

NIEMIECKA FOTOGRAFIA ARTYSTYCZNA

NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

Niemiecka fotografia artystyczna na przełomie XIX i XX wieku

„Rozmowa o fotografii artystycznej z ludźmi, którzy mają przy tym na myśli wklejony ostatnio do albumu wizytowy portret pana X lub pani Y, jest przedsięwzięciem drażliwym i bezcelowym.” To stwierdzenie Roberta Demachy (1859-1938), czołowego przedstawiciela francuskiego piktorializmu i reprezentanta Photo-Club de Paris świadczy o bojowym uniesieniu, z jakim ówczesni artyści fotograficy forsowali swój nowy styl. W 1894 roku Demachy i jego przyjaciel Joachim Constant Puyo (1857-1933) odkryli, że do sporządzania szkicowych, intymnych, kolorowych portrecików eleganckich dam znakomicie nadaje się jednowarstwowy druk fleksograficzny.

Robert Demachy utrzymywał też bliskie kontakty z artystami fotografikami z Austrii i Niemiec. Heinrich Kühn (1866-1944) i jego przyjaciele Hans Watzek (1849-1903) oraz Hugo Henneberg (1863-1918) z Wiednia, którzy stworzyli grupę o nazwie „Kleeblatt” (Liść koniczyzny), przejęli tę technikę i udoskonalili ją, uzyskując wielowarstwową fleksografię, pozwalającą na oddzielenie poszczególnych tonów obrazu. Kühnowi zależało na znalezieniu takich środków optycznych i chemicznych, które by mu umożliwiły trafne oddanie subiektywnych wrażeń wzrokowych. Eksperymenty z soczewką monokla doprowadziły do skonstruowania obiektywu miękorkorsującego „Imagon”, który po dziś dzień cieszy się wielką popularnością. Efekt „soft-focus” (miękkiego ogniskowania) Kühna, używany do osiągnięcia idealnego negatywu, doprowadził do powstania „kierunku nieostrego obrazu” w fotografii artystycznej. Dominował on w drugiej fazie jej rozwoju, kiedy to jednobarwne, a już wkrótce także wielobarwne fleksodruki przetwarzano za pośrednictwem powiększonych papierów negatywowych na ogromne obrazy ścienne, które w specjalnie do tego celu sporządzonych ramach wędrowały z wystaw wprost do secesyjnych salonów. Zapleczem dla grupy „Kleeblatt” był wiedeński Camera Club, który w 1891 roku rozpiął po raz pierwszy konkurs zdjęć na wystawę, na którym fotografie miały być oceniane wyłącznie według kryteriów artystycznych. Kryteria te pozostały obowiązujące dla fotografii artystycznej, od nich wywodzi się jej nazwa i charakter. Wokół Kühna ukształtowała się „szkoła wiedeńska”, która w 1896 roku na międzynarodowej wystawie fotografii amatorskiej w Berlinie zaprezentowała po raz pierwszy chromowe fleksografie. Od tej pory technika fleksograficzna, w której nie używano nietrwałego fotograficznego srebra, stała się ulubioną metodą stosowaną przez artystów fotografików. Kiedy się jest „fleksografikiem”, tworzy się nieprzemijające dzieła.

Fotografia artystyczna Niemców i Austriaków oraz ich przyjaciół z Francji, Anglii, Belgii, Stanów Zjednoczonych i z innych krajów była ściśle związana z celami, jakie stawiała sobie secesja i art nouveau, a które polegały na tym, by „znaleźć radykalnie nowe formy dla całego artystycznie kształtowanego otoczenia współcześnie żyjących” (Ahlers-Hestermann). Była to fotografia programowa, która zrodziła się z niechęci do komercyjnej fotografii uprawianej w pracowniach. Jednym z jej rzeczników był Alfred Lichtwark (1852-1914), dyrektor hamburskiej Kunsthalle. Na fali zainteresowania dyletantyzmem kierował on uwagę fotografów amatorów na ich własne otoczenie, na przyrodę. Był on pierwszym historykiem sztuki, który poważnie potraktował fotografię, pierwszym, który ujął w słowa i przedstawił na piśmie jej program, gdzie nadrzędną rolę odgrywał szacunek dla natury człowieka. Był pierwszym dyrektorem muzeum, który otworzył podwoje swej instytucji dla fotografii. Tak więc hamburska Kunsthalle przyjęła do swoich zbiorów kolekcję „rozkwitłej w ukryciu artystycznej fotografii amatorskiej”, obejmującą ponad 6000 zdjęć autorstwa 458 fotografów z całego świata. Organizatorem wystawy był kupiec Ernst

