

Piotr Wróbel

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

FOTO-OBRAZY ARCHITEKTURY

Streszczenie

Żyjemy w czasach, w których obraz staje się ważniejszy niż słowo. Fotografia architektoniczna jest częścią procesu zmiany paradygmatu poznawczego. W miejsce teorii, narracji zapisanych przy pomocy słów, pojawiają się przekazy oparte na obrazach. Narodziny fotografii architektonicznej są ściśle związane z technicznym wynalazkiem fotografii. Do jej znaczących „kamieni milowych” można zaliczyć: pierwszy tekst krytyczny ilustrowany fotografiami współczesnego architekta, „przewrót kubistyczny”, który wpłynął znacząco na modernistyczną koncepcję przestrzeni, a który dokonał się m.in. za sprawą analitycznego użycia fotografii, oraz powstanie instytucjonalnych kolekcji foto-obrazów architektury. Do ważnych momentów w określeniu kondycji fotografii architektonicznej należą również wystawy i towarzyszące im katalogi. Zorganizowany w 2014 roku w Londynie pokaz pt. *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age* stał się okazją do refleksji i prezentacji nowych koncepcji odwzorowywania architektury na płaskich powierzchniach zdjęć. Równoległe, na styku biznesu i kultury masowej, zachodzą procesy koncentracji władzy nad obrazami (zasobami ikonograficznymi), za pomocą których media kształtują nasze wyobrażenie o świecie.

Słowa kluczowe: fotografia architektoniczna, kultura wizualna.

Wprowadzenie

„(...) chodzi o wywołanie dyskusji na temat fotografii w duchu filozoficznym”.

Vilém Flusser

Żyjemy w czasach, w których obraz staje się ważniejszy niż słowo. Siła jego perswazji zdaje się być nie do pokonania i chociaż z determinacją i poczuciem wyższości bronimy bastionów pisanych opowieści o budowaniu, wszyscy i tak w końcu ulegamy tyranii wizualności. Dla architektury i ludzi, którzy się nią zajmują, to nic nadzwyczajnego, niemniej intuicyjne operacje na obrazach to nie to samo co świadome działanie wynikające z usystematyzowanej wiedzy. Kiedy mowa o przemocy obrazów, nasze myśli biegną w stronę reportaży z pola walki, gdy słyszymy o ich uwodzicielskiej sile, sądzimy że rzecz dotyczy tylko mody. Tymczasem fotografie architektury również mogą wzbudzać strach i pożądanie.

Według przywołanego Viléma Flussera (2004), ani nie należy się dominacji obrazów obawiać, ani tym bardziej z nią walczyć. Według filozofa fotografii, po długiej epoce „linearnego pisma” przyszedł czas na „obrazy techniczne”. Stawia on śmiałą hipotezę, że system kultury, na naszych oczach, zamierza dokonać zasadniczych zmian w swojej strukturze.

W naukach humanistycznych teoria obrazu jest coraz lepiej ugruntowana, zatem może wskazane byłoby więc może byłoby, aby architekci, korzystając z doświadczeń socjologów i antropologów, uświadomili sobie, że epoka wiary w niewinne, dokumentalne spojrzenie bezpowrotnie minęła (jeśli kiedykolwiek istniała). Dom, który symbolizuje wszystkie rzeczy zbudowane, jest poddawany analizie za pomocą fotografii, a ta zawładnęła naszą wyobraźnią i zmierza do bezwzględного panowania nad każdą formą narracji. Żyjemy w przekonaniu, że nowa architektura ma swoje życiodajne źródło w wyobraźni i z trudem przyjmujemy do wiadomości fakt, że prawie wszystko co wiemy o budowlach, zobaczyliśmy kiedyś na zdjęciach.

Dwieście lat temu ludzkość zbliżała się do wynalezienia fotografii. Dzięki wspólnym badaniom historyków sztuki i artystów wiemy już, że jej pojawienie się nie było jednorazowym aktem, czymś zaskakującym i niespodziewanym na drodze rozwoju europejskiej kultury materialnej i duchowej. Wiele wskazuje na to, że stanowiła logiczną konsekwencję długiej historii rozwoju sposobów tworzenia reprezentacji widzialnego świata przy pomocy techniki (Hockney, Gayford 2016). Warto przy tym pamiętać, że na początku, kiedy już opanowano sztukę utrwalania obrazu, fotografię postrzegano nie tyle jako nowy środek artystycznej ekspresji, ale technologię mogącą przyczynić się do rozwoju nauki. Wierzano, że fotografia stanie się efektywnym, w pełnym tego słowa znaczeniu narzędziem badawczym. Nie była to tylko figura retoryczna wskazująca na próbę unaukowania sztuki, ale szczere przekonanie, że zdjęcia pozwolą dokonywać nowych odkryć i przybliżą uczonych do prawdziwego obrazu świata.

