



1 Anonim, Meksykańska fotorzeźba, ok. 1950

Introducing Werner Kühler. Wprowadzenie

Rzadko pamiętamy okoliczności, w których po raz pierwszy usłyszeliśmy nieznaną wcześniej słowo. Przypominam sobie jednak dokładnie, kiedy, gdzie i jak odkryłem przymiotnik „wernakularny”. Miałem dwadzieścia lat i słowo to nie weszło jeszcze do mojego słownika. W ramach wstępu należy tu dodać, że należę do pierwszego pokolenia historyków fotografii, które we Francji nie powstało samo, ot tak, lecz otrzymało specjalne wykształcenie w tej dziedzinie. Termin „wernakularny” [fr. *vernaculaire*, /вєрнакулєв/] trafił zatem po raz pierwszy do moich uszu w kontekście dydaktycznym. Rok akademicki dopiero się zaczął. Wykład inauguracyjny dotyczył twórczości Walkera Evansa, a profesor, mówiący z silnym akcentem prowansalskim, co chwila powtarzał to słowo, nie troszcząc się chyba o jego dokładną definicję. Nie byłem jedynym, którego zaintrygował ten nowy wyraz o obcym brzmieniu. Pewien niemiecki student, który niewiele wcześniej przyjechał do Francji i nie zdążył jeszcze w pełni opanować naszego języka, podszedł do mnie po wykładzie z zakłopotaną miną. Sądził, że dobrze zna się na niemieckiej fotografii, lecz nigdy nie słyszał o rodaku, który zdawał się mieć decydujący wpływ na Walkera Evansa: kim był więc ów „Werner Kühler”? Staliśmy się później bliskimi przyjaciółmi – symbolem tej przyjaźni jest Werner Kühler. Wciąż pojawia się w naszych dyskusjach, bywa przedmiotem sporów teoretycznych, żartów i przekomarzań. Wraz z upływem czasu postać ta nabrała życia. Regularnie cytowałem ją w artykułach, dziękowałem jej w książkach, a parokrotnie użyłem jej nawet jako pseudonimu. Jej obecność w moim życiu stawała się coraz intensywniejsza, w miarę jak pojmowałem wagę wernakularności w fotografii.

Etymologicznie słowo „wernakularny” pochodzi od łacińskiego *verna*, oznaczającego niewolnika¹. Obejmuje więc przede wszystkim sferę ludzkiej działalności związaną ze **służeniem***, a w każdym razie z **usługami**.

* Wyróżnienie autora (przyp. red.).

To, co wernakularne, **służy**: jest użyteczne. W prawie rzymskim termin *vernaculus* opisuje dokładnie kategorię niewolników urodzonych w domu, w odróżnieniu od tych, których kupiono bądź wymieniono. W szerszym znaczeniu słowo odnosi się więc do wszystkiego, co zostało zrobione, wychowane albo wyhodowane w domu. To produkcja domowa – *home made*, jak powiedzieliby Amerykanie – *a priori* przeznaczona nie tyle do sprzedaży, ile do osobistego użytku. W systemie kapitalistycznym to, co wernakularne, jest przeciwieństwem towaru przemysłowego. Tym samym wymyka się regułom rynku. Ten ekonomiczny wymiar pojęcia jest absolutnie nieodzowny do tego, aby je zrozumieć. Odwołując się do Ivana Illicha i jego analizy „gatunku wernakularnego”², Pierre Frey proponuje włączyć do tej kategorii „wszelkie działania zmierzające do optymalnego wykorzystania szeroko dostępnych, darmowych bądź najtańszych zasobów i materiałów, w tym najważniejszego z nich: pracy. Jest zatem wernakularne wszystko, co pozostaje na peryferiach czy też na zewnątrz światowego przepływu kapitału i co z wolą lub bez woli wymyka się jego kontroli”³. W hiperkonsumpcyjnym społeczeństwie, w jakim dziś żyjemy, wernakularność stanowi zatem coś, co Michel Foucault określił mianem **heterotopii**, **innej** przestrzeni, lecz w odróżnieniu od utopii – jak najbardziej konkretnej⁴. To, co wernakularne, jest więc zarazem **użytkarne**, **domowe** i **heterotopiczne**.

