

SPOŁECZNE DYSKURSY

SZTUKI FOTOGRAFII



SPOŁECZNE DYSKURSY SZTUKI FOTOGRAFII

Redakcja:

Marianna Michałowska
Piotr Wołyński

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
Naukowe Towarzystwo Fotografii
Poznań 2010

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne 7

SZTUKA A DYSKUSJE SPOŁECZNE 11

- Grzegorz Dziamski, *Dyskurs postkolonialny, czyli jak czytać sztukę czasów globalizacji?* 13
Stefan Czyżewski, *Spoleczne dyskursy fotografii – społeczne dyskursy sztuki – społeczne dyskursy komunikacji?* 23
Andrzej P. Bator, *Spoleczny dyskurs sztuki – dylematy teoretyczne* 31

FOTOGRAFIA W REFLEKSJI NAD SPOŁECZEŃSTWEM 43

- Rafał Drozdowski, *Radykalny program socjologii wizualnej: wszystko, tylko nie obrazy!* 45
Adam Sobota, *Przeszłość jako terażniejszość – społeczny apel fotografii* 61
Lech Lechowicz, *Wątki społeczne w młodej fotografii polskiej – między estetyzacją a rejestracją* 69
Jiří Siostrzonek, *Fotografowanie jako sposób umożliwiania poetyckiej egzystencji oraz przekazywania wartości* 77

FOTOGRAFIA JAKO SPOŁECZNA DIAGNOZA 85

- Marianna Michałowska, *Portret we wnętrzu – między socjologią a antropologią fotografii* 87
Justyna Ryczek, *Nadmiar fotografii – jestem, więc fotografuję (a może fotografuję, więc jestem?)* 105
Krzysztof Pijarski, *Herakles na rozstajach dróg: „pomnik pracy” Allana Sekuli* 115
Allan Sekula, *Monumenta* 133
Piotr Wołyński, *O uwalnianiu obrazów z niewoli widzenia* 137

Noty o autorach 141

Skorowidz artystów i fotografów 145

Ilustracje 147

Słowo wstępne

Myśl społeczna towarzyszy fotografii od ponad stu lat, lecz z początku stanowiła raczej część praktyki fotograficznej milcząco uwikłanej w ideologiczne użycia. Fotografie Marville'a, Atgeta, Hine'a i innych stanowiły podstawę dyskusji o społecznych warunkach, lecz nie nazywano ich jeszcze socjologicznymi (także ze względu na wyłaniającą się dopiero dziedzinę nauk). Kiedy wreszcie powstała fotografia socjologiczna w dzisiejszym znaczeniu, często wplątywano ją w estetyczny dyskurs sztuki. Związany z tym niepokój odczuwał Benjamin, przywoływała Sontag. W drugiej połowie ubiegłego wieku dostrzeżono ostatecznie ważność obrazu fotograficznego i sytuacja zaczęła się zmieniać. W 1951 roku Berenice Abbott opublikowała *Photography at the Crossroads*, tekst, który wyrażał poglądy jej współczesnych. Przeczytajmy sam jego początek: „Świat dzisiaj został przytłaczająco zdeterminowany obrazami. Obraz niemal zastąpił słowo jako środek komunikacji. Brukowce, filmy edukacyjne i dokumentalne, kino popularne, magazyny i telewizja otoczyły nas. Wydaje się niemal, że zagrożone jest samo istnienie słów. Obraz stał się jednym z podstawowych mediów interpretacji i jego ważność wzrasta bardziej niż kiedykolwiek”¹. W podtekście możemy się domyślić, że tym bardziej zatem należy zająć się jego badaniem. Z jednej strony, fotografia przekształciła miejsce

¹ B. Abbott, *Photography at the Crossroads*, [w:] *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, Conn., 1980, ed. E. Trachtenberg, s. 179.

obrazów technicznych w obszarze sztuki, z drugiej – przyczyniła się do wytworzenia socjologicznego fenomenu, który można by określić mianem „społeczeństwa spektaklu”. Co więcej, w polu działania fotografii przecinają się drogi polityki i etyki, sztuki i kultury popularnej.

