

Kamila DWORNICZAK

Uniwersytet Warszawski

FOTOGRAFIA REPORTAZOWA A STRATEGIE OPORU. I OGÓLNOPOLSKI PRZEGLĄD FOTOGRAFII SOCJOLOGICZNEJ (1980)

I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej (I OPFS), otwarty w listopadzie 1980 roku w Bielsku-Białej, w opracowaniach na temat historii fotografii w Polsce pojawia się stosunkowo rzadko, chociaż to tutaj starano się ustalić pozycję i charakter rodzimej fotografii dokumentalnej o profilu społecznym.¹ Sytuując się w samym „oku historii” – w czasie debat „karnawału Solidarności,” przegląd był podsumowaniem zjawisk w fotografii reportażowej okresu powojennego. Jednak to raczej jego zamknięcie przez cenzurę po zaledwie pięciu dniach trwania wyraźnie wpisało się w świadomość badaczy.² I OPFS ma zatem w historiografii tożsamość opozycyjną.³ Dotychczas nie podjęto głębszego namysłu nad rodzajem owej „opozycyjności,” zwłaszcza tego rodzaju refleksji, który uwzględniłby kontekst ideowy wydarzenia oraz złożoność sytuacji, także instytucjonalnej, w jakiej znalazła się wówczas fotografia.⁴ Niniejszy tekst jest próbą takiej inicjatywy – zmierza w kierunku rozpoznania gruntu dla dalszych badawczych kroków, które wydają się bardzo potrzebne. Trzeba bowiem przyznać, że nie tylko I OPFS nie doczekał się kompleksowego omówienia, sytuacja ta dotyczy wielu zjawisk z obszaru fotografii okresu powojennego, w tym chyba szczególnie fotografii reportażowej.

I OPFS zorganizowany został przez Związek Polskich Artystów Fotografików, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Urząd Wojewódzki Bielsko-Biała.⁵ Komisarzem generalnym wydarzenia był Andrzej Batur, jako konsultant artystyczny figurował Krzysztof Barański; byli to młodzi fotoreporterzy związani ze stołecznymi magazynami, zwłaszcza *itd.* Na przegląd złożyły się trzy wystawy główne, *Z perspektywy lat* (komisarz Jan Kosidowski), *Dokument Czasu* (komisarz Mariusz Hermanowicz) oraz *Nowe aspekty fotografii socjologicznej* (komisarz Anna Skowronek), a także kilka wystaw towarzyszących.⁶ Przegląd otworzyło czterodniowe sympozjum, podczas którego referaty wygłosiło dziesięciu prelegentów.⁷

Neutralizacja.

Fotografia i socjologia

Wspomniane sympozjum wydaje się być pierwszą tak dużą, międzyrodowiskową platformą wymiany zdań na temat definicji pojęcia „fotografia socjologiczna.”⁸ Termin ten wydawał się na tyle pojemny, by pomieścić wszystkie zjawiska foto-

graficzne, które przeprowadzane były z intencją analizy i skomentowania rzeczywistości społecznej, był zatem w zasadzie tożsamy z pojęciem „fotografia społeczna.” Jak przyznawała jednak recenzentka wydarzenia, Barbara Kosińska: „organizatorom chodziło oczywiście o szeroko rozumianą fotografię społeczną, natomiast »socjologiczna« brzmiało bardziej neutralnie.”⁹ „Socjologiczny” oznaczał więc bardziej naukowy, analityczny, wskazywało raczej na opis świata niż jego zaangażowany komentarz.¹⁰ Wystawy miały być natomiast, w założeniu, „przeglądem tego, co w zaangażowanej społecznie fotografii najcenniejsze i najdonioślejsze.”¹¹ Widać zatem, że fotografia reportażowa, która stanowiła znaczną część prezentowanego podczas I OPFS materiału („przeważał głównie reportaż”), zorientowana publicystycznie, wymagająca komentarza towarzyszącego, narracyjna, była w ten sposób strategicznie zneutralizowana.¹²

Dla Juliusza Garzteckiego, którego tekst otwierał poświęcony zjawiskom fotografii społecznej numer kwartalnika *Fotografia* (2/1981), fotografia społeczna i fotografia socjologiczna to dwa określenia tego samego zjawiska, które ma przede wszystkim wymiar interwencyjny: „(...) fotografia, dziś nazywana społeczną, nie była tylko beznamiętnym rejestratorem. Była fotografią krytyki społecznej, prawdomównym demaskatorem zjawisk ujemnych w celu ich naprawy bądź likwidacji.”¹³ Taka definicja fotografii społecznej – czy właśnie socjologicznej – stawiająca w centrum postawę światopoglądową fotografa, pozwalała umieścić w jej ramach szeroko pojętą aktywność fotoreporterów. Nic zatem dziwnego, że Garztecki, referując genealogię fotografii społecznej, odwoływał się do wystawy *The Family of Man*, skonstruowanej w dużej mierze z fotografii archiwów magazynu ilustrowanego *Life*, a także – do jej specyficznego powtórzenia, jakim były światowe wystawy fotografii Karla Pawka: „Wystawa »Rodzina człowieka« Steichena była z całą pewnością w ogromnej mierze pokazem fotografii socjologicznej (...).”¹⁴ W tym kontekście należałoby widzieć ujętą w ramach I OPFS wystawę *Z perspektywy lat*, której komisarzem był Jan Kosidowski, jeden z czołowych fotoreporterów magazynu *Świat*, stworzonego jako swego rodzaju analogia do *Life* czy *Paris Match*.¹⁵

Podczas sympozjum na temat tego, „co mogłoby oznaczać nazwanie fotografii – socjologiczną” wypowiadał się we wnikliwym referacie socjolog i dziennikarz Andrzej Ziemilski, a głos ten został następnie opublikowany we wspomnianym wyżej numerze kwartalnika *Fotografia*. Punktem wyjścia było tu rozważenie problemu obserwacji w praktyce fotograficznej, ponieważ, jako metoda badań socjologicznych, „obserwacja jest jedną z technik poznania świata społecznego.”¹⁶ Obserwacja w fotografii wiązała się ściśle – według Ziemilskiego – z intencją autora. Proces fotografowania byłby zatem zawsze związany z uprzednim przekonaniem co do sensu utrwalanego wydarzenia: „Trzeba mieć ideę, aby obserwować.”¹⁷ Autor uważał, że przekonania fotografującego co do mającej zostać utrwaloną rzeczywistości, mają charakter socjologicznej „wstępnej hipotezy badawczej,” która powinna spełniać kilka warunków, takich jak: mieć charakter ogólny („nie odnosić się do pojedynczego wydarzenia”), niesprzeczny wewnętrznie, publiczny („nie stanowić jedynie prywatnej własności socjologa X”), nowatorski („byłe obserwowany banal nie stanie się hipotezą badawczą”), winna także być sprawdzalna.¹⁸ Zatem „każdy zapis utrwalony może być hipotezą” („fotografia może być inspiracją hipotezy badawczej i stanowić punkt wyjścia badania społecznego”), o ile, oczywiście, nie zakłada kreacji świata przedstawionego. Co – w przypadku fotografii, będącej przecież także praktyką artystyczną – staje się problematyczne.¹⁹

