

Krytyka fotograficzna 1945–1970

W okresie powojennym w krytyce fotograficznej kontynuowano wątki podejmowane przed rokiem 1939. Dwa zasadnicze wówczas nurty refleksji nad medium, związane z piktorializmem, reprezentowany przede wszystkim przez Jana Bułhaka, a także środowiska fotografów lwowskich i poznańskich, oraz „nowoczesny”, „postępowy”, ściśle związany z recepcją Nowej Rzeczowości, były widoczne przede wszystkim w pierwszych latach po zakończeniu wojny. Jednak zasadniczym punktem odniesienia stał się okres realizmu socjalistycznego, którego doktryna, chociaż na polu fotografii okazała się trudna do precyzyjnego zdefiniowania, wpłynęła na określone zjawiska, dostrzegalne już wcześniej w ramach wspomnianych tendencji. Trzy pierwsze powojenne dekady były zatem wypełnione, z jednej strony, przepracowywaniem dotychczasowego sposobu pojmowania medium, a z drugiej strony zmaganiem się krytyków ze schedą po socrealizmie (w wymiarze formalnym i treściowym obrazu fotograficznego).

*

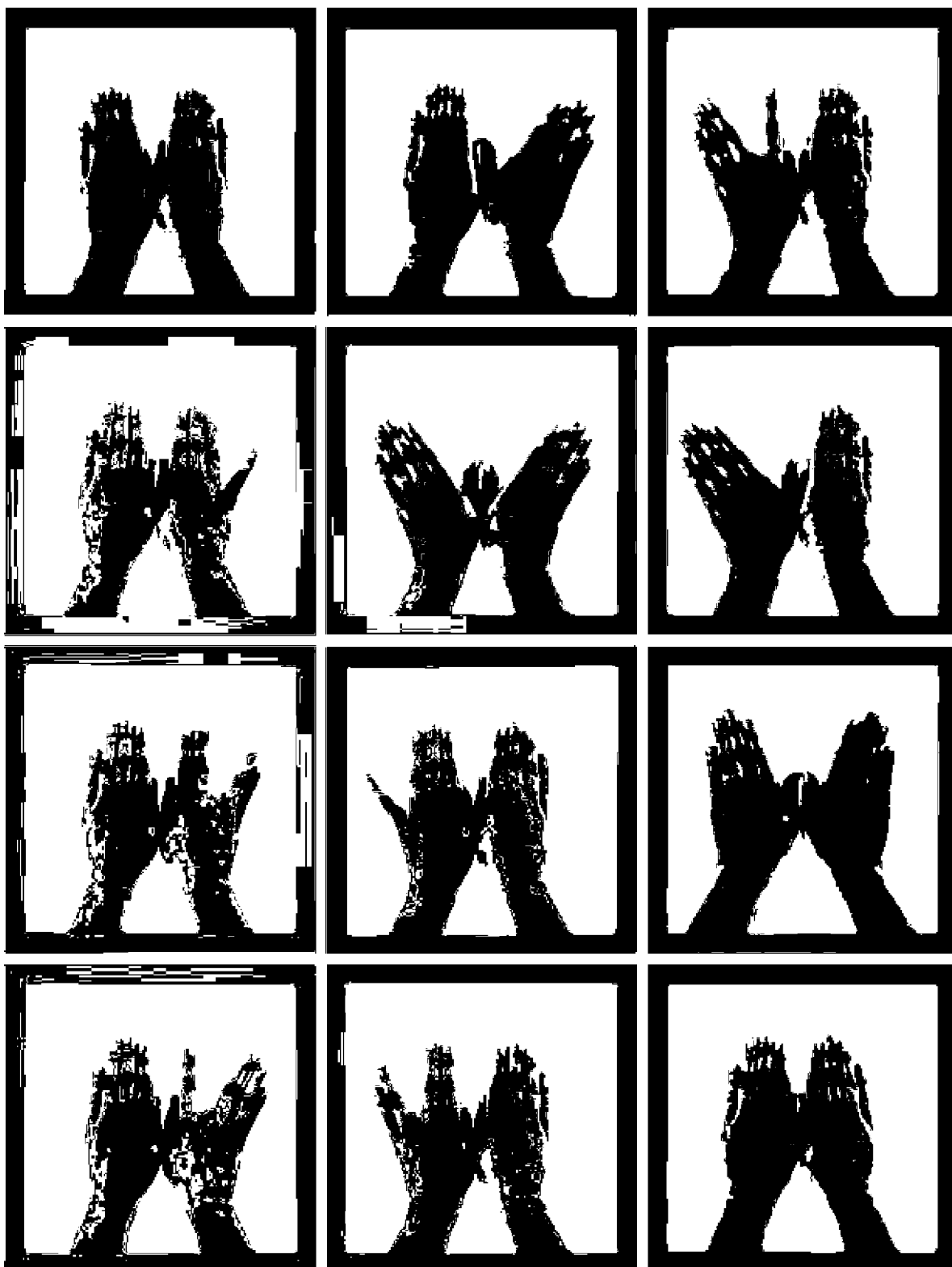
Historię krytyki fotograficznej lat 1945–1970 w Polsce podzielić można na cztery okresy. Pierwszy obejmuje lata 1945–1949, kiedy miała miejsce dynamiczna odbudowa środowiska fotograficznego po 1945 roku – między innymi powstał Związek Polskich Artystów Fotografików (1947) oraz pierwsze po wojnie czasopismo fotograficzne, poznański „Świat Fotografii” (wydawany od 1946 roku). Drugi okres określiło wprowadzenie oraz zniesienie doktryny realizmu socjalistycznego (1949–1954), natomiast trzeci przypadł na lata 1954–1960, kiedy miał miejsce najbardziej intensywny proces poszukiwania nowych sposobów obrazowania oraz adekwatnego dla nich języka opisu. Czas ten można określić mianem formowania się paradygmatu „nowoczesności” w polskiej fotografii. Czwarty etap, lata 1960–1970, charakteryzowało ponowne zbliżanie się fotografii do działań z dziedziny sztuk plastycznych, a jednocześnie pogłębiona refleksja nad medium fotograficznym, która była związana z rosnącym zainteresowaniem praktykami o charakterze intermedialnym i konceptualnym¹.