Na skrzyżowaniu spotkały się dyskurs artystów, dostrzegających wagę obrazu w formułowaniu społecznego przekazu, z dyskursem badaczy, traktujących fotografię jako szczególnego rodzaju zbiornik wiedzy o ludzkim myśleniu o świecie. W konsekwencji od lat siedemdziesiątych fotografia stanowi zarówno obszar działań artystycznych (w pop-arcie, konceptualizmie, sztuce ziemi, sztuce postmodernistycznej), jak i badawczych (semiotycznych, historycznych, kulturoznawczych, socjologicznych). Za sprawą teoretyków takich, jak: Victor Burgin, John Tagg, Martha Rosler, Abigail Solomon-Gaudeau, Allan Sekula czy John Berger, zwraca się uwagę na rozmaite „użycia” (termin Bergera) fotografii. Należy jednak pamiętać, że w każdym z tych użyć fotografia nie służy temu samemu. Socjolog (jak Pierre Bourdieu) dojrzy w niej przykład funkcjonujących w społeczeństwie zróżnicowań związanych z pozycją społeczną i kulturowym kapitałem jednostek; kulturalista (jak Sekula czy Tagg) dostrzeże instytucjonalizację praktyk fotograficznych; semiolog (Barthes) zastanowi się nad znaczeniami obrazu. Skrzyżowanie dyskursów odbywa się także w inny sposób: zadziwiająco wielu teoretyków pozostaje praktykami lub odwrotnie: Berger, Burgin, Tagg, Rosler budują teorię na własnych eksperymentach wizualnych lub testują własne teorie (jak Jean Baudrillard). A jak jest w Polsce? Wydaje się, że nadal nadrabiamy braki i dopiero uczymy się tego, co na świecie zostało przepracowane kilkanaście lat temu, dość szybko jednak czynimy postępy. Konsekwencją takiej zmiany stała się m.in. eksplozja zainteresowania na nowo fotografią dokumentalną oraz wprowadzenie do programów akademickich socjologii wizualnej i rozważań nad kulturą wizualną. Również środowisko artystyczne w Polsce coraz częściej dostrzega potrzebę przedyskutowania problemów fotografii/socjologii. Efektem takiego zainteresowania są teksty zebrane w książce. Ich autorzy reprezentują różne środowiska: uniwersyteckie i artystyczne; także ich spojrzenia na związek fotografii i myśli społecznej są odmienne – od pytania o współczesne usytuowanie sztuki w dyskursie społecznym po sprawdzenie mocy fotografii w rozważaniach o społeczeństwie i samej praktyki fotograficznej jako pewnej społecznej diagnozy.

W książce wyraźnie zarysowują się zatem nie tylko różnice stanowisk, lecz także różnice języków, w których mówi się o fotografii. Pierwsze stanowisko wypływa przede wszystkim z osadzenia własnej refleksji w polu nie tyle myśli społecznej i kulturowej, ile nurtu „fotografii jako sztuki”; drugie skupia się na umiejscowieniu fotografii w ramach badanych praktyk społecznych, gdzie – tak na dobrą sprawę – fotografia stanowi jedynie pretekst do mówienia o zjawiskach szerszych, o zmianach kulturowych, które dotyczą współczesnego człowieka.

Tom rozpoczyna tekst Grzegorza Dziamskiego analizujący zagadnienie dotyczące miejsca artysty w postkolonialnym, zglobalizowanym świecie. Charakterystyczną cechą tego świata jest przemieszczenie od globalizacji ekonomiczno-politycznej do globalizacji rozumianej jako kulturowa różnorodność. Przemieszczenie takie wymaga na nowo postawienia pytań o hegemonię sztuki modernistycznej, rolę muzeów i kolekcji i wreszcie o obecność artystów ze świata niezachodniego na scenie sztuki współczesnej. A fotografia, można by zapytać? Staje się narzędziem wprowadzającym dyskurs dokumentalny, jednak już nie „w imieniu” wykluczonych, lecz podejmowany przez nich samych.