Głos Ziemilskiego zdaje się współgrać z tonem dyskusji przełomu 1980 i 1981 roku. Podnoszono wówczas często problem zafałszowania obrazu rzeczywistości, nieadekwatnych sądów na jej temat, bardziej lub mniej bezpośrednio odwołując się do kwestii propagandy i cenzury.²⁰ Kosińska, odnosząc się do zarzutu formułowanego pod adresem I OPFS, jakoby przedstawiał on rzeczywistość jako zbyt ponurą, pesymistyczną, beznadziejną, pisała:

Takie widzenie przez fotografów życia społecznego jest w dużej mierze reakcją na retusz i kolorowanie tego, co pokazywano w prasie i na nielicznych wystawach o tej tematyce dotychczas, szczególnie zaś w ostatnich zakłamanych latach.²¹

Ziemilski w nieopublikowanej dyskusji po wygłoszonym referacie, odnosząc się do prezentowanego na I OPFS „niezobiektywizowanego obrazu naszego kraju,” wyraził to bardziej dobitnie:

Tu są obłąkani, pijacy, biedne dzieci, rude-ry, tu są najbiedniejsze gromady chłopskie (...). Ja nie wiem, czy to jest reprezentatywne i typowe, ja wiem, że tego nie pokazywano dostatecznie. I myślę, że ten gwałt się gwałtem odciska. Tutaj to jest rewanż fotografii za ulizanie, za wygładzenie, za dziennik telewizyjny; i to pełni funkcję ekspresyjną i poznawczą zarazem, ale to nie jest dowód naukowy i tego nie należy oczekiwać.²²

Jak zatem, definiując fotografię socjologiczną, widzieć – istotny także z punktu widzenia powojennej debaty krytycznej – problem artystycznego statusu fotografii dokumentalnej?²³ Garztecki zauważał, że:

(...) ilość, jakość i wiarygodność przekazywanych przez nią (fotografię dokumentalną – dop. K. D.) informacji jest sprawą nadrzędną wobec formy artystycznej i użytych środków wyrazu. (...) Środki wyrazowe nie przeważają nad przekazywaną informacją – służą jej one wiernie, uwypuklają ją (...).²⁴

W centrum praktyki fotograficznej stoi – jak przekonywał także Ziemilski – sytuacja obserwacji, to w jaki sposób fotograf interpretuje rzeczywistość, bowiem „niestety widzimy tylko to, w co wierzymy.”²⁵

Fotografia była więc widziana jako uwikłana w subiektywność. Z tego powodu świat przedstawiony na fotografii może być zarówno efektem uprzednio przyjętego stanowiska ideologicznego, jak i – co dostrzegał socjolog – pracy podświadomości. Odróżniał on zatem dwie funkcje jakiegokolwiek zapisu obserwacji – ekspresyjną i informacyjną, które trudno jest precyzyjnie od siebie oddzielić. Utrwalanie rzeczywistości skazane jest na deformację, choć w przypadku medium fotografii największym problemem wydaje się kwe-

stia niezależności obserwatora-fotografa, stopnia jego uwikłania w świat, który utrwała na kliszy, a także kwestie „filtrów” społecznych i kulturowych.²⁶ W konkluzji stwierdził:

To, co jest selektywnym wyborem teorii interpretacyjnej u socjologa, u fotografa może polegać na ukierunkowaniu kamery, operowaniu światłem, wyborze obiektu. Ale przynajmniej jest tu szansa zmieszczenia czegoś na kliszy, co nie jest tym wyborem do końca podyktowane, podczas gdy w notesie socjologa może się już niewiele więcej zmieścić.²⁷

Chociaż „fotografia socjologiczna” miała być pojęciem neutralizującym polityczną nośność medium, w istocie znamionującym rosnącą świadomość szans i ryzyka, płynących z możliwości jego wykorzystania jako narzędzia interpretacji świata.

Interwencja.

Rekonstrukcja „polskiej drogi do dokumentu”

Wspomniane dylematy dotyczące relacji fotografii i socjologii pod postacią refleksji nad realizmem i dokumentalnością, były obecne już w okresie kształtowania się podstawowych kategorii estetycznych nowoczesnej fotografii tuż po 1945 roku. Jan Kosidowski, we wprowadzeniu do katalogu wystawy *Z perspektywy lat*, pisał o powojennym polskim fotoreportażu następująco:

Rozpoczął się okres nowatorskiej i dynamicznej fotografii fotoreportażowej, która starała się uchwycić i utrwalić rzeczywisty obraz kraju. Wykształcił się specyficzny polski styl fotoreportażu, wychwytyjący sceny z życia szczerze i na gorąco, który nie pokazywał sensacyjnych wydarzeń, lecz mówił o ludziach: jak się zachowują, ubierają, co robią, jak pracują, a zwłaszcza jacy są. Fotografię tę uprawiali zresztą nie tylko fotoreporterzy prasowi, lecz i wielu innych

wybitnych artystów fotografików, niezwiązanych z prasą.²⁸

Fotograf pisał oczywiście o zjawisku, które w dużej mierze było efektem recepcji zachodniej fotografii humanistycznej.²⁹ Koncepcja „decydującego momentu” Henri Cartier-Bressona mówi o tym, iż obserwacja rzeczywistości jest w istocie jej interpretacją.³⁰ W ujęciu Cartier-Bressona fotografowi dostępna miała być, słowami Pierre’a Bourdieu, „dyspozycja estetyczna,” a zarazem pozycja profesjonalisty, autorytetu.³¹ Z drugiej jednak strony momentalność procesu fotografowania, orientacja na esencję wydarzenia, skłaniała go do zawieszenia zdystansowanego widzenia na rzecz zawierzenia spontanicznemu odruchowi rejestracji. Fotografia miała zachęcać do formułowania sądu o charakterze moralnym, zajęcia stanowiska, a dopiero w drugiej kolejności – do ewentualnego dostrzeżenia walorów formalnych obrazu. Potencjalnie realizować mogła się zatem nowa, społeczna dyspozycja, oparta na estetyce ludowej, wychodząca od buntu wobec nadawania formy, wprowadzania form, wobec „cenzury treści ekspresywnej.”³² W tym sensie – w kategoriach socjologicznych właśnie – fotografia humanistyczna była projektem emancypacyjnym, nie tylko, jak często stwierdzają badacze, stylem czy ideologią.³³ Zawierała w sobie potencjał rewolucyjny, który miał charakter niejasno zdefiniowany i rozproszony, wywiedziony z rozmaitych definicji humanizmu i postaw społecznego zaangażowania, także tych charakterystycznych dla refleksji awangardy, w ramach której ukształtowała się intelektualna postawa Cartier-Bressona i wielu fotoreporterów.³⁴

Znaczenie dla społecznej wymowy fotografii humanistycznej miał także kontekst historyczny – kształtowanie się refleksji o fotoreportażu przypadło na okres kryzysu pierwszych powojennych lat, głębokich podziałów ekonomicznych i politycznych, co dotyczyło oczywiście nie tylko Francji. Fotografia reportażowa miała pomagać w diagnozowaniu problemów społecznych, stała się także językiem porozumienia, uwikłanym w proces rekonstruowania tożsamości narodowej.³⁵ Znalazła się więc na przecięciu politycznej potrzeby kontroli i psychologicznej kondycji jednostek.

