

# ŁOWCY OBRAZÓW szkice z historii fotografii

ZBIGNIEW TOMASZCZUK

Centrum Animacji Kultury

Warszawa 1998

## Spis treści

Prehistoria fotografii - pierwsi odkrywcy  
Badania fizyczne  
Badania chemiczne  
Od heliografii do dagerotypii i talbotypii  
Dagerotypia zdobywa świat .  
Inni wynalazcy - inne techniki  
Mokry proces kolodionowy.  
Sucha płyta bromowa - przewrót w fotografii  
Początki fotografii w Polsce  
Polscy wynalazcy i polski przemysł fotograficzny.  
Niektóre aspekty fotografii dokumentalnej .  
Fotografia stereoskopowa  
Społeczne funkcje fotografii  
Fotografia wojenna  
Fotografia polityczna Powstania Styczniowego  
Wpływ rozwoju technicznego fotografii na jej estetykę  
O fotoreportażu  
Początki fotoreportażu w Polsce.  
Styl „decydujących momentów”.  
„Magnum”  
Reportaż humanistyczny.  
Wielkie wystawy światowe  
W opozycji do stylu „decydujących momentów”  
„Fotografowie uliczni”  
Inne agencje fotograficzne - fotografowie niezależni  
World Press Photo  
Od fotografii do filmu  
Fotografia piktorialna - inspiracje malarskie w fotografii  
Guma  
Piktorializm z pozycji historycznej  
Piktorializm w Ameryce  
Reakcja na fotografię piktorialną - fotografia samodzielną dyscypliną sztuki  
Nowa rzeczowość  
Kształtowanie się nowego obrazu fotograficznego .  
Fotografia subiektywna  
Fotografia barwna  
Relacje pomiędzy fotografią i innymi dyscyplinami plastycznymi  
Fotografia wobec nowych kierunków w sztuce  
Sztuka współczesna wobec fotografii

Fotografia fotogeniczna  
Fotografia wyobraźni - rzeczywistość kreowana  
Fotografia portretowa  
Fotografia reklamowa  
Inne techniki fotografii  
Fotografia polska po II wojnie światowej  
Fotografia krajobrazowa  
Kontynuacja fotografii awangardowej  
Poza awangardą  
Fotografia prasowa  
Fotografia autonomiczna  
Fotografia lat osiemdziesiątych  
Fotografia intermedialna  
Fotografia przełomu lat 1980-1990  
Sztuka video  
Spis fotografii  
Bibliografia  
Indeks nazwisk

## **Prehistoria fotografii - pierwsi odkrywcy**

Za oficjalną datę narodzin fotografii przyjmuje się dzień 7 stycznia 1839 roku, kiedy to fizyk Dominique Francois Arago (1786-1853) przedstawił na posiedzeniu Francuskiej Akademii Nauk wynalazek dagerotypii. Dokładne omówienie tego wynalazku nastąpiło na kolejnym zebraniu 19 sierpnia tegoż roku.

Przytaczając te daty musimy sobie jednocześnie zdawać sprawę z faktu, że na wynalazek dagerotypii złożyły się osiągnięcia wielu uczonych i wynalazców na przestrzeni wieków.

Droga, której kres wyznacza 7 stycznia 1839 roku była bardzo długa i wiodła dwoma głównymi torami. Jeden z nich to badania fizyczne, które doprowadziły do skonstruowania aparatu fotograficznego, drugi - to badania chemiczne prowadzące do wynalezienia materiału światłoczułego.

### **Badania fizyczne**

Można by zacząć od stwierdzenia, iż prawdopodobnie już starożytni znali zjawisko powstawania obrazu w tak zwanej camera obscura, czyli ciemni optycznej. Natomiast źródła historyczne podają, że w X wieku stosował ją do obserwacji zaćmienia słońca arabski matematyk, optyk i astronom - Ibn al Haitham Alhazen z Basry (956-1038). Alhazen był również autorem pierwszego podręcznika optyki. Jego popularyzatorem był żyjący w XII wieku Polak ze Śląska - Witelon. Mimo iż nie można z całą pewnością stwierdzić czy Witelon przekazywał jedynie wiedzę Alhazena, czy też wniósł swój osobisty wkład w naukę optyki, to jest sprawą nie budzącą wątpliwości, że z wiedzy zawartej w dziełach Witelona korzystali ludzie nauki przez prawie trzysta lat.

Żyjący w tym samym wieku co Witelon, Roger Bacon (1214-1294), angielski mnich i filozof uważany jest powszechnie za pierwszego eksperymentatora w dziedzinie optyki. Był on również prekursorem doświadczeń nad właściwościami soczewek i rozpraszaniem światła w pryzmatach.

Średniowiecze nie sprzyjało eksperymentatorom. Nic więc dziwnego, że czasy następującego po nim odrodzenia przyniosły nową falę zainteresowań camera obscura. Pierwszy teoretyczny opis tego urządzenia podał włoski malarz i wynalazca Leonardo da Vinci (1452-1519). W dziele zatytułowanym „Codex Atlanticus” tak pisał: „Gdy fronton domu lub krajobraz jest oświetlony słońcem, a w zaciemnionej ścianie znajdującej się naprzeciw domu uczyni się otwór, to oświetlone przedmioty będą wysyłać przez ten otwór swój obraz i obraz ten będzie odwrócony” (rys. 1).

Najstarszy znany rysunek camery obscura pochodzi z 1545 roku, a jego autorem jest holenderski matematyk, fizyk i lekarz Reiner Gemma Frisius (1508-1555). Rysunek ten opublikowany w dziele pod tytułem „De radio astronomico et geometrico” przedstawia obserwację przez kamerę obscura zaćmienia słońca, które miało miejsce 24 stycznia 1544 roku (rys. 2).

Tak więc camera obscura był to po prostu pokój z okiennicą, w której znajdował się mały otwór. Wpadające przez otwór światło odwzorowywało na przeciwnej ścianie pokoju odwrócony obraz widoku znajdującego się za okiennicą (rys. 3).

Ważnym udoskonaleniem camery obscura było umieszczenie w niej soczewki zbierającej. Dokonali tego niezależnie od siebie: mediolańczyk Girolamo Cardano (1501-1576) i weneccjanin Daniello Barbaro (1528-1570). Soczewkę taką oraz zależność ostrości obrazu od wielkości przysłony i oddalenia soczewki od tylnej ściany kamery opisał D. Barbaro w swoim dziele „La pratica prospettiva” z roku 1568. Neapolitańczyk Gioyanni Battista delia Porta (1538-1615) zastosował w camera obscura układ dwuwypukłych soczewek. Wstawienie takiego układu rozjaśniało obraz i polepszało jego ostrość. Był on niestety obarczony wadami (aberracją sferyczną i chromatyczną). Chcąc chociaż częściowo usunąć aberrację sferyczną, jego twórca zastosował wklęsłe zwierciadło ustawione pod kątem  $45^\circ$ , co pozwala uważać tę konstrukcję za prototyp współczesnej lustrzanki.

W tym samym mniej więcej okresie Christof Scheiner (1575-1630) porównał działanie camery obscura do ludzkiego oka i stwierdził zależność wielkości obrazu od odległości między obiektywem a kamerą.

Jezuita Athanasius Kircher (1601-1680) dokonał kolejnego, istotnego odkrycia przybliżającego wynalazek fotografii. Odwrócił on działanie camery obscura i zbudował tak zwaną latarnię magiczną czyli prototyp rzutnika (rys. 4).

W urządzeniu tym pomiędzy soczewką a kamerę wsuwało się w specjalnej ramce rysunek wykonany na szkle. Przed soczewką umieszczano lustro wklęsłe, a między nimi jako źródło światła kaganek oliwny. W ten sposób można było urządzać projekcje narysowanych na szkle obrazów.

Do tego czasu camera obscura miała formę wielkiego pudła. Dopiero niemiecki zakonnik Johann Zahn (1641-1707) zaczął konstruować przenośne kamery z wbudowaną soczewką (rys. 5). Opisał również znaczenie ogniskowej, zmienność rysunku perspektywicznego oraz głębię ostrości regulowaną dzięki przysłonie. J. Zahn budował swoje kamery z myślą o ułatwieniu malarzom rysunku przedmiotów i krajobrazów.

Należy w tym miejscu wspomnieć, że nadworny malarz króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, Bernardo Belotto, lepiej znany jako Canaletto (1721-1780) malował widoki Warszawy posługując się właśnie kamerą obscura.

W 1769 roku augsburczyk Georg Friedrich Brander (1713-1783) skonstruował kamerę składającą się z kilku członów, co pozwoliło na stosowanie soczewek o różnych ogniskowych (rys. 6).

Poza tym umieścił lustro pod kątem  $45^\circ$  do osi optycznej kamery, co umożliwiała malarzom szkicowanie na poziomo ustawionej matówce widoków znajdujących się przed obiektywem. Kamera ta była bardzo popularna wśród malarzy i rysowników i stanowiła gotowe urządzenie umożliwiające fotografowanie.

Aby otrzymać obraz fotograficzny niezbędny był jednak materiał światłoczuły. Do uzyskania takiego materiału wiodła droga badań chemicznych.

### **Badania chemiczne**

Fotografia w jej klasycznym rozumieniu powstaje pod wpływem światła. Nic więc dziwnego, że na początku drogi zmierzającej do wynalezienia materiału światłoczułego znajdują się badania i obserwacje dotyczące działania światła.

Arystoteles (384-322 p.n.e.) stwierdził, że zielony barwnik roślin - chlorofil, powstaje pod wpływem światła.

Również Marcus Vitruwiusz w 50 roku p. n. e. pisał, że niektóre barwniki bledną pod wpływem światła.

Albertus Magnus (1138-1280), rektor Akademii Kolońskiej, nauczyciel Tomasza z Akwinu opisał w dziele „Compositum de compostis” doświadczenie otrzymywania azotanu srebra zwanego lapisem lub kamieniem piekielnym, (polegające na rozpuszczeniu srebra w kwasie azotowym) i stwierdził jego czernienie.

Wenecjanin Angelo Sala (1576-1637), lekarz i alchemik odkrył w 1614 roku zjawisko czernienia azotanu srebra pod wpływem słońca, ale przypisywał ten fakt nie wpływowi światła lecz powietrza.

Ważnym wydarzeniem w historii doświadczeń nad materiałami światłoczułymi były próby profesora anatomii i chirurgii Johanna Heinricha Schulze (1687-1744) sporządzenia substancji samoświecącej.

Kiedy zwilżył on kredę kwasem azotowym z domieszką azotanu srebra, zauważył, że mieszanina ta ciemnieje pod wpływem słońca. Doświadczenie to, opublikowane w 1727 roku, opisał następująco: „Wykonywałem tę pracę przy otwartym oknie, przez które wpadały promienie słoneczne. Podziwiałem zmianę koloru tej mieszaniny na jej powierzchni, kiedy ona z barwy białej przechodziła w ciemnoczerwoną z odcieniem fioletowym. Zdziwiło mnie jednak to, gdy spostrzegłem, że część mieszaniny, na którą słońce nie działało owej barwy wcale nie posiadała. Przyjaciele moi tłumaczyli te zjawiska działaniem ciepła. W tym celu, żeby przekonać się o prawdziwości tych przypuszczeń ogrzaliśmy silnie zawartość flaszki, ale oczekiwanych zmian nie zauważyliśmy. Barwa mieszaniny pozostawała taka sama jak i przed doświadczeniem. Było to dowodem, że zjawisko owo nie powstaje na skutek działania ciepła. W tym celu, żeby dowieść, że nie ciepło, lecz światło słoneczne ma tutaj znaczenie, potrząsałem zawartą w flaszce mieszaninę, przez co następowało mieszanie się cząstek naświetlonych z nienaświetlonymi i barwa znikła. Teraz znów wystawiałem na działanie światła słonecznego i przeciągałem nitkę od szyjki flaszki prostopadle do dna. Przez kilka godzin pozostawała pod działaniem promieni słonecznych, chroniliśmy ją od zakłóceń i nawet najmniejszych wstrząsów. Po pewnym czasie zauważyliśmy, że płyn we flaszce pociemniał a kiedy wyjęliśmy ostrożnie nitkę, warstwa płynu, która znajdowała się w cieniu nitki pozostawała bez zmian, miała taką samą barwę, jaką posiadał płyn od strony, z której światło słoneczne bezpośrednio nie działało. To było dowodem, że zmiany te nie zależą w żadnym razie od ciepła w ogóle, ani też od ciepła słonecznego, ale tylko od światła, które daje słońce. Potem próbowałem zastąpić nitkę większymi przedmiotami. Wycinałem z papieru

wyrazy i zdania. Owijałem flaszki tymi szablonami, a po naświetleniu w promieniach słońca otrzymywałem taki sam rezultat jak i w poprzednich doświadczeniach” (fot. 7).

Udowodnienie, że nie ciepło lecz światło powoduje czernienie azotanu srebra było bardzo ważnym odkryciem, ponieważ bezpośrednio dotyczyło problemu światłoczułości niektórych związków chemicznych.

Giovanni Battista Baccaria (1716-1781) profesor fizyki odkrył w 1753 roku światłoczułość innego, ważnego w fotografii związku - chlorku srebra.

Stwierdzenie światłoczułości związków srebra zaowocowało ciekawymi doświadczeniami, które przeprowadził w 1780 roku fizyk Jacques Charles (1746-1823). Polegały one na uzyskaniu sylwetek cienia ludzkich profili na papierze pokrytym chlorkiem srebra (rys. 8).

Anglik Thomas Wedgwood (1771–1805), opublikował w 1802 roku „Sprawozdanie o metodzie odbijania obrazów ze szkła i sporządzaniu sylwetek w camera obscura”, w którym opisał swoje doświadczenia. Polegały one na nasycaniu azotanem srebra białej skóry i kopiowaniu na niej stykowo różnych przedmiotów, roślin, rysunków, itp. Pomimo iż otrzymanych obrazów nie potrafił utrwalić, niektórzy uważają go za prekursora fotografii. T. Wedgwood współpracował z Humprey’em Davy (1778-1829), angielskim fizykiem, który w tym samym czasie przeprowadzał podobne eksperymenty, rzutując na papier powleczony chlorkiem srebra obrazy powiększone przez mikroskop słoneczny. H. Davy stwierdził w 1814 roku światłoczułość jodku srebra.

Alois Senefelder (1771-1834) dokonał wynalazku litografii, czyli procesu drukarskiego wyzyskującego zdolność niektórych skał wapiennych do przyjmowania lub nieprzyjmowania tłustych farb. Wynalazek ten w sposób bardzo bliski łączy się z pierwszymi, udanymi próbami uzyskania trwałego obrazu za pomocą światła. Próby udoskonalenia litografii zaprowadziły Josepha Nicéphora Niepce’a (1765-1833) do opracowania heliografii (z greckiego: helios - słońce, graphien - rysować).

## **Od heliografii do dagerotypii i talbotypii**

Joseph Nicéphore Niepce, francuski nauczyciel i były oficer poszukując lepszej metody wykonywania płyt litograficznych do druku przyjął koncepcję wykorzystania do tego celu znanej już od dawna i stosowanej przez malarzy camera obscura. Poszukując materiału bardziej przydatnego niż kamień litograficzny, zastąpił go cynkową płytką. Wykorzystał również znaną już od 1782 roku światłoczułość asfaltu syryjskiego. W 1814 roku odkrył, że warstwa asfaltu syryjskiego traci pod wpływem światła swoją rozpuszczalność w olejku lawendowym. Wypolerowane płytki metalowe polewał płynnym asfaltem i naświetlał w camera obscura około dziesięciu godzin. Po wywołaniu w olejku lawendowym uzyskiwał obraz utworzony przez proszek asfaltowy i błyszczącą powierzchnię metalu. Najstarsza, zachowana heliografia wykonana przez N. Niepce’a za pomocą camera obscura pochodzi z 1826 roku i przedstawia widok z okna jego pracowni (fot. 9). Heliografia ta została wykonana na płycie cynkowej pokrytej asfaltem syryjskim, a naświetlanie jej trwało około ośmiu godzin. Efekt tak długiej ekspozycji widoczny jest w postaci dziwnego układu cieni z obu stron murów fotografowanej architektury spowodowanego zmianą kierunku oświetlenia przesuwającego się słońca.

Pierwsze próby z heliografią wykonał Niepce już wcześniej, traktując ją jako kliszę drukarską. Obraz utworzony przez proszek asfaltowy na płycie cynkowej, był wytrawiany w kwasie azotowym i tak powstała klisza drukarska zwana przez niego heliograviurą służyła do

druku. Do naszych czasów zachowała się odbitka papierowa z planszy heliografiuowej wykonanej w 1827 roku, przedstawiająca portret kardynała d'Amboise ze sztychu Lemaitre'a (fot. 10).

Jedną z ulubionych rozrywek XIX wieku było oglądanie tak zwanych panoram wykonywanych przez malarzy. Skonstruowanie nowego rodzaju panoramy zwanej dioramą przypisuje się malarzowi Louis Jacques Mande Daguerrowi (1787-1851). Daguerre prowadził w Paryżu przedsiębiorstwo rozrywkowe pod nazwą „diorama” (fot. 11). Prezentował podświetlane malowidła przedstawiające różne sceny historyczne na przykład „Bitwa pod Nawarinto”, „Trzęsienie ziemi w Limie” itp. Malowidła te oświetlane w specjalny sposób w połączeniu z efektami dźwiękowymi i ruchomą widownią obracającą się w wokół swej osi tworzyły specyficzny spektakl.

Poszukując materiału światłoczułego, który mógłby w zestawieniu z camera obscura zastąpić pracę malarza przy sporządzaniu panoram, Daguerre przeprowadzał doświadczenia z różnymi związkami chemicznymi.

Doświadczenia te, niestety, nie przynosiły żadnego rezultatu. W roku 1827 poznał Niepce'a by w dwa lata później spisać z nim umowę o wzajemnej współpracy.

Do spółki tej Daguerre wniósł jako swój udział nowy model aparatu fotograficznego (fot. 12), który miał stanowić wartość połowy przyszłych dochodów. Drugą połowę wniósł Niepce w postaci swojego wynalazku heliografii.

Po śmierci Niepce'a, Daguerre prowadził dalsze badania sam. Eksperymenty te zakończyły się sukcesem w postaci opracowania techniki zdjęciowej zwanej od jego nazwiska dagerotypią (fot. 13). Do otrzymywania obrazów tą metodą stosował płytki ze srebra (lub miedziane posrebrzane). Płytki takie należało dokładnie wypolerować i poddać działaniom par jodu, który tworzył na ich powierzchni warstwę jodku srebra. Następnie płytkę umieszczał w camera obscura i naświetlał. Naświetloną płytkę należało poddać działaniu par rtęci. W miejscach naświetlonych tworzył się amalgamat srebra proporcjonalnie do stopnia naświetlania. Gotowy obraz utrwał w gorącym roztworze chlorku sodu. W późniejszym okresie zaczęto stosować do utrwalania znany już wcześniej tiosiarczan sodu. Utrwalające właściwości tiosiarczanu sodu, który do dziś stosuje się jako główny składnik utrwalaczy, odkrył już w 1819 roku brytyjski astronom i chemik - sir John Frederick William Herschel (1792-1871). Uczony ten był również autorem terminów: „fotografia”, i „pozytyw” oraz odkrywcą zjawiska niszczenia obrazu utajonego pod wpływem działania światła długofalowego.