Wilhelm Juhl (1850-1915), zaś jego instrumentem przy realizacji tego przedsięwzięcia było Towarzystwo Wspierania Fotografii Amatorskiej. Juhl z całym poświęceniem oddał się fotografii, nie jako praktyk lecz jako mentor. Do 1903 roku przygotował dziesięć „Międzynarodowych dorocznych wystaw fotografii artystycznej”, wokół których koncentrowali się piktorialiści. Dzięki niemu i jego Towarzystwu dwóm fotografom amatorom z Hamburga, braciom Theodorowi (1868-1943) i Oskarowi (1871-1937) Hofmeister, udało się wypracować własny indywidualny styl, co uczyniło ich czołowymi przedstawicielami „szkoły hamburskiej”. Juhl bywał na wystawach w całej Europie, zaprzyjaźnił się z wiodącymi fotografikami, pisał o nich, wydawał wzorowo przygotowane teczki ze zbiorami heliograviur wykonanych techniką fleksografii, kolekcjonował przede wszystkim oryginały i publikacje zdjęć, bez których nasza wiedza na temat fotografii artystycznej byłaby o wiele uboższa. Zyskał on sobie miano „ojca fotografii artystycznej”.

Oparciem dla powstających w Europie klubów fotograficznych były elity społeczne. Fotografowanie „w nowym stylu” było w pewnym sensie wymogiem społecznym, ponieważ oznaczało uczestnictwo w ogólnoartystycznych dążeniach epoki. Nowość polegała na absolutnej obrazowości. Nie treść obrazów była ważna, lecz interesująca kompozycja i „toaleta” (Lichtwark). Dbałość o styl przejawiała się nie tylko w dziedzinie fotografii; zaproszenia i dyplomy - przynajmniej w Hamburgu - były także projektowane przez młodych malarzy i grafików. Emblemat Towarzystwa Wspierania Fotografii Artystycznej, wykonany według projektu Arthura Illies, przedstawia ulubione zwierzę secesji, łabędzia, na tle panoramy miasta. Grafiki i obrazy rozdawano też w charakterze nagród. Ludzie żyjący w tamtych czasach mieli świadomość, że są częścią zbiorowego dzieła sztuki swojej epoki.

Bracia Hofmeister wykorzystywali mieszaną technikę fleksograficzną do tworzenia nordyckich form mistycznych i symbolicznych. Im samym oraz ich licznym uczniom udało się osiągnąć wyrazistą formułę obrazu. Georg Einbeck (ur. 1871) tworzył plakaty na bazie fotografii. Jego praca p.t. „Milczenie”, przedstawiająca łabędzie wśród błękitnych drzew, nosi chyba najwyraźniejsze piętno secesyjnego stylu.

Jednak w pierwszej fazie rozwoju fotografii artystycznej nie były jeszcze znane wszystkie techniki artystyczne. Robiło się zdjęcia bez wprowadzania jakichkolwiek istotnych zmian do naturalnego pierwowzoru, w typowych oryginalnych formatach i przy zachowaniu właściwej dla fotografii ostrości obrazu. Za wzór może tu posłużyć praca A. Vianna de Lima z 1896 roku, zatytułowana „Nach der Natur”. Podziw budziły wizerunki życia codziennego autorstwa Rosjanina Alexisa Mazourine'a (ur. 1846) z Moskwy oraz Niemców Eduarda Arninga (1855-1936) i A. Böhmera (zm. 1908). Trzeba jednak pamiętać, że powrót do natury, do którego wzywał w 1893 r. Lichtwark, nie trwał długo, na jego miejsce pojawiły się zrobione z dużym smakiem artystycznym obrazy ścienne. Artyści próbowali odsunąć na dalszy plan i osiągnąć pożądane wrażenie poprzez oddziaływanie całej płaszczyzny, a zarazem stworzyć pewien nastrój, do czego znakomicie nadawała się technika chromowej fleksografii, która pozwalała na ręczne manipulacje.