Fotografia związała swoją historię z architekturą dosłownie od pierwszych chwil istnienia. Najstarsze odwzorowanie uznawane za fotografię pochodzące z 1826 roku pokazuje zabudowania mieszkalne wynalazcy Josepha Nicéphore'a Niepce'a. Od tamtego czasu powstała niezliczona liczba foto-obrazów architektury. Ale historia wydłuża się, przybywa faktów, dat, nazwisk, kierunków, idei, pojawia się zatem potrzeba większej syntezy. Pewne zależności stają się oczywiste lub bardziej istotne, inne usuwają się w cień. Zatem naturalną potrzebą jest teoretyczne rozpoznanie i modelowanie przeszłości w taki sposób, aby stawała się zrozumiała nie tylko z punktu widzenia teraźniejszości, ale by była również otwarta na nieznaną jeszcze przyszłość. Zdajemy sobie bowiem doskonale sprawę, że dzisiejsze metody obrazowania wywodzące się z tradycyjnej fotografii ulegają przyspieszonemu procesowi przekształcania na skutek rozwijającej się w szybkim tempie techniki cyfrowej.

Podstawowa funkcja fotografii jako dokumentacji architektury jest oczywista. Utrwalone za pomocą aparatów obrazy pozwalają zatrzymać w kadrze widoki budowli, które ulegają naturalnemu procesowi wymiany za sprawą wyburzeń, przebudów czy też destrukcji przez niszczycielskie siły natury, ale i tej zamierzonej, której sprawcą jest człowiek. Na skutek działań wojennych, a także świadomych barbarzyńskich aktów przemocy, z powierzchni ziemi bezpowrotnie znikają pomniki będące częścią uniwersalnego dziedzictwa kulturowego. Fotografia ratuje je dla naszej pamięci utrwalając nieistniejące już obrazy, stanowiąc

przy tym nieocenioną praktyczną pomoc przy późniejszej odbudowie. Tak było nie tylko w przypadku zburzonych w czasie II wojny światowej polskich miast, ale także np. rozebranego barcelońskiego pawilonu Miesa van der Roche. Zapewne fotografie posłużą także jako bezcenne źródło informacji archeologom, historykom i architektom, którzy podejmą się trudu rekonstrukcji zabytków syryjskiej Palmyry.

Jednak, poza inwentaryzacją tzw. stanu istniejącego, fotografia oddziałuje na architekturę w sposób, który często umyka naszej uwadze. Będąc częścią wielkiego, wizualnego archiwum architektury twórczo inspiruje, a nawet przyczynia się do powstawania nowej architektury. Strategie obrazowania wywodzące się z fotografii realnie wpływają na sposób postrzegania zjawisk przestrzennych, na kształtowanie form i odczytywanie znaczeń środowiska zbudowanego.

Droga rozwoju

Przyjmując wstępne założenie, że szeroko pojęta fotografia architektoniczna istniała zawsze, nawet wtedy, gdy nie była uprawiana świadomie jako szczególna działalność polegająca na wykonywaniu zdjęć budowli, można wskazać pewne „kamienie milowe” na drodze jej rozwoju¹.

Punkt „zero” wyznacza sam wynalazek fotografii, który zrewolucjonizował kulturę wizualną i zapoczątkował trwające do dzisiaj przemiany w systemach reprezentacji wizualnej architektury. Pierwsze ważne wydarzenie, ów znaczący „kamień” to wyodrębnienie z wielkiej rzeki fotoobrazów tych specjalnych, które pokazywały dzieła architektoniczne i włączenie ich w nurt nowoczesnej krytyki i historii architektury. Fundamentalny i bezpośredni wpływ na architekturę miał natomiast przewrót kubistyczny, który odbył się w dość kameralnych okolicznościach, bo w pracowniach i podczas plenerów artystów. Wiele wskazuje na to, że kubizm, który uutorował drogę modernistycznej koncepcji przestrzeni, znalazł swój inspirujący początek w dość instrumentalnym użyciu fotografii przez malarzy i rzeźbiarzy. Kolejnym ważnym zdarzeniem na drodze konstytuowania się fotoobrazu architektury był „zwrot piktorialny” w badaniach nad architekturą zapoczątkowany przez fotografów-archiwistów i kuratorów tworzących instytucjonalne kolekcje zdjęć. Powstały wtedy wielkie bazy danych dostarczające materiału źródłowego dla badań, pozwalające także na uprawianie nowej teorii architektury opartej na ikonografii. Ostatnie lata (2014-2015) to z kolei ważna wystawa w Barbican Art Gallery pt. *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age*, która wraz z towarzyszącym jej katalogiem przyczyniła się do ugruntowania suwerenności fotografii architektonicznej, mierzącej znacznie wyżej niż