Ogłoszenie wynalazku dagerotypii sprowokowało Williama Henry'ego Foxa Talbota (1800-1877), angielskiego uczonego, polityka i ziemianina do publicznego ogłoszenia swoich badań. Talbot rozpoczął doświadczenia nad materiałami światłoczułymi wiosną 1834 roku. Nasycił papier roztworem chlorku sodu, po czym jedną jego stronę pokrywał roztworem azotanu srebra i suszył go. Tak przygotowany papier służył mu do otrzymywania metodą stykową obrazów, które nazywał „photogenic drawing”. Aby otrzymać obraz na przygotowanym papierze umieszczał nieprzezroczyste przedmioty na przykład koronki, rośliny itp. i naświetlał światłem słonecznym. Naświetlanie trwało tak długo, aż nie zasłonięte przez ułożone przedmioty miejsca zaczęły się czernić. Miejsca zasłonięte pozostawały białe tworząc obraz negatywowo (fot. 14).

W celu zwiększenia czułości papieru, tak aby nadawał się on do zdjęć w camera obscura, opisany proces uczulania należało powtórzyć (fot. 15). Do roku 1840 Talbot czerniał swoje obrazy wyłącznie działaniem światła i metodę tę przyjęto nazywać talbotypią. Przez ponowne przekopiowywanie negatywu na papier światłoczuły uzyskiwało się pozytywy. Był to więc

pierwszy w historii proces negatywowo-pozytywow. Po wprowadzeniu wynalezionej przez siebie papirusu jodo-galusowego, zastosował proces wywoływania w kwasie galusowym. Proces ten przyjęto nazywać kalotypią. Kolejne wynalazki z dziedziny fotografii były następstwem negatywowo-pozytywowej metody Talbota.

Na rok 1835 datowany jest obraz uważany za pierwszy zachowany na świecie negatyw. Przedstawia on okno w posiadłości Talbota w Lacock Abbey (fot. 16).

W 1843 roku Fox Talbot założył w Reading, niedaleko Londynu, pierwszy zakład masowej produkcji odbitek, by w latach 1844-1846 wydać 6 zeszytów pierwszej na świecie ilustrowanej fotografiami książki pod tytułem „The Pencil of Nature”- „Ołówek Natury” (fot. 17).

Przyjęło się omawiać prace Foxa Talbota w kategoriach wynalazku technicznego, wymieniając jako pierwsze zdjęcia o charakterze artystycznym, kalotypie szkockiego malarza Davida Octaviusa Hilla. Należy jednak, moim zdaniem, uznać w Talbocie nie tylko technika i wynalazcę, lecz również świadomego specyfiki kalotypii interesującego twórcę. W wymienionej książce pisze on na przykład, iż fotograf musi starannie dobierać pod względem faktury obiekty do fotografowania dla zademonstrowania pełnych możliwości fotografii.

## **Dagerotypia zdobywa świat**

Początkowo metoda dagerotypii wymagała długich czasów naświetlania, ponieważ warstwa zawierająca jodek srebra wykazywała niską światłoczułość. Dlatego też pierwsze dagerotypy przedstawiały krajobrazy i przedmioty nieruchome (fot. 18). Jednakże w kilka miesięcy po ogłoszeniu wynalazku udało się Johnowi Frederickowi Goddardowi (1795-1866) zwiększyć czułość warstwy przez zastąpienie jodku srebra, bromkiem srebra. Pozwalało to skrócić czas naświetlania w pełnym słońcu z kilku minut do kilkunastu sekund.

Zwiększenie czułości umożliwiało już wywoływanie portretów. Przyczyniło się to do szybkiego rozwoju zakładów dagerotypowych. Warto zwrócić uwagę na fakt, że nawet kilkudziesięciosekundowe czasy ekspozycji dla (fotografii studyjnej) były uciążliwe dla osoby pozującej do zdjęcia. Radzono sobie z tym problemem stosując specjalne podpórki do podtrzymywania głowy (rys. 19). Inną niedogodnością dagerotypów była ich mała odporność na uszkodzenia mechaniczne (na przykład na dotyk palców). Odporność tę zwiększono wprowadzając wynalezione w 1840 roku przez fizyka francuskiego Louisa Fizeau (1819-1896), tak zwane złotowanie, czyli utrwalającą kąpiel w roztworze chlorku złota i tiosiarczanu sodu. Już w 1845 roku L. Fizeau wraz z Janem Bernardem Leonem Faucaultem (1819- 1868) wykonali dagerotyp słońca.

Dagerotypy były bardzo kosztowne, oprawiano je w szkło i starannie przechowywano w specjalnych pudełeczkach. Charakterystyczną cechą dagerotypu było to, że każdy egzemplarz stanowił jedyny, unikalny wytwór (fot. 20).

W zależności od kąta padania światła na jego powierzchnię, jawił się on albo jako negatyw albo jako pozytyw. Bardzo szybko pojawiły się dagerotypy o bardzo różnej tematyce i formie, na przykład mikroskopowe (w 1839 roku H. R. Goppert (1800-1884), stereoskopowe, kolorowane (fot. 21) (uważa się, że pierwszy retuszował i kolorował dagerotypy szwajcarski malarz i grafik Johann Baptist Isenring 1796-1860).

W 1841 roku dagerotypy księżycy w różnych jego fazach wykonał amerykański astronom W. C. Bond (1789-1858), a dagerotyp meteorytu zrobił w 1847 roku Niemiec z Wrocławia - Hermann Krone (1827-1916).

Mimo iż dagerotypy nie były tanie, to i tak konkurowały pod względem ceny z portretem olejnym. Wywołało to rozwój dagerotypii portretowej, która wkrótce stała się zjawiskiem masowym.

Jak podaje historyk fotografii Juliusz Garztecki, cena portretu wykonanego techniką dagerotypu wynosiła w Polsce około 50 złotych. Co odpowiadało cenie 5-6 korcy pszenicy lub kilkunastu obiadom w restauracji.

Pierwsze usługowe dagerotypowe atelier otworzył w marcu 1840 roku w Nowym Jorku: Alexander Simon Wolcott (1804-1844), (fot. 22).

W czerwcu 1840 roku jako pierwszy w Europie otworzył w Moskwie atelier Aleksander Grekow (1799-1855?), rosyjski wynalazca, który opracował również sposób galwanicznego pogrubiania obrazu dagerotypowego, przez co tworzył się relief umożliwiający wykorzystanie dagerotypu jako matrycy drukarskiej. W marcu 1841 roku otworzył atelier w Londynie Richard Beard (1801 -1885), a we Francji w czerwcu 1841 roku - Antoine Claudet (1797-1867). Ten ostatni, już w 1839 r nauczył się od samego Daguerre'a techniki dagerotypii a później, niezależnie od wspomnianego Goddarda. uzyskał zwiększenie czułości warstwy przez zastosowanie kombinacji chlorku, bromku i jodku srebra.

W Polsce pierwszy zawodowy zakład dagerotypowy otworzył w 1841 roku w Warszawie Józef Giwartowski (1802-1859).

Do pierwszych organizacji fotograficznych należały: Calotype Club powstały w 1842 roku w Edynburgu w Szkocji i Calotype Club założony w Londynie w 1847 roku.

Pierwsze fotograficzne czasopismo na świecie – „The Daguerrian Journal” zaczęło wychodzić w listopadzie 1850 roku w Nowym Jorku. Natomiast w Europie, w Paryżu zaczęło ukazywać się od 1851 roku pismo pod tytułem „La Lumiere” („Światło”).

## **Inni wynalazcy - inne techniki**

Zanim jeszcze Francuska Akademia Nauk opublikowała wynalazek Daguerre'a, paryski urzędnik Hippolyte Bayard (1801-1887) urządził w czerwcu 1839 roku wystawę swoich fotografii wykonanych na papierze. Tym samym można określić tę ekspozycję jako pierwszą wystawę fotograficzną na świecie. Podobnie jak Daguerre, Bayard starał się uzyskać od razu jedyną, unikatową kopię pozytywową nie zdając sobie sprawy z wagi metody negatywowo-pozytywowej, która wkrótce stała się podstawą fotografii. H. Bayard stosował papier uczulony chlorkiem srebra i jodkiem potasu. Pomimo że metoda bezpośredniego otrzymywania pozytywu na papierze nie przyjęła się (wyparta przez bardziej doskonałą kalotypię Talbota), to samo nazwisko Bayarda warto jest zapamiętać jako jednego z pionierów fotografii (fot. 23).

W roku 1847 siostrzeniec współwynalazcy dagerotypii J. N. Niepce'a - Claude Felix Abel Niepce de Saint Victor (1805-1870) opublikował sposób fotografowania na płycie szklanej, pokrytej zawieszoną jodku potasu i jodku srebra rozproszoną w kurzym białku. W metodzie tej, zwanej procesem albuminowym otrzymywało się na materiale przezroczystym łatwy do dalszego kopiowania negatyw. Niestety, czas naświetlania kamerą fotograficzną był długi, (od



5 do 15 minut). Dlatego też proces ten nie nadawał się do portretowania. Zdawał natomiast doskonale egzamin w fotografii krajobrazu, architektury czy reprodukcji dzieł sztuki. Kiedy później białko zostało zastąpione przez kolodium, nastąpiła nowa era w fotografii. Era mokrej metody kolodionowej.

## **Mokry proces kolodionowy**

W 1850 roku Francuz, Gustave le Gray (1820-1862) przedstawił proces, który bardzo szybko wyparł kalotypię i nie doskonałą metodę albuminową. Proces ten pod nazwą mokrej metody kolodionowej udoskonalili Anglik, Frederik Scott Archer (1813-1857) i te dwa nazwiska należy kojarzyć z metodą dającą doskonale negatywy. Archer opracował również sposób przenoszenia emulsji kolodionowej na inne podłoże. Metoda ta została nazwana od jego nazwiska archerotypią.

Co było charakterystyczne dla mokrego procesu kolodionowego? Otóż cały proces polegał na naniesieniu emulsji na szklaną płytę i dokonaniu naświetlenia na jeszcze mokrej warstwie kolodionu. Kolodion (od którego pochodzi nazwa techniki) to zawiesina nitrocelulozy, zwanej popularnie bawełną strzelniczą w mieszaninie alkoholu i eteru z dodatkiem jodku potasu i azotanu srebra. Mokra warstwa utrzymywała swoją czułość maksymalnie kilka minut i w tym czasie należało dokonać naświetlenia, a następnie szybko wywołać wilgotną jeszcze płytę. Wywoływanie odbywało się przez polewanie płyty roztworem siarczanu żelaza lub siarczanu miedzi z dodatkiem kwasu octowego i alkoholu lub kwasów pyrogalusowego i octowego. Aby tego dokonać, fotograf na przykład pejzażysta, musiał zabierać ze sobą całe laboratorium ważące nieraz blisko pięćdziesiąt kilogramów (szklane płyty, chemikalia, aparaty z obiektywami, ciężki statyw i przenosi namiot-ciemnię) (rys. 24, 25). Cały proces był bardzo pracochłonny, ale dawał doskonale rezultaty. Aparaty fotograficzne posiadały już wtedy dobrej jakości obiektywy, na przykład anastygmat opracowany przez węgierskiego matematyka i fizyka Josefa Petzvala (1807-1891). Zaprojektowany przez niego w 1840 roku obiektyw miał, jak na owe czasy, rewelacyjną jasność: 1:3,5, a jakość otrzymywanych szklanych negatywów przewyższała dotychczasowe techniki. Negatyw kopiowano na papierze albuminowym, którego emulsję stanowiło kurze białko uczulone azotanem srebra.

W roku 1854, Francuz Adolphé Eugéné Disdéri (1819-1890) zaczął wykonywać seryjne portrety aparatem własnej konstrukcji wyposażonym w sześć do ośmiu obiektywów (fot. 26). Uzyskiwał tym sposobem kilka fotografii jednocześnie, które następnie naklejone na tekturkę stanowiły swoiste „wizytówki”. Fotografie te określane jako zdjęcia wizytowe („carte de visite”), zaczęto produkować w milionach egzemplarzy (fot. 27). Metoda była tak prosta, że posługiwało się nią wielu fotografów, niestety przeważnie pozbawionych jakichkolwiek ambicji artystycznych. Mówi się więc o upadku doskonałego zawodowego portretu na rzecz powszechnej tandety. Z drugiej jednak strony „carte de visite” otworzyły drogę rozwojowi rodzinnego albumu oraz fotografii służącej identyfikacji.

Wprowadzenie negatywowo-pozytywowe j metody kalotypii pozwalało na wykonywanie wielu kopii z jednego negatywu. Do masowego powielania zdjęć przyczynił się również wynalazek tak zwanego papieru albuminowego. Papier ten pokryty białkiem z rozpuszczonym w nim jodkiem lub bromkiem srebra (podobnie jak szklana klisza, której użył Niepce de Saint Victor) wynalazł w 1850 roku francuski chemik i malarz Louis Desire Blanquart - Evrard (1802 - 1872). Tak spreparowany papier służył do otrzymywania pozytywowej kopii i charakteryzował się tym, że w przeciwieństwie do mokrej płyty kolodionowej mógł być przechowywany jako półprodukt dość długo. Przed samym

naświetleniem należało go uczulić w roztworze azotanu srebra. Następnie kopiowano na nim stykowo negatyw w tak zwanej kopioramie przy użyciu światła słonecznego. Kopiowanie trwało zazwyczaj od kilku do kilkunastu minut w zależności od stopnia zaczernienia negatywu i intensywności światła.

W 1851 roku Blanquart-Evrard otworzył przedsiębiorstwo pod nazwą „Drukarnia fotograficzna”, w którym zatrudniając około pięćdziesięciu pracowników mógł powielić w ciągu dnia setki pozytywów. Umożliwiło to publikowanie albumów z oryginalnymi fotografiami, przeważnie etnograficznymi, archeologicznymi, reprodukcjami dzieł sztuki i turystycznymi. Do 1855 roku drukarnia wydała wiele książek ilustrowanych fotografiami z Egiptu, Nubii, Palestyny, Syrii i innych miejsc, między innymi około 200 kalotypii wykonał w latach 1849-1859 dla wydawnictw francuski fotograf Maxime du Camp (1822-1894).

Wprowadzenie metody albuminowej, a następnie kolodionowej spowodowało rozpowszechnienie się fotografii, a szczególnie wspomnianych wcześniej „carte de visite”, a później formatu gabinetowego. Wywołało to również modę na albumy rodzinne i zbieractwo fotografii (fot. 28). Zaczęły upowszechniać się inne pozytywowe wersje procesu kolodionowego jak wynaleziona w 1856 roku przez Adolphe Alexandra Martina (1824-1886) ferrotypia, czyli metoda wykonywania zdjęć na płytach blaszanych pokrytych warstwą czarnego lub brunatnego lakieru i mokrą emulsją kolodionową, a od dziewięćdziesiątych lat XIX wieku również suchą emulsją żelatynową. Po wywołaniu tworzył się na czarnym tle pozytywów obraz srebrowy. Był to tani i prosty sposób uzyskania fotografii, dlatego cieszył się dużą popularnością aż do początków XX wieku, szczególnie wśród fotografów odpustowych. Odmienną techniką była wynaleziona przez znanego nam już F. S. Archera i Petera Wickensa Fry (?-1860) ambrotypia (fot. 29).

czyli metoda wykonywania fotografii na szkle pokrytym od spodu czarną farbą. Jej istota polegała na uzyskaniu słabo krytego negatywu, który na czarnym tle jawił się jako pozytyw. Inną techniką była panotypia, czyli fotografia na ceracie.

## **Sucha płyta bromowa - przewrót w fotografii**

Można powiedzieć, że rok 1871 stanowił przewrót w technologii fotografii. Dokonano wówczas wynalazku suchej płyty bromowej, czyli szklanej płyty powleczonej emulsją zawierającą bromek srebra w żelatynie. Jej twórcą był angielski lekarz fotoamator Richard Leach Maddox (1816-1902). Istota tego wynalazku polegała na zastąpieniu mokrego kolodionu suchą emulsją. Nareszcie powstał prototyp współczesnej kliszy negatywowej, wygodny materiał, który w przeciwieństwie do płyty kolodionowej, można było po naświetleniu długo przechowywać, a sam czas naświetlania skrócił się od 3 do 10 razy. Dalsze doświadczenia szły w kierunku zwiększenia czułości emulsji i wprowadzenia jej do masowej produkcji.

W 1873 roku Hermann Wilhelm Vogel (1834-1900) rozszerzył barwoczułość emulsji o kolor żółty i zielony. Nastąpiła era przemysłu fotochemicznego. Prostota fotografowania z użyciem suchych materiałów R. L. Maddoxa przyczyniła się do rozwoju fotografii amatorskiej. Zaczęły pojawiać się różne warianty ręcznych aparatów fotograficznych wykorzystujących nowy, suchy materiał. Fotografowie wyszli na ulice, a emulsja stała się tak czuła, że umożliwiała wykonywanie zdjęć migawkowych (z ręki) bez potrzeby użycia statywu.

W 1878 roku angielska firma „Liverpool Dry Plate and Photographie Printing Company” zaczęła produkować suche żelatynowe płyty. Kiedy zaś w 1888 roku George Eastman (1854-1932) zastąpił szklany negatyw wstęgą celuloidową według patentu Hannibala Goodwina (1822-1900) w ilościach przemysłowych, a amerykańska firma Kodak wypuściła lekki aparat fotograficzny (fot. 30), nastąpił prawdziwy rozwój fotografii amatorskiej. Początkowo aparat ten sprzedawano wraz z papierowym filmem, na którym otrzymywało się 100 zdjęć w kształcie kolistym o średnicy 63 mm (fot. 31). Po naeksponowaniu należało odesłać film do wywołania i skopiowania zgodnie z lansowanym przez Kodaka hasłem „Ty zrób zdjęcie, my wykonamy resztę” (fot. 32).

## Początki fotografii w Polsce

Za ojca polskiej fotografii uważa się powszechnie inżyniera z Kielc, Maksymiliana Strasza (1804-1879). Już 9 lipca 1839 roku przesłał on do redakcji warszawskiej „Gazety Codziennej”, artykuł zatytułowany „Sposób przenoszenia na papier przedmiotów za pomocą camery obscury przez wpływ samego światła”. Był to krótki tekst opisujący sposób wykonania zdjęcia metodą F. Talbota, wraz załączonymi do niego własnoręcznie wykonanymi dwoma papierowymi negatywami. M. Stasz był również autorem pierwszego, wydanego w Polsce podręcznika z dziedziny fotografii. Wydana w Warszawie w 1856 roku książka nosiła tytuł „Fotografia, czyli opisanie środków obecnie używanych do zdejmowania brazów za pomocą światła, przy użyciu kolodionu, złożone podług najnowszych dzieł”.

Pierwszym tekstem o fotografii w języku polskim było tłumaczenie broszury Daguerre’a, wydane przez braci Teodora i Juliusza Szerków w Poznaniu w listopadzie 1839 roku (fot. 33)

Ważnym tekstem o charakterze podręcznika fotograficznego, napisanym w języku polskim była książka pod tytułem „O dagerotypie”, zawierająca opis wynalazków poprzedzających odkrycie Niepce’a i Daguerre’a oraz szczegółowy opis dagerotypii i talbotypii. Tekst ten został opublikowany w Paryżu 29 marca 1844 roku w „Pamiętniku Towarzystwa Przyjaciół Przemysłu”, a jego autorem był poeta i publicysta Józef Zieliński (1808-1878).

