

Zmienna

wartość

fotografii

dokumentalnej

ANDRZEJ SAJ

NASILAJĄCA SIĘ W FOTOGRAFII tendencja odchodzenia od obrazu uzyskiwanego drogą analogową i przejście ku obrazom uzyskiwanym drogą cyfrową stawia ponownie w centrum zainteresowania teorii (i krytyki) problem wartości i wiarygodności dokumentu fotograficznego. Problem jest o tyle aktualny, że funkcja dokumentalna tego sposobu ujmowania rzeczywistości została, w wielu przykładach prac fotograficznych, dość wyraźnie podważona. Jak zauważa to Andreas Müller-Pohle¹: *tworzenie struktur równoległych do świata widzialnego* w fotografii analogowej zostaje zastępowane przez efekty naśladowania analogizacji – które są *zniekształconymi przekształceniami rzeczywistości*. Wobec potrzeby oceny związków między rzeczywistością a jej dokumentem uzasadnioną staje się więc dyskusja o przyczynach i znamionach obniżania się „wartości dokumentalnej” obrazów fotograficznych oraz dostrzegalnym zwiększaniu ich „wartości ekspresyjnych” – i stąd próba namysłu nad konsekwencjami takiej sytuacji dla medium fotografii.

1.

Wiosną 2008 roku ukazała się publikacja pt. *Rzeczywistość a dokument*, zbierająca materiały z sesji naukowych, organizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii (kwiecień 2007)². Jest to w istocie również dokument stanu zainteresowania fotografią dokumentalną: efekt aktualnej dyskusji na temat jej rozumienia, wiarygodności i namysłu nad jej kondycją w czasach zdominowanych przez techniki cyfrowe. Moderator sesji Sławomir Magala, wprowadzając do dyskusji, zwrócił uwagę nie tylko na problemy definiowania i rozumienia fotograficznego dokumentu, ale przede wszystkim podkreślił potrzebę szerokiego uzasadnienia miejsca tej formy twórczej aktywności współcześnie. Magala (już w dyskusji) zasugerował możliwość wykorzystania w tym celu formuły interpretacyjnej nawiązującej do koncepcji Thomasa S. Kuhna (wyłożonej w jego *Strukturze rewolucji naukowych*); a objaśniającej pojawianie się nowych teorii w nauce w *kontekście odkrycia*, zaś ich charakterystykę, ocenę przydatności, rozwój lub zmianę (już dla potrzeb nowego paradygmatu)

sytuujących w ramach tzw. *kontekstu uzasadnienia*. Takie ujęcie wydaje się być również użyteczne w odniesieniu do fotografii, w jej interpretacji; co zresztą pośrednio znalazło potwierdzenie w głosach innych uczestników tej sesji, np. A. Soboty czy K. Lewandowskiej³.

Kontekst odkrycia – w odniesieniu do fotografii – ujmowałby zatem uwarunkowania programowo-techniczne złożonego procesu realizacji zdjęć: od poszukiwania tematu (jego zamysłu) począwszy, kadrowania albo inscenizowania elementów rzeczywistości przed ich utrwaleniem, następnie wyboru momentu (albo właściwej, uprzywilejowanej, chwili) rejestracji widoku, wreszcie procedur wywołania i wykonania zdjęcia (lub wyświetlania obrazu na ekranie monitora). Stąd w *kontekście odkrycia* możemy mówić i o koncepcji „decydującego momentu” Henri Carter-Bressona, i o „boskim znaku” – na który czekał Anselm Adams, czy „ciąciach” przez rzeczywistość (przestrzeń i czas) w realizacjach reporterów Magnum; ale także w tym kontekście mieszczą się wszelkie zabiegi inscenizacyjne, ustawianie i pozowanie przed obiektywem (np. w portrecie czy fotografii deskryptywnej) lub inne przedsięwzięcia o charakterze estetyczno-plastycznym. Fakt pojawienia się nowego bytu: obrazu, dzieła, zapisu, śladu itp. jest tu efektem pracy maszyny i zasad wpisanych w jej program, ale także indywidualnych predyspozycji podmiotu, który tę maszynę (jako operator) wykorzystuje, bądź ją obsługuje, lub jej ulega. Właśnie w tym względzie Vilém Flusser⁴ dzieli operatorów na twórców, którzy przy pomocy kamery realizują własne, subiektywne zadania oraz wykonawców podległych programowi maszyny, których nazywa „funkcjonariuszami”. Efekt twórczy oznacza w tym wypadku umiejętność przewyciężenia programu kamery. Warto dodać, że *kontekst odkrycia* sięga również do źródeł tego medium: zasad działania *camery obscury*, roli ciemni, rozwoju optyki, a także chemicznej (dzisiaj cyfrowej) technologii utrwalania zarejestrowanych widoków – są to najważniejsze (określające ów paradygmat) elementy współorganizujące proces powstawania (odkrywania) obrazów rzeczywistości (ich kopii).

Z *kontekstem odkrycia* ściśle łączy się jednak jego aspekt „ideowy” – którego rozwinięcie jest możliwe dopiero w szerszej wykładni intencji podmiotu (autora zdjęć), jaką może wyrażać

właśnie *kontekst uzasadnienia*. Bo każdy rodzaj fotografii (bezpośrednia, inscenizowana, przetworzona) już na etapie powstawania (intencji) opiera się o pewne założenia ideowe i spełnia różne funkcje; jest rezultatem albo zamiarów artystycznych (jako wyraz indywidualnej ekspresji) albo poznawczych (fotografia naukowa, na cele policyjne itp.), bądź wreszcie może ona służyć innym celom użytkowym (tu wymienić można różne jej odmiany, np. fotografia prywatna, domowa lub komercyjna, np. w prasie, reklamie, itp.). Każdy z tych rodzajów fotografii może pełnić zarówno pewne funkcje magiczno-rytualne, jak i rozrywkowe, a wreszcie zawodowe (jest wykorzystywana w sensie artystycznym lub komercyjnym).