W 1893 roku na wystawie w Hamburgu pojawili się pierwsi amerykańscy fotografowie; wtedy to Alfred Lichtwark w swoim krytycznym wykładzie powiedział: „Nikt nie mógł przewidzieć, iż właśnie Amerykanie przysłał na naszą wystawę grupę, która okazała się najznakomitsza zarówno pod względem osiągnięć artystycznych jak i gustownego wystroju ekspozycji.” Ich szare platinotypy są nie tylko trwałe lecz także szlachetne w swoim wyrazie. W podejmowanych przez nich tematach można dostrzec wpływ mie-

szkającego w Anglii amerykańskiego lekarza dr Petera Henry'ego Emersona (1856-1936), który w swojej książce „Naturalistic Photography” z 1889 roku podobnie jak Lichtwark opowiadał się za fotografią rzeczową i bliską naturze, protestując w ten sposób przeciwko napuszonej fotografii wiktoriańskiej. Wkrótce jednak zmienił głoszony przez siebie program i zaczął propagować technikę zacierania konturów, bo przecież ludzkie oko widzi ostro tylko centralny punkt obrazu. Emerson przyznawał medale za prace fotograficzne, które mu się podobały. Jeden z nich przypadł w udziale studiującemu w Berlinie młodemu Amerykaninowi Alfredowi Stieglitzowi (1864-1948).

Stieglitz chciał właściwie zostać inżynierem, jednak pod wpływem swego nauczyciela ze studiów Hermanna Wilhelma Vogla (1834-1898) podjął decyzję, by poświęcić się fotografii. Vogel był nie tylko pionierskim wynalazcą metody sensybilizacji warstw światłoczułych kliszy fotograficznej, lecz również interesował się kwestiami estetyki. W 1890 roku Stieglitz powrócił do swej ojczyzny z nadzieją, że uda mu się wprowadzić amerykańską fotografię na drogę sztuki. Najbardziej brzemieniem w skutki czynnym, jakiego w tej sprawie dokonał Stieglitz, było założenie 17 lutego 1902 roku grupy „Photo-Secession”. Już sama nazwa miała wyrażać, że jest to grupa nowatorska, nowoczesna i bliska światu artystycznemu. Jej celem było m.in. promowanie fotografii jako wizualnego środka wyrazu oraz skupienie w swoim kręgu Amerykanów, którzy parają się sztuką, lub się nią interesują. Do najwybitniejszych członków grupy należeli młody Eduard Steichen (1879-1973), od którego Stieglitz kupił w 1900 roku trzy obrazy, aby mu dodać odwagi, Gertrude Käsebier (1852-1934), Clarence H. White (1871-1925) i Joseph Keiley (1869-1914). W styczniu 1903 roku Alfred Stieglitz zaczął wydawać kwartalnik „Camera Work”, najpiękniejsze czasopismo fotograficzne, jakie kiedykolwiek istniało. Zamieszczone w nim fotograwiury cenione są dziś jako oryginały. Ponadto w 1905 roku pojawiła się galeria „Little Galleries of the Photo Secession”, gdzie wystawiano nie tylko fotografie z Ameryki i Europy, lecz także rysunki Rodina. Za ich sprawą w 1908 roku nowatorska sztuka w aurze sensacji wkroczyła do USA. Wkrótce potem zostały zaprezentowane także prace Ilenri Matisse'a i wtedy Stieglitz mógł powiedzieć, że ziściło się jego marzenie o ścisłym związku fotografii ze sztuką.

Secesjoniści zajmowali się człowiekiem szerzej i intensywniej niż miało to miejsce w Niemczech. „Ich największą dumą jest adekwatne oddanie za pomocą obrazów postaw ludzi pokolenia art nouveau.” (DU, czerwiec 1971). Kiedy grupa wystąpiła zwartym blokiem w 1903 roku na jubileuszowej wystawie w Hamburgu, prace jej członków wzbudziły podziw miłośników sztuki. Natomiast technienie poczji na platynotypiach, charakteryzujących się miękkim zarysem konturów, oraz ingerencja rysunku w fotografię, co szczególnie beztrzesko uprawiał Eduard Steichen, nie podobały się całej masie fotografów-amatorów. Zmusili oni Ernsta Juhla do rezygnacji z funkcji kierownika artystycznego „Photographische Rundschau” (Przeglądu Fotograficznego), w którym opublikował on „malarskie” fotografie Steichena z entuzjastycznym komentarzem. Juhla poczuł się głęboko urażony i nie mógł tego przeboleć do końca życia. Jego następcą został Fritz Matthies-Masuren (1875-1938), malarz, który dzięki swoim znakomitym publikacjom i wydawanym przez siebie rocznikom miał istotny wpływ na ostatnie lata fotografii artystycznej.