Pierwszy pokaz dagerotypów w Polsce miał miejsce 14 XI 1839 roku w Warszawskim Towarzystwie Dobroczyńności. Pokazano tam między innymi dagerotyp wykonany w Paryżu przez emigrantkę Klementynę z Sanguszków Małachowską, którą można prawdopodobnie uznać za pierwszego polskiego fotografa, zaś wspomniany dagerotyp - za pierwsze polskie dokonanie w tej dziedzinie oraz dwa dagerotypy wykonane przez profesora nauk przyrodniczych Jędrzeja Radwańskiego (1800-1862). Co ciekawe dagerotypy te wykonał Radwański aparatem, który skonstruował na podstawie notatki zamieszczonej 5 września 1839 roku w „Kurierze Warszawskim”.

Obok Radwańskiego wśród pierwszych dagerotypistów był również malarz Marcin Zaleski (1796-1877), oraz astronom Adam Prażmowski (1821-1885).

Jednym z pierwszych fotografów zawodowych był Karol Beyer (1818-1877), który od 1844 roku prowadził w Warszawie zakład wyróżniający się wysokim poziomem prac. Był on również cenionym numizmatykiem i archeologiem.

Stosunkowo szybko zaczęły rozwijać się również: talbotypia i ferrotypia. Do najbardziej aktywnych ośrodków należały: Kraków (gdzie działali między innymi: Stefan Kuczyński, ks. Jan Schiendler, Ignacy Mażek), Lwów (Jan Gleisner, Hipolit Chołoniowski, Józef Pohlman), Poznań (Wiktor Kurnatowski, Aleksander Lipowicz), Wilno (Józef Czechowicz, Aleksander W. Strauss) i Warszawa (Julian Zawodziński, Jan Mieczkowski).

## **Polscy wynalazcy i polski przemysł fotograficzny**

W Polsce pionierem w dziedzinie produkcji materiałów światłoczułych, choć nie na skalę przemysłową był Meletiusz Dutkiewicz (1836-1897), który około 1880 roku rozpoczął w Warszawie próby produkcji suchych klisz bromo-srebrowo-żelatynowych. Z powodu trudności finansowych próby te na skalę przemysłową nie udały się. Nie powiódł się również jego pomysł zastosowania światła elektrycznego we własnej pracowni fotograficznej. Czas naświetlania bromowej kliszy skracał się wtedy z piętnastu sekund (w przypadku mokrego procesu kolodionowego) do jednej sekundy. Jednakże koszt wybudowania gigantycznego jak na owe czasy agregatu prądotwórczego przekraczał możliwości finansowe M. Dutkiewicza.

Pierwszą wytwórnię papierów fotograficznych na skalę przemysłową założył w 1888 roku Piotr Lebedziński (1860-1933). Można ten rok uznać za datę narodzin polskiego przemysłu fotochemicznego. R. Lebedziński był prekursorem produkcji papierów kolodionowych, wprowadził nowe odmiany (Fotopastel, Bromopastel, Bromoemalia) wypierając zagranicznych konkurentów. Jako pierwszy na świecie zastosował maszynowe barytowanie podłoża papierowego, skonstruował i produkował aparaty fotograficzne na klisze pod nazwą „Chicago” 9x12 cm. Opracował również prototyp kamery filmowej i projektora na szklane płyty. W 1933 roku fabryka P. Lebedzińskiego przyjęła nazwę Foton. W okresie międzywojennym oprócz Fotonu produkcją materiałów fotograficznych zajmowały się: Alfa w Bydgoszczy i J. Franaszek w Warszawie.

W 1880 roku wybitny warszawski fotograf, Konrad Brandel (1838-1920) (fot. 35) rozpoczął prace nad skonstruowaniem jednej z najwcześniejszych ręcznych kamer na świecie - aparatu fotograficznego nazwanego „fotorewolwerem”. Aparat ten zaopatrzony był w celownik ramkowy, migawkę tarczową o szybkości 1/50 sek. i początkowo jedną kasetę na kliszę, a później magazyn na 12 - 20 szklanych płyt. Aparatem tym wykonał wiele reporterskich zdjęć migawkowych. Śmiało można nazywać Brandla pierwszym polskim fotoreporterem. Był on również autorem wielu albumów i kalendarzy fotograficznych. Do ciekawszych realizacji należała wykonana w 1873 roku z wieży Zamku Królewskiego panorama Warszawy.

Jeszcze wcześniej, bo w 1875 roku, wyprzedzając o dziewięć lat pojawienie się kamery Kodak, aparat na papierowy materiał zwojowy zbudował Leon Warnerke (prawdziwe nazwisko - Władysław Małachowski) (1837-1900). Oryginalnym rozwiązaniem tej przenośnej kamery była rolkasetta, która mieściła materiał na sto zdjęć (rys. 34).

Po wywołaniu obraz kolodionowy przenoszony był na szklane podłoże. Później konstruktor ulepszył wynalazek wprowadzając emulsję żelatynową na podkładzie kolodionu, a taśmę papierową zaopatrzył w perforację.

W 1880 roku Warnerke wynalazł sensytometr, pierwszy w świecie przyrząd do praktycznego pomiaru światłoczułości emulsji fotograficznej.

Jeden z pierwszych w Polsce aparatów fotograficznych, tak zwany fotorewolwer magazynowy na płyty o formacie 9x12 cm skonstruował w latach 1885-1891, właściciel zakładu fotograficznego w Warszawie Aleksander Karoli (1828-1901).

O innych polskich wynalazcach będzie jeszcze mowa w rozdziałach dotyczących fotografii barwnej i fotografii migawkowej.

## Niektóre aspekty fotografii dokumentalnej

Wierność odtwarzania rzeczywistości była najistotniejszą cechą dagerotypii a później i innych technik fotograficznych. Bardzo szybko zorientowano się, że fotografia może być doskonałym środkiem informacji.

Już w kilka miesięcy po ogłoszeniu wynalazku dagerotypii, paryski wytwórca kamer fotograficznych - Noel Marie Paymal Lerebours (1807-1873) wysłał wynajętych fotografów w różne części świata aby wykonali zdjęcia atrakcyjnych miejsc krajobrazowych i architektury. Wynikiem tego zlecenia było opublikowanie w latach 1840-1842 cyklu plansz zatytułowanych „Wycieczki dagerowskie” wykonanych w technice akwatinty na podstawie przywiezionych dagerotypów.

O pierwszeństwo w powielaniu dagerotypów metodą graficzną mógłby ubiegać się zawodowy dagerotypista z Warszawy,

Moritz Scholtz, który w 1840 roku wydał serię litografii przedstawiających widoki Warszawy. wykonanych według zrobionych przez siebie dagerotypów (Fot. 36).

Należy zdawać sobie sprawę z faktu, że nie znano jeszcze wtedy metody bezpośredniego przygotowywania zdjęć do druku metodą rastrowania (tak zwany raster prostokątny” wprowadzili w 1893 roku Amerykanie, la Max i Louise Levy). Aby wydrukować dagerotyp należało najpierw przenieść go na klocek drzeworytniczy, kamień litograficzny lub płytę do akwatinty.

Już w 1840 roku wykonywano pierwsze dagerotypy księżycy i dagerotypy mikroskopowe. Powstawały też zdjęcia pomników architektury, widoki miast, krajobrazy i scenki rodzajowe.

Wobec niskiej czułości pierwszych materiałów światłoczułych, uniemożliwiających wykonywanie zdjęć motywów w ruchu, fotografowano przeważnie martwe natury, architekturę i krajobraz. Za jednego z pierwszych specjalistów fotografii pejzażowej można uznać Francuza Gustava le Graya (1820-1882). Jego krajobrazy (fot. 37) przypominają obrazy angielskiego malarza i grafika Williama Turnera (1775-1851) a do ciekawostek należy fakt, że aby uzyskać poprawną reprodukcję światła i cieni często stosował montaż dwóch negatywów.

Fotografowie towarzyszyli również wielkim wyprawom geograficznym. W latach pięćdziesiątych XIX stulecia fotografem takim był Anglik Francis Frith (1822-1899), współzałożyciel Towarzystwa Fotograficznego w Liverpoolu. W 1859 roku fotografował Egipt. Wydawał albumy ilustrowane własnymi zdjęciami (fot. 38).

W USA na podbój kontynentu wyruszyli między innymi Carleton Eugene Watkins (1829-1916), który fotografował wielkim aparatem (format negatywu 45x55 cm) park Yosemite, a fotografie te przyczyniły się do uznania przez Kongres amerykański tych okolic za park narodowy (fot. 39).

Timothy H. O’Sullivan (1840-1882) fotografował mało znane obszary Nevady, Arizony i Nowego Meksyku (fot. 40), a najslawniejszym fotografem amerykańskiego Zachodu był William Henry Jackson (1843 -1942), który wykonał między innymi wspaniałe zdjęcia parku Yellowstone (fot. 41).

Jackson zabierał ze sobą kilka aparatów i podręczny namiot ciemnię do obróbki płyt kolodionowych, zaś o skali przedsięwzięcia może świadczyć fakt, że jeden z jego aparatów umożliwiał wykonywanie zdjęć na szklanych płytach o rozmiarach 51x62 cm.

Inny amerykański fotograf (późniejszy prekursor fotografii migawkowej) Eadweard Muybridge (1830-1904) był oficjalnym fotografem Alaski. Fotografował również walki Indian na granicy Oregonu i Kalifornii.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX stulecia, Anglik Richard Beard (1801 -1885) wykonał wiele dagerotypów przedstawiających tak zwane niższe warstwy społeczne. Bearda można uznać za pierwszego fotografa o zainteresowaniach społecznych, był bowiem autorem dagerotypów z życia londyńskiej biedoty, które w postaci drzeworytniczych odbitek ukazały w latach 1851-1854 w książce „London Labour and the London Poor”. Inny fotograf i malarz Szkot Thomas Annan (1829-1887) w latach 1868-1877 fotografował codzienne życie na ulicach Glasgow.

Z kolei w roku 1877, książkę o życiu na ulicach Londynu wydał Anglik, John Thoms (1837-1921).

Londyńczyk Paul Martin (1864-194) fotografował ukrytą kamerą uliczne sceny przedstawiające niestylizowany, autentyczny obraz codziennego życia. Jest on uważany przez niektórych historyków za pierwszego fotografa, który wykonał zdjęcia migawkowe. Do bardziej znanych należy jego cykl zimowych zdjęć nocnego Londynu z lat 1895-1896.

Dokument codziennego życia stał się również tematem zdjęć Anglików: Franka Meadowsa Sutcliffe'a (1853-1941) i sir Beniamina Stone (1838-1914).

Po drugiej stronie Atlantyku Amerykanie: Eduard Sheriff Curtis (1868-1952) i Adam Clark Vroman (1856-1916) wykonali wiele znakomitych etnograficznych fotografii zanikającej kultury północnych Indian.

Natomiast Arnold Genthe (1869-1942) fotografował ukrytą kamerą codzienne życie chińskiej dzielnicy San Francisco.

Przedstawicielem rosyjskiej fotografii dokumentalnej był Maksim Petrowic Dmitrijew (1858 -1948), który pod koniec XIX wieku wykonał wiele fotografii dolnego Powołża (krajobraz, ludzie i miasta położone nad Wołgą), (fot. 42).

W dziejach fotografii dokumentalnej ważnymi osiągnięciami zapisał się francuski karykaturzysta i fotograf Nadar (prawdziwe nazwisko Gaspard Felix Turnachton, 1820-1910) - jeden z najważniejszych twórców realistycznego portretu. Jako pierwszy, przy pomocy sztucznego światła lampy Bunsena, stosując czas naświetlania około 15 minut, wykonał w latach 1861 -1862 fotografie systemu kanalizacyjnego Paryża (fot. 43). Był również pionierem lotów balonowych (fot. 44). Pierwsze zachowane zdjęcia balonowe wykonane przez niego w 1858 roku, przedstawiają panoramę Paryża. W roku 1886, Nadar opublikował z francuskim chemikiem M. E. Cheyreoulem w „Jurnal Illustre” pierwszy na świecie wywiad ilustrowany zdjęciami, stąd możemy uważać go za prekursora fotoreportażu i zdjęć sekwencyjnych (fot. 45).

Nadar był silnie związany ze środowiskiem artystycznym Paryża. W atelier, gdzie wykonywał portrety większości artystów (malarzy, pisarzy) drugiej połowy XIX wieku, skupiała się ówczesna awangarda. To właśnie u niego w 1874 roku miała miejsce pierwsza wystawa impresjonistów.

Dostępność fotografii sprawiła, że stała się ona najbardziej demokratycznym medium. Zaczęto już mówić o „epidemii” fotografii. W samym Paryżu w 1857 roku było już 5000 fotografów, oczywiście głównie portrecistów. W zalewie z reguły prostych zdjęć typu „carte de visite”, tacy wybitni portreciści jak Nadar (fot. 46) czy Etienne Carjat (1829-1906) (fot. 47) podnieśli portret fotograficzny do rangi sztuki.

Współcześni nazywali Nadara „Tycjanem fotografii” (w hołdzie dla jego umiejętności operowania światłem w fotografii portretowej. Portrety przez niego wykonywane cechowała prostota połączona z umiejętnością uchwycenia odpowiedniego momentu wykonania fotografii dla wydobycia charakteru modela. To samo dotyczy portretów wykonywanej przez E. Carjata (francuskiego fotografa i redaktora satyrycznych czasopism). E. Carjat pracował w swoim atelier sam bez pomocników, dlatego pozostawił po sobie niewiele fotografii, a niektórzy krytycy stawiają jakość jego zdjęć nawet wyżej niż portretów wykonywanych przez Nadara.

Jednakże za prekursora francuskiej fotografii dokumentalnej uważany jest Charles Negre (1820-1880), twórca zdjęć przedstawiających paryskie ulice, robotników, rzemieślników i dzieci. Ch. Negre z zawodu malarz, początkowo traktował fotografię jako szkicownik do późniejszych obrazów. Zorientowawszy się jednak w dokumentalnych możliwościach zdjęć, zaczął traktować fotografię programowo, pozostawiając po sobie świadectwo życia prostych ludzi (fot. 48).

Inny fotograf Henri le Secq (1818-1882) na zlecenie francuskiego rządu wykonał wiele fotografii architektury.

W Rosji do pionierów fotografii dokumentalnej należy zaliczyć Wasilija Karrika (William Carricka 1827-1878), z pochodzenia Szkota, który ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu i zaczął uprawiać fotografię od reprodukcji malarstwa na specjalnie przez siebie preparowanych emulsjach, które przygotowywał stosownie do skali tonalnej reprodukcji obrazu. Później otworzył zakład portretowy. Zasłynął jednak jako fotograf krajobrazów, a szczególnie życia rosyjskiej wsi. Około 1862 roku wykonał wiele zdjęć tak zwanych typów rosyjskich.

Należy w tym miejscu przywołać nazwiska polskich pionierów fotografii etnograficznej. Zdjęcia tego typu wykonywał u nas choćby Ignacy Krieger (1820-1898) (fot. 49), który jest autorem między innymi kilkunastu tysięcy fotografii będących szczegółową dokumentacją budowli kościelnych i świeckich Krakowa oraz okolic, tworzących całe zestawy tematyczne.

Jeden z największych w Europie zakładów fotograficznych posiadał w Krakowie Walery Rzewuski (1837-1888) (fot. 50). Znany był również jako fotograf propagujący piękno Tatr i Zakopanego. Na podstawie jego fotografii wykonywano drzeworyty, z których wiele opublikowano w „Tygodniku Ilustrowanym”. Był również fotografem typów i strojów podkarpackich. Wykonywał dwa rodzaje zdjęć etnograficznych: w naturalnym pejzażu i w wnętrzach chat, oraz w studiu na tle dekoracji i rekwizytów. W swoim studiu wykonał wiele fotografii tak zwanych „żywych obrazów”, czyli specjalnie reżyserowanych scen. W ten sposób zilustrował na przykład powieść Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”. Jako pierwszy w Polsce wykonywał albumy znanych aktorów teatralnych.

Inny wybitny fotograf Karol Beyer (1818-1877) w latach pięćdziesiątych fotografował Kurpiów i Podlasiaków oraz ich stroje, budownictwo i narzędzia pracy. Od połowy lat sześćdziesiątych prowadził w Warszawie zakład fotografii portretowej. Wykonał w nim wiele zdjęć tak zwanych „typów ludzkich”. Był również pionierem fotografii technicznej i naukowej, autorem zdjęć numizmatów, zdjęć historycznych, archeologicznych i teatralnych. Wprowadził jako pierwszy w Polsce światłodrukową metodę reprodukcji obrazów. Opracował metodę bezpośredniego przenoszenia błonki kolodionowej wprost na klocek drzeworytniczy (tak zwana ksylofotografia) unikając odwrócenia stron obrazu. Metodą tą wydał kilka albumów zawierających zdjęcia, między innymi „Album Kopernika”, „Katedra Gnieźnieńska”. Do historii fotografii przeszły jego zdjęcia dramatycznych wydarzeń Powstania Styczniowego (o czym będzie jeszcze mowa w rozdziale dotyczącym fotografii wojennej).

Również Walery Twardzicki (1837-1902) od 1866 roku prowadził w Warszawie jedno z najbardziej znanych atelier. Był jednym z nielicznych (obok M. Greima) fotografem „typów miejskich” (fot. 51) wykonywanych w studiu na tle malowanego tła.

Kolejną postacią związaną z fotografią etnograficzną to Michał Greim (1828-1911) fotograf z Kazimierza Podolskiego, autor fotografii ludowych typów z rosyjskiego Podola, architektury oraz krajobrazów Kamieńca i okolic (fot. 52). Te ostatnie wydał w postaci albumów pocztówek. Eksperymentował ponadto z techniką drukarską, tak zwaną fototypią (inna nazwa to fotodruk lub albertotypia).

Należy wymienić również Awita Szuberta (1837-1919) artystę malarza, wybitnego fotografa krakowskiego, który wykonał wiele fotografii Pienin i Tatr (fot. 53), jak również Walerego Eliasza Radzikowskiego (1840-?), fotografa samouka dokumentującego zanikający folklor Podtatrza, targi, hodowlę i pasterstwo, strój górali podtatrzańskich, budownictwo z Podhala i Tatr.

Jak mało uchwytne jest granica między fotografią dokumentalną a artystyczną, może świadczyć twórczość Francuzów Eugène Atgeta (1857-1927) i Jacques Henri Lartigue’a (1896-1986).

Eugène Atget swoje niespełnione marzenia o karierze aktorskiej, a później malarskiej zamienił na - jak to sam określał - „usługi fotograficzne dla artystów” (fot. 54). Jego dokumentalne fotografie zamawiane niejednotnie przez malarzy, którzy na ich podstawie malowali swoje obrazy cechuje swoista nostalgia opuszczonych miejsc - podwojek, ulic i przedmieść Paryża. Całymi godzinami przemierzał wraz ze swoim ciężkim aparatem na format 18x24 cm miejsca, które wkrótce miały zniknąć z mapy miasta, prosząc spotykanych przechodniów, sprzedawców, prostytutki, śmieciarzy do długiego pozowania, ponieważ jego sprzęt nie pozwalał na wykonywanie zdjęć migawkowych. Fotografie te pomimo że wykonywane zawsze w ten sam sposób, bez wymyślnych kompozycji, z wysokości oczu dorosłego człowieka, oddziałują na odbiorcę niezwykle sugestywnie, oddając surrealizm opuszczonych miejsc, są nasycone - jak to możemy przeczytać w wielu opracowaniach krytycznych dotyczących Atgeta - jakąś swoistą „aurą” pozwalającą odbierać je w kategoriach dzieł sztuki.