Pokazanie w ramach I OPFS wystaw prezentujących ten typ fotografii, odwoływanie się (np. przez Garzteckiego), do szczególnego znaczenia impulsu płynącego z kręgów zachodniej fotografii reportażowej do Polski w okresie odwilży, miało więc istotny sens społeczny.³⁶ Warto w tym świetle zastanowić się nad konkluzją tekstu krytyka, którą było zwrócenie uwagi na kontynuację, odrodzenie fotografii społecznej w Polsce na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych z ducha minionych zjawisk fotoreportażowych. Renesans ten miał według Garzteckiego dwa powody: wyczerpanie możliwości awangardy i zmęczenie zakłamaną propagandą sukcesu, skutkujące chęcią ukazania niedostatków polityki społecznej i gospodarczej.³⁷ Pojęcie „fotografii socjologicznej” w dużej mierze określało zatem operację pewnej selekcji, dokonaną na materii fotografii dokumentalnej lat powojennych. Oprócz wystaw głównych, w szeregu wydarzeń towarzyszących I OPFS znalazły się m.in. ekspozycje *Sztuka reportażu (z Historii fotografii polskiej)*, prezentująca fotografie z lat 1861–1979, eksponowana wcześniej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz pokazana w Wielkiej Brytanii i USA wystawa *Fotografia polska 1839–1979*.

Pojęciu „fotografia socjologiczna” można nadać więc także charakter postulatyczny: pojawiło się z potrzeby chwili, dowartościowania analitycznych możliwości fotografii w momencie, gdy wydawała się szczególnie istotnym narzędziem inwentaryzacji i komentowania rzeczywistości zagrożonej w kryzysie. Z tego zapewne powodu zjawiska z obszaru fotografii socjologicznej związane były także z działaniami eksperymentalnymi i kontestatorskimi, plasującymi się w kategoriach „fotografii artystów” i „sztuki fotografów” (patrz np. Jaszczurowa Galeria Fotografii).³⁸ Z drugiej jednak strony fotografia socjologiczna znamionować miała pewną światopoglądową neutralność, sugerując, że nie stoi w sprzeczności z oficjalnym językiem fotografii, ale jest jego korektą w imię społecznej reformy czy prawdy naukowej.

Drugą z wystaw głównych I OPFS był pokaz zatytułowany *Dokument czasu*, stanowiący chronologiczną kontynuację ekspozycji *Z perspektywy lat*, na którym zaprezentowano wybór fotografii socjologicznej z dekady 1970–1979,³⁹ a jego przedłużeniem – przegląd pokonkursowy

*Nowe aspekty fotografii socjologicznej.*⁴⁰ Szczególnie ta ostatnia wystawa, ze względu na specyfikę selekcji, miała charakter postulatyczny – za wybór odpowiadało jury, złożone z ośmiu członków ZPAF oraz reprezentanta Departamentu Plastyki MKiS.⁴¹ Sławomir Magala – w zapisie referatu wygłoszonego podczas sympozjum I OPFS – stwierdził:

Podstawową datą dla polskiej fotografii dokumentalnej jest rok 1980 i poważne przemiany w mechanizmach życia społecznego w Polsce. Bez względu na to, jak się potoczy dalszy rozwój wypadków, świat dostrzegł w nas podmiot historii, przestał traktować nasze społeczeństwo jako przedmiot oddziaływań i przetargów.⁴²

Operacje na materii historii fotografii – by nie powiedzieć interwencje – w tak istotnym momencie politycznym, to zatem także wyraz wiary w rewolucyjny potencjał fotografii. Z tego powodu znaczenie miało podkreślenie zarówno artystycznej rangi medium, jak i walorów rodzimej praktyki fotograficznej „wczoraj i dziś:”

Dokument natychmiast zaczął pełnić rolę, jakiej od dawna nie pełnił. Pojawiły się wystawy poświęcone zarówno tragedii z grudnia 1970 roku, jak i zakończonemu powodzeniem strajkowi z sierpnia 1980 roku, pojawiły się zespoły opracowujące materiały z czerwca 1956 roku w Poznaniu, fotografia zaczęła być przedmiotem zainteresowania wszystkich jako jeden z elementów kształtujących nasze myślenie o powojennych losach naszego społeczeństwa.⁴³

Strategia opracowania nowej narracji o historii fotografii w Polsce, której najlepszym przykładem był dobór wystaw skonstruowanych z materiału archiwalnego na I OPFS, miała znamiona kulturowego oporu.⁴⁴ Fotografia – jak chciałby Magala – dokumentalna utożsamiona została z narzędziem praktyk interwencyjnych, dystansując inne obszary sztuk plastycznych: nowa fala dokumentalizmu zyskała na znaczeniu, ponieważ nie tylko umożliwiła wprowadzenie nowych sty-

listyk, ale także: „możliwość projektowania społecznego kontekstu dzieła, wpływania na sposób, w jaki odbiorca uzyskuje swobodny i systematyczny dostęp do informacji zawartej w dokumencie.”⁴⁵ Wizja odzyskanej historii fotografii dokumentalnej w Polsce miała być odzwierciedleniem nowych sposobów rozumienia rodzimej historii ostatnich dekad:

Polska fotografia dokumentalna może być zrekonstruowana dla okresu 1945–1980. Taka rekonstrukcja zakładałaby znaczne udostępnienie tych archiwów zgodnie z zasadą, że 30 lat to czas dostatecznie długi, by przedawnieniu uległy dawne tajemnice wojskowe, których rąbka zgromadzone zdjęcia mogłyby uchylić. Rekonstrukcja ta stałaby się ilustracją powojennej historii Polski.⁴⁶

Magala proponował także konstruowanie z materii wspomnianych otwartych archiwów, należących do różnych instytucjonalnych porządków, równoległych wystaw na te same tematy: np. marzec 1968: „jedną z nich (wystawę – dop. K.D.) urządzono by w sali lokalnego przywódcy partyjnego, a drugą – w sali związkowej.”⁴⁷ Publikowanie tekstu wiosną 1981 roku – gdy doskonale wiadano już o zamknięciu przez cenzurę I OPFS (w dużej mierze wychodzącego naprzeciw tym postulatam) – było z pewnością przedłużeniem strategii oporu. W tekście znalazły się, zrozumiałe w kategoriach politycznych, paradoksalne stwierdzenia:

Oficjalna propaganda może tylko skorzystać na stopniowej eliminacji cenzury. (...) Musimy dążyć do tego, by propagandowa fotografia stawała się coraz lepsza, by propaganda zmuszona była dorastać do poziomu świadomości politycznej społeczeństwa zorganizowanego już nie tylko w zetatyzowanych ramach, ale także w ramach instytucjonalnie od mechanizmów zetatyzowanych niezależnych.⁴⁸

W następnym, podwójnym numerze kwartalnika *Fotografia* – z drugiej połowy 1981 roku – znalazły się teksty raczej neutralne, dotyczące

zagadnień teoretycznych i artystycznych, a w cyklu poświęconym instytucjonalnym archiwom fotograficznym w Polsce charakteryzowano zbiory Centralnego Archiwum KC PZPR.⁴⁹

Losy terminu „fotografia socjologiczna” – ściśle związanego z powyższym zarysowanym momentem erupcji zjawisk dokumentalnych około 1980 roku – mogą być zatem widziane w bardzo bliskiej analogii do pojęcia stosowanego przez krytykę w okresie odwilży październikowej: „artystyczny reportaż”.⁵⁰ Nowoczesna fotografia reportażowa miała poprzedzać (w ramach historycznej narracji) zjawiska fotografii socjologicznej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dziedziczyły one podobne teoretyczne paradoksy: potrzebę dowartościowania fotografii jako sztuki oraz ponownego zdefiniowania jej realizmu. Kontynuacja, dokonująca się w obliczu istotnych wydarzeń społecznych i politycznych, miała jednak znamiona korekty. Postulując otwarcie archiwów dobitnie ujawniono bowiem dwa porządki funkcjonowania fotografii – oficjalny i prywatny.

Integracja.

O humanizmie raz jeszcze

Pod koniec lat siedemdziesiątych w środowisku fotograficznym popularne stały się inicjatywy zmierzające do pokazania przekrojowego obrazu społeczeństwa. Jedną z nich była zaprezentowana także w ramach wystaw towarzyszących I OPFS ekspozycja dokumentalnej fotografii socjologicznej *Huta – Dom – Rodzina*, otwarta w maju 1979 roku w Muzeum Ruchu Robotniczego Kielecczyzny w Ostrowcu Świętokrzyskim, mająca być pierwszą w cyklu wystaw *Rodzina robotnicza*.⁵¹ Prezentowane na wystawie zdjęcia, stanowiące zapis życia dwunastu hutników, zostały wykonane przez fotografów zrzeszonych w grupie 10x10 założonej przez Pawła Pierścińskiego, ale także przez fotoamatorów – pracowników Huty im. Marcelego Nowotki w Ostrowcu Świętokrzyskim. W rozmowie z Barbarą Dubińską, sekretarzem KW PZPR w Kielcach, opublikowanej na łamach *Fotografii* w 1980 roku, pada stwierdzenie, że wystawa wska-

zała, iż fotografia może odegrać istotną rolę w procesie badań socjologicznych, a w kolejnych latach projekt ten miałby stać się załączkiem współpracy pomiędzy środowiskiem akademickim a zakładami pracy.⁵² W dalszej perspektywie miało chodzić o „proces kształtowania aktywnego, twórczego obywatela socjalistycznego państwa”.⁵³ Na fotografiach – pomimo sugerowanego zacofania kulturalnego rejestrowanej grupy społecznej – uchwycono zdaniem Dubińskiej:

przywiązanie do pracy, do swojego zakładu, do jego tradycji, trwałe autentyczne więzi życia rodzinnego, aktywność społeczną robotników, a także miłość do swojej ziemi i miejsca zamieszkania (...).⁵⁴

Tymczasem jednak recenzenci podkreślali raczej „brak estetyki” tych fotografii.⁵⁵

Podobny zamysł kierował drugą z wystaw towarzyszących, *Rodziną szczecińską*, której komisarzem była Krystyna Łyczywek. Tym razem jednak concept opierał się na pracy fotografów z 28 rodzinami, które udostępniły im swoje pamiętki, albumy i opowieści. Efektem końcowym, jak można się domyślić, miał być portret społeczności szczecinian.⁵⁶ Socjologiczny wymiar fotografii wiązał się zatem nierozzerwalnie z dwoma spojrzeniami na medium, charakterystycznymi także dla fotografii reportażowej rozwijającej się około 1956 roku: wyrażaną przez środowisko fotograficzne potrzebą otwarcia na nowe zjawiska społeczne i nadania ich rejestracji roli krytycznej w stosunku do *status quo*. Był także związany z potrzebami władz, które dostrzegały w fotografii język uniwersalny, pozwalający skutecznie komunikować się z szerokim gronem odbiorców w poprzek podziałów klasowych.

W związku z powyższymi inicjatywami warto zwrócić uwagę na fakt, że istotny punkt odniesienia w ramach rekonstrukcji „polskiej drogi do dokumentu” zajmowała wystawa *Rodzina człowieka* stworzona przez Edwarda Steichena w nowojorskim Museum of Modern Art. Pokazywana w Polsce pod koniec 1959 roku i w pierwszej połowie 1960 roku, eksponowana była w kilku miastach, także robotniczych – Wałbrzychu i Dąbrowie Górniczej.⁵⁷ Wydaje się, że odwoływano się

do tego wydarzenia i krytycznych debat wokół niego świadomie – nawet jeśli nie bezpośrednio. We wstępie do katalogu wystawy *Z perspektywy lat* Kosidowski zastrzegł:

Czy obraz Polski i Polaków przedstawiony na tej wystawie jest prawdziwy i kompletny? Na pewno nie. Powstaje zresztą pytanie, czy fotografia w ogóle jest w stanie taki obraz stworzyć i pokazać. Można wprawdzie pokusić się o wyszukanie odpowiednich zdjęć, o ułożenie ich w systematyczny i logiczny ciąg, tak aby całość oddawała choćby w przybliżeniu obraz i nastrój tego okresu. Taka wystawa byłaby jednak bardziej tworem organizatora i reżysera, niż fotografujących świadków. Zdecydowano się więc na pokazanie wystawy (...) w pewnym sensie eksperymentalnej. Zaproszono pewną liczbę autorów działających i tworzących w tych latach, dając im pełną swobodę w doborze zdjęć. Nie ograniczono liczby ani wielkości odbitek, nie sugerowano tematyki ani charakteru prac.⁵⁸