Fotografia wernakularna posiada te trzy podstawowe cechy. Przede wszystkim ma najczęściej jakieś zastosowanie czy też funkcję. Użyteczność to jedna z jej głównych racji bytu. Krótko mówiąc – służy. Baudelaire nie mylił się w swoim słynnym *Salonie 1859*, kiedy opisywał fotografię jako „sługę nauk i sztuk, sługę bardzo pokorną”⁵. Można przypuszczać, że gdyby nie pisał swojego pamfletu nieco ponad dekadę po dekreście o zniesieniu niewolnictwa, to byłby mniej przezorny w doborze słów i zamiast opisywać fotografię jako technikę służebną, określiliby ją raczej jako wernakularną, podobną do niewolnicy urodzonej w domu malarstwa. Niemniej sformułowanie Baudelaire’a dość trafnie, choć negatywnie, definiuje ideę fotografii jako usługi. Ponieważ przeważnie tym właśnie ona jest: fotografie naukowe, wojskowe i medyczne, zdjęcia etnograficzne, widoki



2 Anonim, Fotogram z katalogu zawierającego wzory koronek, ok. 1910

z lotu ptaka, obrazy służące artystom jako dokumenty, architektom jako widoki, ubezpieczycielom jako dowody i tak dalej – lista rozlicznych zastosowań fotografii jest długa. Gdyby fotografie prasowe, modowe i reklamowe nie stanowiły osobnej kategorii, również można by je do tej listy dopisać. Fotografia wernakularna jest też **domowa**. Rodzina to jedna z jej podstawowych sfer funkcjonowania. Portrety z pierwszej komunii, fotografie ślubne, zdjęcia zrobione na wsi przez wędrownych czy jarmarcznych fotografów i cała amatorska produkcja stanowią kolejny wielki zasób wernakularności. Trzeba tu zaznaczyć, że to, co **domowe**, bywa czasem **użytkowe**, i na odwrót. Amatorskie zdjęcia służą do pisania wielkiej rodzinnej historii, z kolei wiele fotografii użytkowych, wykonanych przez profesjonalistów, trafia do rodzinnych albumów. W ramach fotografii wernakularnej chęć wyraźnego oddzielenia tego, co użytkowe, od tego, co rodzinne, grzeszyłaby więc arbitralnością.

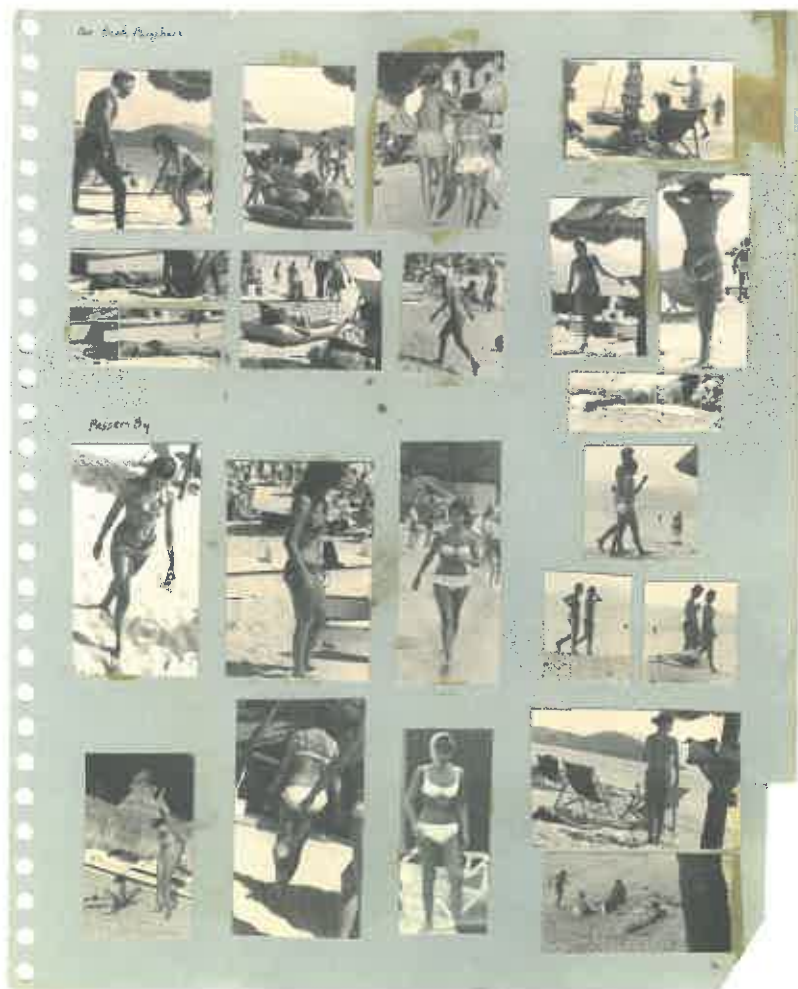
Fotografia wernakularna sytuuje się też poza tym, co główne instancje kulturowej legitymizacji uznawały dotąd za najbardziej godne zainteresowania. Rozwija się ona na peryferiach tego, co liczy się, znaczy