Atget nie doczekał się uznania za życia, po śmierci został rozślawiony przez amerykańską fotografkę Berenice Abbott (1898). Ona sama zajmowała się z powodzeniem dokumentacją amerykańskich miast (fot. 55).

Fenomen zdjęć Henri Lartigue’a polegał na tym, że wykonywał je jako kilkunastoletni chłopiec. Pierwszą fotografię zrobił mając siedem lat by następnie w wieku lat jedenastu, dzięki bardziej poręcznemu aparatowi fotografować wszystko to, co go otaczało. Fotografując wbrew konwencji pozowanych zdjęć Lartigue rejestrował dziesiątki migawkowych scen ze swego najbliższego otoczenia, a było to środowisko bogatej burżuazji. Zdjęcia te odznaczają się niespotykanym jak na owe czasy śmiałym kadrowaniem, a długoletnia penetracja różnych sfer życia tej części społeczeństwa zrodziła ciekawy zapis socjologiczny (fot. 56)

### **Fotografio stereoskopowa**

W latach sześćdziesiątych XIX stulecia zaczęły być modne jako rozrywka salonowa fotografie stereoskopowe. Technika fotografii stereoskopowej polega na wykonaniu aparatem o dwóch obiektywach (fot. 57) pary zdjęć minimalnie przesuniętych względem siebie. W wyniku takiego zabiegu otrzymuje się dwa zdjęcia tego samego obrazu, tak zwaną stereoparę. Przesunięcie ujęć stereopary równe jest kątowi patrzenia pomiędzy prawym a lewym okiem.



Dlatego podczas oglądania takiej stereopary w urządzeniu zwanym stereoskopem, prawe oko widzi tylko obraz wykonany przez prawy obiektyw, a lewe - przez lewy. W sumie daje to wrażenie trójwymiarowości.

Aparat zaopatrzony w dwa obiektywy skonstruował w 1847 roku szkocki fizyk : sir David Brewster (1781-1868). Od roku 1853 zaczęła się masowa produkcja tych aparatów i specjalnych urządzeń do oglądania stereofotografii.

Kilka lat później tylko w samej Anglii sprzedano blisko milion stereoskopów „Stereomania” stała się zjawiskiem masowym. Produkowano setki tysięcy stereopar przedstawiających widoki różnych miejsc na kuli ziemskiej (fot. 58).

Warto zauważyć, iż chociaż stereoskopia stała się bardzo popularna gdy w technologii fotografii na stałe zagościła metoda kolodionowa i albuminowa, to pierwsze fotografie stereoskopowe powstały jeszcze w 1884 roku w technice dagerotypu za pomocą dwóch aparatów. Gwoli ścisłości należy odnotować, że parę możemy otrzymać również fotografując ten sam widok aparatem jednobiektwowym, przesuając aparat po wykonaniu pierwszego zdjęcia o kąt równy kątowi widzenia dwuocznego. Aparat musi być zamocowany na specjalnych sankach ustawionych na statywie. Ta druga metoda nie nadaje się oczywiście do wykonywania zdjęć migawkowych, ponieważ pomiędzy zrobieniem kolejnych dwóch ujęć musi upłynąć pewien czas potrzebny na przesunięcie aparatu oraz naciągnięcie filmu i migawki.

## **Spoleczne funkcje fotografii**

Pisząc w wielkim skrócie, pod pojęciem fotografii społecznej będziemy rozumieli fotografię rejestrującą tematykę społeczną, uświadamiającą nam społeczną sytuację człowieka czy wręcz fotografię krytyki społecznej.

Za jednego z pierwszych fotografów, który próbował za pomocą swoich zdjęć pobudzić świadomość społeczną, możemy uważać duńskiego socjologa i dziennikarza osiadłego w Ameryce - Jacoba Augustusa Riisa (1849-1914). Był on reporterem działu wypadków gazety „The Evening Sun”, w której jako pierwszy na świecie wprowadził metodę ilustracji własnymi zdjęciami swoich tekstów. Jego działalność skupiała się wokół najbiedniejszych grup społecznych. W 1890 roku wydał książkę zatytułowaną „Jak żyje druga połowa”, pokazując w niej przeludnione, ciemne i prymitywne slumsy Nowego Jorku. Jako jeden z pierwszych zaczął posługiwać się błyskowym światłem magnezji aby uzyskać maksymalnie ostre i pełne szczegółów fotografie. Swoimi zdjęciami walczył o poprawę bytu najuboższych (fot. 59). Druga książka „Dzieci biedoty” pokazywała tragiczny los dzieci. Zdjęcia prezentował na wielu odczytach wygłaszanych w całym kraju. Działalność ta przyczyniła się do ogłoszenia wielu reform społecznych, spowodowała na przykład wyburzenie ruder i wprowadzenie ustawy o pracy nieletnich.

Inny amerykański fotograf Lewis Hine (1874-1940), z zawodu socjolog, głównym obiektem swoich fotograficznych obserwacji uczynił imigrantów masowo przybywających na początku XX wieku do USA. Jego zdjęcia pokazywały nieludzki los wierzących w „ziemię obiecaną” ludzi, którym przyszło mieszkać w ciasnocie i brudzie i wykonywać nieraz prace ponad ludzkie siły, aby utrzymać siebie i rodzinę przy życiu. L. Hine stworzył również pełną dokumentację życia górników. Pokazując ciężkie warunki egzystencji i pracę w źle zabezpieczonych kopalniach, w których musiały pracować także pozbawione opieki

lekarskiej nieletnie dzieci, wstrząsną mieszczańskim społeczeństwem. Pod wpływem tych fotografii, Kongres uchwalił ustawę o ochronie pracy dzieci (fot. 60).

Działalność wspomnianych fotografów świadczy o tym, że fotografia może stać się orężem w walce o przemiany i postęp społeczny.

Socjologiczny dokument życia ludności stworzył niemiecki grafik Heinrich Zille (1858-1929). Fotografia służyła mu w codziennej pracy rysownika i karykaturzysty. Podobnie jak Eugene Atget dopiero po śmierci został należycie doceniony. W 1975 roku wyszła książka Winfreda Ranka pod tytułem „Heinrich Zille. Photographier Berlin 1910” (fot. 61)

Za jedno z najważniejszych osiągnięć fotografii społecznej można uznać działalność amerykańskiej grupy dokumentalistów realizujących program „Farm Security Administration”, czyli urzędu w randze ministerstwa na rzecz farmerów. Prowadzona przez osiem lat od 1935 roku fotograficzna akcja skupiała kilku fotografów byli to: Roy Stryker (1893-1975), Walker Evans (1903-1975) (fot. 62), Dorothea Lange (1895-1965), Artur Rothstein (1915), Gordon Parks (1912), Jack Delano (1914) (fot. 63), Ben Shahn (1898-1969).

Fotografowie ci wykonali w tym okresie ponad 20 000 zdjęć ukazujących życie rolników. Oprócz zdjęć o tematyce wiejskiej, członkowie FSA wykonali również wiele fotografii miejskich dokumentujących kryzys gospodarczy. W całości działalność ta przyniosła między innymi obfity materiał dotyczący tragicznego losu farmerów. Zdjęcia przedstawiały pracę na roli i w obojętym, wędrownym farmerów w poszukiwaniu pracy. Wstrząsające zdjęcia wygłodzonych ludzi, którym susza zniszczyła zbiory, zainspirowały pisarza Johna Steinbecka do napisania słynnej powieści „Grona gniewu”. Archiwum fotograficzne FSA znajduje się obecnie w Bibliotece Kongresu i stanowi największy zbiór fotografii społecznej.

Dokumentalne fotografie D. Lange zaczęły żyć własnym życiem, na przykład zdjęcie pod tytułem „Wędrująca matka” (fot. 64) było wielokrotnie wykorzystywane do wielu plakatów i ilustracji w czasopiśmie. Warto w tym miejscu zacytować D. Lange, która na temat istoty fotografii dokumentalnej tak mówiła: „Dla mnie fotografia dokumentalna jest mniej sprawą przedmiotu niż sprawą podejścia do tematu. Moje podejście opiera się na trzech aspektach; po pierwsze - nie reżyserować i nie aranżować; po drugie - poczucie miejsca; cokolwiek fotografuję, staram się umieścić to w środowisku; po trzecie - poczucie czasu; zawsze staram się pokazać miejsce fotograficznego zdarzenia - w przeszłości lub teraźniejszości”.

W czasach wielkiego kryzysu inna amerykańska fotografka Margaret Bourke-White (1906-1971), wyjechała z pisarzem Erskine Caldwellem na Południe a w wyniku tej wspólnej podróży powstała książka zawierająca serie fotografii opatrzonej tekstem pod tytułem „Widzieliście ich twarze”. Wykonywała również wiele fotografii przemysłowych, a w czasie II wojny światowej fotografowała bombardowanie Moskwy i hitlerowskie obozy koncentracyjne. Po wojnie dokumentowała zamieszki rasowe w Republice Południowej Afryki (fot. 65).

W Polsce, na zlecenie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, dokumentację warunków w jakich żyli kandydaci do mieszkań spółdzielczych, wykonał Aleksander Minorski (1906-1981). Był on również autorem cyklu fotografii pod tytułem „Nafta” dotyczących życia i pracy w okolicach Drohobyczyna oraz wielu zdjęć pokazujących nędzę dzieci w przedwojennej Polsce.

W Wielkiej Brytanii, tematyką społeczną zajmował się Bili Brandt (1904-1983). Stworzył on fotograficzny zapis egzystencji różnych warstw społecznych przed II wojną światową. Wykonał wiele fotografii przedstawiających życie walijskich miast pozbawionych pracy po zamknięciu tamtejszych kopalń (fot. 66). Po wojnie B. Brandt porzucił fotografię społeczną i

zajął się krajobrazem, portretem i aktem, często z wykorzystaniem przerysowań pierwszego planu w wyniku zastosowania obiektywów szerokokątnych.

Innym zorganizowanym masowym przedsięwzięciem była działalność lewicowo zorientowanej amerykańskiej organizacji pod nazwą „Photo-League” („Fotoliga”), która prowadziła w latach trzydziestych - czterdziestych dokumentację życia w wielkich miastach na południu USA.

W latach poprzedzających wybuch II wojny światowej, niemiecki fotograf August Sander (1876-1964) rozpoczął realizację ważnego cyklu zdjęć ukazujących przekrój niemieckiego społeczeństwa (fot. 67, 68). Cykl ten, który dzisiaj odbieramy w kategoriach zdjęć wręcz antropologicznych składał się z siedmiu grup odpowiadających istniejącemu ustrojowi społecznemu. Portretowane osoby ubrane były zgodnie ze swoją profesją, wyposażone w charakterystyczne rekwizyty. Maksymalnie obiektywna fotografia portretowa miała dać prawdziwy obraz społeczeństwa. Obraz ten przedstawiony miał być w czterdziestu pięciu albumach po czterdzieści zdjęć każdy. Wykonane fotografie nie bardzo pasowały do faszystowskiej teorii aryjskiej rasy - przywódców świata. Dlatego po dojściu Hitlera do władzy, zabroniono Sanderowi pracy nad tym tematem. Mimo niedokończenia pracy fotografie, które powstały, stanowią wybitną analizę socjologiczną społeczeństwa na przykładzie narodu niemieckiego.

## **Fotografia wojenna**

W latach 1853-1856 toczyła się pomiędzy Rosją i Turcją tzw. wojna krymska, którą dokumentowali dwaj specjalnie przeszkoleni angielscy oficerowie, przydzielony do armii rosyjskiej rumuński fotograf, malarz i litograf - Carol Szathmari (1812-1887) i najsłynniejszy z nich, angielski adwokat i założyciel Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego - Roger Fenton (1819-1869). Fenton pracował w technice mokrego kolodionu, która jak pamiętamy, wymagała specyficznego oprzyrządowania. Swoje laboratorium-ciemnię zorganizował w specjalnie do tego celu przerobionym wozie handlarza winem (fot. 69). Wciągu blisko czterech miesięcy wykonał około 360 zdjęć. Technika kolodionu ze względu na niską czułość uniemożliwiała wykonywanie zdjęć migawkowych. Dlatego też nie była w stanie przekazać prawdziwego oblicza wojny. Zdjęcia przedstawiały aranżowane scenki z udziałem żołnierzy i dostojników, miejsca bitew, magazyny broni, słowem ujęcia statyczne.

W podobnym stylu obfotografowano amerykańską wojnę domową, zwaną wojną secesyjną toczącą się w latach 1861-1865 pomiędzy stanami północnymi i południowymi Ameryki. Wojnę obsługiwało kilka ekip fotograficznych i kilkunastu fotografów. Do najbardziej znanych należeli: Mathew Brady (1823-1896) Alexander Gardner (1821-1882) i Timothy H. O'Sullivan (1840-1882) (fot. 70).

W czasie tej wojny fotografia odegrała dużą rolę. Zdjęcia na stałe zagościły w raportach z miejsc walk. Były to również ujęcia statyczne wykonane metodą kolodionową. Przedstawiały zazwyczaj widoki topograficzne, sceny życia obozowego i portrety.

Mathew Brady i Alexander Gardner jeszcze w trakcie działań wojennych publikowali złożone z oryginalnych odbitek albumy, licząc na sukces finansowy. Sukcesu takiego nie odnieśli, albumów sprzedano bardzo mało, bowiem społeczeństwo chciało szybko zapomnieć o tragicznych wydarzeniach.

W 1857 roku angielski fotograf pochodzenia włoskiego, Felice Antonio Beato (1825-1903) fotografował w Indiach powstanie przeciwko Anglikom. Później wykonał wiele zdjęć w Chinach i Japonii.

W historii fotografii wojennej istotnym wydarzeniem była działalność niektórych fotografów z okresu komuny paryskiej. Realizując fotomontaże dopuszczali się historycznych fałszerstw, otwierając niesławną drogę wszelkim manipulacjom fotograficznym. Można nawet powiedzieć, że od tego czasu wiarygodność fotografii została podważona.

W czasie I wojny światowej organizowano specjalne oddziały wyposażone w sprzęt i laboratoria. Fotografie wykorzystywano przeważnie do celów militarnych, na przykład do zdjęć lotniczych.

Rozpowszechnienie fotografii małoobrazkowej i zapotrzebowanie na fotoreportaż przez ilustrowane magazyny spowodował rozwój fotografii prasowej. Gazety stały się głównym odbiorcą zdjęć z pola walki.

W 1936 roku wybuchła wojna w Hiszpanii. Do wybitnych fotografów tej wojny należał Robert Capa (1913-1954) autor książek: „Death in the Making”, „The Rattle of Waterloo Road”, „Slightly out of Fokus”, „The Russian Journal”. Jego najszlachetniejsze zdjęcia to fotografia z 1936 roku przedstawiająca „Padającego republikanina” (fot. 71), a później już z okresu II wojny światowej - fotografie desantu w Normandii.

Innym, wybitnym fotografem wojennym był urodzony w Warszawie David Seymour - pseudonim Chim (Dawid Szymon 1911-1956), który szczególnie interesował się wojennymi losami ludności cywilnej a zwłaszcza dzieci (fot. 72).

Z wojskiem sowieckim przemierzali pola walki między innymi: Max Alpert (1899-1980) jeden z najwybitniejszych sowieckich reporterów, autor zdjęć z budowy kolei na Syberii i wielkich zakładów przemysłowych. W czasie wojny pracował dla agencji TASS. Inny fotograf, Dmitrij Baltermanc (1912), profesor geometrii analitycznej, zasłynął jako autor zdjęć z bitwy o Moskwę, Stalingrad, Sewastopol i Berlin (fot. 73). Po wojnie pracując dla tygodnika „Ogoniok” fotografował prawie na całym świecie.

Natomiast Georgij Zelma (1906-1984) w latach dwudziestych fotografował w Uzbekistanie, Tadżykistanie, Kazachstanie, Kirgizji na Zakaukaziu i w Jakucji a w czasie wojny, między innymi bitwę o Stalingrad.

Aparat fotograficzny towarzyszył również polskiemu żołnierzowi począwszy od zdjęć z Powstania Styczniowego w 1863 roku (setki portretów powstańców wykonali między innymi Walery Rzewuski i Karol Beyer), fotografii Legionów Piłsudskiego, walk w czasie I wojny światowej i wojny z 1921 roku, aż po rok 1939, bitwę o Narwik, Wielką Brytanię, Monte Cassino, Normandię, front wschodni i zdobycie Berlina. Szczególnie ważna z punktu widzenia bogatej dokumentacji stała się fotografia Powstania Warszawskiego. Tacy fotografowie jak: Stefan Bałuk (1914), Tadeusz Bukowski (1909-1980), Sylwester Braun (1909-1996) (fot. 74), Eugeniusz Lokajski (1908-1944), Jerzy Tomaszewski, Jerzy Chrzanowski (1920), Eugeniusz Haneman (1917)- stworzyli wielki, fotograficzny epos ginącego miasta.

Autorem bogatej dokumentacji z niemieckiego obozu pracy we Wrocławiu wykonanej w latach 1943-1944 jest czeski fotograf Zdenek Tmej (1920).

Również następne konflikty zbrojne po II wojnie światowej były dokumentowane przez fotoreporterów. Dramatyczne chwile walk i codzienne życie żołnierzy w czasie wojny koreańskiej opublikował w książce pt. „This is War” amerykański reporter wojenny David Douglas Duncan (1916).

Wojnę w Wietnamie, Biafrze, Kambodży, Północnej Irlandii fotografowali Brytyjczycy: Donald Mc Cullin (1935), który zdjęcia z walk w Kongu, Wietnamie, Kambodży, Północnej Irlandii i Bliskiego Wschodu opublikował w książkach: „Description Business” i „Is Anyone Taking Any Notice?”, Philip Johnes Griffiths (1936) członek fotograficznej agencji „Magnum”, zdjęcia z walk w Wietnamie opublikował w książce pt. „Vietnam Inc.” i Tim Page (1944) autor zdjęć z Wietnamu oraz z Amerykanin Larry Burrows (1926-1971) i Francuzi: Gilles Peress (1946), Gilles Caron (1940-1970) i Michel Laurent (1946-1975), laureat nagrody Pulitzera, który zginął w Wietnamie a także Niemcy: Hilmar Pabel (1910) i Thomas Hopker (1936).

Warto w tym miejscu wspomnieć o tak zwanej sprawie Rossa Baughmanna, laureata Nagrody Pulitzera (przyznawanej corocznie za najlepsze zdjęcie publikowane w codziennej prasie amerykańskiej), który fotografując 1980 roku walki w Rodezji został posądzony o przekroczenie norm obowiązujących fotoreportera, między innymi przez noszenie broni podczas fotografowania. Zarzuca mu również sfingowanie i wyreżyserowanie fotografowanych wydarzeń, podkreślano fakt, że jego obecność jako fotoreportera miała wpływ na wydarzenia. Sprawa ta jest na tyle istotna, że wywołała falę dyskusji na temat etyki fotodziennikarza.