Zatem nawet jeśli w różnych miejscach tocących się wokół I OPFS debat sugerowano, że fotografia socjologiczna obarczona jest dziedzictwem *Rodziny człowieczej* Steichena, to zdawano sobie sprawę z krytykowanego w tamtym przypadku ograniczenia projektu do wyboru „reżysera” – kuratora. Wystawa nowojorska została skonstruowana według ustalonego scenariusza, z fotografii w dużej mierze pochodzących z archiwów pisma *Life*, nawet jeśli mozaikowy charakter aranżacji uwzględniał rozmaite skojarzenia interpretacyjne, płynące z konfrontowania ze sobą różnych obrazów, także tych prywatnych.⁵⁹ Koncepcja organizatorów *Z perspektywy lat* była przy tym wyraźnym opowiadaniem się przeciwko odwołującemu się do *Rodziny człowieczej* modelowi tzw. wystawy problemowej, istotnemu w latach sześćdziesiątych i mającemu w dużej mierze charakter propagandowy.⁶⁰ Znamionowała to inicjatywa otwarcia prywatnych archiwów fotoreporterów, którzy, co wiadomo na podstawie indywidualnych relacji, zwykle fotografowali na potrzeby realizacji zamówionych publikacji, ale jednocześnie – dla siebie.⁶¹ Wstęp

do katalogu wystawy *Dokument czasu* autorstwa Mariusza Hermanowicza pozwala sądzić, że była ona pomyślana podobnie jak ekspozycja *Z perspektywy lat* – zaproszeni fotografowie otrzymali określoną przestrzeń na prezentację wybranych już przez siebie zdjęć z lat 1970–1979. Można było więc wykroczyć poza fotografie oficjalne: „Prasa wykorzystuje głównie zdjęcia wykonywane dla potrzeb doraźnych, bez próby głębszego dotarcia do problemów społeczeństwa (...)”⁶² Działania na archiwach – historycznych i prywatnych – zdawały się być więc istotnym elementem strategii oporu wobec ideologicznego zawłaszczania fotografii. Nawet jeśli impulsem do ich uwzględnienia była świadomość działania fotoreportażowych agencji fotograficznych, już od lat czterdziestych dbających o stosunkową niezależność fotoreporterów, czy też idea wystawy Steichena (który mimo że arbitralnie, ale uwzględnił różne poziomy praktyk fotograficznych), to jednak teraz, również za pomocą wprowadzenia odniesienia do socjologii, udało się uzasadnić sens gestu wyboru. I to zarówno w związku z teoretycznym problemem obserwacji, jak i potrzebą komentowania rzeczywistości społecznej.

Natura tego komentowania pozwala spojrzeć na jeszcze jeden aspekt recepcji wystawy *Rodzina człowiecza*. W ujęciu Arielli Azoulay ekspozycja ta, widziana na ogół jako narzędzie amerykańskiej polityki i element postkolonialnego porządku, może być rozumiana jako wizualna deklaracja praw człowieka. Jej sens bowiem nie wyczerpuje się w interesie nadawcy, tj. amerykańskiej polityki kulturalnej czy modernistycznej instytucji – Museum of Modern Art:

Wprowadzone (poprzez narracyjną strukturę wystawy – dop. K.D.) kategorie, takie jak »praca« czy »rodzina« nie mogą wymazać heterogeniczności ujętych na fotografiach sytuacji, rozgrywających się w różnych geopolitycznych kontekstach.⁶³

Przebieg wystawy jest przestrzenią dialogu – spotkania pomiędzy fotografowanym podmiotem a odbiorcą. Medium fotografii jest więc osadzone w samoświadomości jednostek, których pozycje społeczne i obywatelska sprawczość spo-

tykają się ze sobą w doświadczeniu wykonywania i odbioru zdjęć:

Obywatelskość to nie tylko status, dobro czy część prywatnej własności, (...), ale narzędzie walki lub obowiązek sprzeciwu wobec ran zadanych innym, zarówno obywatelom, jak i tym pozbawionym obywatelstwa (...).⁶⁴

Fotografia dokumentalna rejestruje przesuwanie akcentów w dynamice procesów społecznych, co więcej – współkształtuje te procesy. Podkreślanie zawłaszczania faktu spotkania pomiędzy fotografem, fotografowanym i odbiorcą przez oficjalny dyskurs przestrzega przed odbieraniem medium jej więziotwórczego, obywatelskiego potencjału. Jedną z podstawowych funkcji fotografii jest przy tym – jak zauważył z kolei Bourdieu – funkcja rodzinna, zorientowana na upamiętnianie, uniesmiertelnianie członków rodziny oraz wzmacnianie rodzinnych więzi:

Potrzeba posiadania fotografii i ich wykonywania (uwewnętrznienie społecznej funkcji tej praktyki) jest odczuwana tym silniej, im bardziej grupa jest zintegrowana i uchwycona w momencie jej największej integracji.⁶⁵

Trudno odmówić walorów takiego momentu zarówno październikowi 1956 roku, jak i sierpniowi 1980 roku. Ziemilski w dyskusji po swoim referacie komentował jednak nie tylko nieodzowność zdjęć ze strajków w Gdańsku w jakiegokolwiek publikacji na ten temat, ale także odniósł się do zastanawiająco dla niego optymistycznych twarzy przodowników pracy z lat 1950–1953, które zobaczył na I OPFS:

Ja mam wrażenie, (...) że cała polska wspólnota jest głęboko posunięta we frustrację. I że to nie jest zjawisko, które nam towarzyszy na przestrzeni dziejów stale i zawsze, i w każdej sytuacji, i że to paradoksalnie nie zawsze jest czysto polityczne. To ma różne podłoże.⁶⁶

Wystawa *The Family of Man* i inne narracje o „rodzinie człowieczej,” takie jak *Rodzina robotnicza czy Rodzina szczecińska*, trafiły zatem również w pozainstytucjonalny, oddolny czy też wernakularny porządek rozumienia fotografii. Była ona widziana jako medium integrujące, które jest zarazem – paradoksalnie – szczególnie politycznie niebezpieczne i godne zaufania. Jeśli zatem projekt fotografii socjologicznej był także rewanżem fotografii za dziennik telewizyjny, to był on szczególnie niewygodny dla cenzury, ponieważ dokonywał się w ramach języka, który przez długi czas współkształtował rzeczywistość PRL.

Przypisy

¹ Aktualne refleksje o I OPFS: Paweł Adamus, „I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej, listopad 1980,” w *Fotografie a sociologie*, red. Jiří Siostrzonek (Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010), 21–32, a także Krzysztof Jurecki, „Kultura Niezależna. Fotografia polska lat 80.,” Instytut Pamięci Narodowej, 2009, dostępny 05.07.2021, <https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html>. Na temat fotografii społecznej w Polsce lat powojennych pisał Adam Sobota: Adam Sobota, „Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u,” w *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki* (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2006), 75–81, a także – najobszerniej – Adam Mazur: Adam Mazur, „Krytyczny fotoreportaż i dokument w okresie PRL-u,” w Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2009), 245–253.

² Dotychczas nie udało się odnaleźć archiwaliów pozwalających w pełni zrekonstruować okoliczności interwencji cenzorskiej.

³ Zob. zwłaszcza wspomniany wyżej tekst Jureckiego.

⁴ W pewnej mierze refleksję na ten temat podjął Mazur, dostrzegając, że zwrot ku fotografii społecznej w latach 70. był związany także ze zjawiskiem, które można określić „ruchem poziomym” w partii, zmierzającym do przemyślenia założeń systemu politycznego; zob. Mazur, „Krytyczny fotoreportaż,” 248.

