wreszcie malownicze przestrzenie lasów, pól i łąk – żyjące w harmonii i wzajemnie się dopełniające – dzięki wrażliwości i wyobraźni artystów zostały utrwalone w postaci dzieł różnych dyscyplin sztuki. W miarę rozwoju techniki, twórczość fotografików kolejnych dziesięcioleci XX w. coraz częściej obok piękna przyrody odsłaniała drastyczne jej oblicza. Początek XXI w. pozwala na wyłonienie kolejnej specjalności w fotografii przyrodniczej o charakterze proekologicznym. Dziś żądni zysku niszczymy wszystko, co nas otacza. Ślepa chęć posiadania prowadzi nie tylko do przywłaszczania przyrody, lecz do roztrwonienia jej skarbów. Obniżanie urody krajobrazu, dewastacja flory, brutalne traktowanie fauny, zatrucie wód i powietrza, hałas – oto przykłady tej rozrzutności. Piękne aleje sędziwych dębów mają dziś jedynie wartość w postaci desek.

⁴¹ Patrz: N. Rosenblum, op. cit. il. nr 769, s. 595.

⁴² *Foto Art. Festival 2007*, katalog, Inez Baturo (red.), Bielsko-Biała 2007.

⁴³ E. Hornowska, *Świadomość obrazowania Fortunaty Obrąpalskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2007, t. XXXII, s. 156.

Przyroda jako niewyczerpalne źródło kreacji fotograficznej

Dzięki naturalnemu oddziaływaniu na siebie zjawisk czy form występujących w przyrodzie oraz subiektywnej wrażliwości człowieka dochodzi do wytworzenia obrazu. Rezultat ten można określić jako swego rodzaju ślad, który natura pozostawia w umyśle człowieka na skutek interakcji, spowodowanej przeżyciem estetycznym. Interakcja ta z kolei staje się inspiracją do dalszych działań twórczych, w wyniku których powstaje kreatywna realizacja, zwieńczona konkretnym dziełem. To naturalne źródło inspiracji twórczych, jakim jest z pewnością przyroda, dzięki ścisłym związkom z upływającym czasem odsłania wciąż nowe płaszczyzny doświadczeń artystycznych. W swym pozornym chaosie różnorodności form, barw i struktur ukrywa niezwykłą harmonię wzajemnie uzupełniających się i przenikających wartości (il. 5). Cykliczność zjawisk oraz następujących po sobie etapów kreacji wieńczy dzieło natury w postaci osobliwości, mających nieobojętny wpływ nawet na bardzo opornego i mało wrażliwego odbiorcę. Ta różnorodność i bogactwo estetyczne świata przyrody staje się nieocenionym obszarem nieustannych obserwacji i poszukiwań fotografików. Ogromne spektrum struktur pozwala tworzyć czyste w swym wyrazie kompozycje na pograniczu fotografii i malarstwa abstrakcyjnego⁴⁴. Nieograniczona z kolei paleta kolorów, modyfikowana zmiennością światła, odsłania tajemnicę relatywizmu barw, naturalnej dominanty koloru czy subtelnych tonacji walorowych (il. 6). Płynna zmienność form stwarza natomiast możliwość rejestracji poszczególnych etapów życia wybranych detali roślinnych, które w swej kruchości i subtelnej konstrukcji motywują do odkrywania niepowtarzalnych kadrów. Delikatność i krótkotrwałość tych misternych arcydzieł natury ma szansę zostać utrwalona w formie obrazów fotograficznych bądź cyfrowych rejestracji (il. 7). Tym samym fotografia jako wyjątkowa dziedzina sztuki – analogicznie do naturalnego rytmu życia i śmierci w świecie przyrody – umożliwia podobny rytm w procesie kreacji artystycznej. Naturalny proces obumierania roślin, obserwowany za pośrednictwem obiektywu aparatu fotograficznego, zarejestrowany we właściwym momencie pozwala uchwycić, a jednocześnie poświadczyć zjawisko transformacji materii. Pierwotna forma tej materii ożywionej ulega przekształceniu w efemeryczny obraz o wyjątkowo subtelnej palecie barw i faktur (il. 8). Dzięki wnikliwej obserwacji środowiska naturalnego fotografujący przyrodę ma możliwość zarejestrowania detali życia, dokumentując tym samym szczególne chwile, w których staje się świadkiem upływającego czasu. Rejestrując odpowiedni moment fotograficzny w wybranym kadrze, tworzy nową estetycznie rzeczywistość, wzbogaconą o bardzo osobiste przeżycia. Uchwycony kadr staje się kodem porozumienia pomiędzy autorem zdjęcia a jego odbiorcą. W nim twórca ujawnia tajemnicę swojej wrażliwości, proponując potencjalnemu od-