W tym kontekście pojawia się wreszcie problem prawdy: czy fotografia (szczególnie dokumentalna) przybliży nam prawdę o rzeczywistości, czy jest obiektywna? Właśnie na tym gruncie formułowane są zapytania o jej tzw. „wartość dokumentalną”; mówi się tu o względnej obiektywności dokumentu, o pewnych cechach konstytutywnych fotografii (wynikających już z kontekstu odkrycia), ale także względności jej odczytywania w kontekście historii, reprezentowanej konwencji, bądź podatności na manipulacje formalne i treściowe (chodzi tu o ingerencje komputerowe, przetworzenia w tworzywie, fotokolaże itd.). Swoistym nawiązaniem do zaproponowanej tu koncepcji *kontekstu-uzasadnienia* byłoby rozumowanie Adama Soboty,⁵ który, odnosząc się do problemu obiektywizmu fotografii, mówił o względności odczytywania dokumentu przy akceptacji pewnej konwencji realizmu osadzonego w społecznej świadomości danego czasu. Jeśli zmienia się (historycznie) kontekst odczucia tego, co jest realne, to zmienia się odbiór dokumentu, jego odczytanie; traci on wtedy swoje znaczenie (swą wartość dokumentalną) na rzecz odbioru symbolicznego, tzn. również estetycznego czy artystycznego. Przykładem mogą tu być losy słynnej fotografii Dorothei Lange z programu F.S.A. (*Matka tułaczka*, Kalifornia 1936), czy dzisiejszy, już bardziej zorientowany symbolicznie, odbiór socjologizujących dokumentów Zofii Rydet (z serii: *Zapis socjologiczny*, 1978-1989).

Zgadzać się z Sobotą, że perspektywa historyczna wyraźnie zmienia sposób odbioru zdjęcia (jego uzasadnienia), sądząc jednak, że na ten proces wpływ mają także inne fakty, np. celowe

zafałszowania, pomyłki lub błędne interpretacje. Oto bowiem znana jest sytuacja, jaka przydarzyła się słynnej fotografii z 1997 roku, wybranej w konkursie World Press Foto do głównej nagrody, zatytułowanej *Algierska Madonna* i niby prezentującej rozpacz matki po utracie dzieci. Po tym jak okazało się, że fotograf uchwycił tylko zamyślenie kobiety siedzącej przed chatą, cały sens nagrodzonego zdjęcia zdewaluował się. Treściowe manipulowanie obrazem (zdarzające się dziś często ze względów propagandowych czy komercyjnych – tu najświeższym przykładem jest fotografia Spencera Platta z relacji w Bejrucie, pt. *Libańczycy przejeżdżający przez zniszczoną część Bejrutu*, 2006) bywa o wiele częstszą przyczyną zmiany treści lub podważania wiarygodności dokumentu. Szczególnie łatwość manipulacji związana z wykorzystaniem możliwości technik cyfrowych stawia pod znakiem zapytania przydatność fotografii jako obiektywnego dokumentu; stąd ciężar aktualnych dyskusji nad fenomenem tego medium przesuwa się w stronę etyki. Andre Rouille⁶ mówi wprost o hybrydowej prawdzie dzisiejszej fotografii, bo na tę składa się zarówno tzw. „prawda” pokazywana w gazecie – (np. brukowej) i ta przemieszana z fikcją wskutek komputerowych obróbek. Uzasadnia się w ten sposób kryzys przedstawiania wynikający z rozbieżności między materialnym światem przedstawianym na fotografii a rzeczywistością dzisiejszego (informatycznego) świata. Inscenizacja i manipulacja, dostępna w ułatwieniach technologii, odrealniają ten obrazowy wyraz rzeczywistości. Odkrywamy obrazy fikcyjne, odsyłające do innych obrazów, kopie z kopii, zaś granice między realizmem a fikcją są zatarte.

Ten problem odnoszący się do owego procesu przejścia od materialności ku immaterialności obrazów uzyskiwanych drogą techniczną, a stąd przechodzenia od fotografii analogowej do cyfrowej, jest przedmiotem zainteresowania w wielu publikacjach autorów polskich i zagranicznych. Bliższe omówienia tego zagadnienia znaleźć można m. in. w pracach Maryli Hopfinger, Piotra Zawojkiego, Lecha Lechowicza, Adama Soboty⁷. Wprawdzie ten stan rzeczy komplikuje definiowanie i rozumienie fenomenu współczesnej fotografii, to jednocześnie sprzyja to zwiększeniu zainteresowania tym medium w sztuce, ogniskuje bowiem

aktywność artystów i wysiłki teoretyków fotografii (w metodologii, antropologii, dociekaniach filozofii czy socjologii) w jej uzasadnieniach, ale także przysparza wielu nowych doświadczeń w praktyce artystycznej (fotografii w sztuce)⁸.

2.