¹ Proponowane „kamienie milowe” są propozycją opartą na badaniach własnych autora. Dotyczą ogólnie znanych faktów, z natury rzeczy mają jednak charakter subiektywnego wyboru. Podobnie zresztą jak tworzenie zestawów ikonicznych obrazów. Kolekcje te, będące wynikiem wielu różnych okoliczności, multiplikowane i podlegające wielokrotnym repetycjom utrwalają pewien stan rzeczy, który z kolei jest przedmiotem naukowych badań nad kulturą wizualną.

bieżąca dokumentacja na potrzeby publikacji i reklamy. Równie ważne były wydarzenia mające miejsce w tym samym czasie w sferze technologiczno-biznesowej, oznaczające centralizację zarządzania światowymi zasobami ikonograficznymi.

Na tak zarysowane kontury można nanosić fakty, idee i koncepcje, tworząc dokładniejszą mapę zjawisk. W końcu, gdy dochodzi do znaczącego przewartościowania, można nawet przesuwać albo zmieniać wskazane „kamienie milowe”. W ten sposób pomyślane dzieje relacji architektury i fotografii stają się konstrukcją dynamiczną, przepisywaną co jakiś czas na nowo.

Fotografia w służbie krytyki i historii architektury

Pierwszym współczesnym architektem, którego sfotografowane realizacje zostały opublikowane był tworzący w stylu neoromańskim Amerykanin Henry Hobson Richardson (1838-1886). W 1886 roku w publikacji pt. *Monographs of American Architecture* ukazały się fotografie jego historyzujących budowli, m.in. kościoła św. Trójcy w Bostonie. Dwa lata później krytyczka i historyczka sztuki Schuyler van Rensselaer opublikowała książkę pt. *Henry Hobson Richardson and His Works*, pierwsze studium twórczości architekta ilustrowane dużymi fotografiami (Griswold Van Rensselaer 2009). Sam Richardson przy pomocy fotografii kompletował archiwum form i motywów, które później wykorzystywał w projektach, zlecając także systematycznie dokumentowanie własnych dokonań. Publikowane fotografie realizacji z pewnością przyczyniły się do osiągnięcia przez architekta w krótkim czasie światowej sławy.

Przezwrot kubistyczny

Na początku XX wieku Pablo Picasso eksperymentował z fotografią, na nowo odkrywając perspektywę i złudzenia optyczne za pomocą aparatu. Nowe medium okazało się na tyle skuteczne, że artysta przeżył nawet załamanie wątpiąc w sens swojej twórczości. Na szczęście otrząsnął się z kryzysu i zrozumiał, że malowane obrazy wykraczają daleko poza realność rejestrowaną przez optykę wizyjnej maszyny.

W 1908 roku postaci w jego szkicownikach i na obrazach są już trójwymiarowe i mocno zgeometryzowane. Pod wpływem twórczości Picassa również Georges Braque przyjął konwencję rozbioru przestrzennych obiektów na płaskie geometryczne elementy, dochodząc do obsesyjnego zapełniania płócien sześcianami. Przełomowy okazał się 1909 rok. W czasie intensywnego pleneru w hiszpańskim Horta de Ebro Picasso działał jak projektant: najpierw ponoć wykonał fotograficzną dokumentację okolicy, po czym, po przestudiowaniu materiału, przystąpił do malowania. Na jego płótnach domy są już zinterpretowane – zniekształcone, posiadają inne proporcje, są swobodnie zestawiane. Picasso je po prostu zapro-

jektował i zbudował od nowa, skomponował wedle wymyślonych przez siebie reguł. Są to więc obrazy architektoniczne powołane do życia przy udziale fotografii, która okazała się niezastąpionym narzędziem wspomagającym wizualną analizę.