⁴⁴ A. Strumiłło, *Wiktor Wołkow – Biebrza*, Wydawnictwo Ekonomia i Środowisko, Białystok 1997.

biorcy w **zamrożonym** wycinku upływającego życia odszukać motyw przewodni dzieła. Wola wskazania sensu tej ulotnej chwili wywołuje szereg działań zmierzających w kierunku odkrycia związku fenomenu fotografii z cudem natury.

Ten nad wyraz skomplikowany twór, jakim jest z pewnością przyroda, spróbujmy porównać do człowieka, jako podobnego indywiduum. To odważne skojarzenie wydaje się być prawdziwym. Istnieje jednak pewna różnica, a mianowicie w przeciwieństwie do człowieka przyroda nie kieruje się stereotypami. Na tym etapie rozważań zapomnijmy, że piękno to indywidualny wytwór ludzkiej wyobraźni, oparty na szablonie artystycznych trendów czasu. Spróbujmy spojrzeć obiektywnie. Ponadczasowy temat, jaki dotyka świata przyrody, nie może spoczywać wśród kontrowersji mody czy trendu. Fotografujący dostrzega piękno w widzialnym. To z niego czerpie energię i inspirację do dalszych działań. Kreacja, która w przyrodzie nie stanowi przecież świadomego manifestu roślin o swoim pięknie, staje się elementarną siłą twórczą, zamkniętą w kompozycji obrazu, gdyż wynika z ludzkiej potrzeby recypowania świata materii żywych, podobnych do tej, którą widzi na przykładzie ewolucji własnego gatunku – w pojęciu ogólnym, tj. bliżej koncentrując się na cyklu jego życia: od zarania po kres. Czy ten sam fotografik poświęciłby tyle samo uwagi architekturze?

Powrót do źródeł

W obliczu najnowszych technologii i osiągnięć nauki, jak również wytworów sztuki, ciągle niezaspokojony umysł człowieka podąża nieustannie w kierunku istoty rzeczywistości. Istoty, którą za wszelką cenę próbuje odkryć. Tajemnica natury pozostaje jednak ciągle nieodkryta. Fakt ten skłania do uświadomienia sobie bardzo ważnej prawdy o potrzebie pokory wobec natury.

Naturalny związek człowieka z przyrodą staje się dogodną płaszczyzną wzajemnych relacji umożliwiających wszechstronny rozwój oraz samospelnienie. Zanim artysta fotografik stworzy pełne wyrazu ujęcie, musi się samemu przekonać, co za ich pośrednictwem chce przekazać innym. Głębokie zainteresowanie i przemyślenie tematu jest jednym z najważniejszych czynników dobrego zdjęcia, celem zachowania maksimum kontekstu z odbiorcą. Zaś każde prawdziwe dzieło sztuki jest efektem emocji, wrażeń oraz fascynacji towarzyszących tym pozytywnym objawom. „Fotografia powstaje przez interakcję pomiędzy śladem natury a umysłem człowieka”⁴⁵. Napięcia, które towarzyszą tym aktom, powstają między motywem wybranym spośród ogromu budujących pozorny chaos a jego fotograficznym rezultatem. Tworzą się między rzeczywistym istnieniem obserwowanym w środowisku przyrodniczym a tworzywem fotograficznym,

⁴⁵ S. Wojnecki, *Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii*, „Prace Naukowe WSP. Seria: Edukacja Plastyczna II. Fotografia”, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 2003, s. 10.