Z kolei teksty Andrzeja P. Batora i Stefana Czyżewskiego, rozważających naturę samego medium, dokonują analizy własności fotografii, nie przywołując konkretnych jej materializacji. Niewątpliwie ważne dla opisu współczesnych praktyk fotograficznych w tekście Stefana Czyżewskiego jest wprowadzenie terminu *fotografia rozszerzona*, obejmującego obrazy od fotografii analogowej aż do cyfrowych obrazów w telefonach komórkowych, oraz zwrócenie uwagi na przejście od obrazu na rzecz komunikacji, natomiast narracja Batora wprowadza fotografię w estetyczny dyskurs filozofii.

Lech Lechowicz skupia się przede wszystkim na wyprowadzeniu z twórczości młodych polskich dokumentalistów pewnych wspólnych cech, łączonych tu ze stosowanym przez nich sposobem obrazowania oraz ich odmiennym podejściem do estetyki, natomiast Adam Sobota przygląda się efektom działania zakładów fotograficznych funkcjonujących w pierwszej połowie dwudziestego wieku, jako nie tylko masowej produkcji, lecz także oryginalnej twórczości. Archiwa zakładowe odnajdowane po latach poszerzają znany nam obszar praktyk fotograficznych. Jiří Siostrzonek pyta o wartość sztuki fotografii jako obrony ludzkiego doświadczenia, osłabionego zalewem kultury popularnej. Justyna Ryczek i Rafał Drozdowski koncentrują się na praktykach stosowanych przez zwykłych użytkowników fotografii. Klucz do ich zrozumienia stanowi nie pojęcie sztuki, lecz kultury wizualnej, w której krzyżują się praktyki społeczne i formy ich reprezentacji. Konfrontacja tych dwóch tekstów pokazuje dwie perspektywy: wewnętrzną (w wystąpieniu poświęconym fotoblogerom Justyny Ryczek) oraz zewnętrzną (dotyczącą sposobów badania praktyk „okołofotograficznych” proponowanych przez radykalny program socjologii wizualnej Drozdowskiego). Chociaż podstawę refleksji o fotoblogach stanowią obrazy i ich znaczenie dla indywidualnych użytkowników, zaś w radykalnej socjologii wizualnej są one ważne jedynie jako pewien cel działania, to w obu zadaje się podobne, podstawowe pytanie: jak zmienia się kontekst współczesnych technologii fotograficznych oraz jak wpływa to na zmianę traktowania samego medium? Krzysztof Pijarski uczynił bohaterem swojego tekstu klasyka współczesnego podejścia do tematów społecznych: Allana Sekulę. Zaprezentowane odczytanie wskazuje na niezwykle interesujący splot praktyki i teorii. Dzięki temu powiązaniu Sekula uzyskuje efekt, który nazwałabym efektem myślenia poprzez obraz. Interpretację Pijarskiego możemy skonfrontować z tekstem samego Sekuli, który czyta poprzez znaczenia społeczne sztukę dziewiętnastowieczną i fotograficznie ją reinterpretuje.

Zapraszając czytelników do dalszej lektury, spróbujmy odpowiedzieć na nieco prowokujące pytanie: co wspólnego mają fotograf i badacz społeczny? Wydaje się z początku, że odpowiedź jest banalna: każda dziedzina ma swoją specyfikę i pasożytując na drugiej, szuka w niej czegoś innego. Socjologia „wysysa” z fotografii i towarzyszących jej praktyk wiedzę o społeczeństwie, fotografia w socjologii szuka inspiracji dla własnych projektów. Jest jednak margines, na którym obie mogą się spotkać, przynosząc zadowalające rezultaty: okazuje się wówczas, że (by przywołać esej J. Hillis Millera) pasożyt bywa również żywicielem. ■

Sztuka a dyskusje społeczne

Dyskurs postkolonialny, czyli jak czytać sztukę czasów globalizacji?

Jeszcze kilka, kilkanaście lat temu zastanawialiśmy się, jak będzie wyglądać sztuka po upadku sztuki nowoczesnej. Termin *postmodernizm* nie przynosił zadowalającej odpowiedzi, pozwalał jedynie nabrać dystansu do sztuki modernistycznej, jej celów, ideałów, wartości, pokazując, że nie są to już nasze cele, nie są to już ideały i wartości, z którymi jesteśmy się gotowi nadal utożsamiać, ponieważ znaleźliśmy się w innym miejscu, w epoce ponowoczesnej¹, którą zresztą niektórzy, jak Marc Augé, nazywali, hipernowoczesnością². Dzisiaj już znamy odpowiedź: sztuką, która wyłoniła się po upadku sztuki nowoczesnej, jest sztuka globalna.