### **Fotografia polityczna Powstania Styczniowego**

W przedpowstaniowej manifestacji 27 lutego 1861 roku poległo pięciu Polaków. W warszawskiej pracowni fotograficznej Karola Beyera powstała słynna fotografia przedstawiająca ciała poległych. Istnieje również hipoteza, że zdjęcie to mógł wykonać pracownik Beyera, Marcin Olszyński (1829-1904). Zostało ono zmontowane na wzór tableau z uwypukleniem ran zabitych osób (fot.75). Jako dokument zbrodni zostało powielone w tysiącach egzemplarzy i odegrało olbrzymią rolę propagandową, wzniecając patriotyczne uczucia. Zdjęcie obiegło całą Polskę i trafiło na emigrację. Było pierwszym w historii fotografii zdjęciem politycznym na tak dużą skalę. Fotografia polityczna rozwinęła się w następnych latach trwania powstania. Powstańcy fotografowali się masowo przed wyjściem w bój. Całe rodziny robiły sobie zdjęcia na pamiątkę. Wkrótce okazało się, że stanowiły one jedyną pamiątkę po zesłanych na Sybir. Albumy z fotografiami powstańców wraz z nielegalną literaturą krążyły z rąk do rąk „dla podtrzymania ducha”.

Do najbardziej znanych powstańczych fotografów należał najwybitniejszy krakowski fotograf, Walery Rzewuski. Wykonane przez niego liczne portrety powstańców budziły uczucia narodowe. Fotografowanie się w mundurze powstańca było manifestacją polskości. W. Rzewuski był autorem bardzo popularnego portretu Mariana Langiewicza. Posiadanie w domu tego portretu było oznaką patriotyzmu.

Tak masowe zjawisko fotografii w służbie ojczyzny (w odniesieniu do okresu Powstania Styczniowego) stało się specyfiką polskiej fotografii, nie spotykaną nigdzie na świecie.

### **Fotografia polska po II wojnie światowej**

Po wojnie wielu fotografów przejęło na siebie obowiązek dokumentacji zniszczeń.

W 1945 roku Zofia Chomętowska, Edward Falkowski (1912), Alfred Funkiewicz i Tadeusz Przypkowski stworzyli głośną wystawę pt. „Warszawa oskarża” eksponowaną w kraju i w USA. Również w 1945 roku zdjęcia zniszczonej stolicy pokazał na wystawie w Grodzisku Mazowieckim, Stefan Deptuszewski(1912).

Do wybitnych fotografów dokumentalistów należał Jan Bułhak (1811-1950) .autor wielu fotografii Pomorza, Śląska, Ziemi Odzyskanych oraz widoków zrujnowanej Warszawy pokazanych na wystawie pt. „Ruiny Warszawy” w lutym 1946 roku. Fotografiami dokumentalną interesował się od dawna.

W latach międzywojennych zrobił około 10 tysięcy zdjęć skatalogowanych w 158 albumach zatytułowanych „Polska w obrazach fotograficznych”. Niestety zbiór ten wraz z całym majątkiem uległ prawdopodobnie zniszczeniu. Jan Bułhak należał do najwybitniejszych postaci polskiej fotografii. Od 1912 roku prowadził własną pracownię fotografii artystycznej a od 1919 roku był kierownikiem Zakładu Fotografii Artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Założył i prowadził „Fotoklub Wileński” a później „Fotoklub Polski”, biorąc udział w wielu wystawach fotograficznych w kraju i zagranicą. Był autorem terminu „fotografika” na określenie fotografii o ambicjach artystycznych. Napisał kilka książek, między innymi: „Fotografikę”, „Technikę bromową”, „Estetykę światła”, „Fotografię ojczystą” oraz wiele artykułów. Definicję „fotografii ojczystej” rozumiał Bułhak następująco: „Fotografia ojczysta jest to przedstawienie obrazowe kraju, jego powierzchni przyrodzonej oraz znajdujących się na niej działań i dzieł ludzkich w sposób tak prawdziwy, trafny i wyrazisty, żeby przedstawienie to mogło pogłębiać znajomość kraju ojczystego i pomnażać radość i dumę, jaką przynosi samowiedza narodowa”. Po wojnie Bułhak został pierwszym prezesem powołanego do życia w 1946 roku Polskiego Związku Fotografików, którego członkowie mogli od tej pory wykonywać wolny zawód artysty (organizacja ta od 1952 roku nosi obecną nazwę Związek Polskich Artystów Fotografików).

Wśród innych dokumentalistów na uwagę zasługują: Leonard Sempoliński (1902-1988), autor albumu pt. „Warszawa 1945” (fot. 261), Janina Mierzecka (1896-1987), autorka książki pt. „Fotografia zabytków i dzieł sztuki”, twórczyni Sekcji Naukowej przy ZPAF odnosząca wiele sukcesów w fotografii naukowej, na przykład cykl pt. „Pracująca ręka” (fot. 262), Maksymilian Jankowski (1904-1974), Bronisław Kupiec (1909-1970) i Zbyszko Siemaszko (1925).

Gruzy i ruiny Gdańska fotografował Kazimierz Lelewicz. Natomiast bogatą dokumentację odradzającego się życia na tym terenie zostawił późniejszy, konsekwentny kronikarz Gdańska, Zbigniew Kosycarz.

Niezależnie od Związku Polskich Artystów Fotografików, w 1947 roku powstało w Poznaniu Polskie Towarzystwo Fotograficzne, którego pierwszym prezesem został Tadeusz Cyprian (1898-1979).

Obie organizacje skupiały między innymi członków przedwojennego „Fotoklubu Polskiego”, tym samym stały się rzecznikami panującej w nim estetyki fotografii piktorialnej czyli opartej na malarskich wzorcach. Do szczególnie aktywnych kontynuatorów tej tendencji należeli oprócz J. Bułhaka: Marian (1880-1965) i Witold Dederkowie (1906-1988), Tadeusz Wański (1894-1958), (fot. 263), wspomniany wcześniej Tadeusz Cyprian (fot. 264), autor wielu artykułów i książek poświęconych fotografii, z których najbardziej znana „Fotografia-technika-technologia” miała w latach 1953-1970 aż 10 wydań, Janina Mierzecka, Henryk Hermanowicz (1912-1992), (fot. 265), Bolesław Gardulski (1855-1961).

Dominującą tematyką zdjęć był portret, architektura, krajobraz i martwa natura, a technikami tak zwane techniki specjalne (szczególnie popularne w okresie międzywojennym), do których dołączyła opracowana w 1931 roku przez profesora Witolda Romera (1900-1967) izohelia, metoda o charakterze naukowym, zasadniczo różniąca się od innych technik piktorialnych.

Izohelia umożliwiała tworzenie obrazów składających się z jednolitych plam w kilku tonach (fot. 266). Romer tak pisał o izohelii „Patrząc co dzień na mapy, obrazujące ukształtowanie powierzchni ziemi za pomocą pól o jednakowej barwie, rozgraniczonych liniami jednakowej wysokości nad poziomem morza (mapy hipsometryczne), pomyślałem o przedstawieniu w podobny sposób obrazów fotograficznych. Pomyślałem mianowicie o wyznaczeniu na polu obrazu linii jednakowej jasności i wypełnieniu płaszczyzn między tymi liniami równomiernymi półtonami o jasnościach wzrastających stopniowo, poczynając od najgłębszych czerni a kończąc na czystej bieli. Elekt ten został osiągnięty na drodze fotograficznej”.

Własną wersję techniki izohelii pod nazwą izobromu opracował działający we Wrocławiu założyciel Gabinetu Fotografii w Muzeum Śląskim we Wrocławiu (obecnie Muzeum Narodowe), Henryk Derczyński (1906-1981). Również Adam Bogusz (1918), specjalizujący się w fotografii przemysłowej jako jeden z pierwszych zaczął stosować techniki tonorozdzielcze w fotografii barwnej.

Witold Romer był również kierownikiem utworzonej w październiku 1955 roku katedry fototechniki na Politechnice we Wrocławiu. Warto wspomnieć jeszcze, że również w Poznaniu z inicjatywy Mariana Szulca (1913-1979) powstała 28 czerwca 1945 roku pierwsza po wojnie organizacja skupiająca fotoamatorów, a mianowicie Stowarzyszenie Miłośników Fotografii. Stowarzyszenie zaczęło wydawać od sierpnia 1946 roku pierwsze po wojnie czasopismo fotograficzne pod nazwą „Świat Fotografii” odgrywające ważną rolę w kształtowaniu się ruchu fotograficznego w kraju (do końca 1952 roku ukazały się łącznie 32 zeszyty). Marian Szulc jest autorem wydanej w 1963 roku unikatowej na naszym rynku wydawniczym książki pt. „Materiały do historii fotografii polskiej. Bibliografia 1836-1956”.

Inną tendencją powojennej fotografii, o zdecydowanie mniejszym zasięgu była tradycja międzywojennej awangardy. Do jej kontynuatorów należeli: Zbigniew Dłubak (1921) i Aleksander Krzywobłocki. Dłubak brał udział w zbiorowej wystawie w 1948 roku pod nazwą „Nowoczesna Fotografika Polska” a następnie wspólnie z Edwardem Hartwigiem (1910) w „I Wystawie Sztuki Współczesnej” w Krakowie w 1948 roku. Zaprezentował tam abstrakcyjne w formie ujęcia makrofotografii i solaryzacji, którym nadawał poetyckie tytuły. Fotografie te były wizualizacją pewnych wersów poematu Pablo Nerudy „Serce Magellana”. Swoje zainteresowania strukturą fotografii kontynuował później w innych realizacjach.

Edward Hartwig po latach pracy z „miękkim” obrazem, wypracował później własny styl oparty na mocno kontrastowych kopiach, wykorzystywaniu efektu grubego ziarna i grafizacji. Jest również autorem kilku albumów fotograficznych między innymi: „Fotografika”, „Moja ziemia”, „Akropol”, „Pieniny”, „Kulisy teatru”, „Wierzb”, „Mistrzowie europejskiej kamery”. Jest nadal aktywnym autorem wystaw i należy bez wątpienia do grona najwybitniejszych fotografów, o czym może świadczyć jego udział w prestiżowych wystawach takich jak: „10 fotografików świata”, czy „10 wielkich fotografików świata” (fot. 267).

Ciekawe, eksperymentalne fotografie wpisujące się w nurt awangardowy, przedstawiające dyfuzję cieczy wykonywała Fortunata p Obrąpalska (1909), (fot. 268).

W 1949 roku oficjalnie proklamowano w polskiej sztuce, a co za tym idzie również w fotografii tak zwany socrealizm. Kierunek ten wprowadzony w ZSRR w latach 30-tych, został po wojnie narzucony całemu blokowi krajów socjalistycznych. Charakteryzował się odcięciem od wszelkich ruchów awangardowych na rzecz propagandowej funkcji sztuki, promującej kult socjalistycznej pracy i nadrzędnej roli rządzącej partii. Sztuka miała ponadto pełnić rolę wychowawczą w duchu socjalizmu. Powstało wiele tekstów programowych, między innymi Adama Johana czy Witolda Dederki. Krytyk sztuki Alfred Ligocki tak pisał na łamach miesięcznika „Fotografia” (nr 9/55) „Ostatecznie czynnikiem decydującym o ideowej,

socjalistycznej wartości treści jako dzieła sztuki jest psychika artysty. Jeśli zna on zasady materializmu dialektycznego i historycznego, jeśli myśli i czuje socjalistycznie i jeśli budowa socjalizmu jest jego najgłębszym przeżyciem i potrzebą - wtedy dopiero powstaje realna możliwość nadania dziełu socjalistycznej treści. Droga więc do niego wiedzie przez ideologiczne wyszkolenie i ideowe przeobrażenie artysty, a nie przez wybór tematu". Na wielu propagandowych wystawach głównym tematem zdjęć była socjalistyczna praca. Do bardziej interesujących fotografów pracujących w tej konwencji należał Roman Burzyński (1907-1988), autor wielu tekstów i podręczników dla fotoamatorów (fot. 269) i Zygmund Zdanowski (1905-1984), który wraz z żoną Bogusławą utworzył Liceum Fotograficzne (do dzisiaj istniejące w Gdyni-Orłowie jako szkoła średnia, pod nazwą Liceum Sztuk Plastycznych).

Reakcją na kilkuletnie panowanie socrealizmu stały się eksperymenty z fotografią i filmem abstrakcyjnym. Do najciekawszych należały „Kineformy” Andrzeja Pawłowskiego (1925-1986) z 1957 roku (ruchome barwne modulatory świetlne sprzężone z dźwiękiem).

W latach 1954-1956 Pawłowski tworzył również luksogramy i heliogramy bez użycia aparatu fotograficznego. Powstawały one w wyniku oświetlania z różnych stron ustawionych na światłoczułym materiale wycinanych papierowych form. W 1967 roku zrealizował ciekawy cykl fotografii pt. „Genesis”. Fotografie te przedstawiały ręce fotografowane w zbliżeniu na tle nieba w sposób, wydobywający z nich monumentalną formę (fot. 270). Równie interesujący był cykl abstrakcyjnych kompozycji Bronisława Schlabsa (1920) i heliografie Marka Piaseckiego (1935), które stanowiły zapis mieszania się cieczy bezpośrednio na materiale światłoczułym bez użycia aparatu fotograficznego.

W 1959 roku na wystawie „Antyfotografia” Jerzy Lewczyński (1924) pokazał zestaw, na który składały się reprodukcje różnorodnych napisów, plakatów i dokumentów. Fotografie te stanowiły pierwsze próby w polskiej fotografii „oderwania obrazu od motywu” (cytat za Jerzym Buszą - „Wobec fotografii” wyd. COMUK, Warszawa 1983). Jerzy Lewczyński konsekwentnie gromadził podobne dokumenty, a jedną z najciekawszych jego prac w tym stylu jest fotografia pt. „Nasze powiększenie” składająca się z serii powiększeń fragmentów jednego zdjęcia (fot. 271). Później J. Lewczyński wprowadził termin „archeologia fotografii” na określenie swoich realizacji opartych na fotografiach znalezionych. Eksponując na wystawach same negatywy, na przykład szklane płytki („Tryptyk znaleziony na strychu” z 1971 roku) czy uszkodzoną kliszę („Negatyw znaleziony na ulicy” z 1971 roku), autor zwraca uwagę na magiczny aspekt funkcjonowania negatywu, który jest świadkiem stanu energii fotografowanego motywu (fot. 272).

W 1959 roku, Zdzisław Beksiński (1929) przedstawił szereg montaży, między innymi cykl pt. „Kołysanka”, który był propozycją tak zwanego „montażu skojarzeniowego”. Poprzez wprowadzenie zdjęć anonimowych, dokumentalnych, reprodukcji i własnych, stworzył nowe wartości wynikające ze skojarzeń jakie wywoływały one u widza.

Twórczość Z. Beksińskiego, J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa była samodzielnym i nowatorskim rozwiązaniem w nowoczesnej fotografii.

W latach 1957-1959 działała wrocławska grupa „Podwórko”, której członkowie: Bożena Michalik (1907), Wadim Jurkiewicz (1911-1962), Zbigniew Staniewski (1925), Edmund Witecki (1937) w twórczości swojej odwoływali się do sztuki nowoczesnej, inspirując się abstrakcją. Do najciekawszych realizacji można zaliczyć fotografie zdeformowanych odbić w szybach, symetryczne montaży i zapisy światła autorstwa B. Michalik.



## Fotografia krajobrazowa

Tradycje fotografii krajobrazowej jako kontynuacji „fotografii ojczyściej” lansowanej w latach międzywojennych przez Jana Bułhaka zdominowały powojenną fotografię. „Fotografia ojczyściej” to wyrażanie poprzez fotografię piękna ojczyściej przyrody, zabytków architektury i pejzażu. Do fotografów pracujących w tej konwencji należeli: Antoni Anatol Węclawski (fot. 273), Stanisław Turski (1904-?). Feliks Zwierzchowski (1912), Jan Sunderland (1891-1979), krytyk sztuki i fotografii, autor między innymi książki pt. „Estetyka i sztuka fotografii”, przez wiele lat udzielający na łamach miesięcznika „Fotografia” porad pod nazwą „Fotoocena”, Tadeusz Sumiński (1924), specjalizujący się w krajobrazie z wyeksponowanymi chmurami, Jan Korpala (1916-1977), fotograf Karkonoszy.

Tradycja fotografii krajobrazowej jest silna również współcześnie, między innymi w osobach: Konrada Pollescha (1940) pracującego również w technice „gumy”, Wiktora Wołkwa (1942), (fot. 274), autora niekonwencjonalnego albumu „Wołków”, Mirosława Wiśniewskiego (1936), autora zdjęć barwnych i albumu „Moja ziemia” nagrodzonego za zdjęcia książką roku, Zygmunta Świątka (1929). Lecha Charewicza (1935), Janusza Nowackiego (1939) używającego do wielu cykli z powodzeniem aparat typu „Horyzont” (fot. 275), Andrzeja Strumiły (1928), malarza, grafika, scenografa i fotografa, Mieczysława Wieliczki (1949) wykorzystującego między innymi technikę światła punktowego przy sporządzaniu odbitek, Jana Włodarczyka (1955), specjalizującego się w ręcznym barwieniu odbitek, Janusza Piszczatowskiego (1949), Jana Siudowskiego (1922-1982) autora wystawy „Ziemia Żeromskiego”, Marii Szuwałskiej, specjalizującej się podobnie jak Halina Wasielke w fotografii morskiej, Krzysztofa Pileckiego (1958), Ryszarda Ziemaka (1935), autora albumów o Tatrach, Andrzeja Borysa (1949), Tadeusza Budzińskiego (1938), autora albumów o Bieszczadach.

Własny styl fotografii krajobrazu wypracowali sobie fotografowie związani z tak zwaną „kielecką szkołą krajobrazu” pod przewodnictwem Pawła Pierścińskiego (1928), (fot. 276). Pozostali to: Jan Spałwan (1921), Jerzy Piątek (1946). Janusz Buczkowski (1932), Waclaw Cislowski (1924). Zdjęcia przez nich wykonywane charakteryzowały się świadomym pomijaniem postaci ludzkich i wszelkich wytworów człowieka (budynki, maszyny), w warstwie formalnej uwypuklały geometryczne cechy krajobrazu.

Dokumentację krajobrazu zajmował się Fryderyk Kremser (1930), który reaktywował działalność Komisji Fotografii Krajoznawczej.

Krajobraz Śląska penetrowali między innymi: Edward Poloczek (1922). Andrzej Koniakowski (1944) i Michał Cała (1948), pokazując ekologiczne zagrożenie tych terenów.

Krajobraz jako pretekst do autorskiej ingerencji w pejzaż wykorzystywał w swoich realizacjach Zenon Harasym (1941), autor wystaw: „Aneksja pejzażu” z 1978 roku i „Pejzaże sygnowane” z 1981 roku.

Do najciekawszych twórców w dziedzinie fotografii przyrodniczej należy zaliczyć: Włodzimierza Puchalskiego (1909-1979), autora między innymi wydanej po raz pierwszy w 1951 roku książki „Bezkrwawe łowy”, Stanisława Turskiego, Władysława Strojnego (1923), autora między innymi albumu „W świecie owadów”, Zdzisława Wdowińskiego, autora albumów: „Foto-przyroda”. „Wśród puszczy i jezior”, Romana Hereźniaka (1935), Leszka Wilczka (1930), autora albumów „Okno w okno”, „Jajko jajku nierówne”, „Uroda ryb”, „Grzybów jest w bród”, „W kropki i w paski”. Wspaniałe zdjęcia koni zaprezentowane w 1972 roku na wystawie „Tabun” wykonywał Marian Gadzalski (1934-1985), (fot. 277). Obecnie specjalizuje się tej tematyce Zofia Raczkowska.