i stanowi punkt odniesienia w sferze artystycznej. Tę marginalną pozycję fotografii wernakularnej na mapie ustalonych wartości tłumaczy się głównie tym, że dwie z nich – **wyjątkowość i jakość** – są jej obce. **Ilościowo** prace wernakularne stanowią bowiem przeważającą część ogólnej produkcji fotograficznej. Masa obrazów wytwarzanych w kontekście użytkowym czy też domowym jest nieporównywalnie większa od liczby fotografii wpisujących się w ramy działań artystycznych. To sztuka jest podkategorią fotografii, a nie na odwrót. Pod wieloma względami fotografia **wykracza** poza sztukę. Czas sobie uzmysłwić, że kwestia artystycznego wymiaru fotografii nie zawsze jest decydująca dla zrozumienia całej jej złożoności. **Jakościowo** fotografia wernakularna jest najczęściej lekceważona. Uznaje się ją za **bezwartościową**, gdyż powstaje bez *kunstwollen*, to znaczy bez woli artystycznej, by powtórzyć formułę utrwaloną na początku XX wieku przez niemieckiego historyka sztuki Aloïsa Riegla⁶. Z uwagi na swoją powszechność i prozaiczność fotografia wernakularna zajmuje w systemie obrazów pozycję tego, co inne: jest **innym** sztuki. Tak jak wszystko, co wernakularne, jest więc jednocześnie **użytkowa, domowa** i zdecydowanie **heterotopiczna**.

Choć można zdefiniować cechy charakterystyczne fotografii wernakularnej – co zresztą właśnie uczyniłem – trudno pokusić się o jej całościowe ujęcie. Wynika to prawdopodobnie z niejednoznacznej relacji, jaką utrzymuje ona ze swoim **innym**, czyli sztuką – czy też z relacji, jaką sztuka utrzymuje z nią. Mimo iż większość fotografii użytkowych czy domowych powstaje bez woli artystycznej, nie znaczy to, że są one całkiem pozbawione wartości estetycznych. Trzeba też podkreślić, że fotografia użytkowa staje się w pełni wernakularna dopiero w chwili, gdy traci pierwotną wartość, to znaczy, gdy nie służy już temu, po co powstała. Fotografia wernakularna odpowiada **nieużyciu**, koniec końców – **nie działa**. Podobnie też dopiero wtedy, gdy fotografia amatorska wykracza z kręgu rodzinnego, w którym powstała, można ją uznać za wernakularną. Nikt nigdy nie wpadł na pomysł, aby stwierdzić, że jego fotografie rodzinne należą do porządku wernakularnego. Jedynie dzieci, bracia i siostry innych wydają nam się wernakularni. Właśnie z tego powodu wernakularność



