

Zbigniew Tomaszczuk

# HISTORIA FOTOGRAFII

## Zbigniew Tomaszczuk HISTORIA FOTOGRAFII

*przykładowe strony książki  
wydanej przez*



Zbigniew Tomaszczuk

emerytowany profesor uczelni prowadzi wykłady z historii fotografii i fotografii wobec intermedialności na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wykłada historię fotografii w Warszawskiej Szkole Filmowej, Studium Fotografii ZPAF w Warszawie, Collegium DaVinci w Poznaniu, Studia magisterskie na Wydziale Komunikacji Multimediałnej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (2001). Doktorat ze sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej fotografia, ASP w Poznaniu (2003). Habilitacja ze sztuki filmowej w PWSFTiT w Łodzi (2010). Współzałożyciel i redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografii” (2000–2003) oraz naukowo-artystycznego pisma o fotografii „Camera Obscura” (2006–2012). Autor książek: *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii* (Warszawa 1998), *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii* (Wrocław 2003), *Odwieczne spojrzenie. O fotografii otworowej* (Wrocław 2004), *Djaja vu. Kolekcja Wzruszeń* (Wrocław 2014), *Zakres widzenia* (Warszawa 2018) oraz blisko 200 tekstów o fotografii w pismach branżowych i artystycznych, wydawnictwach zbiorowych posympozycyjnych i katalogach wystaw. Od 1987 roku członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Zajmuje się twórczością związaną ze sztukami wizualnymi. Prace w zbiorach: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego w Wrocławiu, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, muzeum Photo Elysée w Lozannie. Wyróżniony odznakami: Zasłużony Działacz Kultury (2003), Zasłużony dla Kultury Polskiej (2007) i Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2024).

W literocie dzisiaj nie jest możliwe pełne i zwarte opisanie historii fotografii we wszystkich jej aspektach, chyba że w postaci encyklopedycznego zbioru haseł. Z uwagi na takie trudności należy wysoko ocenić ujęcie tego tematu zaproponowane przez Zbigniewa Tomaszczuka, który [...] naświetlił różne przejawy historii tego medium, gdzie kluczowe etapy rozwoju technicznego opisane są w ścisłym powiązaniu z wyznacznikami światopoglądów, jakie temu towarzyszyły [...]. W kilku rozdziałach, zwłaszcza na początku opracowania, autor zasadniczo koncentruje się na podstawowych odkryciach technicznych, które umożliwiły objawienie się i rozwój tego medium. Natomiast w zdecydowanej większości rozdziałów problemy technologii fotografii wymieniane są przy okazji omawiania kreatywnych sposobów jej wykorzystywania, co dowodzi, że autor dobrze rozumie współzależność tych kwestii w sferze tak zwanych nowych mediów sztuki. Kolejne rozdziały odnoszą się przede wszystkim do związków fotografii z kulturą masową i sztuką, na różnych etapach jej rozwoju w XIX, XX i XXI wieku. Zbigniew Tomaszczuk szczególnie wiele uwagi poświęca wabom dokumentalnym fotografii, poprzez podkreślenie ich kreatywnej funkcji w kulturze współczesnej. Względność rozumienia obiektywizmu fotografii i jego zależność od historycznych kontekstów jest omawiana w rozdziałach poświęconych wczesnym formom fotografii reportażowej, humanistycznych omawiana w rozdziałach poświęconych współczesnym formom fotografii reportażowej, zarówno dokumentacji społecznych, fotografii wojennej, a następnie nowym formom takich praktyk, zarówno kwestionujących tradycję dokumentalizmu, jak i nawiązujących do historii fotografii światowej, ale poświęca też sporo miejsca osiągnięciom polskich wynalazców i artystów. Poza osobnym omówieniem początków fotografii w Polsce, wzmianki takie są w różnych rozdziałach jako przykłady na twórcze interpretacje omawianych problemów.

(z recenzji dr. Adama Soboty)

# SPIS TREŚCI

|             |   |
|-------------|---|
| Wstęp ..... | 7 |
|-------------|---|

## ROZDZIAŁ I

### EWOLUCJA MEDIUM

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| PREHISTORIA FOTOGRAFII .....                            | 10 |
| Badania fizyczne .....                                  | 10 |
| Badania chemiczne .....                                 | 15 |
| PIERWSI ODKRYWCY I WYNALAZCY .....                      | 17 |
| Dagerotypia .....                                       | 19 |
| Talbotypia (kalotypia) .....                            | 21 |
| Bezpośredni proces pozytywowy Hippolyte'a Bayarda ..... | 23 |
| MOKRY PROCES KOLODIONOWY .....                          | 24 |
| SUCHA PŁYTA BROMO-SREBROWO-ŻELATYNOWA .....             | 29 |
| POCZĄTKI FOTOGRAFII W POLSCE .....                      | 32 |
| Polscy wynalazcy i polski przemysł fotograficzny .....  | 34 |
| POCZĄTKI I ROZWÓJ FOTOGRAFII BARWNEJ .....              | 35 |
| OD FOTOGRAFII DO FILMU .....                            | 41 |
| Literatura .....                                        | 45 |

## ROZDZIAŁ II

### DOKUMENTALNE PRAKTYKI FOTOGRAFII

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| POCZĄTKI FOTOGRAFII DOKUMENTALNEJ ..... | 55 |
| Aneks .....                             | 65 |
| SPOŁECZNE FUNKCJE FOTOGRAFII .....      | 66 |
| FOTOGRAFIA REPORTAŻOWA .....            | 74 |
| FOTOGRAFIA WOJENNA .....                | 81 |
| Literatura .....                        | 90 |