## Kontynuacja fotografii awangardowej

Zanim omówię pokrótce tendencje awangardowe w fotografii powojennej warto w tym miejscu nadmienić, że w 1965 roku ukazała się książka Urszuli Czartoryskiej „Przygody plastyczne fotografii” będąca jak dotąd jedną z nielicznych na naszym rynku traktujących o wzajemnych relacjach pomiędzy fotografią a plastyką. Sama autorka należy do liczących się teoretyków i krytyków fotografii i konsekwentnie od lat zajmuje się zarówno przybliżaniem światowych tendencji i nazwisk jak i promocją polskiej fotografii na świecie, (druga książka U. Czartoryskiej nosi tytuł „Od pop-artu do sztuki konceptualnej”). W tym miejscu warto wspomnieć, że do najważniejszych teoretyków i historyków fotografii należą: Wanda Mossakowska, Juliusz Garztecki, Jerzy Busza, Adam Sobota, Lech Lechowicz, Krzysztof Jurecki i Aleksander Żakowicz, Marek Grygiel, Jerzy Olek.

Na początku lat 60-tych rozpoczęła działalność toruńska grupa „Zero 61”, której członkowie całkowicie odrzucili tradycyjną estetykę na rzecz eksperymentów. Do grupy należeli między innymi: Jerzy Wardak (1938), twórca metaforycznych fotomontaży (fot. 278), Józef Robakowski (1939), eksperymentujący z przestrzennymi obiektami z użyciem fotografii, później jeden z najciekawszych twórców eksperymentalnego kina i sztuki video. Wojciech Bruszewski (1947), również prekursor eksperymentów z aparaturą video, Andrzej Różycki (1942), twórca fotomontaży (fot. 279), a później cyklu prac przedstawiających łatwość manipulacji obrazem fotograficznym, Antoni Mikołajczyk (1939), eksperymentujący w kolorze, by w latach późniejszych zająć się analizą światła jako głównego obiektu twórczej ekspresji, oraz Czesław Kuchta (1936).

W 1969 roku odbyła się ostatnia wystawa grupy. Miała ona rzadko spotykany wcześniej charakter wystawy typu environment. Fotografie wtopione były w przestrzeń starej kuźni. (fot. 280)

Podobny sposób ekspozycji zastosował po raz pierwszy Zbigniew Dłubak, redaktor naczelny powstałego w lipcu 1953 roku miesięcznika „Fotografia”, ukazującego się do 1972 roku, zastąpionego następnie, już pod innym kierownictwem, na kwartalnik „Fotografia” i miesięcznik „Foto”. Dłubak kontynuując swoją awangardową postawę zorganizował w 1967 roku prekursorską w polskiej fotografii aranżację environment „Ikonosfera I”. Składały się na nią fotografie przedstawiające fragmenty ludzkiego ciała wiszące luźno z sufitu w ten sposób, że widz musiał przeciskać się pomiędzy nimi i obcować z ich materialnością (fot. 281). Był to zupełnie nowy sposób prezentacji fotografii, zapowiedź późniejszych eksperymentów (na przykład serii zdjęć: „Gestykulacje”, „Ocean”).

Wymienione wyżej eksperymentatorskie tendencje pojawiły się również na liczących się wystawach „Fotografii subiektywnej” z 1968 roku i „Fotografów poszukujących” z 1971 roku. W tej ostatniej chodziło o pokazanie nowych możliwości fotografii i to zarówno w odniesieniu do formy jak również możliwości wykorzystywania informacyjnej warstwy zdjęcia.

W 1966 roku, w kręgu teatru Tadeusza Kantora (1915-1990) powstała „Druga Grupa” w składzie: Waław (1944) i Lesław Janiccy (1944) oraz Jacek Stokłosa (1944) zajmująca się specyficznymi hapeningami, w których zdjęcia stanowiły ważny składnik.

Do interesujących cykli fotografii posiłkujących się metodami matematycznymi w sztuce należał realizowany przez Janusza Bąkowskiego (1922) od 1967 roku cykl analitycznych prac - klejonych powiększeń konstruowanych według określonego wzoru (fot. 282).

W 1969 roku Jadwiga Przybylak (1929) zaprezentowała wystawę „100 x siatka”, która stanowiła przykład kreatywnych możliwości fotografii poprzez sam wybór wycinka rzeczywistości (fot. 283).

Lata 70-te charakteryzowały się w sztuce ekspansją tak zwanych mediów mechanicznych, to znaczy fotografii, filmu i video - powstało pojęcie fotomedializmu. Znaczenie fotografii jako jednego z mediów sztuki bardzo wzrosło. Wobec nowych kierunków takich jak: happening czy performances, fotografia przybrała funkcje dokumentujące. Sama stała się również twórczym narzędziem w badaniu własnej specyfiki oraz relacji zachodzących pomiędzy artystą a otaczającym go światem.

Wraz z nadejściem sztuki konceptualnej pojawiły się takie realizacje jak: „Aparat” Jarosława Kozłowskiego (1945), seria zdjęć wycinka pejzażu miejskiego, którego kolejne ujęcia powstały w innych warunkach technicznych aż do wyczerpania się możliwości technicznych aparatu fotograficznego. Fotografie nieba („Saturn, 19. XII. 1971, Jowisz, 31. V. 1973”) wykonane przez Zdzisława Jurkiewicza (1931) przy użyciu teleskopu pozwalające odbiorcy osiągnąć dystans do wszechświata.

Wcześniej, bo w 1970 roku Wiesław Hudon (1943) zrealizował wystawę pt. „Informacja-wyobraźnia-działanie”, (fot. 284) która stanowiła zapowiedź totalnej dokumentacji podjętej później przez Andrzeja Lachowicza (1939) w „fotografii permanentnej”.

We Wrocławiu; Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz (fot. 285) i Natalia Lach-Lachowicz (1937) założyli autorską galerię pod nazwą „Permafo”. Program galerii realizował konceptualne tendencje w sztuce awangardowej. Do ważniejszych prezentacji autorskich tej galerii należy zaliczyć: „Fotografię intymną” Natalii Lach-Lachowicz (fot. 286), „Permart” Andrzeja Lachowicza, „Tautologie” Zbigniewa Dłubaka (zestawienia różnych przedmiotów oraz ich fotografii) i zbiorową wystawę „Mutanty”, realizującą ideę zmienności, niejednoznaczności zmiany i ciągłej jej rejestracji. Ważnym ośrodkiem ruchu fotomedialnego stała się prowadzona przez Jerzego Olka (1943), również we Wrocławiu, galeria „Foto - Medium – Art.” (fot. 287). Wokół tej galerii powstał w 1976 roku intelektualny ruch twórczy, między innymi w postaci sympozjów („Stany graniczne fotografii” (Katowice 1977), „Foto-Medium-Art.” (Wrocław 1979) oraz cyklu artykułów, rozpraw i esejów na temat fotografii jako środka przekazu i jej roli w sztuce.

W 1978 roku przy galerii „F-M-A” powstała grupa twórcza w składzie: Alek Figura (1950), Ireneusz Kulik (1948), Jerzy Olek, Ryszard Tabaka (1948), której celem była realizacja programu „Foto-Medium-Art.”. Grupa współpracowała również z tak zwanym „Seminarium warszawskim”, w skład którego wchodziły osoby związane studiami lub pracą z Państwową Szkołą Sztuk Plastycznych w Łodzi: Zbigniewem Dłubakiem, Jarosławem Kudajem (1949), Marianem Łukawskim (1950) i Mirosławem Woźnicą (1948). Była to grupa samokształceniowa, której członkowie uważali, że sensowne jest tylko takie działanie w sztuce, które ma charakter analityczny. Artyści ci występowali zarówno indywidualnie jak i zbiorowo zajmując się problemami teorii i praktyki w sztuce.

Tendencje awangardowe w fotografii składały się również na program „Małej Galerii” w Warszawie i galerii „Gn” w Gdańsku, założonej przez Leszka Brogowskiego (1955), autora między innymi zestawu zdjęć pt. „Idiomy” będącego analizą struktury fotografii (fot. 288). Brogowski w „Idiomach IV” fotografując kartę białego papieru doszedł do tego, że rzeczywistość i obraz fotograficzny stały się tym samym. „Mała Galeria” została założona przez Andrzeja Jórczaka (1944-1981) tworzącego razem z Henrykiem Gajewskim (1949) i Krzysztofem Wojciechowskim (1948) grupę twórczą „Remont”.

Do ciekawszych autorów wystawiających w tych galeriach należą oprócz wymienionych wyżej: Janusz Bąkowski (wystawa „Kwadrat”) Jadwiga Przybylak (wystawa „Zdjęcie”), Paweł Kwiek (1951), interesujący się kwestią sacrum w sztuce, Józef Robakowski (wystawy „Zapisy mechaniczno-biologiczne”, „Czeluście”), Jan Świdziński, twórca teorii sztuki kontekstualnej, Paweł Borkowski (1951), eksperymentujący z hologramami a później kamerą otworkową, Romuald Kutera (1949), Anna Kutera (1952), Zygmunt Rytka (1947), Ewa Partum (1950) i Janusz Szczucki (1953).

Z innymi galeriami związani byli między innymi Zdzisław Sosnowski (1947), autor realizacji pod nazwą „Goalkeeper” komentującej świat mass-mediów, na którą składały się fotografie, slajdy i film oraz Teresa Tyszkiewicz (1953) i Małgorzata Potocka (1953) eksperymentujące z fotografią i filmem.

Ze środowiskiem warszawskiej galerii „Remont” związany był Henryk Gajewski, autor między innymi interesującej akcji „Inna książka dla dziecka”. Do niezwykle ciekawych prac inspirowanych rzeźbą należały realizacje: Jana Stanisława Wojciechowskiego (1948) i Aliny Szapocznikow (1926-1973), cykl „Fotorzeźby” (fot. 289) - odpowiednio oświetlone, powiększone kadry przedstawiające formy z gumy do żucia. „Wyciągając z mych ust przedziwne formy, zdałam sobie nagle sprawę z niezwyklej kolekcji rzeźb abstrakcyjnych, które przechodzą przez moje usta”, a także plakaty Romana Cieślewicza z wykorzystaniem fotomontażu, który na temat fotografii mówił w jednym z wywiadów; „Używam fotografii jako materii, nie jako produktu, więc staram się wydobyć z niej rzecz, która jest jak raster, siatka drukarska, która stanowi zupełnie nieprawdopodobny poligon dla grafika, dając zupełnie fabularną możliwość kreacji i manewrowania”. Również architekt i plakacista, Wojciech Zamecznik (1923-1967), wykorzystywał fotografię w plakacie (pierwsze próby już w 1949 roku), łącząc kadr filmowy z krojem pisma. Niezmiernie ciekawą i konsekwentną twórczość uprawiał i kontynuuje do dziś, Stefan Wojnecki (1929), który rozpoczął od drukowania na łamach pisma „Wyboje”, przetworzonych replik bieżących wydarzeń politycznych. Później zajął się wykorzystaniem techniki i technologii do przekazów artystycznych realizując duogamy. Swoją wystawę „Twarze” tak komentował: „Wzdłuż ścian Salonu jedynym, nieprzerwanym ciągiem biegnie pas szorstkiego papieru pakowego z odcisniętymi różnorodnymi śladami butów przechodniów wielkomiejskiej ulicy. Jakby w objęciu krzyżujących się kroków, na wysokości oczu wisi w przestrzeni Salonu 13 dużych fotogramów. Wszystkie barwne, zreprodukowane z czarno-białych zdjęć 13 autorów. Kolory symbolicznie dostosowane do atmosfery radości, smutku, troski, podpatrzonych sytuacji z codziennego życia. Na odwrocie każdej pracy naklejone paragony, zużyte bilety, druki urzędowe, rachunki, elektrokardiogram, perforowane taśmy komputera, karteczki wyrwane ze szkolnego zeszytu. Jeden fotogram z taśmą komputera na odwrocie zawieszony odmiennie niż inne. Tytuł wystawy „Twarze” - jednak ani jednej twarzy na zdjęciu nie widać, miejsca ich zajęła przestrzeń wyciętych prostokątów. Każdy w wyobraźni może zobaczyć twarz kogoś znajomego, bliskiego, widzi też w pustych miejscach twarze innych zwiedzających. Bo przecież fotogramy przedstawiają zjawiska charakterystyczne dla życia ludzkiego, są wycinkiem z niego, a ich konkretne rozwiązania odbiorca sam uzupełnia w swojej niepowtarzalnej wyobraźni”.

Do innych ważniejszych jego ekspozycji należy zaliczyć wystawy: „Sztuka alternatywna” z 1974 roku, „Hiperfotografia” z 1978 roku, „Fotografia swobodna” z 1980 roku i „Fotografia tożsamości” z 1981 roku, którą komentuje: „Nurt fotografii tożsamości zwraca uwagę społeczeństwa na często niedocenianą wartość zwykłych, banalnych odbitek, które po wydobyciu z kąta szuflady nieoczekiwanie błyszczą świeżością aktualnych odniesień”.

## Poza awangardą

Do tradycji fotografii subiektywnej jednakże o bardzo specyficznym, romantycznym zabarwieniu należała twórczość krakowiaków: Wacława Nowaka (1924-1976) z powodzeniem eksperymentującego z fotografią stroboskopową, materiałem typu „polaroid” i obiektywem „fish-eye” (fot.290), Wojciecha Plewińskiego (1928), (fot.291) znakomitego fotografa teatralnego i Zbigniewa Lagockiego (1927), (fot.292). Ci dwaj ostatni przez wiele lat tworzyli okładki do popularnego pisma „Przekrój”. Również w konwencji fotografii subiektywnej mieszczą się prace wrocławskiego fotografa i plastyka Michała Diamenta (1935-1977), szczególnie interesujące w graficznych portretach (fot.293) i cyklu pt. „Siatki”, plastycznej interpretacji wydawać by się mogło banalnego tematu. Natomiast szczególnie w serii drzew będących tematem fotografii Stefana Arczyńskiego (1916) można doszukać się wpływu niemieckiej „nowej rzeczowości”. Autor od lat 50-tych realizuje albumy i książki ilustrowane własnymi fotografiami, preferując takie tematy jak portret, krajobraz, architektura, motywy przemysłowe, wykonywane w konwencji „klasycznej estetyki”.

W latach 70-tych powstała w Krakowie twórcza grupa pod nazwą „Grupa robocza” w składzie: Ryszard Bobek (1950), Aleksander Gintow, Witold Górka (1945), Stanisław Markowski (1949), Stefan Zbadyński (1946), Bogdan Zimowski (1946), Jacek Szmuc (1945). Fotografów tych interesowały relacje pomiędzy rzeczywistością a wizerunkiem tej rzeczywistości w sztuce. Stąd wykonywali wiele realizacji stylizowanych na teatralne inscenizacje. Do najciekawszych należały niewątpliwie eksperymentalne portrety wykonywane przez Stanisława Markowskiego.

W 1971 roku Ireneusz Pierzgalski przedstawił w Muzeum Sztuki w Łodzi ciekawą wystawę environment pt. „Hotel sztuki”. Barwne przezrocza rzutowane były na przedmioty znajdujące się w pomieszczeniu tworząc zdeformowany obraz rzeczywistości.

W latach 1975-1979 dzięki ciekawej realizacji pod tytułem „Płaszczyzny dzielące” zaistniał Marek Gerstman (1951), który próbował przedstawić iluzję przestrzeni na dwuwymiarowej fotografii (fot.294). M. Gerstman był również członkiem grupy pod nazwą „Studio prób fotograficznych i Filmowych ZOOM” związanej z ruchem studenckim, której działalność polegała na łączeniu fotografii z akcjami typu happening. Pozostali to: Andrzej B. Górski (1951) Jerzy Malinowski (1959), zajmujący się później fotografią barwną i Jan Zamorski. Grupa ta na festiwalu studenckim „FAMA” w Świnoujściu przedstawiła w latach 70-tych kilka akcji, między innymi: „Żywe portrety”, widowisko składające się z fotografii, modelek i dźwięku.

W tych samych latach działała we Wrocławiu związana również z ruchem studenckim grupa „Format”. W skład grupy wchodził między innymi Czesław Chwiszczuk (1951) i Wacław Ropiecki (1951).

Do ciekawszych grup studenckich należała założona w 1960 roku w Warszawie grupa „Stodoła”, której członkowie cenili dokumentalne i narracyjne cechy fotografii. Po związaniu się ze Związkiem Polskich Artystów Fotografików, już pod nową nazwą „ST 60” grupa zorganizowała w 1966 roku kilka monotematycznych wystaw o zacięciu publicystycznym jak na przykład: „Problem śmieci w mieście”, „Mleko”, „Parowozownia” czy późniejszą z 1970 roku „Buty”. Do szczególnie aktywnych członków grupy należeli: Edward Grochowicz (1939), autor barwnych portretów hutników i zdjęć z przemysłowych plenerów, Zbigniew Wojewódzki (1938), Janusz Czarnecki (1928). Wiesław Zieliński (1935), Paweł Pierściński, Krzysztof Majchert (1940), Jerzy Wierzbicki (1937), Mieczysław Cieślak (1938), Tadeusz

Kowalski (1934), Jerzy Makowski, a w późniejszym okresie: Katarzyna Maciejko (1948), Maria Niezabitowska i Janusz Przeździecki.

W latach 70-tych zaczął rozwijać się dość ekspansywnie nurt fotografii salonowej tak zwany fiapizm (nazwa od FIAP - Federation Internationale de l'Art Photographique - Międzynarodowa Organizacja Sztuki Fotograficznej). Pod patronatem tej organizacji odbywa się co roku kilkaset wystaw międzynarodowych o określonej stylistyce estetycznej a wystawiający ubiegają się między innymi o międzynarodowe tytuły artysty FIAP. Wśród polskich autorów do bardziej aktywnych należeli między innymi: Krzysztof Kamiński (1939), Krzysztof Jakubowski (1946), również autor interesujących fotoplakatów, specjalizujący się w fotografii aktu Andrzej Krynicki, Krystyna Łyczywek (1920), promująca diaporamę, jako formę wypowiedzi twórczej, publicystka i autorka książek oraz organizatorka sympozjów dotyczących historii fotografii, szczególnie Pomorza Zachodniego.

Specjalistami fotografii aktu można nazwać Władysława Pawelca (1923), Lecha Morawskiego (1939-1996), (fot.295), Andrzeja Zygmuntowicza (1950). Tradycyjny portret, akt i architektura Torunia stały się domeną twórczości Janiny Gardzielewskiej (1926).

Również w latach 70-tych wielu twórców związanych z ruchem instruktorów fotografii zaproponowało działania animujące fotografię w postaci różnego rodzaju akcji. Do najciekawszych należała działalność Janusza Nowackiego, współzałożyciela poznańskiej grupy „Zbliżenie”, z którą zrealizował następujące akcje: „Spotkanie”, „Most”, „Przejście”. Charakterystyczną cechą tych akcji było wciągnięcie publiczności do czynnego udziału w akcji.

Do jednych z pierwszych prób wciągnięcia publiczności do akcji fotograficznej należała impreza „Twoja fotografia” zorganizowana przez Kazimierza Helebrandta (1940) i Jerzego Olka w 1975 roku we Wrocławskiej „Galerii fotografii”, na którą kartą wstępu była przyniesiona dowolna fotografia. Fotografii te składały się na ekspozycję zwiększającą się w miarę napływania uczestników. Autorzy ci są również realizatorami ciekawej ekspozycji „Fototeatr”.