⁵ Informacje na temat organizacji wydarzenia, zarówno w odniesieniu do czasu, jak i miejsca pokazu, są nieprecyzyjne: w tekstach prasowych pojawiały się wzmianki, że przegląd organizowano z ponad rocznym wyprzedzeniem, brak jednak dokładnych dat; Barbara Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej,” *Fotografia 2* (1981), 29. Według Inez Baturo wydarzenie miało odbyć się początkowo w salach warszawskiej Zachęty, do czego ostatecznie nie doszło. Trudno jednak potwierdzić te informacje na podstawie źródeł archiwalnych; w planach wystawowych i sprawozdaniach CBWA w planach na 1980 rok przegląd w ogóle nie występuje, informacje na jego temat pojawiają się dopiero w sprawozdaniu finansowym z 1980 roku, gdzie wydarzenie figuruje jako „I Ogólnopolski Przegląd Socjologiczny – Bielsko Biała”; *Sprawozdanie finansowe z realizacji Centralnego Planu Wystaw w 1980 roku*, 130; *Roczne Sprawozdanie finansowe Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Bilans z załącznikami oraz sprawozdanie opisowo-analityczne za rok 1980, 1980–1981, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych C.B.W.A., kat. A,teczka nr 135, Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki*. Niejednoznaczna jest informacja zachowana w archiwum Zachęty: „nie wypłacono nagrody wyst. socjologicznej”; dotyczy ona środków pozabudżetowych z Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej, które nie zostały wydane do końca 1980 roku, być może miało to związek z zamknięciem przeglądu na skutek interwencji cenzury; *Sprawozdanie opisowo-analityczne za 1980 r., 79, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych C.B.W.A., kat. A,teczka nr 135, Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki*.

⁶ Wystawy towarzyszące przytaczam na podstawie katalogu; były to kolejno: *Fotografia polska lat 1839–1979 (część historyczna)*, przygotowana jako wystawa międzynarodowa (Stany Zjednoczone, Wielka Brytania), *Sztuka reportażu (z historii fotografii polskiej)*, przygotowana przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wystawa pokonkursowa XXII Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii Prasowej, zorganizowanego przez Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich, CAF, RSW Prasa–Książka–Ruch, wystawa pokonkursowa Konkursu Fotografii Polskiej: *Złocisty Jantar '79*, organizowanego przez Zarząd Główny ZPAF, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki i Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku, wystawa *Huta – Dom – Rodzina*, zorganizowana przez Okręg Kielecki ZPAF, i wystawa *Rodzina szczecińska*, zorganizowana przez Szczecińskie Towarzystwo Kultury i Delegaturę Szczecińską ZPAF. Komisarzem wystaw towarzyszących był Andrzej Świetlik. Na temat charakterystyki zaprezentowanych fotografii zob. Adamus, „I Ogólnopolski Przegląd.” Katalogi oraz identyfikację wizualną I OPFS zaprojektował Stefan Szczyпка.

⁷ Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd,” 29. Na taśmach magnetofonowych zachowanych w archiwum Andrzeja i Inez Baturo znajduje się zapis audio dwóch referatów: Andrzeja Ziemińskiego i Sławomira Magali (wraz z dyskusją), a także zapis audio autoprezentacji fotografów przygotowanej na potrzeby materiału radiowego lub telewizyjnego. W kontekście sympozjum Kosińska wspominała jeszcze o wystąpieniach Zbigniewa Dłubaka, Juliusza Garzteckiego i Urszuli Czartoryskiej. Można zatem sądzić, że artykuły opublikowane w tym samym numerze *Fotografii* co tekst Kosińskiej, to przygotowane do druku referaty wygłoszone przez Ziemińskiego, Magalę i Garzteckiego, a tekst-ankieta *Zwiercadło życia społecznego* był być może zapisem autoprezentacji twórców właśnie na potrzeby radia i telewizji. Będąc się odwoływała do powyższych tekstów w dalszej części artykułu, wprowadzając także informacje ujawnione w dyskusji, które nie znalazły się w opublikowanych wersjach.

⁸ Terminem „fotografia socjologiczna” posługiwano się już wcześniej, od końca lat siedemdziesiątych. Za twórczynię pojęcia uchodzi Urszula Czartoryska, którą miała zainspirować teoria Pierre’a Bourdieu. Zob. Mazur, „Krytyczny fotoreportaż,” 248.

⁹ Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd,” 29.

¹⁰ Na taki sens użycia terminu „fotografia socjologiczna” zamiast „fotografia społeczna” w nazwie przeglądu wskazywała także Inez Baturo w rozmowie przeprowadzonej przez autorkę w lipcu 2021 roku.

¹¹ Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd,” 29.

¹² Ibidem.

¹³ Juliusz Garztecki, „Zarys dziejów fotografii społecznej,” *Fotografia 2* (1981): 1.

¹⁴ Ibidem, 1–2.

¹⁵ Uczestnicy wystawy: Stanisław Dąbrowiecki, Stefan Arczyński, Marek Czudowski, Bogdan Łopieński, Harry Weinberg, Wiesław Prażuch, Jan Michlewski, Konstanty Jarochoński, Irena Jarosińska, Zbigniew Dłubak, Bogusław Biegański, Zofia Rydet, Romuald Pieńkowski, Jerzy Lewczyński, Wojciech Plewiński, Piotr Barącz, Jan Kosidowski, Tadeusz Rolke, Marek Holzman, Władysław Sławny, Kazimierz Gargul. Na temat magazynu *Świat* zob. Katarzyna Madoń-Mitzner i Krzysztof Wójcik, red., *Świat na zdjęciach Władysława Sławnego, Warszawa, Polska, Europa w latach 50.* (Warszawa: Dom Spotkań

z Historią, 2012). Jan Kosidowski był autorem jednej z nielicznych książek na temat fotografii reportażowej powojnia: Jan Kosidowski, *Zawód: fotoreporterzy* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1984).

¹⁶ Andrzej Ziemilski, „Fotografia a warsztat socjologa,” *Fotografia 2* (1981): 31.

¹⁷ Ibidem, 31.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zob. m.in. teksty na łamach wrocławskiej *Odry*; np. Mirosław Ratajczak, oprac., „Jacy nie jesteśmy. Dyskusja młodych,” *Odra 10* (1980): 11–16, Mirosław Ratajczak, „Mało czasu na życie,” *Odra 11* (1980): 80–81.

²¹ Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd,” 29.

²² Andrzej Ziemilski, dyskusja po referacie wygłoszonym podczas I OPFS; zapis audio na taśmie magnetofonowej z archiwum Andrzeja i Inez Batury, transkrypcja w archiwum autorów.

²³ Na ten problem zwrócono uwagę w: Alfred Ligocki, *Fotografia i sztuka* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1962), Karolina Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014).

²⁴ Garztecki, „Zarys dziejów fotografii,” 2.

²⁵ Ziemilski, „Fotografia a warsztat,” 31.