## ROZDZIAŁ III

### KSZTAŁTOWANIE SIĘ POSTAW ARTYSTYCZNYCH

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FOTOGRAFIA W POSZUKIWANIU IDEI SZTUKI .....                                                | 107 |
| FOTOGRAFIA PIKTORIALNA – GEST PLASTYCZNY W FOTOGRAFII .....                                | 110 |
| REAKCJA NA FOTOGRAFIĘ PIKTORIALNĄ –<br>W POSZUKIWANIU AUTONOMICZNYCH CECH FOTOGRAFII ..... | 117 |
| Literatura .....                                                                           | 128 |

## ROZDZIAŁ IV

### RELACJE FOTOGRAFII Z AWANGARDOWYMI KIERUNKAMI W SZTUCE XX WIEKU

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| FOTOGRAFIA I KUBIZM .....                                                   | 139 |
| Wybrane realizacje odwołujące się do kubistycznej analizy przestrzeni ..... | 140 |
| FOTOGRAFIA I FUTURYZM .....                                                 | 143 |

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| FOTOGRAFIA I DADAIZM .....                | 149 |
| FOTOGRAFIA I KONSTRUKTYWIZM .....         | 153 |
| FOTOGRAFIA W KRĘGU BAUHAUSU .....         | 158 |
| FOTOGRAFIA I SURREALIZM .....             | 161 |
| FOTOGRAFIA – POP-ART I NOWY REALIZM ..... | 167 |
| Literatura .....                          | 172 |

## ROZDZIAŁ V

### DWUDZIESTOWIECZNE TENDENCJE FOTOGRAFII OPARTE NA JEJ DOKUMENTALNEJ FUNKCJI

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| FOTOGRAFIA HUMANISTYCZNA – FOTOGRAFIA TOTALNA .....                     | 181 |
| FOTOGRAFIA SUBIEKTYWNA .....                                            | 185 |
| W OPOZYCJI DO DECYDUJĄCYCH MOMENTÓW .....                               | 193 |
| WOKÓŁ WYSTAWY <i>NEW DOCUMENTS</i> .....                                | 197 |
| NOWA TOPOGRAFIA .....                                                   | 200 |
| DYLEMATY DOKUMENTARYZMU –                                               |     |
| OBRAZ BRYTYJSKIEJ FOTOGRAFII DOKUMENTALNEJ LAT 80. I 90. XX WIEKU ..... | 207 |
| Literatura .....                                                        | 215 |

## ROZDZIAŁ VI

### FOTOGRAFIA INSCENIZOWANA – DRUGI BIEGUN FOTOGRAFII NATURALISTYCZNEJ

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| INSCENIZACJA PODMIOTU .....              | 225 |
| INSCENIZACJA OBIEKTU .....               | 229 |
| INSCENIZACJA OSÓB .....                  | 230 |
| INSCENIZACJA OBRAZU .....                | 232 |
| WYKORZYSTYWANIE FOTOGRAFICZNYCH ODBITEK  |     |
| DO TWORZENIA OBIEKTÓW I INSTALACJI ..... | 240 |
| INSCENIZACJA APARATU .....               | 244 |
| Literatura .....                         | 250 |

## ROZDZIAŁ VII

### FOTOGRAFIA WSPÓŁCZESNA

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| DÜSSELDORFSKA SZKOŁA FOTOGRAFII .....                                 | 263 |
| FOTOGRAFIA ULICZNA .....                                              | 270 |
| POST FACTUM .....                                                     | 276 |
| WYKORZYSTYWANIE ZDJĘĆ ARCHIWALNYCH W PROJEKTACH ARTYSTYCZNYCH .....   | 279 |
| ANTYKWARYCZNA AWANGARDA .....                                         | 284 |
| POCHWAŁA BŁĘDÓW, CZYLI W POSZUKIWANIU UTRACONEJ AURY FOTOGRAFII ..... | 291 |
| ESTETYKA OBRAZU CYFROWEGO .....                                       | 299 |
| ESTETYKA USTERKI .....                                                | 305 |
| POSTFOTOGRAFIA .....                                                  | 311 |
| Literatura .....                                                      | 317 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| SPIS ILUSTRACJI ..... | 328 |
|-----------------------|-----|



4. *The Reading Establishment*, przypisywana Williamowi Henry'emu Fox Talbotowi i Nicolaasowi Hennemanowi, 1846, odbitki na papierze solnym z negatywów papierowych. Fot. The MET, Gilman Collection, Gift of The Howard Gilman Foundation, 2005



5. Dagierotyp ze zbiorów Zbigniewa Tomaszczuka



6. Anna Atkins i Anne Dixon, *Ceylon*, 1853, cyjanotypia. Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



7. William Henry Fox Talbot, *Lace (Koronka)*, początek lat 40. XIX wieku, odbitka na papierze solnym z fotogenicznego rysunku (fotogramu). Fot. © Victoria and Albert Museum, London

8. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature, Pt 5* (Ołówek natury, część 5), London 1844. Fot. © Victoria and Albert Museum, London

# DOKUMENTALNE PRAKTYKI FOTOGRAFII

## POCZĄTKI FOTOGRAFII DOKUMENTALNEJ

Wierność odtwarzania rzeczywistości była najistotniejszą cechą dagerotypii, a później innych technik fotograficznych. Bardzo szybko zorientowano się, że fotografia, okrzyknięta obiektywnym świadkiem zdarzeń, może być doskonałym środkiem informacji. Pierwsze techniki fotograficzne prezentowano jako prace oryginalne, co ograniczało zasięg odbiorców. Aby wydrukować dagerotyp, należało najpierw przenieść go na klocek drzeworytniczy, kamień litograficzny bądź płytę do akwatinty. W 1893 roku Amerykanie, bracia Levy, Louis Edward (1846–1919) i Max (1857–1926), opracowali tak zwany raster prostoliniowy umożliwiający drukowanie fotografii w wydawnictwach.