Działania wychodzące poza galerię zdobyły sobie nazwę „fotografii ekspansywnej” (określenie Jerzego Olka) i były również programowo związane z krakowską Grupą Twórczą SEM, która powstała w 1976 roku. Do grupy należeli między innym: Kazimierz Kulawiak (1954) i Adam Rzepecki. Grupą przeprowadziła akcje i wystawy: „Akcja próbna” w latach 1976 i 1977, „Bystrzyca” w roku 1977, „Akcja stołówka” w roku 1977, „Akcja ślady” w roku 1977. W 1978 roku powstaje „Jaszczurowa galeria fotografii” prowadzona przez A. Rzepeckiego, która w 1979 roku zorganizowała „Forum Fotografii Ekspansywnej”, imprezę składającą się z pokazów, wystaw i dokumentacji działań fotograficznych.

W 1976 roku ruszył w podróż na trasie Bydgoszcz-Cieszyn, doczepiony do składu pociągu, specjalny „wagon-galeria”. Była to próba bezpośredniego dotarcia ze sztuką do odbiorcy. W ekspozycji zaaranżowanej w wagonie znalazły się dzieła malarzy i fotografów - Andrzeja Mazieca- barwne izohelie i Stanisława Wasilewskiego - fotomontaże. Niezależnie od tego, prace i dokumentacja akcji „Podróż” wystawiana były w poczekalniach dworcowych.

Również i inni autorzy realizowali program wyjścia poza galerię, między innymi Wiesław Brzózka współzałożyciel grupy „Centrum”. Kierownikiem artystycznym powstałej w 1980 roku grupy był Tomasz Henryk Kaiser. Brzózka zrealizował z grupą w latach 1979-1981 wiele akcji artystycznych, między innymi: „Splot”, „Maska”, „Godzina zero”, „Przejście podziemne”. Działalność animacyjna jest domeną Mieczysława Cybulskiego (1933), współzałożyciela warszawskiej grupy FAKT, współautora akcji „Odsłanianie” w Gródku w 1976 roku. Później zaproponował akcję „Fotografia dla przyszłości” polegającą na zakopaniu

w ceramicznej rurze fotografii różnych autorów, wykonanych na porcelanie i stanowiących fotograficzny obraz epoki.

Do ważniejszych wystaw fotograficznych lat 70-tych odchodzących od stylistyki salonu należy niewątpliwie „Expo-wizja” („Stara Galeria” ZPAF, Warszawa 1978), Włodzimierza Ochnio (1951). Ekspozycja o charakterze „zabawowo-ludycznym” zaaranżowana była w całej przestrzeni galeryjnej.

### **Fotografia prasowa**

W powojennej historii polskiej fotografii prasowej, najważniejszym zjawiskiem było środowisko fotoreporterów związanych z tygodnikiem „Świat” (1951-1969). Z tygodnikiem tym współpracowali: Władysław Sławny (1907-1990), (fot.296), Konstanty Jarochoński (1920-1978), (fot.297), Jan Kosidowski (1922-1992), (fot.298) i Wiesław Prażuch (1925-1992), (fot.299). W pierwszych latach swego istnienia pismo wykorzystywało narzucane programowo fotografie, aby po przełomie październikowym osiągnąć w latach 1956-1964 najwyższy, światowy poziom reportażu. Cechą charakterystyczną tych reportaży było odejście od statycznej kompozycji na rzecz dynamicznych ujęć, chwytających „życie na gorąco”. Fotografie te inspirowane były działalnością grupy „Magnum” oraz takimi ilustrowanymi tygodnikami jak: „Life” czy „Paris Match”.

Odmienną estetyką fotografii prasowej charakteryzowały się zdjęcia miesięcznika „Polska”. Były one często reżyserowane i starannie komponowane. Pojawiały się tam również fotografie barwne. W miesięczniku drukowali: Irena Jarońska (1924-1996), Piotr Barącz (1922-1991), Marek Holtzman (1919-1982), autor stylizowanych portretów i aranżowanych reportaży o artystach. Eustachy Kossakowski (1925) od 1970 roku mieszkający w Paryżu gdzie w 1971 roku zrealizował znaną wystawę „6 metrów przed Paryżem” (fot.300). W latach 80-tych rozpoczął fotografowanie zjawisk świetlnych, opracowując album poświęcony efektom świetlnym we wnętrzu katedry w Chartre. Tadeusz Rolke (1929), autor zdjęć z festiwali: „Teatr Narodów - Hamburg 79”, „Noel 79” w Nancy, „Festiwal Santarcangelo 79”, „Festiwal Epidaurus 79”.

Wśród wielu fotoreporterów należy wymienić: Bogdana Dziworskiego (1941), scenarzystę, operatora i reżysera, autora zdjęć w stylu Cartier-Bressona, Zbigniewa Staszyszyna (1936), Bogdana Łopieńskiego (1934) i Kazimierza Czapińskiego (1928). Zaś do ciekawszych autorów posługujących się dużymi zestawami dokumentalnej fotografii można by zaliczyć Adama Kaczkowskiego (1917) i jego wstrząsającą wystawę z 1964 roku pt „Bramy tragedii” przedstawiającą obóz zagłady, Wacława Bilińskiego (1920), autora albumu pt. „Łódź - jaką znamy”, Zofię Rydet autorkę albumu pt. „Mały człowiek” a później ważnego dokumentalnego cyklu pt. „Zapis socjologiczny”.

Unikalną umiejętnością fotograficznego komentowania tekstów wykazywał się współpracujący z redakcją pisma „Kultura”, Aleksander Jałosiński (1931), (fot.301).

W latach 70-tych pojawiło się wielu młodych fotoreporterów związanych z takimi pismami jak: „itd.”, „Razem”, „Perspektywy”, „Czas”. Reportaż traktowany jako walka społeczna miał oczywiście cechy fotografii politycznej. Pokazywanie biedy polskiego społeczeństwa i niezgodności rzeczywistości z oficjalną propagandą miało niewątpliwy wpływ na wydarzenia lat 80-tych. Do najciekawszych fotoreporterów, wyróżniających się krytyczną analizą należeli: Sławomir Biegański (fot.302), Hanna Musiał, Adam Hayder (1946), Tomasz Tomaszewski (1953), Krzysztof Paweł (1954), Krzysztof Barański (1945), Maciej Osiecki (1952), Leszek Fidusiewicz (1943), Włodzimierz Ochnio (kilkukrotny udział w „World Press Photo”), Andrzej Batur (1940), Jan Michlewski (1939-1996).

Z Centralną Agencją Fotograficzną związani byli tacy interesujący fotoreporterzy jak Tadeusz Zagoździński (1938), autor reportażu „Bejrut - miasto cierpienia”.

Fotoreportaż nabrał szczególnego znaczenia w okresie strajków i rodzenia się „Solidarności”. Organizowano wiele wystaw pokazujących robotniczy protest. Obok niektórych z wyżej wymienionych, fotografie tego typu prezentowali: Stefan Figlarowicz (1937), Erazm Ciołek (1937), Bogusław Nieznalski (1948), (fot.303), Janusz Rydzewski, Jan Morek (1940), Stanisław Markowski, (fot.304) i inni.

W 1981 roku miała miejsce w Gdańsku a później w innych miastach wystawa pt. „Wydarzenia - dokumenty z historii” - zdjęcia ze społecznych demonstracji z lat: 1956, 1968, 1970, 1976 i 1980 w większości zdjęć autorów anonimowych. Bardzo istotną imprezą było sympozjum pn. „I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej” zorganizowane przez Andrzeja Baturę w 1980 roku w Bielsku-Białej. Pod pojęciem fotografii socjologicznej starano się przemycić poza cenzurą treści niewygodne dla ówczesnej władzy. Rzeczywistość była bowiem odmienna od lansowanego przez środki masowego przekazu obrazu Polski. Ta i następna impreza w Bydgoszczy w 1981 roku „Sztuka Faktu 1970-1980” ujawniły wiele realizacji zaangażowanych społecznie, które nie mogły znaleźć się w oficjalnym obiegu. Na wystawie były między innymi zdjęcia Zygmunta Rytki (1947) z cyklu „Fotowizja” oraz część monumentalnej pracy Zofii Rydet pt. „Zapis socjologiczny” unikalnego w skali światowej cyklu nawiązującego do początków fotografii etnograficznej. Autorka fotografuje ludzi w ich mieszkaniach, stwarzając poprzez konwencję upozowanych, statycznych zdjęć dokument warunków życia mieszkańców naszego kraju (fot.305). Zofia Rydet jest również autorką wystawy i albumu „Mały człowiek” przedstawiającego obraz świata dzieci oraz albumu „Świat wyobraźni” stanowiącego cykl metaforycznych fotomontaży. W I Przeglądzie Fotografii Socjologicznej brał również udział Witold Jurkiewicz (1955) prezentując zestaw zdjęć pod tytułem „Fotografia pozwana”. Zbiór ten stanowiły amatorskie fotografie wykonywane przez autora na zamówienie osób fotografowanych. Odkrywały one przed odbiorcą nowe wartości poznawcze związane z autentyzmem zdjęć prywatnych. Stawiały pytanie czy banalna fotografia wykonywana niejako „mechanicznie” kryje w sobie coś więcej niż tylko zapis rzeczywistości.

Fotografię socjologiczną uprawiał z powodzeniem do 1980 roku Jarosław Denysenko (1953). Określenie fotografia socjologiczna jest raczej umowne i dotyczy fotografii dokumentalnej o zacięciu społecznym. Do innych twórców tej tendencji trzeba zaliczyć między innymi Piotra Sawickiego (1948) i Leszka Jerzego Pękalskiego (1944).

Zupełnie inny problem, mianowicie religie świata stały się od lat tematem fotografii Adama Bujaka (1942). Zdjęcia te publikowane na przykład na wystawie „Misteria” w latach 1972-1975, a następnie w wielu albumach stanowią dokument wykraczający poza zwykłą rejestrację, szukający specyfiki misteriów i religijnych obyczajów (fot.306). Bujak jest również autorem wielu fotografii dokumentujących życie papieża Jana Pawła II.

Do ciekawszych cykli lat 80-tych w konwencji reportażu należy wymienić: Erazma Ciołka „Narkomani” z 1981 roku, Tomasza Tomaszewskiego „Współcześni Żydzi polscy – ostatni” z 1985 roku, Andrzeja Brzezińskiego „Twarze” (fot.307), Krzysztofa Cichosza „Po-reportaż”, Anny Beaty Bohdziewicz „Fotodziennik czyli Piosenki o końcu świata” (fot.308), Stefana Figlarowicza „Tu mieszkam”, oraz fotoreportaże Włodzimierza Pniewskiego, Pawła Gutowskiego, Mirosława Krajewskiego (warszawscy clochardzi).

Unikalnym zjawiskiem stanu wojennego w Polsce była działalność agencji fotograficznej „Dementi”. Agencja w składzie: Tomasz Kizny (1961) Andrzej Łuc (1961), Henryk Prykiel (1961) działała od 1982 roku jako forma protestu przeciwko kłamstwu oficjalnej propagandy. Fotografie wykonywane z narażeniem zdrowia i szykan przemycane były na Zachód i



zaprzeczały oficjalnej wersji wydarzeń. Zdjęcia publikowane były między i w „International Herald Tribune”, „New York Times”, „Los Angeles Times”, „Le Monde”, „Liberation”, „Guardian”, „The Independent”. Grupa przygotowała wiele wystaw. Do najgłośniejszych należały „Ocaleni z Gułagu” eksponowana w 1989 roku w Warszawie i indywidualna wystawa Tomasza Kiznego pt. „Martwa droga” dotycząca północno-syberyjskiej kolei żelaznej budowanej przez więźniów łagrów sowieckich w latach 1949-1953.

### **Fotografia autonomiczna**

Dopiero w latach 70-tych pojawili się w Polsce fotografowie będący bezpośrednimi kontynuatorami amerykańskiej fotografii z pod znaku grupy „f-64”. Jednym z pierwszych tak myślących fotografów był wrocławski twórca Kryspin Sawicz (1944), który w 1975 roku pokazał indywidualną wystawę zdjęć Tatr pt. „Ontogeneza”. Wystawa ta w warstwie formalnej nawiązywała do wielkich amerykańskich pejzażystów z wyżej wymienionej grupy.

W Warszawie podobne myślenie o fotografii charakteryzowało członków grupy „&” do której należeli: Włodzimierz Łapiński (1954), Paweł Kazimierczak (1951), Janusz Fila (1953), Jerzy Pawłowski (1952), Ryszard Piotrowski (1951). W tekście programowym członkowie grupy pisali: „Korzystamy z doświadczeń i dorobku prawdziwych fotografów współczesnych. Uznajemy samodzielność i otwartość fotografii jako jednej z równoprawnych dziedzin sztuki wizualnej. Autorzy firmowani przez znak & nie deklarują żadnego wspólnego programu artystycznego szanując każdą prawdziwą i szczerą pracę twórczą”.

Główną cechą tych fotografii była umiejętność wyboru z zastanej rzeczywistości fragmentu, który na fotografii tworzył samodzielną jakość w oderwaniu od tematu. Chodziło o tworzenie fotografii autonomicznej rządzącej się własną estetyką daleką od wszelkiej anegdoty i narracyjności. Koncepcję tę w latach 80-tych rozwinął Andrzej Jerzy Lech (1955). Spotkanie autora z kierownikiem Galerii „Foto-Medium Art.” we Wrocławiu - Jerzym Olkiem spowodowało powstanie całego ruchu tak zwanej „fotografii elementarnej”. Pod jej szyldem wystawiali między innymi Jakub Byrczek (1946), Ryszard Kopczyński (1955), Bogdan Konopka (1953), Adam Lesisz (1948), Andrzej Maciejewski, Jerzy Malinowski, Bogusław Michnik, Wojciech Zawadzki (1950) i wielu innych. Przy niespójności stylistycznej termin ten okazał się być mylący i wielu twórców związanych początkowo z tym nurtem programowo odrzuciło swoją przynależność. Mimo tego ruch „Fotografii elementarnej” miał swoje pozytywne odniesienia chociażby poprzez zwrócenie uwagi na wizualną stronę fotografii odrzucającej narrację i wszelką anegdotę. Aspekt ten stał się ważnym elementem twórczości Marka Poźniaka, Piotra Komorowskiego, Janiny Hobgarskiej (1951), Janusza Moniatowicza, Piotra Prociaka (1965), Ewy Andrzejewskiej, Sławomira Dubiela (1964), Zdzisława Dadosa (1942). Warto w tym miejscu nadmienić, iż wielu z tych fotografów zaczęło uprawiać jako odmienną stylistykę tak zwaną fotografię kontaktową, z reguły korzystając z aparatów 9 x 12 cm. i większych. Fotografię stykową uprawiają również: Rafał Swosiński (1966), Marek Szyryk (1966) i Marek Liksztet (1951).

Na uwagę zasługuje też twórczość Janusza Leśniaka (1947), autora przemyślanych a jednocześnie lirycznych widoków rzeczywistości o nieuchwytniej jakby surrealistycznej estetyce. Lucjana Demidowskiego (1946), łączącego klasyczne obrazowanie fotograficzne z tradycją awangardową, między innymi w cyklach: „Kamienie” (1983-86), „Woda” (1986-87), „Czarne dziury” (1987). Witolda Węgrzyna (1945), interesującego się problemem śladu. Bolesława Stachowa (1940), próbującego połączyć fotografię z koncepcjami psychologicznymi w takich wystawach jak: „Procesy i struktury” z 1976 roku i „Fotojęzyk” z 1978 roku. Włodzimierza Kowalińskiego (1951), traktującego fotografię w sposób bardzo plastyczny poprzez barwienie eksponatów, czy też wielokrotną ekspozycję z użyciem barwnego oświetlenia. Zdzisława

Pacholskiego (1947), autora cyklu „Peryferyjna architektura przemysłowa” z wykorzystaniem dokumentalizmu fotografii i „Dotknąć, to uwierzyć”, będącej komentarzem do rzeczywistości istniejącej poza kadrem. Marii Wołyńskiej (1927). Jana Madejskiego (1939), który w katalogu wystaw; pt. „Notatnik 1979-1984” pisze: „zbieram elementy rzeczywistości aby mieć jej świadomość, aby mieć świadomość samego siebie.”. Anny Chojnackiej (1914), autorki nasyconej melancholią wystawy z 1984 roku pt. „Nowy, wspaniały świat - w poszukiwaniu utraconego czasu”. Chojnacka wykorzystała zdjęcia z albumu rodzinnego, listy, notatki i inne pamiątki oraz dokumentalne zdjęcia złomowiska tworząc nostalgiczne spojrzenie na problem czasu.

W 1979 roku powstała warszawska galeria „Hybrydy” kierowana początkowo przez fotografów: Piotra Łogina i Jerzego Łapińskiego, później Pawła Kazimierczaka a następnie krytyka Ryszarda Bobrowskiego, programowo odwołująca się do tradycji amerykańskiej „czystej fotografii” i europejskiej tradycji klasycznego reportażu. Do ciekawszych prezentacji w tej galerii można zaliczyć: Jerzego Grzegorkiewicza (1953) „Pretensjonalność fotografii”, Jerzego Łapińskiego „Reggae”, Andrzeja Tyszki „Portrety”, Marka Gardulskiego „Autoportrety”, Andrzeja Zygmuntowicza „Akty”, Tomasza Sobeckiego „Gotyk”, Antoniego Zdebiaka (1951-1991) „Fotografia aranżowana”, Krzysztofa Karonia (1955) i Krzysztofa Hejke (1962).

### **Fotografia lat osiemdziesiątych**

W latach 1984-1986 ożywioną działalność fotograficzną prowadziła grupa pod nazwą „Hard” w składzie: Jan Włodarczyk (1955), Andrzej Maniak (1950), Krzysztof Pilecki (1958) Mieczysław Wielomski (1948). Członkowie tej grupy w interesujący sposób (używając szerokokątnego obiektywu - co stało się wyróżnikiem estetycznym grupy) rejestrowali klimat śląskich miasteczek. Była to jedna z nielicznych programowo prowadzonych akcji twórczej dokumentacji. Inną, bardziej osobistą, bo komentowaną odręcznym pismem, dokumentalną akcją o zacięciu reporterskim i kontekście politycznym pod nazwą „Fotodziennik - piosenka o końcu świata” prowadzi od lat Anna Beata Bohdziewicz. Kontekst polityczny miała również fotograficzna działalność Tomasza Tuszki (1950), który w takich wystawach jak: „Zdjęcia żołnierzy” czy „1984” przedstawiał aspekty militarizmu i totalitaryzmu.

W okresie stanu wojennego i bezpośrednio po nim zaczęły rozwijać się dwa wątki sztuki, które można by określić jako sztukę niezależną i przykościelną. Ta pierwsza wiązała się z działalnością Józefa Robakowskiego i grupy „Łódź Kaliska” w składzie: Marek Janiak (1958), Adam Rzepecki (1950), Andrzej Kwietniewski, Andrzej Wielogórski i Andrzej Świetlik.

Wśród imprez sztuki niezależnej do najważniejszych należy zaliczyć: „Nieme kino” (Łódź, 1983 i 1984), Pielgrzymkę Artystyczną „Niech żyje sztuka” (Łódź, 1983) i cykl imprez zorganizowanych pod wspólną nazwą „Kultura zrzuty” Oprócz „Łodzi Kaliskiej” z „Kulturą zrzuty” związany był Jerzy Truszkowski (1961), Zbigniew Libera (1959) i Grzegorz Zygier (1954).