1. Sztuka globalna

Wiemy już, że sztuką zrodzoną z upadku sztuki nowoczesnej jest sztuka globalna, ale nie wiemy, jak tę sztukę czytać, jak ją interpretować, za pomocą jakich kategorii ją opisywać. Nie wiemy nawet, jak ją poprawnie nazwać; mówić o sztuce globalnej (*global art*) czy raczej o globalnym świecie sztuki (*global art world*)? Sztuka globalna zmusza

¹ Zob. wypowiedź Alicji Kępińskiej w dyskusji *Fotografia postmedialna*, „Format” 2005, nr 1–2 (46), s. 27–29.

² M. Augé, *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London–New York 1995.

nas do zmiany myślenia o sztuce, i to jest być może w niej najważniejsze. Do zmiany myślenia o tym, co skłonni jesteśmy uznawać za sztukę, umieszczać w kontekście sztuki i rozpatrywać w kategoriach sztuki. Sformułowanie „umieszczać w kontekście sztuki” jest tu bardzo ważne, ponieważ sztuka globalna często i chętnie posługuje się strategią przemieszczeń, przesunięć, dyslokacji (*displacement*).

Sztuka globalna to sztuka włączona w proces globalizacji, ale to włączenie może przybierać różne formy, dlatego tak trudno podać jednoznaczną definicję sztuki globalnej, chociaż nie jest to jedyny powód definicyjnych trudności. Hans Belting powiada, że sztukę globalną należy odróżnić od sztuki świata (*world art*) i od sztuki światowej (*Weltkunst*)³. Sztuka świata i sztuka światowa odwołują się bowiem do uniwersalnego pojęcia sztuki, z którym sztuka globalna zrywa.

Sztuka świata to artystyczne dziedzictwo innych kultur, innych od naszej, a dokładniej wszystko to, co zachodni świat – w oparciu o swoją uniwersalną estetykę – skłonny jest oceniać jako artystyczne osiągnięcia innych kultur i umieszczać w muzeach sztuki, a nie w muzeach etnograficznych, bądź też przenosić dzisiaj z muzeów etnograficznych do muzeów sztuki. Sztuka świata to artystyczna tradycja niezachodniego świata, natomiast sztuka światowa to najwybitniejsze dzieła stworzone w różnych kulturach, także niezachodnich, które zasługują na to, by stać się wspólnym dobrem całej ludzkości, *Gemeingut der Menschheit*, żeby posłużyć się frazą Goethego⁴. Sztuka globalna zrywa z tą uniwersalną retoryką; w miejsce uniwersalizmu wprowadza różnorodność. Sztuka globalna, pisze Belting, jest globalna w takim sensie, w jakim globalna jest światowa sieć, w jakim globalny jest Internet, jest to twórczość świadoma tego, że powstaje w czasach globalizacji, ale nie posiada ona żadnych formalnych, stylowych czy treściowych wyróżników albo – inaczej rzecz ujmując – nie one są najważniejsze⁵.

Sztuka globalna uderza w tak drogie europejskiej nowoczesności wartości, jak uniwersalizm, racjonalizm, postęp, a dokładniej, poddaje je dekonstrukcji, odkrywając skrywaną przez nie hegemonię, przemoc, dążenie do podporządkowania sobie innych. Najważniejsze jednak wydaje się to, że sztuka globalna rezygnuje z jednej, uniwersalnej definicji sztuki. Zamiast szukać jednej, uniwersalnej, czyli hegemonicznej definicji sztuki, akceptuje wielość i różnorodność definicji sztuki, co pozwala jej swobodnie przekraczać dotychczasowe granice i łączyć sztukę wysoką z niską, elitarną z popularną, dzięki temu, że wprowadza etnograficzne rozumienie sztuki i posługuje się geoestetyką, w której kategorii estetyczne nabierają znaczenia w zależności od

³ H. Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, [w:] *The Global Art World*, H. Belting, A. Buddensieg (red.), Ostfildern 2009.