Matthies-Masuren był wyrazicielem typowych ówczesnie poglądów na temat fotografii i jej artystycznych możliwości: „Działalność artystyczna zaczyna się dla fotografa dopiero z chwilą trawestacji. Kiedy stoi on w obliczu natury, wówczas dane zjawisko musi tak mocno wryć mu się w pamięć; żeby od same-

go początku odczuwał niedostatki na kopii stykowej. Mając cały czas przed oczami dane wyobrażenie, musi sięgnąć do wszelkich środków i metod, za pomocą których będzie mógł pogłębić zdjęcie migawkowe, aby uzyskać klarowny obraz. Innymi słowy - fotograf obdarzony zmysłem artystycznym odczuwa wrażenie, jakie wywiera nań przyroda, za pomocą „martwego” aparatu otrzymuje jej niedoskonały wizerunek i w ten obojętny obraz musi teraz tchnąć życie zgodnie z własnymi odczuciami.”

Dziś wiemy, że odnosi się to do istoty wszelkich kompozycji fotograficznych, zwłaszcza zaś do fotografii artystycznej w ówczesnym rozumieniu. Celnie ujął to Robert Demachy: „Kto zdaje się wyłącznie na obiektyw, ten odwraca się tyłem do sztuki.” Bracia Hofmeister wklejali do tak zwanych „szkicowników” surowe odbitki zdjęć formatu 13 x 18 cm, które wykonywał przeważnie Oskar z precyzyjną ostrością, i czerpali z nich „motywy” do późniejszej obróbki i przetworzenia na ściennie obrazy. Zazwyczaj Theodor przygotowywał wówczas wielki monochromatyczny, później także polichromatyczny fleksodruk, pełniący rolę sygnowanego „oryginału”, z którego sporządzano reprodukcje na przykład techniką heliografiury. Pojawiały się jedynie pojedyncze dublety.

Nie obawiano się też komponowania obrazów z kilku negatywów. Mistrzem w tej dziedzinie był Belg Léonard Misonne (1870-1943) z Gilly. Wyznawał on zasadę: „Nieważny motyw, światło jest wszystkim!” Jego negatywy były podobnie jak u braci Hofmeister ostre jak żyłotka, zaś miękkość rysunku osiągał on za pomocą wynalezionej przez siebie urządzenia umieszczonego przed obiektywem, które nazwał on „flou-net”. Ponieważ z zasady robił zdjęcia pod światło, charakteryzowały się one łatwo uchwytnym nastrojem, jak sam określał „atmosferą”, która stanowiła jego zdaniem niezbędny warunek fotograficznego dzieła sztuki. Misonne wykorzystywał wszystkie szlachetne techniki druku, ale najbardziej lubił te, które pozwalały mu na nieskrępowane retuszowanie i manipulowanie za pomocą gumki i ścieraka. W czasach piktorializmu cieszył się on światową sławą. Nie zmienił swego stylu nawet wtedy, gdy fotografia artystyczna stała się przeżytkiem.

Léonard Misonne uprawiał fotografię artystyczną jeszcze długo po schyłku jej popularności, zaś artyści fotograficy z końca lat dziewięćdziesiątych byli uszczęśliwieni faktem, że dane im było szczerzyć się posiadaniem własnego prekursora. Otóż pewien fotograf z Glasgow James Craig Annan (1864-1947) odkrył kalotypie malarza Davida Octaviusa Hilla (1802-1870) pochodzące z 1843 roku i zaprezentował je publiczności na kilku wystawach. Ponieważ obrazy Hilla - jego współpracownik Robert Adamson (1821-1848) był wówczas jeszcze zupełnie nieznany - w wyniku zastosowania obiektywów z niższą korekcją charakteryzowały się malarską mglistością, toteż wyznawcy „kierunku nieostrego obrazu” znaleźli w nich potwierdzenie swych tez. Ernst Juhl mógł więc twierdzić, że kolebką fotografii artystycznej była Szkocja.