Wątek drugi, nazwany umownie przykościelnym wiąże się głównie z osobą Janusza Boguckiego, który zorganizował wspólnie z Niną Smolarz w 1983 roku wystawę pt. „Znak krzyża”. Na wystawie o charakterze interdyscyplinarnym pokazano wiele fotografii, Eugeniusza Lokajskiego (z Powstania Warszawskiego), Mariusza Wieczorkowskiego (1947), Zofii Rydet („Zapis socjologiczny”), Adama Bujaka, Anny Beaty Bohdziewicz („Krucyfiksy”) i Jerzego Lewczyńskiego.

Do innych wystaw związanych z nurtem „przykościelnym” należy zaliczyć: „Spotkanie ze sztuką” w 1984 roku w kościele na Żytniej w Warszawie, gdzie fotografie pokazywali między innymi: Erazm Ciołek, Mariusz Wieczorkowski, Włodzimierz Krzemiński, Paweł Kwiek oraz głośną wystawę w kościele Św. Krzyża: „Apokalipsa - światło w ciemności”. W połowie 1989 roku w podziemiach kościoła Wniebowstąpienia Pańskiego na warszawskim Ursynowie odbyła się kolejna wystawa autorstwa Janusza Boguckiego i Niny Smolarz pod nazwą „Labirynt”. Na wewnętrznej ścianie labiryntu umieszczone były dokumentalne i reporterskie fotografie pokazujące uwikłanie człowieka w codzienność, politykę i układy społeczne (fot.309).

Wątek sacrum w sztuce interesuje Pawła Kwieka, Mariusza Wieczorkowskiego, Andrzeja Różyckiego, Tomasza Sobeckiego.

W latach 1980-1983 w Białej Podlaskiej prowadziła działalność galeria „fs”, założona przez krytyków: Henryka Kusia i Joannę Paszkiewicz oraz fotografa Andrzeja Brzezińskiego. Program galerii, próbował połączyć postawę intelektualną z postawą społeczną. Zorganizowano również sympozja dotyczące autonomii fotografii oraz fotografii reporterskiej z udziałem między innymi aktywnego w latach 1970-1980 krytyka Jerzego Buszy, (1942-1997) autora kilku książek „Wobec fotografii”, „Wobec fotografów” i „Wobec odbiorców fotografii” (wszystkie wydane w COMUK w Warszawie).

W 1984 roku powstała w Łodzi „Galeria wschodnia”, którą prowadzili: Adam Klimczak i Jerzy Grzegorski (1955). Galeria interesowała się sztuką najnowszą a do autorów wystawiających w niej i wykorzystujących medium fotograficzne należeli między innymi Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Antoni Mikołajczyk, Leszek Golec, Andrzej Janaszewski, Krzysztof Cichosz, Andrzej Różycki. Również w 1984 roku ogłosił swoją fotograficzną akcję Bogdan Sarwiński (1957), zajmujący się nurtem socjologicznym. Wszystkie prace noszące wspólny tytuł „Fotografia dla syna -przesłanie w rok 2000”, były eksponowane a następnie po zapieczętowaniu schowane. Rozpakowanie ma nastąpić w 2000 roku i stanowić fotograficzną konfrontację z rzeczywistością. Sarwiński był członkiem aktywnej w swoim czasie fotograficznej grupy twórczej „6x6”, która miała swoją siedzibę w warszawskim Pałacu Kultury. Należeli do niej między innymi Janusz Lirski i Marek Mak-Gołowacz (1958), autor albumów tworzonych w jednym, unikatowym egzemplarzu również z wykorzystaniem zdjęć rodzinnych. Klub „6x6” stworzył interesujący zestaw plansz autorskich. „Archiwum młodej fotografii - Postawy 1979-1982”.

### **Fotografia intermedialna**

W latach 70-tych pojawiło się w odniesieniu do plastyki określenie postmodernizmu (wcześniej termin ten kojarzono z literaturą i architekturą). Postmodernizm można by określić jako zjawisko przeciwne modernizmowi, który charakteryzował się nowatorstwem i postępem w sztuce. Postmodernizm to inspiracje i cytaty wzięte z całego dorobku ludzkiej kultury. Twórczość wielu fotografów można utożsamiać z taką tendencją.

Można powiedzieć, że najistotniejszym wydarzeniem z tego kręgu była zorganizowana w 1988 roku w Poznaniu przez Stefana Wojneckiego wystawa „Polska fotografia intermedialna”. Wystawa skupiła prace artystów, których można by nazwać multimedialistami, w znacznej mierze wykorzystującymi w swoich realizacjach fotografię. Do najciekawszych należeli: Jan Berdyszak(1934), którego prace szły w kierunku uprzestrzennienia fotografii poprzez wykorzystanie jej w odpowiednio uformowanych autooffsetach; Andrzej Brzeziński poszukujący w swoich fotografiach elementów astrologicznych i zjawisk niezbadanych jak UFO; Wiesław Brzóska budujący przestrzenne aranżacje z użyciem fotografii; Wojciech Bruszewski autor realizacji „Horyzont”, w której

badał wizję panoramicznego aparatu w zakresie dużych szybkości poruszających się obiektów oraz „Instalacji domowej” - aranżacji realizowanych w różnych wnętrzach naturalnych z użyciem źródeł światła wyposażonych w żarówki; Krzysztof Cichosz realizujący przestrzenne instalacje z udziałem fotograficznego materiału transparentnego; Leszek Golec zderzający rzeczywistość fotograficzną i „ready-mades” w takich realizacjach jak, na przykład „Dom weselny” z 1985 roku, Izabela Gustowska autorka fotorzeźb, instalacji z udziałem fotografii i video oraz video-performance; Andrzej Janaszewski wprowadzający do fotografii elementy malarskie poprzez nanoszenie na zdjęcia przedstawiające sceny „towarzystwie” farby będącej jakby komentarzem do obrazów w stylu „neue wilde” (cykl „Fotografia przymulona” z 1986 roku); Jarosław Kozłowski wykorzystujący tradycje konceptualne w sztuce; Anna Kutera autorka łącząca fotografię z aranżacjami przestrzennymi między innymi w instalacjach: „Na ogniu i betonie” z 1985 roku i „Stanowisko archeologiczne” z 1985 roku, Romuald Kutera (1949) szukający nowych rozwiązań ideowych i formalnych w filmie między innymi w cyklu „Filmy czytane”, w którym poszczególne sekwencje filmowe układane są płasko tworząc specyficzne obrazy filmowe (fot.310); Andrzej Lachowicz autor instalacji malarsko fotograficznej „Energia na luzie” z 1987 roku; Natalia L.L. zajmująca się zarówno performances (fot.311), instalacjami jak również (podobnie jak Andrzej Lachowicz) fotografią na płótnie z ingerencją malarską; Zbigniew Libera (1959), autor niezwykle osobistych realizacji video; Danuta Mączak (1953) wykorzystująca fotograficzną dokumentację do przekazu treści z akcji na pograniczu rzeźby i działania, Antoni Mikołajczyk od lat konsekwentnie zajmujący się przy pomocy instalacji i fotografii fenomenem światła, Wojciech Müller (1947), autor przetwarzający fotografię metodą serigrafii, Irena Nawrót (1960) wykorzystująca powiększone kadry własnych realizacji filmowych; Janusz Nowacki jeden z prekursorów akcji o charakterze upowszechniającym fotografię, jednocześnie autor diaporam; Stanisław Ostoja-Kotkowski realizujący widowiska plenerowe z udziałem przezroczy i światła laserowego; Małgorzata Potocka (1953) wykorzystująca w swoim „Pamiętniku cdn.” z 1987 roku zdjęcia rodzinne, również autorka realizacji filmowych i video. Krzysztof Pruszkowski konsekwentnie eksperymentujący z fotomontażem pod nazwą „fotosynteza”, a wcześniej autor wystawy i jednocześnie książki „Barierka”, mówiącej o manipulacji ludźmi za pomocą metalowej barierki i drugiej ważnej ekspozycji, fotograficznego performance pt. „Aleksander”(fot.312); Grzegorz Przyborek, jeden z ciekawszych twórców fotografii inscenizowanej i instalacji; Józef Robakowski kontynuator tradycji konstruktywistycznej, autor instalacji, filmów, zapisów video (fot.313) i podobnie jak Zygmunt Rytka fotografii awangardowej (fot. 314); Bronisław Schlabs i Mariusz Stanowski (1951) autorzy łączący fotografię z malarstwem; Piotr Tomczyk (1946), autor wykorzystujący do własnych przemyśleń dokumentalne dzieje fotografii, między innymi w cyklach „Zdjęcia zbiorowe” z 1984 roku, „Fotografia z portfela” z 1985 roku, „Fotografia pamiątkowa” z lat 1974-1984; Stefan Wojnecki łączący w swojej realizacji tradycję z nowoczesnością, Grzegorz Zygiel proponujący na wystawie realizację mail-artu; Mikołaj Smoczyński (1955); Stanisław Woś (1951); Grupa „Łódź Kaliska”.

Do fotografów stosujących z powodzeniem preparowanie fotografii poza biorącymi udział w wystawie „Fotografia intermedialna” należą również; Jerzy Fedak, realizujący kolaże i fotokomiksy, Jacek Fijałkowski, twórca wielu teatralnych plakatów z użyciem fotografii i Zbigniew Reszka.

### **Fotografia przełomu lat 1980-1990**

W latach następnych nastąpiło większe otwarcie polskiej fotografii na świat w dużym stopniu dzięki cyklowi imprez „Fotokonferencja Wschód-Zachód, europejska wymiana” organizowanych w latach 1989, 1991, 1993, 1995 przez Jerzego Olka, autora interesującego

cyklu będącego interpretacją wyjściowego zdjęcia pt. „Bezwymiar iluzji” (fot.315) oraz udziału polskich fotografów w ważnych wystawach za granicą a także niesłabnącej aktywności fotograficznej takich galerii jak łódzka galeria „FF”, prowadzona przez Krzysztofa Cichosza i „Mała Galeria”, prowadzona w Warszawie przez Marka Grygla (1951).

Wśród fotografów związanych z tymi galeriami wystawiającymi na przełomie lat 1980-1990 należy wymienić: Sławomira Barcika (1966), działającego na styku fotografii i kolażu, autora wystawy: „Ściana” i „Na papierze”; Wiesława Barszczaka (1958), poruszającego w swojej twórczości wątek autorefleksyjny i destrukcyjny, autora wystaw: „Róża i ogień”, „Afirmacja”; Janusza Bąkowskiego, autora wystawy „Nie tak dawno temu”; Grzegorza Bojanowskiego (1946), wykorzystującego autokreację między innymi w takich zestawach jak: „Być” i „Postmodernistyczny powrót czyli marionetki New Age”; Andrzeja Brzezińskiego, zajmującego się ostatnio -jak sam powiedział - fotografią w kontekście Nowej Epoki, autora wystawy „Reintegracja”; Wiesława Brzózki, twórcę wystaw-environment: „Entropia” (fot.316), „Cykl zamknięty”, „Milczenie przemijającego czasu”, Jakuba Byrczka, kontynuatora podobnie jak Wojciech Zawadzki tradycji fotografii fotogenicznej; Krzysztofa Cichosza, autora konsekwentnie realizującego instalacje z przestrzennie umieszczonymi fotografiami, w takich wystawach jak: „Zmyślenia”, „Demontaż”; Lucjana Demidowskiego, autora wystawy „Lustra”; Zbigniewa Dłubaka, kontynuatora postawy awangardowej, konsekwentnie interesującego się desymbolizacją i współzależnością pozycji aparatu, systemu optycznego i płaszczyzny obrazu w takich realizacjach jak: „Asymetria 88” i „Asymetria 94”; Leszka Golca penetrującego wzajemne relacje pomiędzy sztuką a biologią życia, autora wystawy: „Drzy i pochyla się”; Edwarda Hartwiga, ciągle aktywnego i poszukującego twórcy, autora wystaw „Strefy ochronne”, „Najnowsze”; Krzysztofa Hejke, autora albumu „Polska romantyczna”; Mariusza Hermanowicza, zajmującego się cyklami fotograficznymi z odręcznie naniesionym komentarzem, autora wystaw: „Lekkie przesunięcie”, „Wystawa nr 20”; Waldemara Jamę, działającego w rejonach fotografii przetworzonej, autora wystaw: „Podróże” (fot.317), „Wizerunki III”; Andrzeja Janaszewskiego, autora wystaw: „Fotografia przymulona-luźna guma” i „Miłość, prawda, siła”; Grzegorza Jarmocewicza, aranżującego sceny z postaciami eksponującymi nagość i uwikłanymi między sobą w specyficzne relacje o dużym ładunku erotycznym, autora wystawy „Rekwizytornia”; Pawła Kwieka, autora wystaw: „Objawienie” i „Spotkania ze światłem”, interesującego się podobnie jak Andrzej Różycki pojęciem sacrum w sztuce; Witolda Krymarysa (1948), łączącego działalność fotografa z realizacją filmów video; Danutę Kuciak (1963); Zofię Kulik, niezmiernie interesującą artystkę korzystającą z ikonografii socrealizmu; J. Kulika (1948), szukającego we współczesnych mediach własnej interpretacji świata, autora wystawy „Continuum”; Piotra Komorowskiego, autora wystawy „South Boston”; Jarosława Krupińskiego (1962), szukającego w zestawach zdjęć ulotności i zmienności fotografii i rzeczywistości, autora wystawy „Taki pejzaż”; Włodzimierza Krzezińskiego, wykorzystującego reprodukcje prasowe powiększone do rozmiarów uwypuklających ich strukturalną budowę - cykl: „Military style”; Konrada Jakuba Kuzyszyna, tworzącego fotograficzne instalacje na temat kondycji człowieka, autora wystaw: „Exist” i „Retrospekcje in-trospekcje”; Andrzeja Lachowicza, autora wystawy „Ukos na luzie”; Natalię autorkę wystawy „Luźna przestrzeń”; Andrzeja J. Lecha, igrającego z odbiorcą pojęciem czasu i przestrzeni w realizacjach: „Amsterdam, Warka, Kazanłyk”; Jerzego Łapińskiego autora wystawy „Zbiory: kanty”; Tomasza Michałowskiego, zajmującego się symboliczną fotografią inscenizowaną, autora wystaw: „Napełnić przestrzeń”, „Kształt gestu”; Antoniego Mikołajczyka autora wystawy „Przestrzeń i światło”; Jana Madejskiego autora wystawy „Notatnik” i Jerzego Modraka autora wystawy „Underground” fotografów pracujących w kategoriach tak zwanego dokumentu subiektywnego; Andrzeja Olichwiera (1965); Wojciecha Prażmowskiego wykorzystującego w swoich fotografiach i obiektach zdjęcia rodzinne i dokumentalne

odpowiednio stylizowane na starą fotografię; Poźniaka, którego postawa twórcza kształtowana jest przez tradycję konstruktywizmu. „Bauhausu” i minimal artu, autora wystaw: „Kompozycje”, „Trzydzieści trzy”, „Rok 1933”. „Porysowane”; Krzysztofa Pruszkowskiego, kontynuującego cykle oparte o fotosyntezę, czyli wielokrotną ekspozycję jednej klatki negatywu w takich wystawach jak: „W oczekiwaniu na Ludwika”, „Fotologia”; Grzegorza Przyborka autora wystawy „Miejsca stamtąd”; Józefa Robakowskiego autora filmów, zapisów video, cykli fotografii, rysunków, instalacji przestrzennych. autora wystaw „Czeluście”, „Gabinet kątów energetycznych”, „Magia zwierciadła”; Zygmunta Rytkę autora wystaw „Fotowizja - katalog S. M.”, „Obrazy uzupełniające”, „Ciąg nieskończoności”, „Kolekcja prywatna”, „Kontakt”; Andrzeja Różyckiego odwołującego się w swojej twórczości do mitów i symboli, autora wystawy: „Raj tracony”, „Drzewo poznania”; Barbarę Sokołowską (1961) autorkę wystaw: „Carmen infinitum”, „Mieszkanie” i Narmi Michejde (1955) autorkę wystawy „Obrzeża anarchii” obie autorki specjalizujące się w fotografii barwnej; Teresę Gierzyńską (1947) i Irenę Nawrót, autorki poruszające wątek autobiograficzny; Jerzego Sadowskiego (1963), tworzącego wielkoformatowe freski fotograficzne, Jana Świdzińskiego autora wystaw: „Wolność i ograniczenia”, „Jestem z powrotem”, „W porządku”; Krzysztofa Wojciechowskiego, wykorzystującego dokumentalne funkcje fotografii w realizowanym od lat cyklu „Przechodzień c. d.”; Stefana Wojneckiego, kontynuującego wątek „Wpisuję swoje uporządkowanie świata”; Piotra Wołyńskiego (1959), w którego pracach istotną rolę odgrywa przypadek, (cykl „Przejrzystość”, z nieokreślonym rezultatem podwójnego naświetlania tego samego negatywu); Stanisława Wosia, zajmującego się relacją pomiędzy fotografią a rysunkiem, również poprzez wielokrotną ekspozycję w takich wystawach jak „Pojawia się znak”; Tomasza Woźniakowskiego (1963) autora zniekształconych widoków rzeczywistości i prac dotyczących relatywizmu widzenia wykonanych przy specyficznym użyciu panoramicznego aparatu z ruchomym obiektywem (fot.318); Wiktora Nowotkę, fotografującego kamerą otworkową (fot.319); Jerzego Lewczyńskiego autora wystawy „Negatywy, ciąg dalszy”; Wojciecha Zawadzkiego autora wystawy „50 fotografii 1985-1987”; Grzegorza Zygiera autora wykorzystującego tak zwaną estetykę błędów, to znaczy widoczną perforację, zadrapania i zaświecenia emulsji w zestawie prac „Perforacje”.

Moje własne zdjęcia odwołują się do historii sztuki i kultury w takich realizacjach jak „Homage Andy”, „Ślad” czy „Niewielka szyba”.

Współczesny reportaż reprezentowany jest, między innymi, przez Tomasza Tomaszewskiego stałego współpracownika „Nationale Geographic”, Krzysztofa Millera, Bolesława Winczewskiego, fotograf a agencji „Gamma”, Witolda Krassowskiego (fot.320), współpracującego z brytyjską agencją „Network”, „The Independent Magazine”, „Das Magazin”, autora albumu o Polsce, Cezarego Sokołowskiego, laureata nagrody Pulitzera w 1992 roku, Jarosława Stachowicza, Andrzeja Hrechorowicza autora reportażu „Narkomani”, Krzysztofa Paweli autora wydanego w Niemczech albumu „Polnische Zeiten”, Zenona Zyburtowicza, autora albumu o Syberii.

Wzrost zapotrzebowania na fotografię komercyjną otworzył pole działania wielu fotografom mody i reklamy. Do najciekawszych należy mieszkający na stałe w Nowym Jorku Ryszard Horowitz, z powodzeniem łączący fotografię z montażem komputerowym, zamieszkały w Kanadzie Leszek Szurkowski, mieszkający obecnie w Australii Tomasz Sikora (w latach 80-tych autor zdjęć mody oraz ilustracji do „Alicji w krainie czarów” i autorskiej książki pt. „Album”) i mieszkający w Polsce: Zbigniew Wojewódzki, Janusz Czarnecki, Marian Curzydło, Maciej Mańkowski, Cezary Chojnowski, Jacek Wołowski, Janusz Kobylński, Paweł Mizieleński, Paweł Żak, Zbigniew Furman, Andrzej Tyszko, Andrzej Świetlik i inni wymienieni już przeze mnie w rozdziale dotyczącym fotografii reklamowej.