Tradycja fotografii łączy dokument zwykle z dociekliwością socjologiczną (bądź antropologiczną). Tak sądzi Beaumont Newhall, odnosząc się do zdjęć Roya Strykera z F.S.A. i cytując jego pogląd o roli dokumentalisty jako tego, który ma [...] *wiedzieć wystarczająco dużo na temat danej rzeczy, żeby odnaleźć znaczenie jej samej, jak również relacji do otoczenia, czasu i funkcji, jaką spełnia*⁹. A to oznacza, że już z założenia akcentowany jest tu subiektywny stosunek do tematu – bo to fotograf musi być wyposażony w indywidualną wiedzę, wrażliwość i umiejętności operatora. Każdy dokument służy zatem równocześnie obserwowaniu wybranego widoku, jak i jego interpretacji. Owe aspiracje interpretacyjne (co oznacza również porządkująco-konstrukcyjne) niemal już od początków XX wieku brały górę nad czysto dokumentacyjnymi. Taka była postawa m.in. Lewisa Hine'a i Jacoba Riisa z przełomu XIX wieku. Zakładano wtedy, że fotografia służy rzetelnej, bezpośredniej obserwacji (tzw. *direct observation*); co sprzyjało, np. w Ameryce, orientacji na problematykę socjalną, na wychwytywanie wielkomięjskich problemów społecznych (czego dowodzą swymi pracami np. Roy E. Stryker, Walker Evans, Berenice Abbot); zresztą podobną tematykę, już w odniesieniu do indywidualnych typów, znaleźć można było w niemieckiej fotografii (np. w pracach Augusta Sandera).

Twórcze włączanie się tego medium w sztukę modernizmu sprzyjało autonomii fotografii, choć z drugiej strony skłaniało do formułowania wobec niej obowiązków daleko wykraczających poza jej autonomiczne właściwości. Historia wkraczania fotografii na modernistyczną „scenę” awangardowych eksperymentów jest powszechnie znana¹⁰, a jej rosnące znaczenie – już po przełomie konceptualnym, w realizacjach postmodernistycznych drugiej połowy XX wieku – miało niewątpliwie wpływ na jeszcze większe

zainteresowanie artystycznymi możliwościami tego medium, co jednocześnie przyspieszyło symptomy kryzysowe w obszarze samej fotografii dokumentalnej.

A. Rouille¹¹ – oceniając ewolucję fotografii końca modernizmu – zauważył, że fotografia dokumentalna przestała służyć przedstawianiu rzeczywistości czy wierzeniu w nią; ale postawiła sobie zadanie odnoszenia się do niej i wprowadzenia określonego porządku wizualnego (a nie widzialnego); takiego, który sytuowałby się ponad prawdą i fałszem. Chodziło tu bowiem o „odkrycie” porządku w widzialnej rzeczywistości; porządku *nota bene* zapoczątkowanego już w epoce Quattrocento (na prawach geometrii optycznej), sprzyjającego zorganizowaniu widzialnej rzeczywistości przejrzyste, jasno i wyraźnie (tu: odwołanie do myśli J. F. Lyotarda). Uwarunkowane zaś to było politycznymi dążeniami świata scentralizowanego, gdzie władza miała aspiracje pełni kontroli i regulacji społecznych, bądź narzucania reguł postępowania (w formacjach totalitarnych). Dlatego dokument był potrzebny demokracji. Miał poświadczać czystość intencji rządzących: afirmować zmiany, rozwój, wskazywać powody wojen, przyczyny porażek i podkreślać sukcesy. Ale cele propagandowe, również tu, potrafiły skutecznie przesłaniać czystość przekazu. Z kolei wszelkie manipulacje obrazowe (w tym komputerowe) są przydatne tendencjom totalitarnym; stosowane są także dzisiaj (również w naszej demokracji); są realne w gestii państw (dyktatur) i obecne w realizacjach ideowo-politycznych grup o ekstremalnych dążeniach (np. grup terrorystycznych).

Obraz prawdy udostępniany dokumentalnie był więc i jest, z różnych powodów, manipulowany; dzisiaj jest wyraźnie podporządkowany celom bieżącym: komercji, globalizacji, obronie interesów grup i kapitału. Dopiero przejście od koncepcji świata scentralizowanego do świata funkcjonującego w sieci (co umożliwiły nowe media) ułatwiło wprowadzenie nowego porządku wizualnego – ale z którym fotografia dokumentalna sobie już nie potrafi radzić. Już nie zajmuje ona wyraźnego miejsca między rzeczywistością a obrazem (fikcją); znajduje się tu bowiem wiele innych form obrazowych (hybrydowych), które wyznaczają nowe porządki wizualne i estetyczne. Nadto, co jest obecnie dostrzegane, łatwość

generowania i operowania obrazami technicznymi wpłynęła na zmiany w dominującej u nas „kulturze widzenia”. Od obrazów przemocy (np. w tradycyjnym dokumencie) droga doświadczeń z presją nowych technik obrazowania w istocie prowadzi ku nowo-medialnej „przemocy obrazów”. W literaturze¹² przytaczana jest tu kategoria tzw. przemocy ikonicznej, jako formy nowej widzialności – co byłoby efektem postępującego procesu teatralizacji życia (za E. Goffmanem: *Człowiek w teatrze życia codziennego* i G. Debordem: *Społeczeństwo spektaklu*), i co w perspektywie (jak twierdzi W. Welsch), może spowodować odwrócenie się od świata obrazów w stronę „kultury słyszenia”.

Pewne symptomy kryzysu fotografii dokumentalnej dostrzegalne są już w połowie XX wieku; paradoksalnie pojawia się on w okresie największego jej rozkwitu – w latach 50. wraz z ekspansją koncepcji tzw. „decydującego momentu” Henri Carter-Bressona. A. Rouille¹³ widzi w tej koncepcji szczyt możliwości dokumentu, z którego fotografia już tylko musiała schodzić w stronę eksploracji nowych trendów twórczości. Bardzo wnikliwą analizę symptomów końca (pewnej) fotografii przeprowadził Leszek Brogowski¹⁴ (na łamach „Formatu”), pokazując konsekwencje „decydującego momentu” dla fotografii dokumentalnej i jej ewolucji w stronę fotografii spektakularnej (inscenizowanej). Ten filozof, teoretyk i praktyk fotografii wyszedł tu od przypomnienia znaczenia dla malarstwa (a także dla Cartier-Bressona, który był z wykształcenia malarzem) tzw. uprzywilejowanej chwili, o której w swej estetyce (wyłożonej w *Laokoonie*), mówił G. E. Lessing¹⁵ – zastanawiający się nad wyborem chwili o największym napięciu dramatycznym (brzemiennej) dla najlepszego wyrażenia danego tematu w malarstwie. Brogowski zamierzył udowodnić jak ta koncepcja zawiądnęła praktyką „decydującego momentu” i jak stopniowo zdobywała sobie mass media. Fotografia zaś zaczęła poddawać się estetyzacji, poszukiwała dramatyzacji obrazu i nieuchronnie oddalała się od pierwotnych intuicji, jednocześnie zbliżając się do roli tworzywa plastycznego, a w rezultacie poddając się plastycznemu kształtowaniu; traciła przy tym zdolności obiektywnego odzwierciedlania świata i zdarzeń¹⁶.