3 Anonim, Strona z rejestru rakarni – fotografia i odcisk łapy, 1966



4 Anonimowy amator, Strona z albumu „Nasi plażowi sąsiedzi”, ok. 1965

to królestwo anonimów: więź pokrewieństwa zostaje nagle zerwana. Obrazy **użytkowe** i **domowe** stają się ostatecznie **inne** dopiero wtedy, gdy opuszczają rodzime środowisko i zaczynają być brane pod uwagę przez artystów i instytucje artystyczne. Wernakularne obrazy stają się **innym** sztuki dopiero w momencie, gdy wchodzą do sfery kultury. Na tym właśnie polega złożoność problemu: fotografia jest wernakularna tylko wtedy, gdy stawia przed sztuką zwierciadło.

Fotografia wernakularna przywodzi na myśl chemiczne roztwory, które wydają się całkowicie neutralne, przejrzyste i niegroźne, lecz zaczynają wrzeć, gdy tylko stykają się z innym środowiskiem – w tym wypadku sztuką. Artyści awangardowi lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku chyba jako pierwsi wywołali taką reakcję cząsteczkową, gdy zaczęli interesować się użytkową i domową ikonografią. W artykule zatytułowanym *On Art and the Photograph* László Moholy-Nagy pisze następująco: „Rzadkie próby wyniesienia fotografii do rangi sztuki pozostawały przeważnie pod wpływem estetyczno-filozoficznych koncepcji malarskich. Tym samym fotografia tworzona ze świadomą wolą artystyczną tkwiła w niewoli tradycyjnych form malarskich, przyswajając zarazem wszystkie artystyczne »izmy«. Kiedy fundamentalne odkrycia zawierają się w starych ideach, nie ma mowy o jakiegokolwiek twórczej działalności. Tymczasem to właśnie od stu lat przydarza się fotografii, przynajmniej jeśli chodzi o jej relacje ze sztuką. W dziedzinach, w których używa się jej bez ambicji artystycznych – w badaniach naukowych, w policji i reportażu rezultaty są godne uwagi – fotografia rozwinęła się w sposób oryginalny i specyficzny, gdyż nie zaprzętało sobie głowy tym, czy określać ją mianem »sztuki«⁷⁷. Man Ray w pełni podzielał tę ideę. Tak pisał na przykład o albumach rodzinnych: „Pośród setek banalnych snapshotów kryje się gdzieś obraz, który warto by zgłębić”⁷⁸. Dwaj wielcy przedstawiciele awangardy, którzy zajęli się fotografią, byli więc całkowicie przekonani o wadze wernakularności.

Artyści nie tylko interesowali się tymi obrazami, lecz także je kolekcjonowali, przechowywali, a nawet rozpowszechniali. Stali się tym samym pierwszymi historykami wernakularności. Jakie miejsce w historii fotografii



5 Danièle Laurent, Fotografia aury, styczeń 2002



6 Anonimowy fotograf zatrudniony przez spółkę paryskich bateaux-mouches, Turyści odmawiający fotografowania, ok. 1998

zajmowałby dziś Eugène Atget, gdyby Berenice Abbott nie nabyła jego pośmiertnej spuścizny⁹? Co wiedzielibyśmy o wykonanych przez Ernesta Josepha Bellocq'a na początku wieku nadzwyczajnych fotografiach prostytutek ze Storyville, gdyby Lee Friedlander nie odkrył ich na nowo pod koniec lat sześćdziesiątych¹⁰? Czy znalazłbyśmy zadziwiające zdjęcia Johna Hinde'a, autora kartek pocztowych specjalizującego się w uwiecznianiu angielskich kąpielisk, gdyby nie odkopał ich niedawno Martin Parr¹¹? Artyści, prawdziwi odkrywcy wernakularności, są też jej wielkimi promotorami. Wystarczy przekartkować awangardowe czasopisma, aby stwierdzić, że artyści poświęcali obrazom użytkowym taką samą – jeśli nie większą – uwagę co fotografii artystycznej¹². Artykuły, książki i wystawy Moholya Nagya były zawsze naszpikowane fotografiami naukowymi, lotniczymi i dokumentalnymi. To Man Rayowi zawdzięczamy pierwszą publikację zdjęć Atgeta w „La Révolution surréaliste”. Później Abbott intensywnie uczestniczyła w ich rozpowszechnianiu poprzez publikacje i wystawy, by na dalszym etapie popularyzować pracę innych fotografów wernakularnych, takich jak Lewis Hine czy Mathew Brady. Dziś także najaktywniejszym obrońcą wernakularności jest jeden z największych fotografów swojego pokolenia, Martin Parr.