Fotografia amatorska w Anglii była lepiej rozwinięta niż w Niemczech i już w 1892 roku powstało tam „Linked Ring”, które odeszło od czcigodnego Royal Photographic Society i jego przestarzałych metod selekcji. Naukę i technikę fotografii uważano za zbędny balast, „który już nazbyt długo hamuje jej rozwój i ogranicza jej możliwości jako artystycznego środka wyrazu.” W 1905 roku Alfred Horsley Hinton (1865-1908), czołowy fotograf profesjonalny i twórca haseł programowych, powiedział, że „to, co najlepsze, ginie w wielkiej masie fotografów, co prawda szacownych, ale jednak należących do drugiego garnituru”. Tak więc do pierwszego garnituru, który cieszył się w Niemczech wielką popularnością, należeli w Anglii przede wszystkim zawodowi fotografowie.

Julia Margaret Cameron (1815-1879), twórczyni portretów sir Johna Herschela, Thomasa Carlyle'a i Karola Darwina, wyprzedzała swą epokę, ponieważ koncentrowała się nie na ostrości obrazu lecz na charakterystyce portretowanej postaci. James Craig-Annan, którego ojciec był bliskim przyjacielem Hilla, był bez wątpienia ceniony jako artysta ze względu na jego szlachetne w wyrazie portrety i krajobrazy, wykonane techniką druku pigmentowego. Frederik Hollyer (1837-1933), którego kariera zaczęła się już wtedy, gdy Cameron tworzyła swe porterty, jest „mistrzem nastrojowego krajobrazu” (Juhl) i wielce cenionym potrecistą. Zawdzięczamy mu świetny wizerunek Ernsta Juhla, który po „sesji” w Londynie powiedział: „Kto tak jak ja sześć razy nieruchomiał przed obiektywem Hollyera, ten może sobie uświadomić, jaką ogromną radość przeżywa on przy każdym udanym ujęciu.”

Również trzecia faza rozwoju fotografii artystycznej nacechowana jest dużym udziałem zawodowych fotografów. Niespodziewanie ziściło się marzenie Lichtwarka, który chciał, aby fotografia amatorska, która przeszła edukację artystyczną, zmieniła sposób pracy profesjonalistów. Pośrednio pod wpływem jego wykładów z 1893 roku Rudolf Dührkoop (1848-1918) i jego córka Minya Diez-Dührkoop (1873-1929) z Hamburga wyszli poza ściany pracowni i zaczęli fotografować ludzi w ich mieszkaniach, osiągając dzięki temu wielki sukces. W ten sposób powstały typowe dla epoki portrety i wizerunki wnętrza. 22-letni Hugo Erfurth (1874-1948) stał się wielkim entuzjastą Nowej Fotografii. W 1904 roku kierownictwo Wielkiej Drezdeńskiej Wystawy Sztuki powierzyło mu zorganizowanie i urządzenie działu fotografii. Realizując to zadanie, stworzył on kompleksowe dzieło sztuki, w którym cały wystrój, począwszy od obicia ścian, a skończywszy na klamkach, był utrzymany w stylu secesji. Przy doborze eksponatów dokonał ostrej selekcji, dzięki czemu udało mu się zaprezentować wszystkie dotychczasowe osiągnięcia fotografii artystycznej. Obok samego Erfurtha znaleźli się tam wybitni potreciści, których nazwiska niemalże poszły w zapomnienie: Nicola Perscheid (1884-1930) z Lipska, później z Berlina, Erwin Raupp z Drezna, Jacob Hilsdorf (1872-1916) z Bingen i Wilhelm Weimer (1865-1932) z Darmstadt.

Najlepszych spośród Amerykanów, Austriaków, Anglików i Niemców reprezentowały prace, które weszły już do kanonu klasyki, ponadto znaleźli się tam Nils Fischer z Kopenhagi, Alexandre z Brukseli oraz oczywiście Misonne z Gilly. Teraz wiadomo już było, jakie są oczekiwania, i amatorzy z małych miasteczek, jak Otto Scharf (1858-1947) z Krefeld czy Otto Erhardt (ur. 1869) z Coswig mogli się wspinać na wyżyny Olimpu fotografii artystycznej. Drezdeńska wystawa z 1904 roku stała się jedną z najbardziej godnych uwagi międzynarodowych ekspozycji zdjęć na całym obszarze niemieckojęzycznym. Tego rodzaju imprezy i wydawane przy ich okazji katalogi były przecież najważniejszym środkiem komunikacji między artystami fotografikami rozproszonymi w tych krajach. Ponadto istniały jeszcze czasopisma i te czki z reprodukcjami.