Jeśli zapowiedź kryzysu fotografii dokumentalnej można już wiązać z koncepcją „decydującego momentu” – czyli wynikającej z tego inspiracji poszukiwania przez podmiot owej chwili, w której przypadek wynika z najkorzystniejszego „uporządkowania” i daje takie oto u-stawienie się rzeczywistości (w jej brzemiennym dramatycznie wyrazie), że jest ono najlepsze dla uchwycenia danego odbicia, utrwalenia „śladu” itd. – to w rzeczy samej możemy tu mówić o swego rodzaju „genetycznej” niemożności istnienia czystego dokumentu. Ingerencja podmiotu w owe „ustawienie się” przed obiektywem aparatu jest regułą – czyli wynika ze specyfiki tegoż medium, z jego właściwości interpretacyjno-konstrukcyjnych. Rozumiał to Vilém Flusser, który podważał zasady dokumentu¹⁷; również koncepcja Rolanda Barthesa, wyłożona w publikacji z 1980 roku *La Chambre claire. Note sur la photographie*¹⁸ – akcentująca rolę fotografii jako dokumentu, który sprowadza się do desygnacji (odniesienia zmysłowego do rzeczywistości) – nie przysłużyła się uzasadnieniu tej kategorii obrazowania. Wprawdzie Barthes odniósł swoje rozumienie dokumentu do filozoficzno-semiotycznych założeń teorii znaku Charlesa Peirce’a, jednak zarazem podkreślał, że *moc zaświadczenia (takiej fotografii) przewyższa moc reprezentacji*. Natomiast sens swoich rozważań nad ogólnym i poszczególnym zdjęciem umieszczał on w kulturowo zarysowanej „optyce” wyobrażeń, magii, rytuału itp. i w tym obszarze refleksji dociekał rozumienia jej fenomenu. W interpretacji fotografii zawsze podkreślał jej tzw. „intensywność” oddziaływania na odbiorcę (nazywaną brutalnością, bolesnością, traumatycznym doświadczeniem lub „żałobnością”) – co zwykle odnosi się do osobniczej pamięci oraz indywidualnych predyspozycji odczytywania znaczeń, choć wg. Barthesa fotografia nie jest pamięcią, tylko zbliża się do niej. Te uwagi odnośnie relacji podmiotowo-rzeczowych byłyby więc już wyraźną zapowiedzią akceptacji wartości ekspresyjnych w fotografii, jej znaczenia dla „gestu fotograficznego”.

Również S. Sikora¹⁹, interpretując – jak to nazwał – aporię fotografii (jej sprzeczność i tajemniczą wieloznaczność) mówił o niemożliwości ostatecznego jej odczytania i zrozumienia (czy chodzi tu o zbyt płynny *kontekst uzasadnienia?*). Według

tego autora kryterium prawdziwości dokumentu – to kryterium interpretacji, idzie w nim raczej o przesunięcie w stronę referencyjności kosztem symbolu. Ale symboliczny odbiór danego zdjęcia może się zmieniać, może wzrastać z czasem, w kontekście nowego odczytania (tu przykład wspomnianych zdjęć D. Lange czy Z. Rydet). Oznacza to, że prawie każda fotografia może zmieniać swą wartość dokumentalną na rzecz wzrostu jej wartości ekspresyjnych: symboliczno-artystycznych, narastania nowych znaczeń *w kontekście uzasadnienia*. Próba zrozumienia istoty fotografii – mówi S. Sikora – będzie więc zawsze próbą penetracji tego trudno rozpoznawalnego obszaru *pomiędzy*: tej trzeciej rzeczywistości, sytuowanej między naturą a sztuką²⁰.

A więc, czym jest wartość dokumentalna w fotografii? Co ją wyznacza? Czy data i miejsce wykonania zdjęcia – jak się czasami sądzi – są wystarczającą dawką informacji dla identyfikacji jego treści, bycia „znakiem czasu”, zaświadczenia o działalności ludzkiej w pewnej rzeczywistości, etc. etc.? Wypełnianie znamion dokumentu przez zdjęcie jest stąd – szczególnie dzisiaj – problematyczne i trudne wobec możliwości nowych technologii (np. przekazu telewizyjnego, internetu). Oznacza to już nie tylko kwestię oczekiwań formułowanych wobec fotografii, ale pojawia się tu problem wiarygodności i prawdy (inscenizowanych) przekazów.