Zwrot piktorialny

Zainteresowanie fotografią architektoniczną systematycznie wzrasta. Oprócz produkcji komercyjnej, najlepsze artystycznie zdjęcia zyskują na znaczeniu dzięki publikacjom, wystawom, konkursom. Trzeba zdecydowanie podkreślić, że fotografia dopiero w latach 70. XX wieku została uznana za poważny sposób dokumentacji problemów architektury, a także za godną uwagi formę wypowiedzi na temat budowania. Wtedy to zaczęły powstawać znane dzisiaj kolekcje zdjęć architektury. Wcześniej, za cenne historycznie eksponaty były uznawane raczej rysunki i modele, fotografie zaś traktowano jako mniej wartościowe artefakty, nie przywiązując wagi do ich gromadzenia. Być może wynikało to z przekonania o łatwości fotografowania, wszechobecność zdjęć oraz ich „przezroczystości”, pozornie nie stawiających intelektualnego oporu w „czytaniu” treści obrazów.

Warto też na marginesie zauważyć, że instytucje kulturalne i edukacyjne nie tworzą wartości w sposób automatyczny, gdyż czerpią swoje żywotne siły z pasji i twórczego zaangażowania konkretnych ludzi. Wiele spraw, zwykle początkowo przez ogół niezauważanych i niedocenianych, musi znaleźć swoich zdeklarowanych rzeczników. Między innymi dzięki inicjatywie takich ludzi, jak Robert Elwall, Cervin Robinson czy Richard Pare historia relacji architektury i fotografii jest już na zachodzie Europy, w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie dość dobrze zbadana².

Swoje bogate zbiory brytyjska kolekcja fotografii RIBA zawdzięcza Robertowi Elwallowi (1953-2012), historykowi, który w 1976 roku został jej bibliotekarzem. Zastając przypadkowy zbiór kilku tysięcy zdjęć, w ciągu trzech dekad doprowadził do powstania wielkiej kolekcji fotoobrazów architektury. Uchronił między innymi przed zniszczeniem zbiory fotografii zgromadzone przez „Architectural Review” i „Architects’ Journal” (Elwall 2004).

Z kolei Richard Pare (ur. 1948) to czynny angielski grafik i fotograf, który zdobył uznanie pracami przywracającymi pamięć o zrujnowanej modernistycznej architekturze Rosji Radzieckiej (Pare 2007). Pare jest założycielem i kuratorem kolekcji fotografii w Kanadyjskim Centrum Architektury (CCA). Jego książka-katalog towarzysząca wysta-

² W Polsce lukę tę wypełnia Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC) i wiele mniejszych kolekcji, jak np. Pracownia Ikonografii Krakowa założona już w 1964 roku przez Jerzego Banacha czy zbiory Muzeum Architektury we Wrocławiu. Polska fotografia architektoniczna, poza rozproszonymi artykułami w czasopiśmie i katalogach, według stanu wiedzy autora, nie doczekała się jeszcze całościowego opracowania w formie monografii. Zakres niniejszego artykułu nie obejmuje zagadnień związanych z rodzimą fotografią architektury.

wie pt. *Photography and Architecture: 1839-1939* (Pare 1985), podobnie jak dzieła Elwalla i Robinsona, należy do klasyki gatunku.

Ważną postacią w historii fotografii architektonicznej jest Cervin Robinson (ur. 1928), amerykański fotograf starszego pokolenia, pracujący dla programów dokumentujących dziedzictwo narodowe Stanów Zjednoczonych, takich jak HABS (Historic American Buildings Survey, program rządowy powołany do życia w 1933 roku w czasie Wielkiego Kryzysu, zatrudniający architektów, kreślarzy i fotografów), HAER (Historic American Engineering Record, program utworzony w 1969 roku przez Amerykańskie Stowarzyszenie Inżynierów) i HALS (projekt uzupełniający dwa wcześniejsze, powstały w 2000 roku z inicjatywy Historic American Landscapes Survey)³. Zbiory dokumentacji ikonograficznej wspomnianych programów, do których powstania znacząco przyczynił się Robinson, dostępne są w publicznych, osiągalnych za pomocą Internetu zasobach Biblioteki Kongresu USA (LOC)⁴. Wraz z Joelem Herschmanem, Cervin Robinson jest autorem klasycznej pozycji w zakresie fotografii architektury pt. *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present* (Cervin, Herschman 1990).

Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age

Wystawy niejednokrotnie są ważnymi wydarzeniami, które stanowią okazję nie tylko do publicznego pokazu dzieł, ale także namysłu nad stanem rzeczy. Aktywność kuratorów i dobór przez nich dzieł, katalogi wraz z tekstami krytycznymi pełnią nierzadko funkcję katalizatorów w sposobach odczytywania i interpretacji fotoobrazów. Wystawa w Barbican Art Gallery stała się pewnego rodzaju podsumowaniem z perspektywy początku XXI stulecia.

Zgromadzone na wystawie prace układają się w logiczny ciąg wyznaczający główną linię rozwojową współczesnej fotografii architektury. Wprowadzający esej Davida Campany podsuwa natomiast cenne wskazówki dotyczące zdarzeń, które mogą pomóc w tropieniu na własną rękę nierozpoznanych jeszcze do końca, splatających się wątków architektury w fotografii i fotografii w architekturze. I tak na przykład w kontekście zdjęć Eda Ruschy i nurtu Nowej Topografii, książka Venturiego, Scott Brown i Izenour przestaje być przekorną apoteozą „tandety dojrzałego kapitalizmu”. Już w 1963 roku album pt. *Twentysix Gasoline Stations* Eda Ruschy zwrócił uwagę na zjawisko intensywnej powojennej urbanizacji związanej z rozwojem motoryzacji. Banalne budowle zostały wyposażone w symboliczną interpretację i nobilitowane do rangi obiektów zasługujących na refleksję. *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* to z kolei wystawa, która w 1975 roku była ważnym momentem w amerykańskiej fotografii krajobrazowej. Uczestniczyli w niej m.in.

³ <http://www.nps.gov/hdp/> [dostęp: 03.09.2016].

⁴ <http://www.loc.gov/pictures/collection/hh/> [dostęp: 03.09.2016].

Lewis Baltz, Bernd i Hilla Becher oraz Stephen Shore. Wszyscy silnie wpłynęli na praktykę ówczesnego pokolenia fotografów, a jej skutki są zauważalne do dzisiaj na całym świecie.

Jak w przypadku kolekcji fotografii architektury (RIBA, CCA, LOC) decydujące znaczenie miały określone zdarzenia i konkretni ludzie, tak też dzieje się w skali makro kształtującej całe uniwersum kultury wizualnej. Polityka NASA, Google czy firmy Corbis Images będącej własnością Billa Gatesa (sprzedanej w bieżącym roku w ręce Visual China Group, kontrolowanej z kolei przez Getty Images), regulują dostęp do zasobów obrazów, a tym samym wpływają na sposób widzenia świata, który prezentują nam media. Do przechowywania coraz cenniejszych zbiorów buduje się wymyślne magazyny-mauzolea. Wykute w skałach bunkry, jak te w Iron Mountain, mają pomagać w utrzymywaniu stabilnej temperatury i wilgotności, chronić obrazy przed zniszczeniem przez bomby i drobnoustroje atakujące papier fotograficzny. Niestety, nawet najdoskonalsze *backupy* nie zapewniają nieśmiertelności plików cyfrowych. Te nowoczesne mediateki, narażone na ataki hakerów przekształcają się powoli w tajemnicze, nie szukające rozgłosu, silnie strzeżone obiekty. Przystaje do tego wojenna terminologia, która od jakiegoś czasu zdominowała dyskurs o kulturze: mówi się o taktykach i strategiach obrazowania, o walce na znaczenia symboliczne, o wpływy na wyobraźnię masowego odbiorcy, o kulturowym imperializmie i neokolonializmie, wreszcie o wojnie na obrazy.

Fotogeniczność i konwencje obrazowania

W przedmowie dopublikacji pt. *Architektura polska do połowy XIX wieku*, albumowej prezentacji rodzimej architektury wydanej w 1956 roku, Jan Zachwatowicz pisze wprost o kryteriach, którymi kierowali się autorzy przy doborze obiektów: „Wystarczy spojrzeć nawet na wyjątkowo podane w publikacji zdjęcie ruin na Ostrowiu Lednickim, żeby stwierdzić małą fotogeniczność tego rodzaju obiektów. Chodziło o przedstawienie architektury w formach, które są zrozumiałe bez komentarza” (Zachwatowicz 1956). Fotogeniczność, innymi słowy wizualna atrakcyjność i uroda zdjęć, jest podstawowym kryterium ich oceny w przestrzeni kultury popularnej. Nie znaczy to, że akceptowane są wyłącznie zdjęcia „ładne”. Poszukiwana jest również przemoc wizualna, stąd też dużym powodzeniem cieszą się widoki dojmującej brzydoty, ruin i rozpadu.