Już w kilka miesięcy po ogłoszeniu wynalazku dagerotypii paryski optyk Noël Marie Paymal Lerebours (1807–1873) zlecił wynajętym fotografom wykonanie zdjęć atrakcyjnych krajobrazów i architektury w różnych miejscach świata. Gotowe dagerotypy zostały przerysowane na płyty, a z nich wydrukowane w technice akwatinty plansze, które złożyły się na opublikowany w latach 1840–1842 cykl *Excursions Daguerriennes*. Lerebours sam też tworzył dagerotypy, między innymi wykonał około 1500 portretów. Produkował wysokiej jakości soczewki i okulary do obserwatoriów astronomicznych. Na podstawie instrukcji obsługi aparatu Daguerre’a zbudował i sprzedawał własną konstrukcję. Był jednym z założycieli utworzonego w 1851 roku pierwszego na świecie towarzystwa fotograficznego – Société héliographique. Wśród członków założycieli byli artyści, naukowcy, a także amatorzy oraz mecenas sztuki i nauki. Towarzystwo wydawało pierwszy periodyk poświęcony fotografii – tygodnik „La Lumière”.

O pierwszeństwo w powielaniu dagerotypów metodą graficzną mógłby ubiegać się też zawodowy dagerotypista z Warszawy Moritz (Maurycy) Scholtz, który w 1840 roku wydał serię litografii przedstawiających widoki miasta, wykonanych według zrobionych przez siebie dagerotypów (grafiki te zachowały się do dziś w Bibliotece Narodowej, Muzeum Warszawy i Muzeum Narodowym w Warszawie)<sup>55</sup>. Należy pamiętać, że niska światłoczułość dagerotypów uniemożliwiała wykonanie zdjęć migawkowych. Widoczne na pracach Scholtza (podobnie u Lereboursa) sylwetki zatrzymanych w ruchu ludzi i zwierząt (psów, koni) są dorysowane ręcznie. Pierwszą dużą pracą fotograficzną o cechach dokumentalnych jest seria zdjęć przedstawiających społeczność rybacką małych miasteczek w pobliżu Edynburga, wykonanych w latach 1843–1848 w technice kalotypii przez spółkę Hill & Adamson. Ze względu na niską światłoczułość papierowego negatywu fotografie te przedstawiają starannie zainscenizowane statyczne scenki. Wykształcenie artystyczne Davida Octaviusa Hilla sprawiło, że zaplanowane zostały na wzór kompozycji malarskich. Charakterystyczny dla kalotypii zanik szczegółów powodował, że prace te bliższe są techniki akwaforty i rysunku niż pełnej ostrości techniki dagerotypii. Dlatego odbierane są jako zdjęcia o charakterze artystycznym.

55 J. Garztecki, Maurycy Scholtz. Fotograf – krajoznawca warszawski, „Fotografia” 1976, nr 3, s. 24–27.

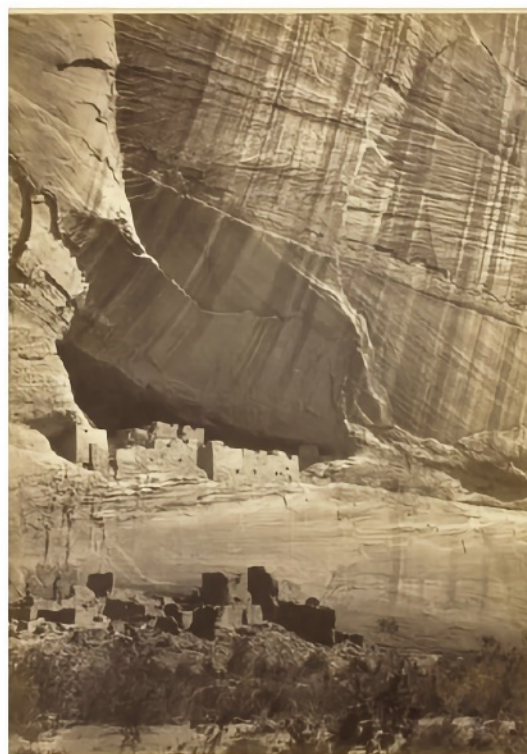


27.  
Francis Frith, *Piramidy w Dahszur, strona wschodnia*, 1858,  
z albumu *Egypt, Sinai, and Jerusalem: A Series of Twenty  
Photographic Views by Francis Frith* (wyd. 1860–1862).  
Fot. © Victoria and Albert Museum, London

28.  
Awit Szubert, *Szałas w Dolinie Stawów Gąsienicowych  
z widokiem na szczyty Skrajnej i Pośredniej Turni*, 1873–1874.  
Fot. Wikimedia Commons

29.  
Auguste-Rosalie Bisson, *Studio Bisson Frère,  
Wejście na Mont Blanc*, 1861.  
Fot. The MET, Gilman Collection, Purchase,  
Alfred Stieglitz Society Gifts, 2005

30.  
Timothy H. O'Sullivan, *Starożytne ruiny w Cañon de Chelle,*  
w niszy pięćdziesiąt stóp nad dzisiejszym dnem kanionu, 1873.  
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles





45.  
Oscar Gustav Rejlander, *A Night Out, Homeless*  
[Noc poza domem, bezdomny], ok. 1857.  
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



46.  
Hill and Adamson, *Rybak z Newheaven i dwaj chłopcy*,  
1843–1847.  
Fot. The MET, Harris Brisbane Dick Fund, 1937



47.  
Thomas Annan, *Close No. 37 High Street*,  
z albumu *Old Closes and Streets of Glasgow*  
[Dawne zaułki i ulice Glasgow], Glasgow, 1868.  
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



48.  
John Thomson, *The "Crawlers"*, 1877,  
z albumu *Street Life in London* [Życie londyńskiej ulicy].  
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

# KSZTAŁTOWANIE SIĘ POSTAW ARTYSTYCZNYCH

## FOTOGRAFIA W POSZUKIWANIU IDEI SZTUKI

W 1845 roku malarz i litograf David Octavius Hill otrzymał zlecenie namalowania obrazu przedstawiającego uczestników pierwszego zgromadzenia ogólnego Wolnego Kościoła Szkocji w Tanfield w Edynburgu. Aby ułatwić sobie pracę i uniknąć żmudnego pozowania, wykonał z Robertem Adamsonem ponad 450 kalotypii portretowych. Na podstawie tych fotografii namalował obraz *The First General Assembly of the Free Church of Scotland: Signing the Act of Separation and Deed of Demission – 23rd May 1843*; obraz o wymiarach 1,5 × 3,5 m ukończył w 1866 roku. Hill był prawdopodobnie pierwszym twórcą, który potraktował fotografię jako środek pomocniczy w pracy malarza. Był to początek współpracy Hilla i Adamsona, którzy wykonali wiele portretów fotograficznych charakteryzujących się mistrzowskim wykorzystaniem światła dziennego, przypominającego światło na obrazach Rembrandta. Pomimo że Hill i Adamson pracowali w technice kalotypii, wymagającej kilkuminutowych czasów naświetlania, uzyskiwali wspaniałe efekty skomponowanych po „malarsku” portretów. Perfekcyjność tych prac docenił filozof Walter Benjamin:

*Początkowo nie śmiano dłużej przypatrywać się wykonywanym przez D.O. Hilla zdjęciom. Wyrazistość tych ludzi wzbudzała lęk: patrzący miał wrażenie, że te małe drobnutkie twarze na zdjęciu mogą człowieka nawet widzieć, tak oszałamiająco oddziaływała na każdego niespotykana dotychczas sugestywność zdjęć i ich niespotykana wierność wobec natury<sup>143</sup>.*

Adamson zajmował się wykonywaniem zdjęć od strony technologicznej, po jego śmierci w 1848 roku Hill przestał fotografować. W latach 90. XIX wieku fotograf James Craig Annan wykonał pigmentowe kopie z oryginalnych papierowych negatywów Hilla i Adamsona, upowszechniając ich działalność jako autorów prac o charakterze artystycznym.

Swoje doświadczenia artystyczne wykorzystał do tworzenia fotografii malarz, rzeźbiarz i grafik Gustave Le Gray. Widać to na wykonanych w latach 1849–1853 zdjęciach lasu w Fontainebleau, będących swego rodzaju studium światła. Prace fotograficzne Le Graya odbierane są w kategoriach dzieł artystycznych<sup>144</sup>. Jego nadmorskie pejzaże przypominają malarstwo Williama Turnera. Fotograf, aby zrównoważyć różne czasy ekspozycji, w celu uzyskania poprawnej reprodukcji światła i cieni stosował montaż dwóch negatywów. Pozwoliło to na oddanie romantycznej atmosfery walki żywiołów nieba i wody. W odniesieniu do sztuki Le Gray głosił „teorię poświęcenia”, zgodnie z którą w dziele sztuki należy poświęcić szczegóły na rzecz ogólnego wrażenia wywoływanego przez światło i cień – co starał się realizować w swoich zdjęciach.

W 1857 roku szwedzki malarz i fotograf Oscar Gustave Rejlander zaprezentował na wystawie *Art Treasures of Great Britain* w Manchesterze fotografię o wymiarach 40 × 78 cm zatytułowaną *The Two Ways of Life* (Dwie drogi życia). Praca – pokazana na wystawie, którą obejrzało ponad 1,3 miliona zwiedzających – spotkała się z ogromnym zainteresowaniem. Rejlander w sposób alegoryczny ukazał dylemat wyboru drogi życiowej w społeczeństwie kraju przeżywającego dynamiczny rozwój przemysłowy.

143 W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 31.

144 Obecnie jego odbitki albuminowe osiągają na aukcjach bardzo wysokie ceny.



72.  
Henry Peach Robinson, *Fading Away* [Gasnące życie], 1858.  
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



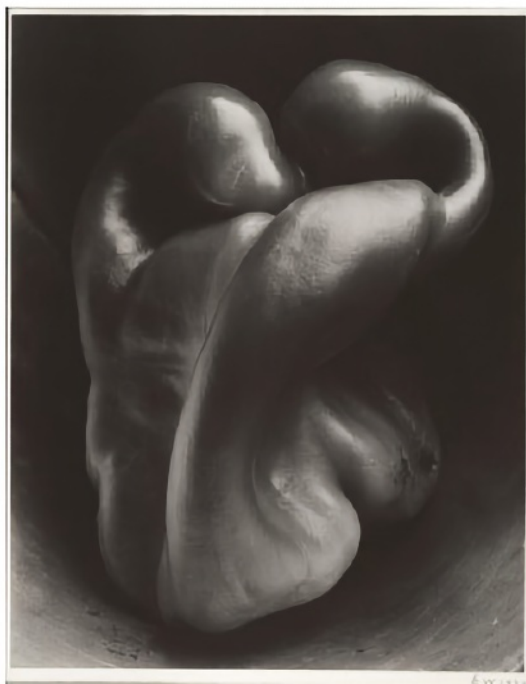
73.  
Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1867.  
Fot. © Victoria and Albert Museum, London