O wartości dokumentalnej zdjęcia zaświadcza więc ranga obrazu (jego formy, estetyki) – czy raczej sam przekaz (temat) odniesiony do spraw ludzi, stylu ich życia, środowiska itp.? To jest ważne, by fotografia oferowała refleksję nad rzeczywistością, która została ujawniona w jej realności i oczywistości (a nie fikcyjności). Trzeba pamiętać, że tę rzeczywistość dokumentuje człowiek (a nie sama maszyna), stąd zdjęcie zawsze „nasiąka” tym co wnosi sobą (swoją ekspresją, świadomością i wyborami) podmiot procesu fotograficznego. Z drugiej strony – fotografia poddaje się narastającej presji manipulacyjnej w relacjach medialnych (w których niemal całkowicie wyeliminowany został tradycyjny reportaż), tymczasem globalna estetyzacja życia sprzyja reklamie, inscenizacji i innym spektakularnym wizualizacjom (np. w prasie brukowej i TV); coraz bardziej złożona informatyczna rzeczywistość już nie może znaleźć pełnego odzwierciedlenia w fotograficznym

dokumencie. I tak podważona zostaje jego wartość. Fakt zaniku owych walorów fotografii upoważnia niektórych teoretyków wręcz do absolutnego kwestionowania możliwości dokumentacyjnych fotografii. Twierdzą oni mianowicie, że nawet bezpośredni, czysty dokument daje obraz tylko naskórkowy, że odsłania tylko pewien widok przedmiotu, nigdy nie sięgając do jego istoty²¹.

3.

Skoro każde zdjęcie jest nasycone subiektywnymi treściami, a każdej oczywistości widoku zarejestrowanego na obrazie towarzyszy „cień” nieoczywistego – to pojęcie dokumentu musi być rozszerzone. Stąd propozycja tzw. dokumentu subiektywnego. Są to prace fotograficzne, które prezentują pewną wartość dokumentalną (to zawsze jest odcisk, odniesienie, „lustro”, to-co-było, itd.), ale które są w różnym stopniu wzbogacone o wartości ekspresyjne (artystyczne). Chodziłoby tu jednak również o to, czy istnieje taki rodzaj zapisu rejestrującego zewnętrzne widoki, który jest jednocześnie „śladem” wewnętrznych odczuć i zamiarów autora („wewnętrznym” dokumentem). Ten rodzaj fotografii, silnie identyfikowanej z nurtem subiektywnym, wrażeniowym czy poetyckim, ma już także długą historię: od lat 20. i 30. XX w. naznaczonych działalnością Alfreda Stieglitza, później estetyką tzw. „czystej” fotografii Edwarda Westona, Harry’ego Callahana czy Aarona Siskinda, dochodzi – poprzez estetykę „ekwiwalentów” (jako odpowiedników w fotografii wewnętrznych nastrojów) Minora White’a, a także w przykładach „subiektywnego realizmu” Ottona Steinerta czy fotografii czeskiej (Josef Sudek) – już w latach 80., do niemieckiego wizualizmu (fotografów skupionych wokół „European Photography”), a także polskiej fotografii elementarnej (identyfikowanej z obszarem tzw. twórczości fotogenicznej)²².

Wobec tego, że każda fotografia zależy w jakimś (różnym) stopniu od woli autora (wszak kamera nie robi sama zdjęć), to w tym sensie można mówić, że każda kamera jest „myśląca” – bo jest podporządkowana intencjom podejmującego decyzje (spontaniczne lub reżyserowane) fotografa. To autor decyduje o wyborze najlepszego momentu – w zgodności planu wewnętrznego

z zewnętrznym widokiem – czyli takiego, który posłuży zmaterializowaniu się zdjęcia w ramach zainicjowanych realizacją określonego „gestu fotograficznego”.

W istocie teoria fotografii traktuje „gest fotograficzny” jako subiektywny moment twórczy włączony w proces techniczny (kamery). V. Flusser²³ mówi tu o wzbogacaniu uniwersum fotograficznego o nowe informacje i o nowe symbole (jako cel obrazowania) oraz o weryfikacji możliwości technicznych kamery (aparatu). Ten proces jest ciągłą grą między aparatem a jego dysponentem (funkcjonariuszem), grą w istocie polegającą na szukaniu kompromisu między wolą podmiotu a uwarunkowaniami programowymi aparatu – co oznacza ciągłe balansowanie między realizmem a idealizmem. Im bardziej się uda przezwyciężyć program aparatu, tym dokument w wyższym stopniu jest nasycony walorami *subiectum*. Kamera jest tu nie tylko narzędziem, ale w rękach fotografa pełni rolę medium; także jego wewnętrznych aspiracji i przekonań. V. Flusser mówił także o fotografowaniu jako definiowaniu²⁴, co – w rozumieniu porządkowania i rozgraniczania pojęć – sprzyjać miało przede wszystkim klarowniejszemu (czystsze) myśleniu. Jednocześnie, skoro zawsze towarzyszą temu powstające określone „pojęcia” – obrazy, które już ze swej „natury” odsyłają do metafor i symboli – to kreują one artystyczne, subiektywistyczne, odniesienia.

Uzupełnianie „dokumentu fotograficznego” o walor subiektywny dokonywało się w praktyce w ramach jakby oddolnego procesu różnicowania potrzeb i zakresów penetracji (oraz ich interpretacji) rzeczywistości przez fotografów. Już zdjęcia np. Roberta Franka, Diane Arbus, Lee Friedlandera czy Harry’ego Callahana lub Williama Kleina przekraczały (w połowie XX w.) konwencję dokumentu bezpośredniego, w stopniu pozwalającym na mówienie o nowym sposobie widzenia. To oni stawiali nie na to co widzialne, ale sięgali poprzez własne doświadczenia głębiej – czynili widzialnym to co skryte, co egzystowało na obrzeżach oficjalności i harmonii, sięgali do własnych emocji i wyobrażeń; przywracali rangę podmiotowi, szukali kontaktu z Innym, propagowali twórczy krytycyzm i indywidualizm. Uzasadniali (a może na nowo budowali) potrzebę odwoływania się w fotografii do ekspresji²⁵.