stając się łącznikiem wpływającego czasu w chwili recypowania powstałego dzieła. Czasu, który minął bezpowrotnie. Fotografia, obrazując nieustanną zmienność i transformację naturalnych zjawisk oraz form świata przyrody, dokumentuje jednocześnie efekty wpływającego czasu, który dzięki temu unaocznia głębię swego źródła kreacji. Można ją więc odczytywać jako swego rodzaju świadectwo odzwierciedlające postrzeganą rzeczywistość. Dokument ten, przedstawiający świadomie wybrany fragment świata natury – w rozumieniu środowiska przyrodniczego – ujęty zostaje za pośrednictwem Barthesowskiego „zegara do patrzenia”⁴⁶, zgodnie z reakcją umysłu wzbudzoną subiektywną wrażliwością twórcy. W wyniku przeżycia estetycznego fotografika rejestrowany obraz obserwowanej rzeczywistości ulega przekształceniu w obraz fotograficzny nacechowany autorskim punktem widzenia. Poszczególne kadry stanowią plastyczny układ środków wyrazu artystycznego, jednocześnie będąc świadectwem konkretnego etapu wpływającego czasu – przemijania w czasoprzestrzeni. Dokument przestaje być klasycznym potwierdzeniem – świadectwem mijającej chwili – w momencie całkowitej koncentracji na wybranym wycinku rzeczywistości oraz uruchomieniu wyobraźni, zdolnej rozpoznać relacje pomiędzy postrzeganymi elementami obrazotwórczymi a ich związkiem z własną naturą. Trudno ująć jednocześnie granicę dokumentu fotograficznego i kreatywnego obrazu, gdyż zależna jest ona od świadomości, którą reprezentuje obserwator. Żywy obiekt, który wchodzi w reakcję z czasem, jest już przykładem kreacji. Przemijania. Kreacji czasu. I być może to chciał **uchwycić** fotografik.

Obserwowany miesiącami, a nawet latami proces zmian, jakie powstają w wyniku wzrostu materii organicznych, ich rozwoju, a następnie powolnego rozpadu – zarejestrowany w określonych momentach metodą fotograficzną, zgodnie z poczuciem estetyki fotografującego – pozwala kreować obrazy narodzin nowego życia na gruncie dobiegającego kresu (il. 9). Fenomen fotografii jako narzędzie w rękach twórcy umożliwia tym samym sięgnięcie do korzeni rejestrowanej materii będącej świadectwem przeszłości, tworząc jednocześnie jego nową formę (il. 10). Ona to będąc wyzwaniem dla percepcji wzrokowej fotografującego wpływa bezpośrednio na kształtowanie się jego wrażliwości w procesie odbioru.

Zjawiska natury przemawiają do nas swoją wielokrotną jednorodnością. Podziwiamy bogactwo pejzażu, lecz aleje jednakowych drzew czy rytmiczny ornament śladów na piasku, uformowany powiewem wiatru, także wzbudzają emocje. Stąd estetyczna zasada: *unitas in varietate* ma również swoją wagę w sztuce. Fotografia przyrody zaś, utrwalając nieustanną zmienność motywów, dokumentuje śmierć – kreując jednocześnie nowe życie. Obraz fotograficzny wrażliwości twórcy, oddający tym samym jego osobowość. Istota natury tkwi więc w tym, że jest niewyczerpalnym źródłem inspiracji twórczych. Jako że fotografia nie może być stawiana na równi z przyrodą w myśl dwóch porówny-

⁴⁶ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 27.

walnych wielkości – pozostaje narzędziem; przyroda zaś inspiracją. Sens pierwszego ma swoje źródło w rozwoju. Drugie zaś wymaga ludzkiego spokoju. Człowiek mierza się wielokrotnie z sensem w swoim życiu, który w przyrodzie jest założeniem istnienia. Indywidualny los człowieka porównać można do tajemniczego procesu utrwalania obrazu rzeczywistości w głębi ciemni optycznej aparatu fotograficznego. W tym szczególnym miejscu – w określonym wycinku czasu – tworzą się obrazy, których korzenie sięgają do wrażliwości fotografa. Zanim pojawią się w postaci zdjęć, zapisane zostaną najpierw w pamięci fotografującego, jako świadectwo minionego przeżycia.