⁴ Pojawia się tutaj znamienne napięcie między tradycją anglosaską, zorientowaną antropologicznie, a bardziej literacko i artystycznie zorientowaną tradycją niemiecką czy kontynentalną. Pojęcie literatury światowej (*Weltliteratur*) wprowadził Goethe, a kontynuował, w odniesieniu do sztuki, André Malraux w swoim *Le musée imaginaire* (1947).

⁵ H. Belting, *Contemporary Art as Global Art...*, dz.cyt., s. 40.

geograficznego kontekstu. Akceptacja wielu, często wzajemnie sprzecznych definicji sztuki i uznanie ich za równoważne prowadzi do sytuacji, w której sztuka staje się czymś nieogarnialnym, wymykającym się poznaniu, a samo pojęcie sztuki zdaje się tracić sens – sztuką jest to, co różni ludzi, w różnych miejscach, z różnych powodów uważają za sztukę⁶.

Nieogarnialność sztuki powoduje, że takiej atrakcyjności nabierają dziś dyskursy brane spoza obszaru sztuki, dyskurs feministyczny, postkolonialny, psychoanalityczny, gejowski. Dyskursy te nie aspirują do ogarnięcia całej sztuki, koncentrują się na tym, co jest dla nich ważne. Jest to w pełni zrozumiałe, jeśli przyjmiemy, za Hansem Beltingiem, że sztuka globalna jest globalnym środkiem komunikacji, jak Internet, który może być używany do przekazywania dowolnych informacji.

Analogia z Internetem ma jednak swoje granice. Internet jest niewątpliwie wzorem, modelem sztuki globalnej, ale sztuka globalna nie ogranicza się do Internetu, nie jest sztuką w Internecie ani tym bardziej net artem, chociaż, być może, w Internecie przyjmuje najczystsza, najbardziej wyidealizowaną i bezinteresowną postać. Sztuka globalna przybiera także inne formy instytucjonalne. Najbardziej popularne i znane formy instytucjonalnej kontekstualizacji sztuki globalnej to festiwale artystyczne i duże międzynarodowe przeglądy sztuki typu biennale, organizowane w różnych częściach świata przez kuratorów o uznanej w świecie sztuki pozycji⁷. Inną formą instytucjonalizacji sztuki globalnej są czasowe wystawy w ważnych muzeach, jeszcze inną prywatne kolekcje współczesnej sztuki chińskiej, afrykańskiej, rosyjskiej, wreszcie prywatne muzea sztuki współczesnej zakładane przez wielkich kolekcjonerów w miastach, które dotąd takich muzeów były pozbawione, jak Stambuł. Wszystkie te działania mają wsparcie rynku, lokalnych elit finansowych i lokalnych władz zabiegających o rozpoznawalność i dobrą markę miejsca (miasta, regionu) na globalnej mapie świata. Powiązania sztuki globalnej z rynkiem są trudne do pominięcia, ponieważ w wielu krajach dawnego Drugiego i Trzeciego Świata rynek jest pojmowany nie tylko jako mechanizm ekonomiczny, ale przede wszystkim jako ideologia wolności skierowana przeciwko wszechwładzy państwa.

Sztuka globalna jest sztuką postmodernistyczną, zrywającą z modernistyczną metanarracją i modernistycznym językiem. Nie polega na opanowaniu jakiegoś formalnego idiomu, pisze Belting, lecz na wyborze współczesnego tematu i współczesnego wykonania. Oryginalność artystycznej ekspresji zastąpiona zostaje oryginalnym stanowiskiem artysty we współczesnych debatach i współczesną formą wypowiedzi. Pewne formalne podobieństwa, jeśli się pojawiają, mają znaczenie drugorzędne i wynikają z tradycji, z jakiej wyraza sztuka globalna – tradycji nowych mediów i pop-artu. Sztuka globalna posługuje się

⁶ Przypomina to definicję sztuki jako sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. Sztuka może być definiowana jedynie kontekstowo, na potrzeby jakiegoś kontekstu: „Sztuka ‘S’ w czasie ‘t’, w miejscu ‘m’, w sytuacji ‘x’, w stosunku do osoby/osób ‘o’”. J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977, s. 10.