Już wtedy mówi się o *New Documents*²⁶. Ten termin po raz pierwszy pojawił się w związku z wystawą Johna Szarkowskiego w 1967 roku w MoMA – na której prezentowane były prace Diane Arbus, Gary’ego Winogranda i Lee Friedlandera. Ekspozycja ta była programową kontrpropozycją wobec estetyki Edwarda Steichena i jego, nasyconej humanistycznym uniwersalizmem, wystawy *The Family of Man* (1951, N.Y., MoMA). Z tej trójki wyraźnie wyłamywał się Friedlander, idący w stronę metafotografii, dokumentu wzbogaconego o refleksję nad wszechobecnością obrazów w rzeczywistości (obecności tzw. „wizualnej nadinterpretacji”). Faktycznie na przełomie lat 60. i 70., wykształciły się w Ameryce, w tym obszarze fotograficznej penetracji, dwa wiodące nurty: „gorący” – dotyczący dokumentu ulicznego (tu m.in. ironiczna fotografia Roberta Franka, groteskowa Joela Meyerowitza czy brutalistyczna Wiliama Kleina; później doszedł tu dokument-reportaż społeczny, np. Thomasa Arndta czy Bruce Davidsona) oraz drugi – prezentujący „chłodną” fotografię krajobrazową. Nurty te były nazywane „nowym dokumentem” i „nową fotografią”, i miały wpływ na kolejne inicjatywy kształtujące nowe widzenie. Do tego ostatniego należy zaliczyć „minimalistyczne” propozycje Lewisa Baltza, Roberta Adamsa czy na gruncie europejskim – realizowane w stylistyce „postrzeczowości” – zdjęcia szkoły düsseldorfskiej z Hillą i Bernardem Becherami na czele. „Nowi topografowie” – jak ich nazywano – fotografowali i niszczący wpływ przemysłu na krajobraz, i skutki zanieczyszczenia środowiska (również z użyciem koloru – np. Richard Misrach czy Barbara Norfleet), ale także „oswojony” pejzaż i dziką przyrodę²⁷.

Wśród nowych koncepcji dokumentu wyróżnia się także tzw. fotografię deskryptywną; jest to rodzaj „statycznej” fotografii, w której zabiegi inscenizacyjne (świadome pozowanie prosto przed obiektywem, rezygnacja z poszukiwania „decydującego momentu”) szły w parze z intencją ograniczenia roli podmiotu (autora) dzieła. *Powściągliwy twórca wyznacza sobie za cel nie wpływać, nie manipulować, tylko patrzeć, klasyfikować i interpretować*²⁸. W kręgu tych rozwiązań sytuować można m. in. twórczość amerykańskich kolorystów (The New Colors Photography), takich jak: William Eggleston, Stephen Shore czy Joel Sternfeld, a także

prace uczniów niemieckiej „szkoły” Becherów, np. Thomasa Strutha, Thomasa Ruffa i Andreasa Gursky’ego. W pewnej relacji do takiej fotografii pozostaje również brytyjski nowy dokument oraz czeska subiektywna fotografia z kręgu Vladimira Birgusa.

W latach 80. dochodzi do głosu równocześnie fotografia zdecydowanie inscenizowana, dopuszczająca zabiegi stylizacyjne wobec rzeczywistości, inspirująca się reklamą, modą i albumowymi zdjęciami rodzinnymi – jednocześnie podważająca koncepcję „decydującego momentu”. Fotografia ta, nazywana paradokumentalną, skłaniała się ku idei wypracowania chwili o największym napięciu dramatycznym, by inscenizowany kadr mógł ująć – jak mówił Brogowski – kulminację narracyjnej struktury obrazu – co można traktować jako swoiste zwieńczenie kryzysu fotograficznego dokumentu²⁹.

Głębokie przemiany, jakie dotknęły bezpośredni (czysty) dokument, były odbiciem równie znaczących zmian w kulturze codziennej, ewolucji postaw społecznych w kierunku zwiększonej konsumpcji, powszechności rozrywki, ekspozowania zachowań spektakularnych, a także ulegania procesom globalizacyjnym z jego „usiecznieniem” i technicznymi ułatwieniami. Zwiększone potrzeby ekspresji życia musiały znaleźć odbicie w fotografii, w jej nowych możliwościach interpretacji i kreowania obrazu tejże rzeczywistości. Co nie znaczy, że dokument wybrał tylko tę ekspresywną opcję.

4.

Jak w tym kontekście można widzieć dokonania polskiego dokumentu fotograficznego? Pytanie szczególnie zasadne wobec nagłaśnianych (od wystawy w 2006 roku w CSW) dokonań tzw. „nowych dokumentalistów”. Promowana przez Adama Mazura inicjatywa pokazania dorobku młodej generacji polskiej fotografii zasługuje na uwagę. Ale czy jest to nowe spojrzenie, czy można mówić (jak sugeruje M. Grygiel)³⁰ o nowym widzeniu? Są to pytania nadal wymagające namysłu, na które niełatwo jednoznacznie odpowiedzieć.

Niewątpliwie na tle inscenizacyjnych banalizacji i manipulacji obrazowych dla celów komercyjnych postawy prezentowane przez

fotografów³¹ zaproponowanych do wystawy przez A. Mazura wyróżniają się świeżością i pewną odrębnością wobec tradycji fotografii w naszym kraju. Raczej bliżej im do doświadczeń nowego dokumentu amerykańskiego czy brytyjskiego, z tym że inaczej podchodzą oni do „dziedzictwa” naszej rzeczywistości i świadomości. Wyraża stąd deklaracja nawiązania do analitycznej tradycji orientacji fotomedialnej z lat 70. i postawy Zbigniewa Dłubaka – postulującego obserwację, zrozumienie i próby zmiany rzeczywistości poprzez rewolucję sposobu widzenia (tu przywołano asymetrię – nierówność – w dostępie do informacji). Nowych dokumentalistów – pisze A. Mazur – nie interesuje wyłącznie asymetria percepcji rzeczywistości, lecz także przekroczenie poziomu analizy mediów i dotarcia do realnego. [...] *Skrajnie odmienne pod względem formalnym działania Konrada Pustoły, Moniki Bereżeckiej, Moniki Redzisz czy Przemysława Pokryckiego wydobywają na światło dzienne strukturującą rzeczywistość nierówności*³².