Ci artyści nie poprzestali na odkrywaniu, a potem wspieraniu fotografii wernakularnej, lecz szeroko korzystali z niej także we własnej twórczości. Moholy-Nagy czerpie na przykład inspirację z punktów widzenia



7 Anonimowy fotograf, Test odporności samochodów na uderzenia pioruna, 1960

i ujęć typowych dla fotografii prasowej. Jego fotogramy odwołują się do obrazów znanych z medycznej radiografii. Eksperymenty Man Raya zawdzięczają wiele fotografii amatorskiej, zarówno jeśli chodzi o kształt, jak i twórczą wolność. Projekt Abbott zatytułowany *Changing New York* polega na spojrzeniu na amerykańską metropolię w tak systematyczny sposób, jak uczynił to Atget w odniesieniu do Paryża. Kilka lat później naukowe ujęcia posłużą jej z kolei za wzór dla nadzwyczajnej serii fotografii abstrakcyjnych. Jednakże to Walker Evans jest najlepszym uosobieniem tej złożonej relacji między twórczością fotograficzną a fotografią wernakularną. Evans nieustannie bowiem przejmował od fotografii wernakularnej sposób działania i wizualne formy, a zarazem manifestował postawę artystyczną. Chcąc utrwalić sylwetki drewnianych kościołów na południu Stanów Zjednoczonych, przywdziewa strój fotografa architektury; chcąc zarejestrować obraz głównych ulic w amerykańskich miasteczkach,

zmienia się w lokalnego fotografa, produkującego tuziny kartek pocztowych; chcąc zrealizować serię *Beauties of the Common Tool*, na pewien czas staje się fotografem reklamowym, specjalistą od przedmiotowych packshotów; chcąc uchwycić wygląd chicagowskich przechodniów czy też robotników w Detroit, staje się ulicznym fotografem czy też „zaskakiwaczem”, jak się ich określa w niektórych krajach; chcąc zaś wykonywać portrety w nowojorskim metrze, przekształca się – jak sam mówi – w „nieruchomy i bezosobowy aparat zapisu”¹³, czyli w prawdziwy fotomaton. Jego postawę należałoby określić nie jako „styl dokumentalny”¹⁴, lecz raczej jako „styl wernakularny”.

Od czasów Evansa całe pokolenia artystów zajmowały się przeniesieniem strategii wizualnych fotografii wernakularnej w pole sztuki. W Niemczech na przykład duża część szkoły düsseldorfskiej, zainicjowanej w ostatnich dekadach XX wieku przez Bernda i Hillę Becherów, zbudowała swoją renomę na tej formie adaptacji. Andreas Gursky to prawdziwy syn marnotrawny tej tradycji, chętnie zresztą opowiada, że jego ojciec i dziadek byli fotografami użytkowymi, pracującymi na zamówienie. Jego praktyka fotograficzna – dodaje – nie jest odmienna od ich pracy, jeśli chodzi o temat, formę czy działanie, a jedyną różnicą jest to, że od tamtego czasu zmienił się status samego medium: oni byli zwykłymi rzemieślnikami, on zaś jest artystą¹⁵. To zainteresowanie wernakularnym wzorcem wykracza zresztą poza wąskie pole fotografii. Od czasów pop-artu i sztuki konceptualnej lat sześćdziesiątych liczni są bowiem artyści, którzy nie tylko zajęli się fotografią, lecz przyswoili estetykę wernakularną. To chociażby Christian Boltanski, który staje się szkolnym fotografem w swoim projekcie w zamku d’Oiron, czy też Sophie Calle, która komponuje nowe dzieło ze zdjęć wykonanych przez prywatnego detektywa. To Bruno Serralongue, będący fotoreporterem w dzienniku „Corse-matin”, a potem ulicznym fotografem w Rio de Janeiro. To także Jeff Guess, używający policyjnych radarów, by dzięki przekroczeniu prędkości wykonać fotograficzny autoportret w dniu swojego ślubu (il. 8). Można by mnożyć przykłady artystów, którzy zrozumieli, że fotografia wernakularna jest niewyczerpanym źródłem nowych form i idei.