Wydaje się, że w fotograficznym obrazowaniu wszystkiego co zbudowane mamy obecnie do czynienia z dwiema skrajnymi drogami – komercyjnym nadrealizmem i realizmem krytycznym. Ten pierwszy sterowany przez oczekiwania rynku, wspierany przez żywiołowy rozwój techniki cyfrowej, proponuje „piękne obrazy” ujmujące lekkością, zmierzającą do całkowitej przezroczystości. Obróbka plików w formacie RAW, która stała się standardem w „komputerowej ciemni cyfrowych negatywów” prowadzi do nadnaturalnej świetlistości dematerializującej masywne budynki, przepełnione niemal transcendentnym światłem pły-

nącym z nieskazitelnie błękitnych lub zaciągniętych malowniczymi smugami chmur niebios. Światło sztuczne to już niemal nieograniczone pole do manipulacji.

Realizm krytyczny z kolei próbuje wszystkich konwencji. Oprócz testowania nowości, które oferuje technika (zielone, noktowizyjne zdjęcia militarne, relacje z kamer monitoringów miejskich, panoramy wykonane z dronów i satelitów), zdjęcia autorów spojrzenia krytycznego raz po raz powracają do osiągnięć z przeszłości. Długa tradycja kontrastowych czarno-białych obrazów, którą uosabiają widoki corbusierowskich dzieł zdjętych przez Luciena Hervé znajduje swoją współczesną kontynuację w pracach Hélène Binet. Jej znana relacja z Muzeum Żydowskiego Libeskinda, która zatrzymała w kadrze budynek w stanie surowym otwartym, darowała mu – równoległe do realnego – niezależne życie w obrazach. Nawet powidoki sztychów Piranesiego lub malarzy romantycznych, w których dzieła budowniczych i przyroda swoim ogromem przytłaczają ludzi, można odczytać w pracach Nadava Kandra. Niewiarygodny w europejskiej skali proces urbanizacji Chin znalazł w nim swojego wrażliwego wędzicę. Po kilku dziesiątkach lat doświadczeń wiadomo już na pewno, że fotografia prawie nigdy nie jest obiektywnym zapisem. Nawet budynki przedstawione jako izolowane i statyczne to silnie spersonalizowany przekaz. Wielkoformatowe fotoobrazy Gursky'ego sprawiające wrażenie beznamietnej inwentaryzacji, są w istocie diagnozą współczesnej urbanistyki wytwarzającej dobrze znane antropologom nie-miejsca, nie-miasta, nie-wsie.

Center for Land Use Interpretation (CLUI) jest małą organizacją badawczą non-profit, założoną w 1994 roku przez Matthew Coolodge⁵. Jej celem jest badanie wpływu człowieka na powierzchnię ziemi. CLUI Photographic Archive ma ambicję tworzyć zasoby ikonograficzne pozwalające badać jak człowiek użytkuje i kształtuje, a w końcu jak interpretuje gospodarowanie zasobami naturalnymi w skali geograficznej. Elias Redstone, autor książki pt. *Shooting Space* (Redstone 2014), uznał fotograficzny punkt widzenia organizacji za ważny na tyle, że włączył go, obok znanych artystów, do swojej antologii fotoobrazów architektury. Jest to ważny sygnał wskazujący na pewne przesunięcie w stronę obiektywizującego spojrzenia naukowego. Wraz z fotograficznym zapisem socjologizującym skupionym na człowieku, artystyczna fotografia architektury może uzyskać stan pewnej kompletności i równowagi.

Zdjęcia uporczywie zabudowywanego środowiska i rozrastających się miast podszte są niepokojem. Władza nie pozwala jednak swoim obywatelom na rozczulanie się. Kasandryczne przepowiednie są skutecznie obśmiewane, a polityka poprawności (każda władza w ramach programu zapewniającego skuteczną egzekucję „nadzorowania i karania” społeczeństwa tworzy jej własne odmiany), ma rozbroić destrukcyjne skutki zbiorowej depresji. Czasem można odnieść wrażenie, że wszystko co mamy w tej kwestii do powiedzenia sprowadza się do biblijnego cytatu: „czyńcie sobie ziemię poddaną”. Słowa te rozumiane

⁵ <http://www.clui.org/> [dostęp: 03.09.2016].