Osadzenie – arbitralnie przez Mazura – dorobku „nowych dokumentalistów” w perspektywie neokonceptualnej (w zasadzie już wyeksploatowanej od czasów Documenta X) i deklarowany odwrót od tradycji tzw. „nostalgicznej wizji rzeczywistości” (np. prac Wojciecha Prażmowskiego) winduje tu koncepcję „nowości” na poziom zamkniętych, w obrębie własnych granic, dociekań fotomedializmu (np. doświadczeń Permafo, Seminarium Warszawskiego Dłubaka itp.), który nijak się miał do rzeczywistości społecznej, tym bardziej jej rewizji czy zmiany. Podobnie pomijanie wpływu na tę opcję doświadczeń fotoelementaryzmu – a właśnie to było nowe widzenie formułowane w początkach lat 80. w kontrpropozycji do fotomedializmu – jest tu zabiegiem o tyle ryzykownym, że kwestionującym faktyczne źródła inspiracji lub współtworzenia tej tendencji (elementarnej) w polskiej fotografii również przez niektórych uczestników „nowego dokumentu”.

A trzeba przypomnieć, że dokument subiektywny zawsze znajdował w naszej świadomości szerszy odzew, bowiem tak się ukształtowały tradycje rodzimej fotografii, od dokonań wyrażanych jeszcze w piktorialnej estetyce fotografii ojczyźnianej i późniejszych spadkobierców Jana Bułhaka – np. twórców Kieleckiej Szkoły

Krajobrazu, fotografii Edwarda Hartwiga czy innych postaw w jakimś stopniu angażujących się w subiektywne dokumentowanie rzeczywistości (np. Zbigniewa Bujaka, Anny B. Bohdziewicz, Tomasza Sikory czy Tomasza Tomaszewskiego i Andrzeja Baturu). Równoległy nurt fotografii reportażowej był niestety zdominowany przez estetykę realizmu o propagandowo-optimistycznych przekazach na temat rozwijającego się społeczeństwa PRL-u, zaś tematy „niewygodne” (społeczne, religijne) były spychane na margines. Co nie znaczy, że polski reportaż nie wpłynął pozytywnie na kształtowanie świadomości współczesnych autorów – tu trzeba odesłać do dyskusji na łamach „Gazety Wyborczej” (z 4-6 czerwca 2004 roku) i głosu W. Wilczyka³³.

Ruch fotomedialny skupiony na problemach analizy narzędzi (fotografii, filmu, wideo) nie angażował się w sprawy społeczne, był apolityczny, również zbliżone w sensie braku prospołecznych odniesień były wczesne (z lat 80.) dokonania fotoelementaryzmu – wynikające ze swoistej „emigracji wewnętrznej” jej realizatorów; i stąd odwołanie się do subiektywnej praktyki dokumentu, raczej nawiązującego do estetyki „fotografii ojczyznianej” niż krytyki rzeczywistości poprzez obraz. Ale fotografia elementarna (później zwana także „czystą”) była osadzona wyłącznie w realiach dokumentu i – mimo radykalnych założeń realizacyjnych, „wzbogacających” estetycznie obraz (poprzez np. użycie wielkoformatowych starych kamer, stykówki, czarne ramki itp.) – miała intencje rejestrowania, interpretowania i swoistego porządkowania odtwarzanej rzeczywistości. Wiele realizacji inicjatorów tej tendencji – Andrzeja J. Lecha, Wojciecha Zawadzkiego czy Bogdana Konopki – może stanowić przykłady czystego, bezpośredniego dokumentu – jedynie wzbogaconego o specyficzną aurę, ową wartość intencjonalną, którą próbuje się tłumaczyć w kategoriach fotogenii czy poezji. Na tych właśnie doświadczeniach ukształtował się w Polsce nurt fotografii czystej – rozwijającej „elementarne” koncepcje. Obejmuje on autorów skupionych wokół „Wszechnicy fotograficznej” z Jeleniej Góry (stąd nazwa „szkoła jeleniogórska”) – w której obok Zawadzkiego realizuje się kilkanaście osób, w tym Ewa Andrzejewska, Piotr Komorowski, Marek Liksztet, Janina Hobgarska, Janusz Nowacki i inni. Również

fotografia elementarna znalazła uznanie w kręgu galerii „Pacamera” w Suwałkach (tu m. in. Stanisław J. Woś i Radosław Krupiński), wśród uczniów A. J. Lecha w Opolu (Marek Szyryk i Sławoj Dubiel), a wreszcie w środowisku Wrześni (Irenusz Zjeżdżałka i Waldemar Śliwczyński). Osobne miejsce przypada artystom, którzy indywidualnie wspierają nurt fotografii elementarnej i realizują się we własnych koncepcjach fotografii otworkowej lub z użyciem starych kamer, np. Marek Poźniak z Berlina czy konsekwentny w swych poszukiwaniach „cienia” *subiectum* Janusz Leśniak z Krakowa albo Jakub Byrczek z Katowic.

Już w latach 90. spektrum fotografii czystej wzbogaciło się o podejście bliższe klasycznemu dokumentalizmowi – fotografia miejska, przemysłowa, dokumenty zmieniającej się polskiej rzeczywistości, mniej lub bardziej nasyczone treściami subiektywnymi – w ujęciu m.in. Wojciecha Wilczyka, Rafała Milacha, Piotra Szymona, Krzysztofa Zielińskiego, Andrzeja Ślusarczyka. Przybliżały one jednak obraz daleki od założeń fotografii ojczyźnianej i jej późniejszego zideologizowania. Właściwie można stwierdzić, że dopiero z tego konglomeratu postaw i dociekliwości fotografii czystej oraz idei ukształtowanych w neokonceptualnych nawiązaniach do fotomedializmu wyrasta koncepcja „nowego widzenia” – interpretującego i porządkującego rzeczywistość. Czy trafnie i czy w pełni – to już inny problem.