Reasumując, należy podkreślić, że fotografia przyrody jest jednocześnie dokumentem i kreacją, ponieważ odnosi się bezpośrednio do zmieniającej się na skutek działania naturalnego światła żywej materii, energii, zjawiska powstającego w wyniku głębokiego przeżycia estetycznego twórcy w czasie rzeczywistym. Ukazując proces przemian zachodzących w środowisku naturalnym człowieka, potrafi zadziwiać, ale również zaszokować, nigdy nie pozostając obojętną. Zarejestrowany moment fotograficzny, zgodny z wewnętrznym impulsem fotografującego, w konfrontacji z konkretnym zjawiskiem obserwowanym w danym czasie i przestrzeni uruchamia proces ciągłych powrotów do minionego przeżycia. Fakt ten, stanowiąc płaszczyznę wzajemnych relacji pomiędzy światem wewnętrznym i zewnętrznym, pozwala na bazie konkretnych przeżyć doświadczać kolejnych odkryć, wzbogacając tym samym swoje doświadczenia. Poszukując odpowiedniego motywu w obserwowanej rzeczywistości, fotografik spustem migawki potwierdza powziętą decyzję – zgodną z własną naturą – dokumentując tym samym chwilę, która odzwierciedlona zostaje na wybranym nośniku. Stając się obrazem fotograficznym, ujętym w określonym kadrze, wypełnionym konkretnymi elementami kompozycji, ukazuje nie tylko historyczne świadectwo istnienia, ale także akt życia. **Kreując nową rzeczywistość, twórca odkrywa przede wszystkim siebie.**

Bibliografia

- Adam Hans Christian, *Karl Blossfeldt 1865–1932*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln 1999.
- Foto Art. Festival 2007*, katalog, Bielsko-Biała 2007.
- Białostocki Jan, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Davis Douglas, *Photography as Fine Art*, Thames and Huston, London 1983.
- Gombrich Ernst H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

- Hornowska Ewa, *Świadomość obrazowania Fortunaty Obrąpalskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXXII, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007.
- Hoy Anne H., *Wielka księga fotografii*, Wyd. National Geographic 2005, wyd. polskie: Marta Suwała-Posłuszna, Maciej Posłuszny (red.), Wydawnictwo G+J RBG, Warszawa 2006.
- Jan Paweł II, *Strumień*, [w:] *Tryptyk Rzymski*, Wyd. Biały Kruk, Kraków 2003.
- Pollack Peter, *Die Welt der Photographie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Econ-Verlag GmbH, Wien und Düsseldorf 1962.
- Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005.
- Read Herbert, *Wychowanie przez sztukę*, Wyd. PAN, Wrocław 1976.
- Strumiłło Andrzej, *Wiktor Wołkow – Biebrza*, Wydawnictwo Ekonomia i Środowisko, Białystok.
- Wick Reiner, *Die Pioniere der Photographie 1840–1900. Die Sammlung Robert Lebeck*, Kunstvelag Weingarten GmbH, Weingarten 1989.
- Wojnecki Stefan, *Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii*, „Prace Naukowe WSP, Seria: Edukacja Plastyczna II. Fotografia”, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Częstochowa 2003.

Summary

Nature since prehistoric times has performed an inspiring role in man's creativity. With the time being, along with the rise of photography, it has become a subject of interest of its numerous lovers. The paper presents the exemplary attitudes of the chosen artists representing this discipline of art. Discussing the subject matter connected with the photography inspired by nature, the author pays attention to the contemporary activity (in XXI century they take on pro-ecological dimension), as well as the existing context of time and transition. The analysis is accompanied by the references to one's experience: works oscillating between the title documentary and the work of creation, whose effect are the quasi-abstract forms.

Keywords: nature photography, creative photography, documentary photography



II. 1. *Ślady pamięci* (2007), fot. Gabriela Habrom-Rokosz



II. 2. *Adiantum Capillus Veneris* (1854), fot. Anna Atkins. Źródło: Wick Reiner, *Die Pioniere der Photographie 1840–1900. Die Sammlung Robert Lebeck*, Kunstvelag Weingarten GmbH, Weingarten 1989.