74.  
Lewis Carroll, *Alice Liddell as „The Beggar Maid”*  
[Alice Liddell jako „Mała żebraczka"], 1858.  
Fot. The MET, Gilman Collection,  
Gift of The Howard Gilman



75.  
Julia Margaret Cameron, *The Rosebud Garden of Girls*  
[Różany ogród dziewcząt], 1868.  
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



88.  
Edward Weston, *Pepper No. 30*, 1930.  
Fot. Scala, Florence/Edward Weston  
© Center for Creative Photography,  
Arizona Board of Regents



Fot. 89.  
Edward Weston, *Shells* [Muszle].  
Fot. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles,  
Gift of Melvin and Elaine Wolf/  
© 1981 Center for Creative Photography,  
Arizona Board of Regents



90.  
Edward Weston, *Charis*, 1934.  
Fot. The MET, Gilman Collection, Purchase, Jennifer and Joseph Duke Gift, 2005/  
© Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents

# KSZTAŁTOWANIE SIĘ POSTAW ARTYSTYCZNYCH

## FOTOGRAFIA W POSZUKIWANIU IDEI SZTUKI

W 1845 roku malarz i litograf David Octavius Hill otrzymał zlecenie namalowania obrazu przedstawiającego uczestników pierwszego zgromadzenia ogólnego Wolnego Kościoła Szkocji w Tanfield w Edynburgu. Aby ułatwić sobie pracę i uniknąć żmudnego pozowania, wykonał z Robertem Adamsonem ponad 450 kalotypii portretowych. Na podstawie tych fotografii namalował obraz *The First General Assembly of the Free Church of Scotland: Signing the Act of Separation and Deed of Demission – 23rd May 1843*; obraz o wymiarach 1,5 × 3,5 m ukończył w 1866 roku. Hill był prawdopodobnie pierwszym twórcą, który potraktował fotografię jako środek pomocniczy w pracy malarza. Był to początek współpracy Hilla i Adamsona, którzy wykonali wiele portretów fotograficznych charakteryzujących się mistrzowskim wykorzystaniem światła dziennego, przypominającego światło na obrazach Rembrandta. Pomimo że Hill i Adamson pracowali w technice kalotypii, wymagającej kilkuminutowych czasów naświetlania, uzyskiwali wspaniałe efekty skomponowanych po „malarsku” portretów. Perfekcyjność tych prac docenił filozof Walter Benjamin:

*Początkowo nie śmiano dłużej przypatrywać się wykonywanym przez D.O. Hilla zdjęciom. Wyrazistość tych ludzi wzbudzała lęk: patrzący miał wrażenie, że te małe drobnutkie twarze na zdjęciu mogą człowieka nawet widzieć, tak oszałamiająco oddziaływała na każdego niespotykana dotychczas sugestywność zdjęć i ich niespotykana wierność wobec natury<sup>143</sup>.*

Adamson zajmował się wykonywaniem zdjęć od strony technologicznej, po jego śmierci w 1848 roku Hill przestał fotografować. W latach 90. XIX wieku fotograf James Craig Annan wykonał pigmentowe kopie z oryginalnych papierowych negatywów Hilla i Adamsona, upowszechniając ich działalność jako autorów prac o charakterze artystycznym.

Swoje doświadczenia artystyczne wykorzystał do tworzenia fotografii malarz, rzeźbiarz i grafik Gustave Le Gray. Widać to na wykonanych w latach 1849–1853 zdjęciach lasu w Fontainebleau, będących swego rodzaju studium światła. Prace fotograficzne Le Graya odbierane są w kategoriach dzieł artystycznych<sup>144</sup>. Jego nadmorskie pejzaże przypominają malarstwo Williama Turnera. Fotograf, aby zrównoważyć różne czasy ekspozycji, w celu uzyskania poprawnej reprodukcji światła i cieni stosował montaż dwóch negatywów. Pozwoliło to na oddanie romantycznej atmosfery walki żywiołów nieba i wody. W odniesieniu do sztuki Le Gray głosił „teorię poświęcenia”, zgodnie z którą w dziele sztuki należy poświęcić szczegóły na rzecz ogólnego wrażenia wywoływanego przez światło i cień – co starał się realizować w swoich zdjęciach.

W 1857 roku szwedzki malarz i fotograf Oscar Gustave Rejlander zaprezentował na wystawie *Art Treasures of Great Britain* w Manchesterze fotografię o wymiarach 40 × 78 cm zatytułowaną *The Two Ways of Life* (Dwie drogi życia). Praca – pokazana na wystawie, którą obejrzało ponad 1,3 miliona zwiedzających – spotkała się z ogromnym zainteresowaniem. Rejlander w sposób alegoryczny ukazał dylemat wyboru drogi życiowej w społeczeństwie kraju przeżywającego dynamiczny rozwój przemysłowy.