Przez parę lat dzięki Lichtwarkowi, Juhlowi, Dührkoopom, oraz braciom Hofmeister i adeptom ich sztuki Hamburg pełnił rolę ośrodka fotografii secesyjnej. Robert Demachy przysłał z Paryża swoją „Dagę z liliami” wykonaną techniką czerwonego druku pigmentowego na okładkę katalogu z 1899 roku. W 1896 roku Hans Watzek i Hugo Henneberg z Wiednia robili zdjęcia nad Łabą. Efekt ich pracy nad przetworzeniem własnych wrażeń przedstawiają fleksodruki, przechowane przez Juhla. Fotografii artystycznej dodawało splendoru także międzynarodowe braterstwo artystów; ludzie się znali i odwiedzali, wymieniali zdjęcia, portretowali się wzajemnie, pisali do siebie listy, a od czasu do czasu obrzucali się inwektywami.

Alfred Stieglitz własnoręcznie zadedykował swojemu przyjacielowi Heinrichowi Kühnowi wszystkie tomy „Camera Work”, które ukazały się w latach 1903-1917.

W Niemczech Fritz Matthies-Masuren niezmordowanie agitował na rzecz fotografii artystycznej aż do późnych lat dwudziestych. Jednak arystokratyczne techniki druku pigmentowego, fleksograficznego i oleodruku uprawiało już niewielu mistrzów. Cała masa fotografów pozostała przy łatwiejszej w praktycznym stosowaniu technice oleodruku bromowego. Jednak mnóstwo nieostrych, ziarnistych od pociągnięć pędzlem krajobrazów, przedstawiających stada owiec, to sentymtalne imitacje, zdyskredytowane na dziesiątki lat przez piktorializm i fotografię artystyczną.

Nasza wystawa przenosi widza w czasy sprzed pierwszej wojny światowej, wraz z którą nastąpił upadek nie tylko przestarzałych koncepcji społecznych lecz także koniec ery fotografii artystycznej. Z jakiegokolwiek stanowiska patrzylibyśmy na fotografię artystyczną z przełomu XIX i XX wieku, była ona bez wątpienia pierwszą w dziejach fotografią programową; zanikła wraz z secesją, do której intencji stylistycznych była mocno przywiązana. Jest ona zjawiskiem historycznym, jej obrazy oczarowują nas, bo możemy na nie patrzeć bez żadnych uprzedzeń. Historia wybrała właśnie ją.

Obrazy prezentowane na wystawie ułożone są w pewnej kolejności chronologicznej, w celu zilustrowania rozwoju stylistycznego fotografii artystycznej. Ekspozycję otwiera portret rybaków z teczki Vienna de Limas „Nach der Natur” z 1890 roku. Dalej dochodzimy do obrazów ściennych zrobionych na wzór malowideł, które reprezentują okres pełnego rozkwitu fotografii artystycznej, kiedy to preferowano metodę kolorowej fleksografii. Dwa ostatnie zdjęcia na naszej wystawie to prace Heinricha Schmida, które powstały dopiero po wojnie w 1919 roku. Chcemy tym samym zaznaczyć, że styl fotografii artystycznej zarówno w sposobie ujęcia tematu i jak i od strony technicznej utrzymał się jeszcze aż po lata dwudzieste i trzydzieste, dopóki nie zastąpiła go konkretna fotografia okresu „nowej rzeczowości”.

Większość wzorców do reprodukcji, pokazywanych na wystawie i publikowanych w towarzyszącym jej katalogu, pochodzi ze zbiorów Muzeum Sztuki i Rzemiosła w Hamburgu, z działu poświęconego historii fotografii. Przy kilku zdjęciach wziętych z innych źródeł zamieściliśmy bezpośrednią informację na temat ich pochodzenia.

Dziękujemy wszystkim osobom, które udostępniły nam eksponaty, w szczególności chcemy jednak podziękować panu prof. dr. Axelowi von Saldern, dyrektorowi Muzeum Sztuki i Rzemiosła w Hamburgu, który wspierał nas z pełnym zrozumieniem i z pełnym zaangażowaniem.



kwiecień 1997



maj 1997

Wystawa Instytutu Stosunków Międzynarodowych w Stuttgarcie

ifa ■

Tekst z katalogu Kunstfotografie um 1900 in Deutschland, Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Katalog odnosi się do jednej z serii wystaw Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute, Stuttgart 1982.

Oprac. Prof. Fritz Kempe, 1979

Tłum. Hanna Krogulska

Errata: druk fleksograficzny = technika gumy, „Kleeblatt” = „trójlistek”