8 Jeff Guess, „Alfons, gazul”, 1993

Dlaczego artyści tak bardzo interesują się fotografią wernakularną? Dlatego że w polu sztuki pozwala im tworzyć odwołania do wzorów poza czy też antyartystycznych. Wernakularność to nie sztuka i właśnie z tego powodu pozwala sztukę przedefiniować. Odpowiada nieodpartej potrzebie nowości i inności, która tkwi w samym sercu nowoczesności, lecz którą najczęściej postrzegano jako zwykłe upodobanie do skandalu. O ile nowocześni artyści skorzystali z szansy, jaką był ten nonkonformizm fotografii wernakularnej, o tyle stanowiła ona poważny kłopot dla historyków, teoretyków i kuratorów zaangażowanych w proces artystycznej legitymizacji tego medium. Trzeba tu jednak zauważyć pewną odmienną między Stanami Zjednoczonymi i Francją. Różne czynniki – dynamika przemysłu, oparta w dużej części na **funkcjonalizmie**, projekt społeczny, w którym **dom** i **rodzina** zajmują centralne miejsce, lecz także historia kultury, silnie uwarunkowana przez wspólnotowość, a tym samym dużo bardziej troszcząca się o **innego** – pozwalają zrozumieć, dlaczego Amerykanie darzyli wernakularność większą uwagą niż Europejczycy. W 1937 roku pierwsza historia fotografii opublikowana w Stanach Zjednoczonych, autorstwa Beaumonta Newhalla, omawia już relację nurtu wernakularnego

do praktyk artystycznych¹⁶. Siedem lat później nowojorskie Museum of Modern Art, a więc instytucja zajmująca się wyłącznie sztuką, organizuje *The American Snapshot*, pierwszą wystawę poświęconą amatorskim praktykom¹⁷. Kilka lat później inny kurator MoMA, John Szarkowski przyzna się do wpływu, jaki jedno z pierwszych ważnych studiów o wernakularności – *Made in America. The Arts in Modern Civilization* Johna Atlee Kouwenhovena z 1948 roku, miało na jego sposób myślenia o fotografii¹⁸. W ostatnich dekadach wspinała praca, którą wykonał na polu teoretycznym i kuratorskim Geoffrey Batchen, przyczyniła się do wpisania na stałe fotografii wernakularnej na listę tematów godnych najwyższej uwagi¹⁹.

We Francji zainteresowanie fotografią wernakularną pojawiło się dużo później i na znacznie mniejszą skalę. Poza paroma wyjątkami, jak prace Gisèle Freund czy Michela F. Braive'a, dopiero w 1994 roku Michel Frizot w swojej *Nouvelle histoire de la photographie* wprowadza pierwsze zręby refleksji na ten temat w partiach poświęconych Kodakowi, Photomatonowi i albumowi fotograficznemu, lecz także w rozdziale o *Rytuałach i zastosowaniach fotografii*²⁰. Znamienne, że opublikowany w tym samym roku przez wydawnictwo Larousse *Dictionnaire mondial de la photographie des origines à nos jours*, który pretenduje do miana syntezy wszystkich ważnych kwestii związanych z medium fotograficznym, nie zawiera hasła poświęconego fotografii wernakularnej²¹. Także później, nie licząc kilku wystaw i artykułów prasowych, wiedza o wernakularności pozostawała w stadium embrionalnym. Ten rozdźwięk między sytuacją we Francji i w Stanach Zjednoczonych da się częściowo wyjaśnić odmiennym sposobem uzyskania przez fotografię w obu krajach statusu sztuki. W Stanach Zjednoczonych otwarcie galerii w całości poświęconych fotografii, powstanie specjalistycznych czasopism i pojawienie się profesjonalnej krytyki datuje się na pierwsze dekady XX wieku. Kiedy MoMA w 1940 roku otwiera dział fotografii, wszystko jest już właściwie gotowe, aby wprowadzić ją do królestwa sztuki. We Francji w pierwszym okresie dominuje raczej koncepcja fotografii jako **medium**, to znaczy jako reprodukowanego i rozpowszechnianego dodatku do informacji. Stąd ważna rola, jaką odgrywały agencje prasowe, wydawcy i miejsca zajmujące się przechowywaniem