¹ W tym miejscu należy dodać, że każdy z wyodrębnionych etapów ma swoją dynamikę, można mówić np. o schyłku „nowoczesności”, fazach realizmu socjalistycznego.

Najważniejszym problemem krytyki fotograficznej omawianego okresu był stosunek fotografii do sztuk plastycznych. Dotykał on wielu innych kwestii, takich jak natura medium, jego funkcja czy specyficzne środki wyrazu. Na przestrzeni lat można zaobserwować zarówno coraz bardziej wyraźne akcentowanie autonomii fotografii, jak i ustanawianie nowych relacji pomiędzy tym medium a sztukami plastycznymi. Postrzeganie fotografii w relacji do sztuk plastycznych stanowiło potwierdzenie trwałości sięgającego XIX wieku modernistycznego sporu o to, czy fotografia powinna być traktowana jako jedna ze sztuk pięknych². Jak już wspomniałam, w latach 1946–1949 kontynuowana była dyskusja tocząca się w okresie międzywojennym, w której brali udział, z jednej strony, zwolennicy fotografii piktorialnej, opartej na naśladowaniu malarstwa i grafiki za pomocą tak zwanych technik szlachetnych, a z drugiej – propagatorzy nowatorskich tendencji z kręgu Nowej Rzeczowości, opartych przede wszystkim na dowartościowaniu zapisu dokumentalnego (tak zwana fotografia czysta) oraz swobodzie operowania kadrem (skrótów perspektywiczne, geometryzacja). W pierwszych latach powojennych obowiązującym punktem odniesienia dla praktyki fotograficznej była zwłaszcza postpiktorialna koncepcja „fotografii ojczyściej” Jana Bułhaka, wciąż aktywnego fotografa i teoretyka (zmarł w 1950 roku). Koncepcja ta dowartościowywała fotografię dokumentalną w jej aspekcie informacyjnym (krajoznawstwo), ale jednocześnie skłaniała twórców do pewnej idealizacji otaczającej rzeczywistości, jej „artystycznego opracowywania”, które pomogłoby w ujawnieniu nastroju chwili, ulotnej emocji³. W pierwszych latach powojennych liczą

² Na polskim gruncie owe refleksje zostały zebrane w książce Alfreda Ligockiego zatytułowanej *Fotografia i sztuka* (wydana w 1961). Do tej samej debaty, choć w odmienny sposób, nawiązywała również pozycja *Przygody plastyczne fotografii* (1965) Urszuli Czartoryskiej. Obie książki, napisane przez czołowych krytyków fotografii omawianego okresu, stanowią jedne z najważniejszych publikacji fotograficznych o charakterze teoretyczno-porządkującym, jakie zostały wydane w okresie powojennym.

³ Popularność tej tendencji wyraźna była również w okresie socrealizmu, książka *Fotografia ojczysta* ukazała się bowiem już po śmierci Bułhaka, w 1951 roku.



Zbigniew Dłubak, *Gestykulacje*, 1970–1975. Zbiory Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

ne głosy krytyków starszego pokolenia, takich jak Jan Sunderland⁴, zdecydowanie dominowały nad wypowiedziami krytyków młodych, świadomych aktualnych dokonań artystycznych i fotograficznych na Zachodzie oraz chcących je rozwijać w rodzimych warunkach; wśród takich, nielicznych, postaci wyróżniał się Zbigniew Dłubak. Za jego sprawą w 1948 roku na łamach „Świata Fotografii” podniesiony został problem realizmu w fotografii, przy czym Dłubak pojęcie to definiował na podstawie dokonań awangardy (formizm, surrealizm). Zwrócił uwagę na impas, w jakim tkwiła polska fotografia na skutek zapatrzenia w tendencje piktorialne, a także potrzebę połączenia czystego, mechanicznego zapisu z eksperymentami formalnymi; podsumowując swoje rozważania pisał: „Drogi te wytycza właśnie trzecia warstwa istniejąca dziś w plastyce polskiej: poszukiwania młodych plastyków, którzy z powoływaniem się na tradycje formizmu polskiego oraz przez konfrontację swych usiłowań z osiągnięciami nadrealizmu francuskiego – wypracowują własną formę. Jest to zdrowa linia postępu naszej sztuki i fotografika znajdzie możliwość przejścia na te pozycje”⁵.