Ilustracja 1

Świątynia Baalszamina, Palmyra, Syria



Zródło: William Henry Goodyear (1846-1923), <http://www.loc.gov/item/2004670478/#about-this-item>

Ilustracja 2

Świątynia Baalszamina wysadzana w powietrze przez Dżihadystów z tzw. Państwa Islamskiego. Palmyra, Syria, 2015



Źródło: fotografia prasowa.

jako przyzwolenie na dewastację naturalnego środowiska i nieudolne próby radzenia sobie z materialną stroną egzystencji, są jak środek znieczulający, który ma uśmierzyć ból, jaki sprawia oglądanie obrazów brzydoty, degradacji i zniszczenia⁶.

Bibliografia

- Elwall R (2004), *Building with Light. The International History of Architectural Photography*, RIBA, Marell, London-New York.
- Flusser V. (2004), *Ku filozofii fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice.
- Griswold Van Rensselaer M. (2009), *Henry Hobson Richardson and His Works*, Dover Architecture, reprint: Houghton, Mifflin and Company, New York, 1888.
- Herschman J., Cervin R. (1990), *Architecture Transformed: A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, The MIT Press, Cambridge.
- Hockney D., Gayford M. (2016), *Historia obrazów. Od ściany jaskini do ekranu komputera*, przełożyła Hornowska E., Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Pare R. (1985), *Photography and Architecture: 1839–1939*, Canadian Centre for Architecture, The MIT Press, Cambridge.
- Pare R. (2007), *The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture 1922–1932*, The Monacelli Press, New York.
- Redstone E. (2014), *Shooting Space*, Phaidon Press Inc., London.
- Zachwatowicz J. (1956), *Architektura polska do połowy XIX wieku*, Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, wydanie drugie, Wydawnictwo Budownictwo i Architektura, Warszawa.

Netografia

- <http://www.nps.gov/hdp>
- <http://www.loc.gov/pictures/collection/hh>
- <http://www.clui.org>

PHOTO IMAGES OF ARCHITECTURE

Summary

In our times, images have become more important than words. Architectural photos belong to the process of changing the cognitive paradigm. Image-based messages replace the narrative theories composed of words. The birth of an architectural photography is closely related to the technical invention of photography. Its important “milestones” include the first critical text illustrated with photos by a contemporary architect, “cubist upheaval”, which affected the modernistic concept of space to

⁶ Sztuka karmi się dramatem, a melancholijny smutek też może okazać się konwencją lub skuteczną strategią. Wykonana w 2003 roku fotografia Geerta Goirisa przedstawiająca siedzibę Ministerstwa Transportu w Tbilisi w Gruzji z czasów ZSRR (architekci George Chakhava, Zurab Jalaghania, 1975), jest przygnębiająca i wygląda jak ikona rozpadającego się systemu społecznego marzącego kiedyś o nowoczesności. W 2007 roku budynek został przejęty przez Bank Gruzji i poddany gruntownej modernizacji i rozbudowie. Nastrój grozy ulotnił się, a gmach na pewno w dużym stopniu korzysta z legendy dziwacznej odmiany wschodnioeuropejskiego modernizmu, którą w znacznym stopniu sfabrykowała fotografia.

a significant degree and which took place e.g. through an analytical use of photography, as well as the creation of institutional collections of photo images of architecture. Important factors contributing to defining the architectural photography condition include also exhibitions and accompanying catalogues. The exhibition organised in 2014 in London, called *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age*, became a site of reflection and presentation of new concepts in depicting architecture on flat photo surfaces. At the same time, at the contact point of business and mass culture, there are processes of focusing authority over images (iconographic resources) which are used by the media to form our image of the world.

Key words: architectural photography, visual culture.

Artykuł powstał w ramach zadania badawczego pt. *Foto-obrazy architektury. Fotografia jako medium referujące i projektujące architekturę*, WaiSP/DS/4/2015.

Artykuł nadesłany do redakcji w grudniu 2016 roku

© All rights reserved

Afiliacja:

dr inż. arch. Piotr Wróbel

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

ul. Gustawa Herlinga Grudzińskiego 1

30-705 Kraków

tel.: 12 252 45 40

e-mail: piotrwrobel01@gmail.com