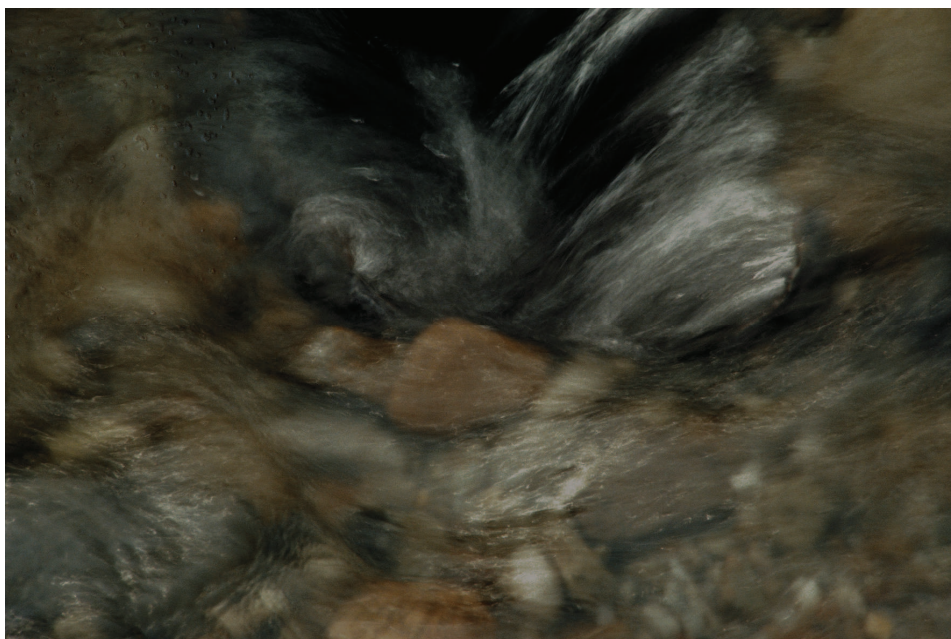
II. 3. *Two Callas (1029)*, fot. Immo-
gen Cunningham. Źródło: Davis
Douglas, *Photography as Fine Art*,
Thames and Huston, London 1983.



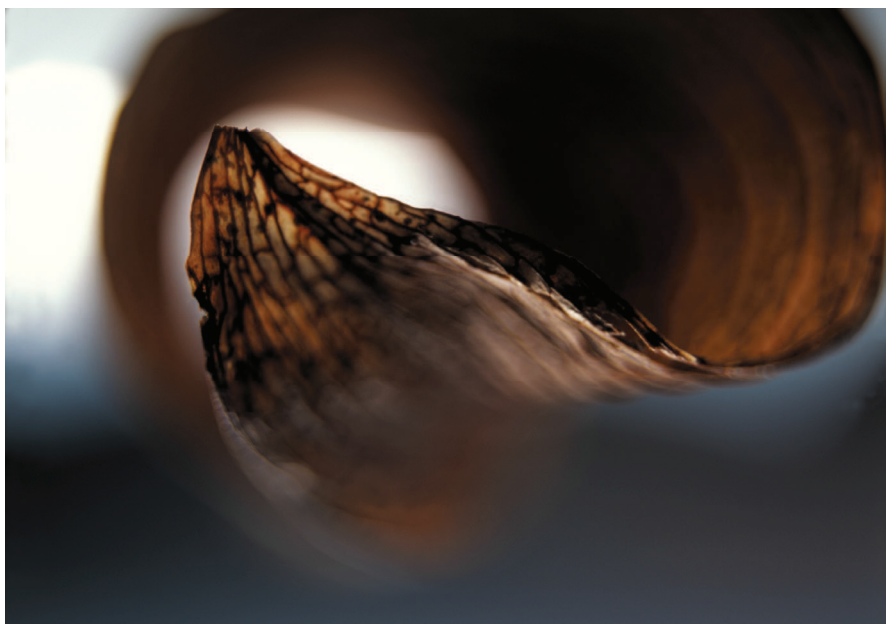
II. 4. *Bryonia alba (1899)*, fot. Karl
Blossfeldt. Źródło: Adam Hans
Christian, *Karl Blossfeldt 1865–
1932*, Benedikt Taschen Verlag
GmbH, Köln 1999.