W okresie realizmu socjalistycznego uwaga krytyków skupiała się głównie, podobnie jak w sztukach plastycznych, na propagandowej i społecznej funkcji obrazu, posługiwano się charakterystycznymi dla doktryny pojęciami, takimi jak: realizm, naturalizm, formalizm, powołując się przede wszystkim na radzieckich teoretyków fotografii, na przykład Jurija Jakielczyka⁶. Centralnym pojęciem w ówczesnych wypowiedziach krytycznych stał się realizm, co wiązało się ze zwróceniem szczególnej uwagi na podstawową funkcję medium – zdolność do rejestrowania rzeczywistości. Na fali prób przełożenia doktryny na praktykę twórczą dokonało się zbliżenie fotografii artystycznej i fotografii prasowej; fotografia prasowa oferowała społecznie zaangażowaną treść i jasną, przejrzystą, realistyczną formę, natomiast fotografia artystyczna pozwalała widzieć te cechy jako jakościowo istotne⁷.

W 1952 roku zostało zamknięte pismo „Świat Fotografii”, a od połowy następnego roku platformą wymiany myśli stał się wydawany w Warsza-

wie miesięcznik „Fotografia”, którego redaktorem naczelnym został Zbigniew Dłubak. Po 1954 roku dyskusja wokół relacji fotografii i sztuk plastycznych powróciła ponownie, chociaż dominowali w niej już nie zwolennicy tradycji Bułhaka, ale rzecznicy fotografii nowoczesnej, obok Dłubaka Janusz Bogucki, Alfred Ligocki, nieco później zaś Urszula Czartoryska, Lech Grabowski. Dążenie do uniezależnienia fotografii od wpływu sztuk plastycznych było wówczas wyraźne, a głównym argumentem przemawiającym za uznaniem autonomii fotografii stał się właśnie jej realizm, w okresie stalinowskim zagadnienie kluczowe.

Pojęcie „realizm” stosowano na gruncie krytyki fotograficznej w dwóch ujęciach. W pierwszym chodziło o wspomniane już wskazanie na dystynktywną cechę fotografii, zdolność wiernego odwzorowywania rzeczywistości; według definicji Dłubaka z 1948 roku „realizm fotograficzny – to realizm innego typu, a właśnie wierność i zwiążanie z przedmiotem, który ma tu charakter tworzywa, zmusza do zaniechania wszelkiej sztuczności, bo ta natychmiast demaskuje się. Realizm ten nakazuje opierać się wyłącznie na naturze i unikać wszelkiej narracji”⁸. Drugie rozumienie terminu miało charakter poznawczy, wskazywało na postawę wobec rzeczywistości nacechowaną dążeniem do prawdy, niepozabawione było ponadto zabarwienia ideowego; takie złożone podejście oddają słowa Alfreda Ligockiego, według którego realizm „to taka postawa twórcza, która przyjmując istnienie niezależnej od naszej świadomości i poznawalnej przez nas rzeczywistości obiektywnej, zmierza do rozumowego odnalezienia i odzwierciedlenia w dziele sztuki jej cech istotnych. [...] Ponieważ zasadniczym przedmiotem odbijanym przez sztukę jest człowiek w całokształcie swych stosunków z innymi ludźmi i światem zewnętrznym – realizm w sztuce zmierza do odzwierciedlenia w swych dziełach, jak to określił Engels, »typowego człowieka w typowych warunkach«”⁹. Najczęściej oba rozumienia pojęcia ściśle się spletały. Z tego powodu realizm określał zarówno specyficzne dla fotografii środki wyrazu, utożsamiane z nowoczesną formułą fotografii, jak i wskazywał na funkcję medium, jego rolę ideologiczną oraz społeczną (humanizm, socjalizm).

Postępujące odkrywanie specyficznych cech medium pozwalało również na umocnienie pozycji fotografii w sztukach plastycznych, obok malarstwa

⁴ Zob. m.in.: J. Sunderland, *Fotografika – sojuszniczką malarstwa*, „Świat Fotografii” 1948, nr 8, s. 14–15.

⁵ Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice (II)*, „Świat Fotografii” 1948, nr 11, s. 6.

⁶ J. Jakielczyk, *Fotografia jako sztuka plastyczna*, „Świat Fotografii” 1952, nr 31/32, s. 4–5.

⁷ J. Gembicki, I. Pawełkova, *Fotografia w gazecie*, „Prasa Polska” 1953, nr 1, s. 5; J. Roszko, *Fotoreportaż*, „Prasa Polska” 1953, nr 9–10, s. 8–9.

⁸ Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice (II)*, „Świat Fotografii” 1948, nr 11, s. 6.

⁹ A. Ligocki, *O realizmie socjalistycznym w fotografice (I)*, „Fotografia” 1955, nr 9, s. 2.

i grafiki. W takiej sytuacji popularny termin „fotografika”, stworzony przez Bulhaka w latach 30. i wskazujący na artystyczność fotografii poprzez jej podległość wobec sztuk plastycznych, zaczął być otwarcie atakowany i negowany, zastąpił go stosowany do dziś termin „fotografia artystyczna”¹⁰.