Czy proces utraty wartości dokumentalnej fotografii na rzecz wartości ekspresyjnych postępuje i utwierdza się w coraz częstszych zastosowaniach fotografii cyfrowej po stronie plastyki (włączania w praktykę sztuki), przekonać się będzie można dopiero za jakiś czas. Jaki? To już zależy od intencji (subiektywnych aspiracji) jego użytkowników w życiu, i sztuce.

Jest to poprawiona i znacznie poszerzona wersja artykułu
Względność (nowego) dokumentu
publikowanego w Piśmie Artystycznym
„Format”, 2009, nr 56).

- ¹ Müller –Pohle A., *Analogizacja, digitalizacja, projekcja*, w: „Format” 1994, nr 24/25.
- ² Kozień-Świca M., Miskowicz M. (red.); *Rzeczywistość a dokument*, MHF, Kraków, 2008.
- ³ Ibidem, por. Dyskusja panelowa.
- ⁴ Flusser V., *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983.
- ⁵ Sobota A.; *Odslony dokumentalności*. w: M. Kozień-Świca, op. cit.
- ⁶ Rouille A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007.
- ⁷ Por. np. Hopfinger M. (red.) *Nowe media w komunikacji społecznej w XX w. Antologia. Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Warszawa 1997. Zawojski P., *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią*, Kielce 2000. *Fotografia: realność medium*, (praca zbiorowa), ASP Poznań 1998. Kerkhove de D. *Powtoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, Warszawa 1996.
- ⁸ Por. Belting H.; *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Universitas, Kraków 2007. Rouille A., *Fotografia...*, op. cit., Soulages F., *Estetyka fotografii*, Universitas, Kraków 2007.
- ⁹ Newhall B.; *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, The Museum of Modern Art, New York 1978.
- ¹⁰ Por. m.in. prace Urszuli Czartoryskiej: *Przygody plastyczne fotografii i Fotografia – mowa ludzka: Perspektywy teoretyczne oraz Perspektywy historyczne*. Wyd. słowo/obraz terytoria, t. 1-3, Gdańsk 2004, 2006.
- ¹¹ Rouille A., op. cit.
- ¹² Por. *Przemoc ikoniczna. Czy „nowa widzialność”*, (red. Wilk E.), prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 1981, Katowice 2001.
- ¹³ Rouille A.; op. cit.
- ¹⁴ Brogowski L., *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*, w: „Format” 2002, nr 41; cz. II w: „Format” 2003, nr 43.
- ¹⁵ Lessing G. E., *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. I, Wrocław 1962.
- ¹⁶ Brogowski L., op. cit.: „Decydujący moment” staje się „uprzywilejowaną chwilą”, zaprzeczając tym samym konstytutywnej intuicji fotografii dokumentalnej, oraz estetyce, która nieudolnie usiłowała ją uzasadnić.
- ¹⁷ Por. Flusser V., *Fotografowanie jako definiowanie*, w: „Format” 1994, nr 24/25.
- ¹⁸ Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wyd. KR, Warszawa 1995.
- ¹⁹ Sikora S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Wyd. Świat Literacki, Warszawa 2004.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Bator A. P., *Obrazy i widoki*, w: „Dyskurs” 2007, nr 7.
- ²² Saj A., *W kręgu twórczości fotogenicznej*, w: „Format” 1992, nr 7.
- ²³ Flusser V., op. cit.
- ²⁴ Flusser V., *Fotografowanie jako...*, op. cit.
- ²⁵ Rouille A., op. cit.
- ²⁶ Frizot M. (red.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Wyd. Könemann, Köln 1998.
- ²⁷ Rosenblum N., *Historia Fotografii światowej*, Wyd. Baturu Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.
- ²⁸ Pospěch T., *Nowy dokument. Czechy, Słowacja, Węgry, Polska*, w: <http://www.galeriasazra.pl>
- ²⁹ Brogowski L., *Koniec fotografii...*, cz. II, w: „Format” 2003, nr 43.
- ³⁰ Por. Grygiel M., *Nowe widzenie?* w: *Nowi dokumentaliści*, op. cit.
- ³¹ W wystawie *Nowi dokumentaliści* udział wzięli: A. Bedyńska, A. Brzeżańska, M. Groszperre, A. Grzeszykowska / J. Smaga, A. Kramarz / W. Łodzińska, Z. Krajewska, F. Mazur, R. Milach, I. Omulecki, K. Pijarski, P. Pokrycki, I. Przybylski, K. Pustoła, S. Rogiński, W. Wilczyk, K. Zieliński, Zorka Projekt, I. Zjeżdżałka, A. Zawada.
- ³² Mazur A., *Siła spojrzenia nowych dokumentalistów*, w: Ferenc T. (red.), *Odwaga patrzenia* (eseje o fotografii), Łódź 2006.
- ³³ Wilczyk W., *Fotograficzna sztuka uników*, w: „Lampa” 2004, nr 9.

Andrzej Saj

CHANGEABLE VALUES OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY

Based on selected examples, contemporary documentary photography was analyzed in connection with T.S. Kuhn's 'context of discovery' and his 'context of substantiation'. As the values of documentary photography changes, there are more and more expressive (subjective) elements in it. Objective and subjective relations are analyzed in the context of artists' attitudes, both in Poland and abroad. Artwork by 'new documental artists' and their predecessors is compared with 'pure' photography.

Wiesław Gołuch ZERO