²⁶ Ziemilski wymieniał powody deformacji obserwacji, takie jak m.in.: potrzeba ład, radość z wyrazu estetycznego, *katharsis*, dążenie do zysku, interes naukowy, potrzeba nieśmiertelności.

²⁷ Ziemilski, „Fotografia a warsztat,” 33.

²⁸ *Z perspektywy lat. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.

²⁹ Na temat fotografii humanistycznej zob. Marie de Thézy, Claude Nori, *La photographie humaniste 1930–1960: histoire d'un mouvement en France* (Paris: Contrejour, 1992).

³⁰ Henri Cartier-Bresson, „Decydujący moment,” tłum. Krystyna Łyczywek, *Format 1–2* (2005): 2–4.

³¹ Warto podkreślić, że ta cecha fotografii humanistycznej stoi w sprzeczności z podstawową według Bourdieu definicją fotografii jako aktywności „nieprofesjonalnej”, zob. Pierre Bourdieu, „Introduction,” w Pierre Bourdieu et al., *Photography. A Middle-brow Art*, tłum. Shaun Whiteside (Cambridge: Stanford University Press, 1998), 5.

³² Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. Piotr Biłos (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005), 48.

³³ Zob. Tomasz Szerszeń, „Czy istniała fotografia neorealizmowa?,” Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, 21 stycznia 2019, dostępny 05.07.2021, <https://fotomuzeum.faf.org.pl/article/41>.

³⁴ Mam na myśli przede wszystkim ich związki z francuskim surrealizmem. Zob. Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson. The Early Work* (New York: The Museum of Modern Art, 1987); Clement Cheroux, *Henri Cartier-Bresson. Here and Now* (New York: Thames & Hudson, 2014).

³⁵ Zob. m.in. Nina Lager Vestberg, „Photography as Cultural Memory. Imag(in)ing France in the 1950s,” *Journal of Romance Studies 2* (2005): 75–90, a także Douglas Smith, „Funny Face. Humanism in Post-War French Photography and Philosophy,” *French Cultural Studies 1* (2005): 41–53.

³⁶ „Nastąpił generalny zwrot ku neopiktorializmowi (...). Przełamał go w znacznej mierze dopiero wpływ nowej fotografii zachodniej, głównie pokazanie w Polsce wystawy »Rodzina człowiecza« oraz wielkiej ekspozycji zbiorowej grupy »Magnum«,” Garztecki, „Zarys dziejów fotografii,” 7.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Prowadzona była od stycznia 1978 roku przez Adama Rzepeckiego, wyłoniła się z Grupy Twórczej „SEM;” miały tam miejsce eksperymentalne, zorientowane na „sztukę faktu,” działania; Jerzy Busza, „Jaszczurowa Galeria Fotografii,” *Fotografia 1* (1981): 33–34. Zob. m.in.: *Fotografia socjologiczna. Mariusz Hermanowicz, Jaszczurowa Galeria Fotografii, listopad 1979* (Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979). Kat. wyst.; *Fotografia socjologiczna. Maciej Osiecki, Jaszczurowa Galeria Fotografii, grudzień 1979* (Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979). Kat. wyst.

³⁹ Uczestnicy wystawy: Kazimierz Czapiński, Jerzy Leszek Pękalski, Janusz Rosikoń, Mariusz Hermanowicz, Jan Morek, Bolesław Kubica, Jerzy Szymanek, Andrzej Świetlik, Ryszard Dąbrowski, Andrzej Kielbowicz, Aleksander Jąlosiński, Bogusław Biegański, Tomasz Kaiser, Krzysztof Paweła, Tomasz Olszewski, Włodzimierz Ochnio, Irena Jurkiewicz, Dorota Bilska, Zdzisław Pacholski, grupa SEM, Andrzej Batury, Krzysztof Barański, Zofia Rydet, Witold Kuliński, Anna Musiałówna, Witold Jurkiewicz, Władysław Lemm, Andrzej Borys, Adam Hayder, Maciej Osiecki, Jan Michlewski.

⁴⁰ Uczestnicy wystawy: Waldemar Bajsert, Piotr Borowicz, Kazimierz Czapiński, Ryszard Dąbrowski, Jarosław Denysenko, Zbigniew Dutkiewicz, Jerzy Fedak, Jakub Grelowski, Zenon Harasym, Mariusz Hermanowicz, Irena Jurkiewicz, Juliusz Kleeberg, Stanisław Kolasiński, Kazimierz Komorowski, Bolesław Kubica, Stanisław Kulawiak, Witold Kuliński, Józef Ligęza, Krzysztof Niemiec, Bogusław Nieznalski, Maciej Osiecki, Krzysztof Paweła, Piotr Płaczkowski, Janusz Pokorski, Andrzej Polec, Wiesław Poskrobko, Zygmunt Rytka, Piotr Sawicki, Zbigniew Sawicz, Jacek Sielski, Wojciech Sobociński, Mariusz Stachowiak, Andrzej Stawicki, Stanisław Szczygłowski, Włodzimierz Tomasz Wasyluk, Stefania Zielińska.