Konsekwencją dyskusji dotyczących realizmu, a także „otwarcia na Zachód” spowodowanego odwilżą było zainteresowanie popularną na Zachodzie fotografią reportażową (szczególnie francuską fotografią humanistyczną), która wkrótce stała się modelem nowoczesnej twórczości fotograficznej. W krytyce fotograficznej pojawił się termin „artystyczny reportaż”, sygnalizujący odmiennność od typowej, kojarzącej się z socrealizmem fotografii prasowej, ale jednocześnie będący pokłosiem dokonanego wówczas zbliżenia pomiędzy sferą artystyczną a publicystyczną¹¹. Sygnałem tego było przystosowanie wspomnianego pojmowania realizmu do nowej formuły praktyki artystycznej. Lech Grabowski zauważał, że „reportaż to szerokie pojęcie, rozciągnięte nieomal od portretu do pejzażu, mogące całość fotografii pomieścić. To właśnie nawet nie określony kierunek w fotografii, ale ogólna tendencja, sposób jej pojmowania. Praktyka podbudowana ideologią, różną zasadniczo od wszystkich dotychczasowych, żywiłowo zrywającą z malarskim estetyzmem, może czasem nawet zbyt gwałtownie. Jest tu fotografia, prócz nieodzownego dla niej na razie związku z realiami, zaangażowana jeszcze w pokazywanie czegoś, służenie czemuś”¹². Artystyczny reportaż odpowiadał zarówno postulatowi formalnego nowatorstwa, opartego na specyficznie fotograficznych środkach wyrazu, jak i potrzebie nadania fotografii znaczenia zaangażowanego komentacza rzeczywistości (funkcja społeczna). Urszula Czartoryska podsumowała nowy, postulowany język artystyczny w następujący sposób: „[...] dzięki fotografice rodzi się nowa estetyka – odnalezienie urody i dziwności w elementach rzeczywistości”¹³. Istotnym bodźcem do wykrystalizowania się tej kon-

cepcji był kontakt z dokonaniem fotoreporterów agencji Magnum, przede wszystkim czołowej dla tego środowiska postaci Henriego Cartier-Bressona, a zwłaszcza z amerykańską wystawą „Rodzina człowieka” Edwarda Steichena (1955; w Polsce prezentowana była na przełomie lat 1959 i 1960), będącą monumentalnym esejem fotograficznym dotyczącym wspólnoty ludzkiej. Na te właśnie wzorce wskazywał Janusz Bogucki, pisząc:

Główne odmiany sztuki fotograficznej właściwie naszym czasem najlepiej poznać można, oglądając zagraniczne magazyny ilustrowane oraz wydawnictwa specjalne poświęcone fotografii, które z rzadka prywatną drogą przenikają do naszego kraju. Kilkakrotnie zdarzyło mi się oglądać takie rzeczy. Widziałem np. album Francaisa Cartier-Bressona, będący znakomitym dziełem epickim na temat rewolucji chińskiej pod wieloma względami pokrewnym dziełu pisarskiemu Szolochowa. Albo też katalog zorganizowanej przez Amerykanów wystawy „The Family of Man”, w której widzę jedną z najcenniejszych manifestacji realizmu i humanizmu w sztuce światowej lat ostatnich¹⁴.

Komentarze krytyczne, dotyczące wspomnianej amerykańskiej wystawy, pojawiające się na przestrzeni lat, odślaniają zmieniający się stosunek do problemu prawdy i fałszu fotografii, a także jej podatności na manipulację ideologiczną¹⁵; w 1959 roku Czartoryska pisała:

Nie sądzę jednak, aby rewelacją mogła być sama idea wystawy – od czasu pierwszych podróży Fenicjan, poprzez wyprawy Marco Polo i ostatnie badania archeologów – wszystko utwierdza nas w przekonaniu, że ludzie należą do jednego gatunku, homo sapiens. Stwierdzenie to jednak w niewielkim tylko stopniu pomaga nam poruszać się w gąszczu indywidualnych i socjalnych problemów naszych czasów, a w każdym razie nie powinno przesłaniać krzywd społecznych i wad natury ludzkiej. Odnoszę wrażenie, że w drugiej połowie dwudziestego wieku wymowa ideowa „Rodziny człowieczej” jest nieco spóźniona, prawie anachroniczna, z całą jej ufnością w uszlachetniający wpływ głoszonych haseł i biblijnych wersetów¹⁶.

Jednak już w 1957 roku pojawiły się głosy poszukujące artystycznych możliwości fotografii poza reportażem. Pojęciem pozwalającym na przekro-

¹⁰ Tenże, *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografiką*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 523–527. Można je chociażby porównać ze stanowiskiem amerykańskiego krytyka i historyka fotografii Beaumonta Newhalla. Był on rzecznikiem fotografii czystej i zagorzałym krytykiem piktorializmu, podobnie jak Ligocki postulował odrzucenie pojęć, które wskazywałyby na pokrewieństwo fotografii do grafiki (na przykład *print* – „odbitka”).

¹¹ J. Bogucki, *Uwagi niefachowe*, „Fotografia” 1955, nr 7, s. 6–7.

¹² L. Grabowski, *Od malarstwa do reportażu*, „Fotografia” 1958, nr 8, s. 373.

¹³ U. Czartoryska, *Jeszcze o wystawie*, „Fotografia” 1956, nr 9, s. 2.

¹⁴ J. Bogucki, *O fotografii martwej i żywej*, „Życie Literackie” 1956, nr 236, s. 11.

¹⁵ Zob. m.in. S. Wojtkiewicz, *Sztuka, która głosi prawdę*, „Fotografia” 1956, nr 4, s. 9–11; A. Ligocki, *Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi”*, „Fotografia” 1956, nr 6, s. 9–11 oraz U. Czartoryska, *Biologia i sentymenty*, „Fotografia” 1959, nr 11, s. 540–541.