143 W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 31.

144 Obecnie jego odbitki albuminowe osiągają na aukcjach bardzo wysokie ceny.



104.  
László Moholy-Nagy, *Widok z wieży radiowej*, Berlin, 1928.  
Fot. Digital image, MoMA/Scala, Florence/  
© 2023 Estate of László Moholy-Nagy/  
Artists Rights Society (ARS), New York



105.  
Harry Callahan,  
*Eleanor*, Chicago, 1949.  
Fot. SAAM/© The Estate of Harry Callahan, courtesy Pace Gallery



106.  
Herbert Bayer, *Lonely Metropolitan*  
[Samotny mieszkaniec wielkiego miasta], 1932.  
Fot. Victoria and Albert Museum, London/  
© 2023 Artists Rights Society (ARS), New York/  
VG Bild-Kunst, Bonn

# DWUDZIESTOWIECZNE TENDENCJE FOTOGRAFII OPARTE NA JEJ DOKUMENTALNEJ FUNKCJI

## FOTOGRAFIA HUMANISTYCZNA – FOTOGRAFIA TOTALNA

Bezpośrednio po II wojnie światowej, wraz z odbudową zniszczonej gospodarki, w wielu krajach zaczęły rozwijać się tendencje zmierzające do odrodzenia wartości humanitarnych, wiary w budowę nowego świata bez wojen i agresji. Tendencje te zaczęły być obecne również w fotografii reporterskiej pod nazwą fotografii humanistycznej. Ideą reportażu humanistycznego było to, aby zdjęcia wzruszały czytelników i pobudzały ludzkie uczucia. Początki fotografii humanistycznej kojarzone są powszechnie ze środowiskiem lewicowo nastawionych autorów, którzy tworzyli powojenny ruch pomagający budować francuską tożsamość narodową i ikonografię. W duchu tym fotografował na przykład Henri Cartier-Bresson twórca teorii „decydującego momentu”. Ważną postacią związaną z humanistycznym reportażem był Jean-Philippe Charbonnier (1921–2004), od 1950 roku współpracownik bogato ilustrowanego miesięcznika „*Réalités*”. Czasopismo specjalizowało się w historiach z życia codziennego Francuzów i miało być oknem na świat po latach okupacji, w czasie której ograniczano dostęp do informacji. W czasopiśmie poczesne miejsce zajmowała fotografia głosząca optymistyczne wartości w życiu człowieka. Wielostronicowe reportaże przedstawiały sytuacje charakterystyczne dla odwiedzanych miejsc. Taką fotografią jest na przykład często przywoływane zdjęcie Jeana-Philippe’a Charbonniera *La Machine à coudre* (1955), zrobione w Kuwejcie, przedstawiające zawołaną kobietę niosącą na głowie maszynę do szycia. Oprócz pojedynczych fotografii nowym rodzajem wypowiedzi stały się tak zwane *story-telling pictures* (fotograficzne opowiadania), przedstawiające w bardziej rozbudowanej formie pozytywne aspekty codziennego życia. Zamieszczane w czasopiśmie fotograficzne historie zajmowały często ponad dwadzieścia stron. Przykładowo reportaż Charbonniera o pacjentach szpitala psychiatrycznego, obnażający ówczesne warunki tam panujące, jest ważnym dokumentem w kontekście dzisiejszych postępów w leczeniu psychiatrycznym. W późniejszych latach autor opuścił magazyn „*Réalités*”, by skoncentrować się na fotografowaniu dzielnic Paryża, na temat których tworzył obszerne eseje.

Innym współpracownikiem „*Réalités*” był Édouard Boubat (1923–1999). Swoje doświadczenia z pracy w tym czasopiśmie uważał za bardzo pouczające ze względu na możliwość odwiedzania miejsc istniejących z dala od wydarzeń światowych, co pozwalało mu lepiej zrozumieć rzeczywistość danego kraju i jego aktualną sytuację. Francuski poeta Jacques Prévert nazwał Boubata „korespondentem pokojowym” symbolizującym postawę humanistyczną i apolityczną, który fotografował tematy podnoszące na duchu.



115.  
Józef Robakowski, *Trzecia twarz* z cyklu *Obrazy podwójne*, 1966.  
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/© Józef Robakowski



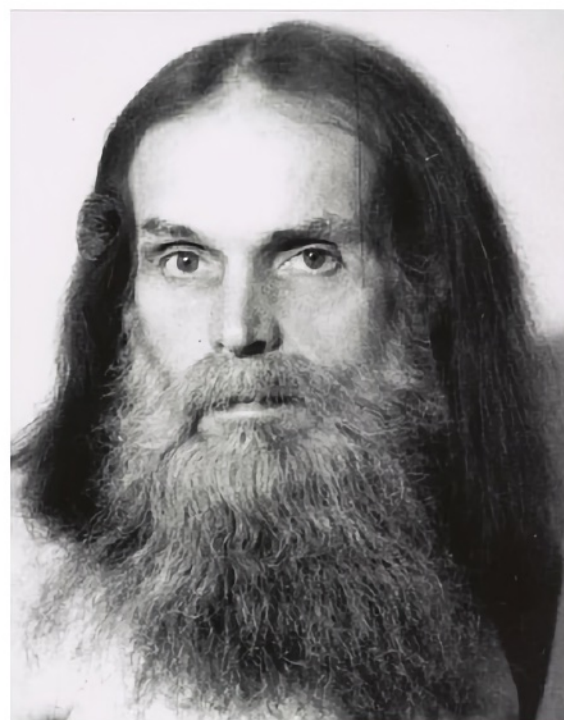
116.  
Zbigniew Łagocki, *Body Building*, ok. 1967, fotomontaż.  
Fot. © MuFo