druków, takie jak Bibliothèque nationale. Pomimo kilku sporadycznych i odosobnionych prób do rzeczywistego uznania fotografii za sztukę dochodzi dopiero w latach siedemdziesiątych, a zwłaszcza osiemdziesiątych XX wieku. Złożyły się na to: powstanie w 1980 roku przestrzeni poświęconej temu medium, jaką jest „Salon Photo” w Musée national d’art moderne, narodziny w 1982 roku Centre national de la photographie, początek serii Photo Poche w tym samym roku, uruchomienie w 1985 roku galerii Michèle Chomette i obchody stu pięćdziesięciolecia wynalazku w 1989 roku²². Poza chronologicznym, blisko półwiecznym dystansem Francję i Stany Zjednoczone dzielą także wzorce legitymizacji. Po drugiej stronie Atlantyku uznanie fotografii za sztukę dokonano się w procesie raczej **inkluzywnym**, przy uwzględnieniu całej różnorodności tego medium, w tym nurtów najbardziej wysublimowanych i tych najpowszechniejszych²³. We Francji natomiast mechanizm legitymizacji był bardziej **ekskluzywny**, to znaczy oparty na schemacie pojmowania medium, który był w dużej mierze powieleniem schematu „Wielkiej Sztuki”. Po to, aby fotografia stała się pełnoprawną sztuką, musiała dać dowody zasługi, które byłyby czytelne według elitarnych kryteriów smaku. W tym celu trzeba było „skonformizować” jej pole, wskazać kilka arcydzieł i wybrać garstkę wielkich mistrzów. Masę istniejących obrazów przyporządkowano zatem do kilku rubryk: akt, portret, pejzaż, które nawet po przemianowaniu na „ciało”, „twarz” i „terytorium” z trudem ukrywały, że są dokładną repliką kanonicznych kategorii malarskiej tradycji. Spójne cykle obrazów zniszczono, by wybrać z nich kilka ikon. Wybrano także wyróżniających się twórców, którzy mieli odtąd uosabiać doskonałość w każdej z kategorii: na przykład Man Ray w akcie, Nadar w portrecie, a Le Gray w pejzażu. Zgodnie z tą logiką wielkie nazwiska były, oczywiście, bardziej opłacalne od anonimów. Wyjaśnia to istotną rolę, jaką w symbolicznym dowartościowaniu fotografii odegrało kilka słynnych postaci, które swego czasu zajęły się tym medium: przede wszystkim pisarze (Wiktor Hugo, Emil Zola, Pierre Loti), lecz także paru malarzy (Edgar Degas, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard). W zaskakującym numerze z maja 1980 roku, poświęconym „słynnym amatorom”, magazyn „Photo” zamieścił zdjęcia wykonane przez



9 Luciano Rigolini, Pure, 2013

Valéry'ego Giscarda d'Estaing, królową Elżbietę II, François Mitteranda, Świętą Teresę z Lisieux, Charles'a Aznavoura, Serge'a Gainsbourga, Sylvie Vartan i Ginę Lollobrigidę²⁴. W procesie legitymizacji fotografii we Francji było to jedno z rzadkich ustępstw na rzecz wernakularności: aby amator był godny zainteresowania, musiał przynajmniej być sławny.