¹⁶ U. Czartoryska, *Biologia i sentymenty...*, s. 541.

czenie dotychczasowej formuły nowoczesnej fotografii stała się „dokumentalność”, zagadnienie podnoszone zwłaszcza przez Zbigniewa Dłubaka oraz Urszulę Czartoryską. Termin „dokumentalność”, którego znaczenie ograniczało się do wskazania na ścisły związek obrazu z fotografowanym przedmiotem, nie wskazując na rozstrzygnięcia formalne, umożliwiało uwzględnienie rozmaitych sposobów interpretacji rzeczywistości, nie miało przy tym właściwych dla reportażu asocjacji publicystycznych. „Podstawową cechą fotografii jest obiektywne dokumentowanie przedmiotów i ich aktualnych stanów. Dlatego też głównym środkiem oddziaływania fotografiki jest sytuacja istniejąca w rzeczywistości poza fotogramem i niezależnie od niego, a sam obraz fotograficzny jako konkretny przedmiot spełnia rolę dokumentu, komunikującego nam fakt zaistnienia takiej sytuacji” – pisał Dłubak¹⁷. W ten sposób w obszar decydujących środków wyrazu włączono zabieg metaforyzacji, polegający na „zderzaniu” ze sobą znaczeń fotografowanych przedmiotów oraz sytuacji. Według krytyka „przekroczenie granic dosłowności to wejście w obszar sztuki. Pozornie ta sama fotografia reportażowa staje się dziełem sztuki, kiedy wzruszy nas sprawami, które w sposób bezpośredni tylko anonsuje, jest jedynie ich znakiem przenośnym, metaforą”¹⁸.

Odmiernym biegunem rozważań tamtego czasu było zagadnienie fotografii abstrakcyjnej, blisko związanej z osiągnięciami współczesnego malarstwa i traktowanej jako druga – obok artystycznego reportażu – tendencja w fotografii. Nie miała ona jednak zdecydowanych zwolenników wśród krytyków (w przeciwieństwie do niektórych fotografów), spotykała się na ogół ze sprzeciwem – jako formuła lekceważąca specyfikę medium, rzadziej, tak jak u Dłubaka, z uznaniem jej równorzędnej wartości w ramach szeroko pojętej nowoczesności: „[...] w fotografii abstrakcyjnej dokumentowanie przeżyć artysty jest też podstawową funkcją obrazu – to zupełnie zrozumiałe, chodzi tylko o to, w jaki sposób fotografia ta wyzyskuje dokumentowanie obiektywne, inaczej mówiąc, powstaje problem, na czym polega fotograficzność

takiej abstrakcji. Otóż, operując przedmiotem rzeczywiście istniejącym, utrwala go ona w ten sposób, że wyzyskuje tylko jego formę, gubiąc zupełnie znaczenie użytkowe, potoczne”¹⁹.

Jedynie radykalnie opozycyjne wobec artystycznego reportażu stanowisko zajął wówczas aktywny fotograf Zdzisław Beksiński, który podnosił wartość zabiegów montażowych (pozostających w ścisłym związku z programem jego własnej twórczości), a także ponownie dowartościowywał zbliżenie się fotografii do metod kształtowania właściwych malarstwu czy grafice; o reportażu pisał:

[...] reportaż artystyczny, który zdaniem większości krytyków najpełniej wykorzystuje specyfikę fotografii i w którym pokładają oni wielkie nadzieje na przyszłość [...] polega [...] na ukazywaniu świata i stosunków międzyludzkich we wszystkich ich przejawach. Opiera się na realizmie lub ekspresjonistycznym realizmie. To teoria. W praktyce szkoła reportażowa polega na dość prymitywnych zapożyczeniach z filmu neorealistycznego i fotografii prasowej oraz pewnej ilości kuchennych przepisów jak np. grube ziarno, pozorna przypadkowość ujęcia etc. Czy w reportażu artystycznym znajdują się jakiegokolwiek artystyczne wartości? Rozpatrzmy to merytorycznie. Strona plastyczna jak też i literacka należą do wtórnych, więc odłożmy je od razu na bok. Pozostaje sam temat. Należy tu od razu odróżnić temat będący nieliteracką i nieplastyczną interpretacją rzeczywistości, który rzeczywiście można uznać za wypowiedź artystyczną w znaczeniu fotograficznym, od tematu, który jest tylko próbą zaszkolenia widza²⁰.

Związki fotografii z innymi sztukami plastycznymi około roku 1959 zaczęła również analizować Urszula Czartoryska, co zwiastowało wyraźne zbliżenie się tych dziedzin twórczości w następnej dekadzie.

W pierwszym powojennym piętnastoleciu nie brakowało znaczących wystaw fotograficznych – z dzisiejszej perspektywy istotne są zwłaszcza te, które towarzyszyły przemianom stosowanych środków artystycznych, jak również wyznaczały zakres zainteresowań tematycznych oraz stanowiły o przemianach w refleksji nad medium. Niedługo po wojnie kontrowersje wywołała indywidualna wystawa Zbigniewa Dłubaka (1948), na której

¹⁷ Z. Dłubak, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 2. O koncepcji dokumentu w rozważaniach oraz twórczości fotograficznej Dłubaka pisała Karolina Lewandowska. K. Lewandowska, *Estetyka dokumentalna w fotografii polskiej okresu odwilży*, [w:] *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Warszawa 2006, s. 83–93.

¹⁸ Z. Dłubak, *O metaforze...*, s. 3.