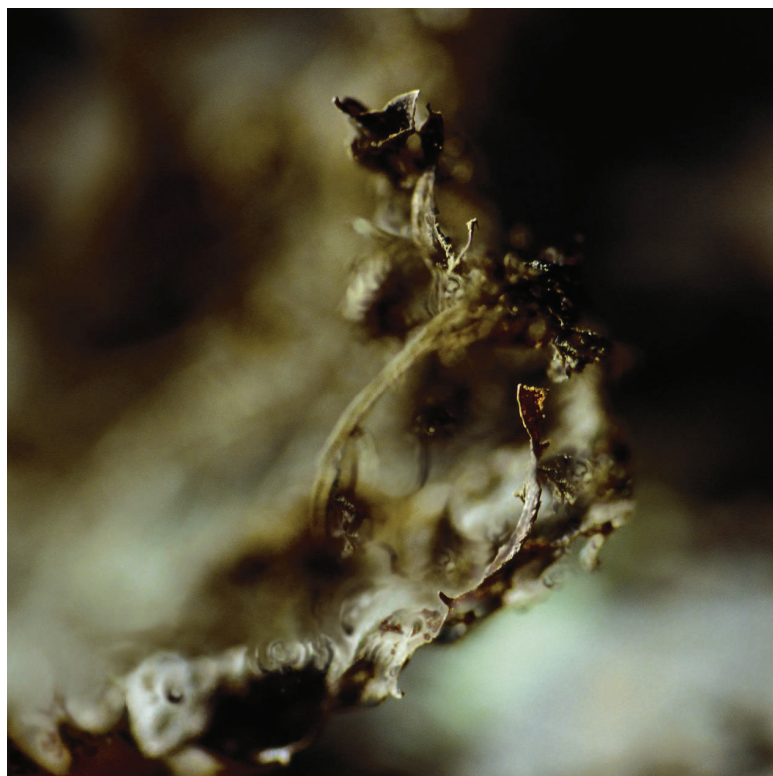
II. 5. *Katedra* (2011), fot. Gabriela Habrom-Rokosz



II. 6. *Oblicza żywiołu cz. II* (1997), fot. Gabriela Habrom-Rokosz



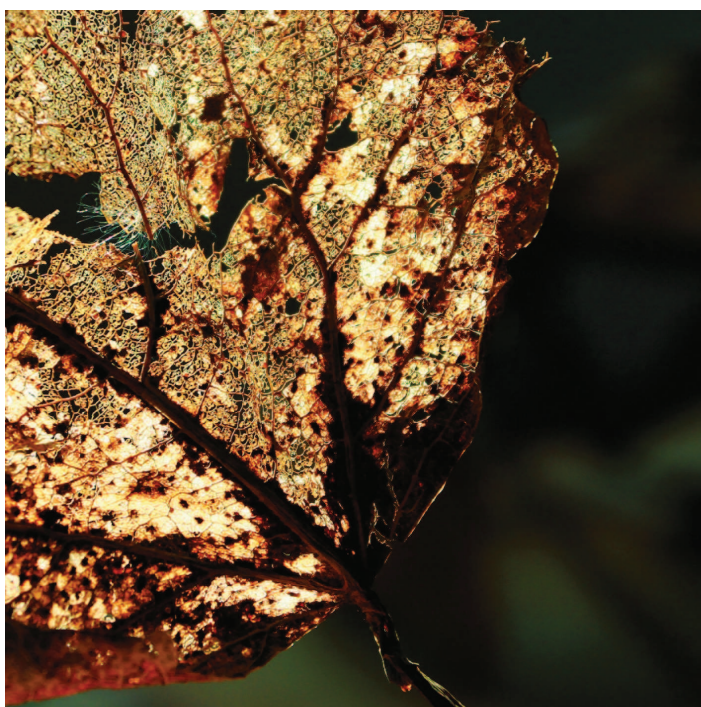
II. 7. *Zmienność natury* (2007), fot. Gabriela Habrom-Rokosz



II. 8. *Wenecka biżuteria* (2008), fot. Gabriela Habrom-Rokosz



II. 9. *Serce Natury* (1996), fot. Gabriela Habrom-Rokosz



II. 10. *Barwy jesieni* (2012), fot. Gabriela Habrom-Rokosz