Idea sztuki, w którą wpisuje się strategia legitymizacji fotografii we Francji, była zresztą naznaczona **dziewiętnastowiecznym**, by nie rzec: **zacofanym** romantyzmem. Po to, aby fotografia dostąpiła artystycznego uznania, musiała sprostać kryteriom wyjątkowości i jakości. Wydawało się nieodzowne, by fotografia ograniczyła nakłady, dowiodła technicznego mistrzostwa, stylistycznej spójności, a nade wszystko – artystycznych intencji. A przecież wszystkie te pojęcia uległy zachwianiu wraz z pojawieniem się fotografii, zaś dwudziestowieczne awangardy do reszty je odbrazowały, pokazując, że istnieją inne kryteria, jak mechaniczność, momentalność czy obiektywność. W tym poszukiwaniu artystycznego uznania nie było, rzecz jasna, miejsca na wernakularność. Jak z jednej strony bronić fotografii jako sztuki, a z drugiej – wyjaśniać, że można stworzyć interesujący obraz w czasie 1/125 sekundy, naciskając przypadkowo guzik? Jak mówić o potrzebie stylu i woli artystycznej, przyznając zarazem, że fotograf za rogiem, rzemieślnik bez artystycznego wykształcenia, nieco prymitywny i nieokrzesany, może tworzyć piękne obrazy? Jak rozprawiać o roli pracy, techniki i jakości, a przy tym godzić się ze zdaniem, że zwykłe, źle wykadrowane i trochę nieostre zdjęcia rodzinne są „lepsze niż najlepszy Cézanne”²⁵, by powtórzyć słowa niemieckiego malarza Gerharda Richtera? Zrozumienie wagi wernakularności pociągało za sobą kopernikańską rewolucję w postrzeganiu obrazów – rewolucję, której nie można było prowadzić równoległe z walką o uznanie fotografii za sztukę. W tym wojennym kontekście fotografia użytkowa i domowa stanowiła zagrożenie, mogące utrudnić czy wręcz uniemożliwić legitymizację medium. Lepiej było więc uznać ją za nieistotną masę. Popadnięcie wernakularności w zapomnienie jest w sumie ubocznym efektem wejścia fotografii w świat sztuki. Świadomie czy też nie, wielka gałąź fotografii została złożona na ołtarzu jej artystycznej legitymizacji.

Historycy, kuratorzy, kustosze, teoretycy, krytycy i marszandzi, którzy prowadzili we Francji walkę o uznanie fotografii za sztukę, odnieśli zdecydowane zwycięstwo. Bezsprzecznie fotografia ma dziś w naszym kraju odpowiednie instytucje muzealne, szacowne gremia, wartościowe publikacje, myśl krytyczną, akademickie nauczanie, wielkie wystawy, stosowny gust i publiczność. Dlatego też można jedynie dziękować pierwszemu pokoleniu, które broniło artystycznej legitymizacji fotografii i ją zdobyło. Patrząc wstecz i ze strategicznego punktu widzenia, nie ulega wątpliwości, że ich taktyka była słuszna. Chcieli za wszelką cenę wprowadzić fotografię do świata sztuki i dokonali tego, nie bez trudu, wkładając, by tak rzec, nogę w drzwi. Fotografia nie tylko straciła w tych zmaganiach część siebie, lecz także jest jej w tym artystycznym jarzmie zbyt ciasno. Przelewa się z każdej strony. Po tym pierwszym okresie pełnoprawności kolejne pokolenie powinno przywrócić wernakularność fotografii, wyjaśnić tajemnicę jej poetyckiej siły i krytycznej mocy. W tym celu musi przededefiniować kategorie fotografii, opracować taki sposób rozumienia medium, który nie byłby w całości podporządkowany historii sztuki, oraz dowieść, że fotografia może być ze wszech miar fascynująca nawet wtedy, gdy nie wykonał jej artysta. Życzę sobie, aby ten zbiór szkiców o produkcji użytkowej, amatorskiej, jarmarcznej, pseudonaukowej, magicznej czy spirytycznej, słowem – wernakularnej, choć w skromnym stopniu się do tego przyczynił, i dziękuję Wernerowi Kühlerowi, że mimochodem wprowadził mnie w świat tej **innej** fotografii.