⁷ Zob. G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009, s. 172–173.

powszechnie dziś zrozumieliśmy językiem nowych mediów, językiem filmu i telewizji oraz – wzorem pop-artu – stara się łączyć to, co lokalne (wernakularne), z tym, co medialne⁸. Pytanie o tradycję sztuki globalnej jest pytaniem wzbudzającym najwięcej sporów. Belting chciałby, żeby była to sztuka postmodernistyczna i postetniczna, wykraczająca poza historię sztuki modernistycznej i poza tradycję sztuki etnicznej, a więc sztuka poza historią, posthistoryczna⁹. Ale czy wyjście poza sztukę modernistyczną jest wyjściem poza zachodnią tradycję artystyczną? Czy sztuka zachodnia nie zakwestionowała już wcześniej sztuki modernistycznej, przygotowując solidny grunt pod artystyczne strategie sztuki globalnej? Czy takich strategii nie wypracowała sztuka konceptualna pozwalająca niezachodnim artystom wyjść poza dylemat: lokalność (sztuka etniczna) – uniwersalność (sztuka nowoczesna)? Czy nie dostarczyła im środków pozwalających wprowadzać ich lokalne problemy do globalnego obiegu informacji? Opowiadać współczesnym językiem o dzisiejszych problemach ich kultur? Autorzy wystawy *Authentic/Ex-Centric. Conceptualism in Contemporary African Art* (2001) piszą, że sztuka konceptualna nigdy nie była monolityczną praktyką artystyczną ani zunifikowaną teorią, był to raczej obszar teoretycznych i praktycznych sporów o sztukę, w których uczestniczyli także artyści afrykańscy. Nie ma tu więc mowy o narzucaniu artystom afrykańskim jakiegoś gotowego, ukształtowanego gdzie indziej języka¹⁰. Thomas Fillitz zauważa jednak, że wszyscy zaproszeni do udziału w przywołanej tu wystawie artyści afrykańscy studiowali w zachodnich szkołach artystycznych, gdzie mogli zapoznać się i pogłębić swoją wiedzę o historii i teorii sztuki konceptualnej, a pięciu z nich mieszkało i pracowało w zachodnich centrach artystycznych, dwóch pozostałych w Johannesburgu¹¹.

2. Dwa przykłady

Ostatnie Biennale Weneckie (2009) z całą ostrością pokazuje dwa modele globalizacji współczesnego świata sztuki. Z jednej strony kraje Azji Środkowej (Kazachstan, Kirgizja, Tadżykistan, Uzbekistan), z drugiej – Zjednoczone Emiraty Arabskie. Artyści z Azji Środkowej byli już prezentowani na Biennale Weneckim – cztery lata wcześniej, na wystawie *Central Asian Academy of Art* (2005) przygotowanej przez rosyj-

⁸ H. Belting, *Contemporary Art as Global Art...*, dz.cyt., s. 53 i 59–61. Zob. również tenże, *Art in TV Age. On Global Art and Local History*, <http://www.globalartmuseum.de/site/act> (data odwiedzin na stronie: 22.10.2009).

⁹ Tenże, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, [w:] *Contemporary Art and the Museum*, P. Weibel, A. Buddensieg (red.), Ostfildern 2007, s. 34.

¹⁰ S. Hassan, O. Oguibe, *Authentic/Ex-Centric. African Conceptualism in Global Context*, [w:] *Authentic/Ex-Centric: Conceptualism in Contemporary African Art*, Venice 2001.

¹¹ T. Fillitz, *Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World*, [w:] *The Global Art World...*, dz.cyt., s. 122.