¹⁹ Tenże, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (III). Abstrakcja a dokumentalność*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 438–439, zob. też: tenże, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (I)*, „Fotografia” 1959, nr 7, s. 315–318; tenże, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (II)*, „Fotografia” 1959, nr 8, s. 366–371.

²⁰ Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 540.

zaprezentował abstrakcyjne fotogramy inspirowane poezją Pabla Nerudy²¹. Organizowane od 1947 roku (z przerwą w latach 1950–1953) Ogólnopolskie Wystawy Fotografiki (zwłaszcza zaś IV, V i VI z lat 1954–1956) stały się pretekstem do intensywnych debat krytycznych na łamach miesięcznika „Fotografia”, w których nie tylko rozważano kondycję fotografii polskiej w ogóle, ale również dawano wyraz krytyce postulatywnej, proponując rozmaite rozwiązania wyjścia z socrealistycznego impasu. Poznańska wystawa „Krok w nowoczesność” (1957), zorganizowana przez Bronisława Schlabsa, stała się wydarzeniem na miarę Arsenau w malarstwie – była zarówno sygnałem buntu młodego pokolenia, jak i wyznaczyła kierunek nowoczesnych poszukiwań, zwłaszcza w fotografii abstrakcyjnej i nowych formach reportażu²². Z kolei zorganizowany w 1959 roku gliwicki „Pokaz zamknięty” Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa zaprezentował dojrzałą formułę nowoczesnej fotografii, ustalając ówczesne pojmowanie awangardowości i prowokując powstanie nośnego do dziś pojęcia „antyfotografia”, użytego w recenzji tejże wystawy przez Alfreda Ligockiego²³.

W latach 1945–1960 intensywnie rozwijało się wystawiennictwo fotograficzne. Rozwiązania oparte na poszukiwaniach awangardy międzywojennej (konstruktywizm, Bauhaus) przeszczepił na polski grunt Jerzy Sołtan („metoda integracyjna”). Wystawiennictwem fotograficznym zajmował się przede wszystkim Stanisław Zamecznik (współpracujący często z Oskarem Hansenem i Wojciechem Fangorem)²⁴. Popularność, zwłaszcza u schyłku lat 50., tak zwanych wystaw problemowych, których wyróżniającym aspektem był sposób kształtowania przestrzeni ekspozycyjnej, a co za tym idzie – budowania określonej relacji obrazu z odbiorcą, stanowiło istotny wątek refleksji krytycznych omawianego okresu. „Odnoszę wrażenie, że w chwili obecnej jedynie wystawa problemowa i wystawa indywidualna o jednolitej koncepcji może zasługiwać na miano współczes-

nej formy wypowiedzi dzisiejszego fotografa czy fotografika” – pisał Zbigniew Łagocki²⁵.

Wspomniane tendencje schyłku lat 50., rosnące zainteresowanie fotografią abstrakcyjną, stopniowe zmniejszanie się popularności praktyk reportażowych, zainteresowanie przestrzennym usytuowaniem obrazów fotograficznych i tradycją awangardową doprowadziły do ponownego zbliżenia się fotografii i sztuk plastycznych w latach 60. – tym razem jednak namysł podejmowano przede wszystkim nad wykorzystaniem fotografii jako tworzywa działań o szeroko pojętym charakterze artystycznym. Coraz częściej wykorzystywano fotografię w twórczości plastycznej, graficznej (Roman Cieślęwicz, Wojciech Zamecznik), rzeźbiarskiej (Alina Szapocznikow). Również fotografowie wykraczali poza „czystą fotografię”, coraz chętniej podejmując eksperymenty z fotomontażem czy aranżacją przestrzenną odbitek (Zbigniew Dłubak, Zofia Rydet, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Jerzy Lewczyński). Charakterystyki tego typu tendencji, a także metodologicznego i historyczno-artystycznego namysłu nad nią (na przykład w ramach pop-artu) dokonała wówczas Urszula Czartoryska, publikując na łamach „Fotografii” serię artykułów „Spotkania Fotografii z Plastyką” (1960–1961).

Jednocześnie odbywało się intensywne przyswajanie zachodnich refleksji o fotografii, kulturze, nowych mediach, socjologii (Barthes, McLuhan), do popularyzacji których przyczyniła się zwłaszcza redakcja „Fotografii”. Aktualną refleksją kulturową na Zachodzie z biegiem czasu coraz wyraźniej interesowała się zarówno Czartoryska, jak i Ligocki, wskazujący na zasadnicze znaczenie kontekstu społecznego i kulturowego dla sensu obrazu fotograficznego²⁶. „Fotografia jest nie sprawą »natury« pokazanej na zdjęciu, lecz zjawiskiem o charakterze »kulturalnym«, co oznacza, że składają się na nią czynniki związane z momentem dziejowym, kiedy powstaje, ze świadomością publiczności i intencjami wydawców, na co składa się między innymi układ, zestawienie zdjęć ze sobą, fakt pojawienia się ich w tym, a nie innym piśmie, na tej, a nie innej kolumnie, w takim, a nie innym kadrze” – pisała Czartoryska, przybliżając refleksję

²¹ Zob. cykl recenzji (Jana Sunderlanda, Eugeniusza Szmidtgala, Janiny Mierzeckiej, Leonarda Sempolińskiego) na łamach „Świata Fotografii” 1948, nr 9, s. 18–20.