- ⁴¹ Jako organizator wydarzenia figuruje ZPAF, natomiast jako fundator nagród – MKiS. Członkowie jury: Tadeusz Sumiński (ZPAF; przewodniczący jury), Stefan Liszewski (MKiS), Krzysztof Barański, Andrzej Batur, Bogusław Biegański, Zbigniew Dłubak, Jerzy Lewczyński, Jadwiga Przybylak, Wiesław Prażuch.
- ⁴² Sławomir Magala, „Polska droga do dokumentu,” *Fotografia 2* (1981): 34.
- ⁴³ Ibidem, 34.
- ⁴⁴ Na temat koncepcji „kulturowego oporu” zob.: Stephen Duncombe, red., *Cultural Resistance Reader* (London: Verso, 2002).
- ⁴⁵ Magala, „Polska droga do dokumentu,” 34.
- ⁴⁶ Ibidem.
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ Ibidem, 34.
- ⁴⁹ Leonard Dubacki, „Zbiory fotograficzne w Polsce (12). Zbiory fotograficzne Centralnego Archiwum KC PZPR,” *Fotografia 3-4* (1981): 62–65.
- ⁵⁰ Na ten temat zob. m.in. Lech Grabowski, „Nowoczesność pilnie poszukiwana,” *Fotografia 10* (1956): 2–3.
- ⁵¹ Barbara Dubińska, „Fotografia społecznie zaangażowana. Rozmowa z sekretarzem KW PZPR w Kielcach, Barbarą Dubińską,” rozm. przep. redakcja pisma *Fotografia*, 1 (1980): 8; Wojciech Kotasiak, „Huta. Dom. Rodzina,” *Fotografia 3* (1979): 15–16.
- ⁵² Ibidem, 8.
- ⁵³ Ibidem, 9.
- ⁵⁴ Ibidem.
- ⁵⁵ Kotasiak, „Huta. Dom. Rodzina,” 15.
- ⁵⁶ Zob. „Rodzina szczyńska,” w *Wystawy towarzyszące. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ⁵⁷ Wystawa miała być także eksponowana w Zakładach Chemicznych „Rokita” w Brzegu Dolnym, jednak, według ustaleń, nie doszło to do skutku, zob.: U. Z., „Wystawa »Rodzina człowiecza« przedłużona do 27 grudnia,” *Gazeta Robotnicza [Wrocław]* 298 (1959): 5.
- ⁵⁸ Jan Kosidowski, „Wstęp,” w *Z perspektywy lat. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ⁵⁹ Na temat konstrukcji ekspozycji i jej wymowy ideowej zob. Fred Turner, „The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America,” *Public Culture* 1 (2012): 55–84.
- ⁶⁰ Zob. Zbigniew Łagocki, „Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach),” *Fotografia 3* (1960): 75–76.
- ⁶¹ Np. na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Harrym Weinbergiem w maju 2021 roku.
- ⁶² Mariusz Hermanowicz, „Wstęp,” w *Dokument czasu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ⁶³ Ariella Azoulay, „«The Family of Man». A Visual Universal Declaration of Human Rights,” w *The Human Snapshot*, red. Thomas Keenan, Tirdad Zolghadr (Berlin: Sternberg Press, The LUMA Foundation, The Center for Curatorial Studies at Bard College, 2013), 21.
- ⁶⁴ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Princeton University Press, 2008), 14.
- ⁶⁵ Pierre Bourdieu, „The Cult of Unity and Cultivated Differences,” w Pierre Bourdieu et al., *Photography. A Middle-brow Art*, tłum. Shaun Whiteside (Cambridge: Stanford University Press, 1998), 19. Choć Bourdieu identyfikuje tę potrzebę zwłaszcza wśród społeczności wiejskiej, podkreślającej znaczenie rodzinnych rytuałów – ceremonii, wydaje się być ona stosunkowo słabo powiązana z porządkiem klasowych dystynkcji.
- ⁶⁶ Andrzej Ziemilski, dyskusja po referacie wygłoszonym podczas I OPFS; zapis audio na taśmie magnetofonowej z archiwum Andrzeja i Inez Batur, transkrypcja w archiwum autorki.

Bibliografia

- Adamus, Paweł. „I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej, listopad 1980.” W *Fotografie a sociologie*, red. Jiří Siostrzonek, 21–32. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010.
- Azoulay, Ariella. „«The Family of Man». A Visual Universal Declaration of Human Rights.” W *The Human Snapshot*, red. Thomas Keenan, Tirdad Zolghadr, 19–48. Berlin: Sternberg Press, The LUMA Foundation, The Center for Curatorial Studies at Bard College, 2013.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Princeton University Press, 2008.
- Bourdieu, Pierre et al., *Photography. A Middle-brow Art*. Tłum. Shaun Whiteside. Cambridge: Stanford University Press, 1998.

- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.
- Cartier-Bresson, Henri. „Decydujący moment.” Tłum. Krystyna Łyczywek. *Format* 1–2 (2005): 2–4.
- Cheroux, Clement. *Henri Cartier-Bresson. Here and Now*. New York: Thames & Hudson, 2014.
- Dokument czasu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała*. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.
- Dubacki, Leonard. „Zbiory fotograficzne w Polsce (12). Zbiory fotograficzne Centralnego Archiwum KC PZPR.” *Fotografia* 3–4 (1981): 62–65.
- Dubińska, Barbara. „Fotografia społecznie zaangażowana. Rozmowa z sekretarzem KW PZPR w Kielcach Barbarą Dubińską.” *Fotografia* 1 (1980): 8–9.
- Duncombe, Stephen, red. *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002.
- Fotografia socjologiczna. Mariusz Hermanowicz, Jaszczurowa Galeria Fotografii, listopad 1979*. Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979. Kat. wyst. *Fotografia socjologiczna. Maciej Osiecki, Jaszczurowa Galeria Fotografii, grudzień 1979*. Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979. Kat. wyst.
- Galassi, Peter. *Henri Cartier-Bresson. The Early Work*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.
- Garztecki, Juliusz. „Zarys dziejów fotografii społecznej.” *Fotografia* 2 (1981): 1–7.
- Grabowski, Lech. „Nowoczesność pilnie poszukiwana.” *Fotografia* 10 (1956): 2–3.
- Jurecki, Krzysztof. „Kultura Niezależna. Fotografia polska lat 80.” Instytut Pamięci Narodowej. Dostępny 05.07.2021. <https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html>.
- Kosidowski, Jan. *Zawód: fotoreporterzy*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1984.
- Kosińska, Barbara. „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej.” *Fotografia* 2 (1981): 29–30.
- Kotasiak, Wojciech. „Huta. Dom. Rodzina.” *Fotografia* 3 (1979): 15–16.
- Lager Vestberg, Nina. „Photography as Cultural Memory. Imag(in)ing France in the 1950s.” *Journal of Romance Studies* 2 (2005): 75–90.
- Ligocki, Alfred. *Fotografia i sztuka*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1962.
- Łagocki, Zbigniew. „Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach).” *Fotografia* 3 (1960): 75–76.
- Madoń-Mitzner, Katarzyna i Krzysztof Wójcik, red. *Świat na zdjęciach Władysława Ślawnego, Warszawa, Polska, Europa w latach 50*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2012.
- Magala, Sławomir. „Polska droga do dokumentu.” *Fotografia* 2 (1981): 34–35.
- Mazur, Adam. „Krytyczny fotoreportaż i dokument w okresie PRL-u.” W Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, 245–253. Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2009.
- Nowe aspekty fotografii socjologicznej. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała*. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.
- Ratajczak, Mirosław. „Mało czasu na życie.” *Odra* 11 (1980): 80–81.
- Ratajczak, Mirosław, oprac. „Jacy nie jesteście. Dyskusja młodych.” *Odra* 10 (1980): 11–16.
- Smith, Douglas. „Funny Face. Humanism in Post-War French Photography and Philosophy.” *French Cultural Studies* 1 (2005): 41–53.
- Sobota, Adam. „Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u.” W *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki*, 75–81. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2006.
- Szerszeń, Tomasz. „Czy istniała fotografia neorealizyczna?” Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. 21 stycznia 2019. Dostępny 05.07.2021. <https://fotomuzeum.faf.org.pl/article/41>.
- Thézy, Marie de i Claude Nori. *La photographie humaniste 1930–1960: histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992.
- Turner, Fred. „The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America.” *Public Culture* 1 (2012): 55–84.
- U. Z. „Wystawa »Rodzina człowieka« przedłużona do 27 grudnia.” *Gazeta Robotnicza* [Wrocław] 298 (1959): 5.
- Wystawy towarzyszące. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej*. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.
- Ziemilski, Andrzej. „Fotografia a warsztat socjologa.” *Fotografia* 2 (1981): 31–33.
- Ziębińska-Lewandowska, Karolina. *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.
- Z perspektywy lat. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała*. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.