117. Andrzej Pawłowski, *...by świecić ziemi* z cyklu *Genesis*, 1967/2021. Fot. © MuFo



127.  
Tomasz Machciński, *Autoportret kreacyjny „Charli”*, 1971/2019.  
Fot. © MuFo



128.  
Tomasz Machciński, *Autoportret kreacyjny „Dawinczi”*, 1988/2019.  
Fot. © MuFo



129.  
William H. Mumler,  
*Mary Todd Lincoln (1818–1882),  
fotografia ducha z cieniem Abrahama Lincolna*, lata 70. XIX w.  
Fot. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from  
Special Collections, Fine Arts Library, Harvard College Library,  
Bequest of Evert Jansen Wendell,  
Photo © President and Fellows of Harvard College, 2010.88



CHATEAU DE VINCENNES - PONT DE NEUILLY.  
60 PASSENGERS OF 1. CLASSE DU METRO. 50 PASSENGERS OF 2. CLASSE DU METRO.  
PARIS 9 JUIN 1985 ENTRE 9 ET 11.  
PONT DE NEUILLY - CHATEAU DE VINCENNES.  
50 PASSENGERS OF 2. CLASSE DU METRO.  
PARIS 9 JUIN 1985 ENTRE 9 ET 11.



133.  
Krzysztof Pruszkowski.  
60 passagers de 1 classe du metro/  
60 passagers de 2 classe du metro,  
Paris, 9 juin 1985, entre 9 et 11,  
ligne pont de Neuilly-château  
de Vincennes.  
[60 pasażerów 1. i 2. klasy metra,  
Paryż, 9 czerwca 1985, w godzinach  
9-11, linia pont de Neuilly-château  
de Vincennes].  
fotosynteza, wymiary jednej  
fotografii 74 x 50 cm.  
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/  
© Krzysztof Pruszkowski

134.  
Stefan Wojnecki.  
Duogramy, Myślenie, 1972.  
Fot. dzięki uprzejmości  
spadkobiercy autora fotografii/  
© Ryszard Wojnecki

# FOTOGRAFIA WSPÓŁCZESNA

## DÜSSELDORFSKA SZKOŁA FOTOGRAFII

Termin „szkoła düsseldorfka” określa grupę studentów, którzy w drugiej połowie lat 70. XX wieku studiowali na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie w słynnej klasie Berndta Bechera, który był profesorem szkoły w latach 1976–1996. Jego uczniowie: Andreas Gursky (ur. 1955), Thomas Ruff (ur. 1958), Thomas Struth (ur. 1954), Candida Höfer (ur. 1944), Axel Hütte (ur. 1951) jako fotografowie odnieśli sukces artystyczny i komercyjny niemający precedensu w świecie sztuki. Ich wykładowcy Hilla i Bernd Becherowie jako artyści stali w opozycji do funkcjonującej w powojennych Niemczech estetyki fotografii subiektywnej promowanej przez Otto Steinerta. Inspiracje czerpali z międzywojennej fotografii Nowej Rzeczowości reprezentowanej przez Karla Blossfeldta i Alberta Renger-Patzscha oraz twórczości Augusta Sander. Fotografie Becherów dotyczyły dokumentacji zanikających obiektów przemysłowych, takich jak wieże ciśnień, silosy, zbiorniki gazu, maszty wysokiego napięcia, struktury wiejskich budynków, piece do wypalania wapna itp., początkowo na terenie Niemiec, a później w kilku krajach Europy i w Stanach Zjednoczonych. Motywacją takiego działania była potrzeba udokumentowania zanikającej infrastruktury przemysłowej. Jerzy Olek cytuje charakterystyczną wypowiedź Berndta Bechera: „Wieże kopalń są równie istotne dla historii cywilizacji, jak gotyckie katedry”<sup>453</sup>.

Fotografie Becherów realizowane były według sztywnych zasad jako ciągi czarno-białych zdjęć. Obiekty fotografowane były w jednakowy sposób, poprzez wyizolowanie ich z otoczenia dzięki ciasnym kadrom, jednolitej punktowi widzenia i płaskiemu, rozproszonemu oświetleniu charakterystycznemu dla pochmurnych dni, tak aby żaden efekt światłocienia nie wpływał na ich wizualną formę i nie powodował zatracenia dokumentalnego charakteru zdjęcia. Używali wielkoformatowego aparatu fotograficznego o niesztymowanej konstrukcji, aby uzyskać obrazy bez żadnych zniekształceń i z wielką techniczną precyzją, aby każdy detal fotografowanej konstrukcji był widoczny<sup>454</sup>. W ten sposób chcieli uniknąć efektu subiektywnego spojrzenia. W 1970 roku wydali album *Anonyme Skulpturen: A Typology of Technical Constructions*, (Anonimowe rzeźby: typologia przemysłowych konstrukcji), w którym wprowadzili pojęcie typologii jako sposobu wyróżniania przedmiotów z ogólnego zbioru, promując styl przejęty później przez wielu fotografów. Becherowie jako jedyni Europejczycy znaleźli się na amerykańskiej wystawie *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* pokazanej po raz pierwszy w 1975 roku w George Eastman House w Rochester. W 1990 roku otrzymali Złotego Lwa w kategorii rzeźby na biennale w Wenecji, a w 2004 roku Międzynarodową Nagrodę Fundacji Hasselblada „za wybitne osiągnięcia w dziedzinie fotografii”<sup>455</sup>. We wstępie do wspomnianego albumu znalazło się nawiązanie do twórczości Marcela Duchampa i jego koncepcji ready made opisującej przedmiot jako dzieło sztuki, będącej zapowiedzią sztuki konceptualnej. W ten sposób przenosząc aspekty dokumentalne w obieg sztuki, włączyli swoją twórczość w nurt minimalizmu i konceptualizmu. Śladami ich twórczości poszli ich

453 J. Olek, *Rzeczowi rzecznicy*, w: idem, *Nie tylko o fotografii*, Kraków 2020, s. 238.

454 Budowa takiego aparatu, np. marki Sinar czy Linhof, umożliwia przesuwany i pochylany czółówek obiektywu oraz tylnego portalu z materiałem fotograficznym, a tym samym umożliwia korektę perspektywy w trakcie fotografowania.