²² U. Czartoryska, *Krok w nowoczesność*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 22.

²³ A. Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 442–445.

²⁴ Odpowiadał on m.in. za aranżację „Wystawy Ziemi Odzyskanych” (1948), zaprojektował także warszawską odsłonę wystawy „Rodzina człowieka” (wraz z Wojciechem Fangorem).

²⁵ Z. Łagocki, *Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach)*, „Fotografia” 1960, nr 3, s. 76. Zob. też m.in.: U. Czartoryska, *Polska w fotografii artystycznej*, „Fotografia” 1960, nr 11, s. 367–368.

²⁶ Zob. m.in.: U. Czartoryska, *Z lektury teoretycznej I*, „Fotografia” 1966, nr 1, s. 5; *Z lektury teoretycznej II*, „Fotografia” 1966, nr 2, s. 27; *Z lektury teoretycznej III*, „Fotografia” 1966, nr 5, s. 99.

Rolanda Barthes'a polskiemu czytelnikowi²⁷. Zanurzenie krytyki fotograficznej w zagadnieniach intermedialnych (obserwacja praktyk tego typu), z jednej strony, i w refleksji kulturowej, z drugiej, doprowadziło w krótkim czasie do umieszczenia namysłu nad fotografią w ramach refleksji o sztuce w ogóle – świadectwem tej zmiany stała się krytyczna aktywność teoretyków i artystów znanych ze sztuk plastycznych, również w środowisku stricte fotograficznym (na przykład na łamach fachowego pisma, jakim była „Fotografia”); mam tu na myśli przede wszystkim Jana Świdzińskiego, Antoniego Dzieduszyckiego, Jerzego Ludwińskiego²⁸. Zwiastunem przyznania fotografii pozycji centralnej dla kultury współczesnej, także w refleksji teoretycznej i krytyce artystycznej, mogą być słowa Czartoryskiej:

Fotografia, uprawiana przez osoby świadome rewolucji, jaką przechodzi kultura współczesna, liczące się z faktem istnienia kultury masowej, stanowi inspirację krytyków i teoretyków kultury w nie mniejszym stopniu niż malarstwo czy film²⁹.

W następnej dekadzie rozdział krytyki fotograficznej od krytyki artystycznej nie będzie już zatem tak wyraźny – refleksja nad medium fotograficznym stanie się jednym z istotniejszych wątków podejmowanych w ramach refleksji konceptualnej (fotomedializm).

Dwie najważniejsze dla tego okresu wystawy – „Fotografia subiektywna” w Galerii Krzysztofora (1968)³⁰ i „Fotografowie poszukujący” w Galerii Współczesnej w Warszawie (1971)³¹, stały się symbolicznym podsumowaniem okresu poprzedniego i otwarciem fotografii na nowe poszukiwania artystyczne. W 1972 roku, z powodu zatargu z cenzurą, zwolniona została dotychczasowa redakcja miesięcznika „Fotografia” – tym samym powstała również potrzeba ustanowienia nowej platformy debaty krytycznej. Jednakże środowisko krytyczno-artystyczne „Fotografii” walczyło przyczyniło się do przygotowania gruntu dla refleksji o fotografii konceptualnej i poszukiwaniach fotomedialnych następnej dekady.

²⁷ Taż, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej. II. Fotografia w prasie*, „Fotografia” 1964, nr 9, s. 196.

²⁸ Zob. m.in. A. Dzieduszycki, *Fotografia nieartystyczna*, „Fotografia” 1971, nr 5, s. 99–104.

²⁹ U. Czartoryska, *Przymierze*, „Fotografia” 1968, nr 7, s. 147.

³⁰ Taż, *Bardzo ważna wystawa*, „Fotografia” 1968, nr 11, s. 244–246; W. Hudon, *Wariaci i egzaltowani*, „Fotografia” 1968, nr 12, s. 267–276.

³¹ U. Czartoryska, *Czego fotografowie poszukują?*, „Fotografia” 1971, nr 6, s. 139.

BIBLIOGRAFIA

- Beksiński Zdzisław, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 540–548.
- Bogucki Janusz, *O fotografii martwej i żywej*, „Życie Literackie” 1956, nr 236, s. 11.
- Bogucki Janusz, *Uwagi niefachowe*, „Fotografia” 1955, nr 7, s. 6–7.
- Czartoryska Urszula, *Bardzo ważna wystawa*, „Fotografia” 1968, nr 11, s. 244–246.
- Czartoryska Urszula, *Biologia i sentymenty*, „Fotografia” 1959, nr 11, s. 540–541.
- Czartoryska Urszula, *Czego fotografowie poszukują?*, „Fotografia” 1971, nr 6, s. 123–132, 138–140.
- Czartoryska Urszula, *Jeszcze o wystawie*, „Fotografia” 1956, nr 9, s. 2–3.
- Czartoryska Urszula, *Krok w nowoczesność*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 22.
- Czartoryska Urszula, *Polska w fotografii artystycznej*, „Fotografia” 1960, nr 11, s. 367–368.
- Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- Czartoryska Urszula, *Przymierze*, „Fotografia” 1968, nr 7, s. 147–149.
- Czartoryska Urszula, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej. II. Fotografia w prasie*, „Fotografia” 1964, nr 9, s. 195–196.
- Czartoryska Urszula, *Z lektury teoretycznej I*, „Fotografia” 1966, nr 1, s. 3–5.
- Czartoryska Urszula, *Z lektury teoretycznej II*, „Fotografia” 1966, nr 2, s. 27–28.
- Czartoryska Urszula, *Z lektury teoretycznej III*, „Fotografia” 1966, nr 5, s. 99–100.
- Dłubak Zbigniew, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (I)*, „Fotografia” 1959, nr 7, s. 315–318.
- Dłubak Zbigniew, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (II)*, „Fotografia” 1959, nr 8, s. 366–371.
- Dłubak Zbigniew, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? (III). Abstrakcja a dokumentalność*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 438–439.
- Dłubak Zbigniew, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 2–3.
- Dłubak Zbigniew, *Z rozmyślań o fotografice (II)*, „Świat Fotografii” 1948, nr 11, s. 2–3.
- Dzieduszycki Antoni, *Fotografia nieartystyczna*, „Fotografia” 1971, nr 5, s. 99–104.
- Gembicki Jerzy, Pawełkowska Irena, *Fotografia w gazecie*, „Prasa Polska” 1953, nr 1, s. 5–6.
- Grabowski Lech, *Od malarstwa do reportażu*, „Fotografia” 1958, nr 8, s. 373–377.
- Hudon Wiesław, *Wariaci i egzaltowani*, „Fotografia” 1968, nr 12, s. 267–276.
- Jakielczyk Jurij, *Fotografia jako sztuka plastyczna*, „Świat Fotografii” 1952, nr 31/32, s. 4–5.
- Lewandowska Karolina, *Estetyka dokumentalna w fotografii polskiej okresu odwilży*, [w:] *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Warszawa 2006, s. 83–93.
- Ligocki Alfred, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 442–445.
- Ligocki Alfred, *Fotografia i sztuka*, Warszawa 1961.
- Ligocki Alfred, *Jeszcze raz o wystawie „Wielka rodzina ludzi”*, „Fotografia” 1956, nr 6, s. 9–11.

- Ligocki Alfred, *O realizmie socjalistycznym w fotografii (I)*, „Fotografia” 1955, nr 9, s. 2–3.
- Ligocki Alfred, *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografią*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 523–527.
- Łagocki Zbigniew, *Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach)*, „Fotografia” 1960, nr 3, s. 75–76.
- Roszko Janusz, *Fotoreportaż*, „Prasa Polska” 1953, nr 9–10, s. 8–9.
- Sunderland Jan, *Fotografika – sojuszniką malarstwa*, „Świat Fotografii” 1948, nr 8, s. 14–15.
- Wojtkiewicz Stefania, *Sztuka, która głosi prawdę*, „Fotografia” 1956, nr 4, s. 8–11.

STRESZCZENIE

Powojenna krytyka fotograficzna rozwijała się dynamicznie, zwłaszcza po okresie socrealizmu, za sprawą środowiska krytyków i fotografów skupionego wokół miesięcznika „Fotografia” (1953–1970). Intensywność debaty krytycznej znamionowała przede wszystkim okres odwilży. Toczone wówczas dyskusje dotyczyły problemów ważnych również dla sztuk plastycznych (na przykład kwestia realizmu) – uwzględniały jednak typowo modernistyczne zainteresowanie „specyfiką medium”, a zatem właściwymi dla fotografii środkami wyrazu. Problematyka ta – relacja pomiędzy fotografią a sztukami plastycznymi z jednej strony i negocjowanie autonomii medium z drugiej – rozważana była w latach 60. oraz 70. XX wieku, dopełniając obraz nowoczesności w obszarze polskiej fotografii.

Niniejszy tekst systematyzuje najważniejsze zagadnienia oraz stanowiska w krytyce fotograficznej lat 1945–1970, począwszy od polemiki z piktorializmem, poprzez zainteresowanie poetyką surrealizmu, dyskusję wokół realizmu oraz fotografii reportażowej (kwestia „artystycznego reportażu”), problemy metafory i dokumentalności, a także języka abstrakcji w fotografii, po zmieniające się koncepcje wystawiennicze (tak zwane wystawy problemowe), recepcję zachodnich stanowisk teoretycznych oraz refleksję konceptualną.

Słowa kluczowe: fotografia, krytyka fotograficzna, piktorializm, artystyczny reportaż, metafora, fotografia reportażowa, realizm.

SUMMARY

Photography Criticism 1945–1970

After-war photography criticism was developing dynamically, especially after the period of socialist realism, due to the circles of critics and photographers organised around the monthly journal “Fotografia” (1953–1970). The intensity of the critical debate was notably characteristic for the period of the post-Stalinist thaw. Problems important for the plastic arts (such as the issue of realism) were put under discussions; however, these also included the typically modernist interest in the “peculiarity of the medium” – the means of expression relevant to photography. The problems of the relation between photography and plastic arts and of the negotiations about the autonomy of the medium were studied in the 1960s and the 1970s, what completed the image of modernity in the Polish photography.

The following article systemises the most important issues and stands in photography criticism from the 1945–1970 period, starting with the polemic with pictorialism, through the interest in the poetics of surrealism, discussion about realism and the *reportage* photography (the issue of the “artistic *reportage*”), problems of metaphor, documentary photography and the language of abstraction in photography, and finishing with the changing exhibition concepts (so-called “problem exhibitions”), reception of the western theoretical stands and conceptual reflexion.

Key words: photography, photography criticism, pictorialism, artistic reportage, metaphor, reportage photography, realism.