455 <https://contemporary-art.mirabaud.com/en/artists/detail/becher-bernd-hilla> [dostęp 9.08.2022].



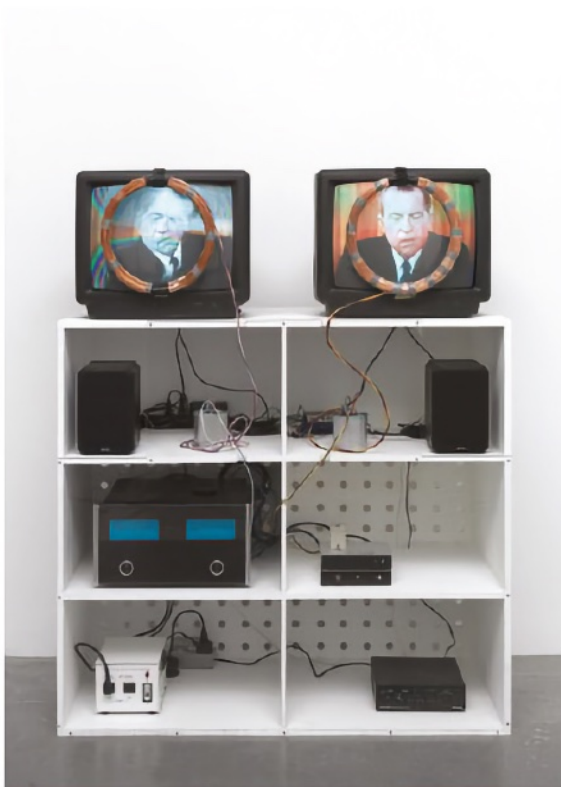
148.  
Jerzy Lewczyński,  
*Nasze powiększenie – Nysa 1945*,  
1971, fotomontaż.  
Fot. ©MuFo



149.  
Helen Levitt,  
*New York*, 1938.  
Fot. Digital image,  
MoMA/Scala, Florence/  
© Film Documents LLC, courtesy  
Zander Galerie



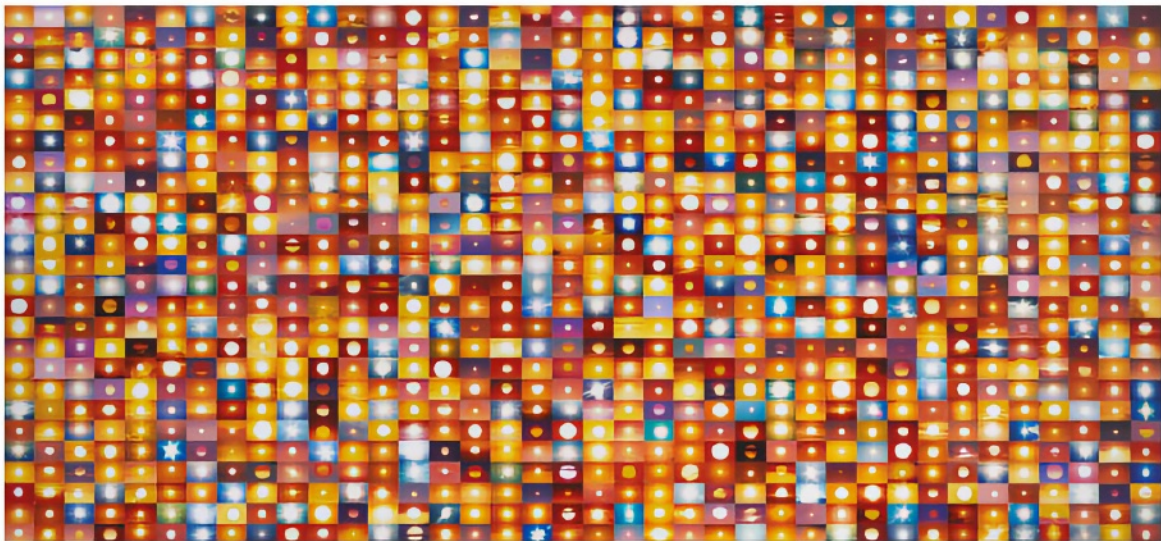
150.  
Thomas Struth,  
*Stanze di Raffaello II*, Roma, 1990.  
Fot. Art Gallery of New South Wales,  
Sydney, Australia/© Thomas Struth



168.  
Nam June Paik,  
*Nixon, 1965–2002*, instalacja.  
Fot. Tate/© Nam June Paik Estate



169.  
Thomas Ruff, *jpeg ny01*, 2004.  
Fot. dzięki uprzejmości autora fotografii/  
© 2023 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn



170.  
Penelope Umbrico,  
*5,377,183 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 04/28/09*.  
Fot. Ben Blackwell/dzięki uprzejmości SFMOMA i autorki fotografii/© Penelope Umbrico