skiego kuratora Viktora Misiano. Wystawa wzbudziła umiarkowane zainteresowanie. Największe wrażenie zrobiła praca kirgiskiego duetu Gulnara Kasmaliewa i Muratbek Djumaliew *Transsyberyjskie Amazonki* (2005) opowiadająca o kobietach utrzymujących swoje rodziny z wypraw handlowych. Kasmaliewa i Djumaliew to najbardziej dziś znani kirgisy artyści, od lat prowadzący stowarzyszenie ArtEast organizujące doroczne międzynarodowe wystawy sztuki współczesnej w Bisheku. Na tegorocznym Biennale Weneckim zaprezentowano kilku innych ciekawych artystów z Azji Środkowej, a kuratorem wystawy była tym razem turecka krytyczka, kuratorka Biennale w Stambule, Beral Madra. Jamshed Kholikov z Tadżykistanu pokazał serię ponad 100 fotografii przedstawiających wiejskie przystanki autobusowe w Azji Środkowej o przedziwnej architekturze, łączącej elementy narodowe z ideologicznymi symbolami. Przystanki te, dziś częściowo zdewastowane, porzucone, pozbawione dawnej funkcji, stają się niemyimi świadkami przemian dokonujących się w postradzieckiej Azji (*Ostanowki*, 2008). Anzor Salidjanov z Uzbekistanu przedstawił fotograficzny portret artystów z Buchary wzorowany na *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci (*Ostatnia wieczerza*, 2008). Salidjanov zaczynał od żartów, tworzył fotograficzne pastisze znanych obrazów zachodnioeuropejskiego malarstwa, które umieszczał w Internecie. Zainteresowanie, z jakim te żarty spotkały się ze strony internautów, skłoniło artystę do rozwijania pomysłu i coraz odważniejszego odtwarzania zachodnich obrazów w orientalnych dekoracjach. *Ostatnia wieczerza* jest tego przykładem – historia zaczerpnięta została z zachodniej tradycji, ale kostiumy i widoczne na stole potrawy są wschodnie. Boris Chukhovich nazywa to „scenografią bez akcji” – Salidjanov odtwarza bowiem scenę, ale nie odtwarza akcji. W jego *wieczery* uczestniczy jedna kobieta, żona artysty – może to być aluzja do Dana Browna, jeszcze jedno intertekstualne odniesienie – ale nie ma tu akcji, o której opowiada fresk Leonarda da Vinci, nie ma tu żadnej akcji, jest tylko portret grupowy, a *Ostatnia wieczerza* służy jako zabawny pomysł scenograficzny. Salidjanov pokazuje, jak konstruował obraz *Ostatnia wieczerza*, jak wprowadzał kolejne postacie, jak je wpasowywał w kompozycyjny schemat sceny, jak budował obraz w Photoshopie. Artyści z Azji Środkowej zdają się traktować świat, w którym żyją, jak teatr bez tekstu, jak porzucone dekoracje teatralne, dlatego wydobywają teatralność otaczającej ich rzeczywistości, jak Oksana Shatalowa, która w stroju robotnicy powiewa czerwoną flagą w białe grochy (*Red Flag*, 2008), tańczy tango do smutnej rosyjskiej piosenki w zdewastowanym przez przemysł krajobrazie (*Open-air Tango*, 2008) czy też obsypana płatkami róż kąpie się w mleku (*SPA Mummification*, 2009)¹².

W przeciwieństwie do krajów Azji Środkowej Zjednoczone Emiraty Arabskie debiutowały na Weneckim Biennale, debiutowały wystawą przygotowaną przez fundację ADACH (Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage), której platformą wizualną kieruje Catherine David, kuratorka X documenta. Fundacja ADACH pokazała nie tyle lokalnych artystów, co arabską ofertę dla sztuki. Pytania, jakie stawia prezentacja

¹² Zob. *Making Interstices. Central Asia Pavilion*, B. Madra (red.), Venice 2009.

Emiratów, można sformułować następująco: jak Bliski Wschód, jak pieniądze Bliskiego Wschodu zmieniają sztukę współczesną i jak sztuka współczesna, skierowana przeciwko autorytarnym władzom, zmieni Bliski Wschód? Dla Emiratów sztuka jest projektem biznesowym, wiąże się z budową rynku sztuki, galerii, a właściwie całych centrów galeryjnych, targów sztuki, domów aukcyjnych, muzeów sztuki współczesnej. Celem fundacji ADACH jest stworzenie artystycznej infrastruktury w Emiratach, jednym z najbogatszych regionów świata, gdzie roczny dochód na jednego mieszkańca wynosi prawie 50 tysięcy dolarów (49 700 dolarów), a w najbogatszym emiracie, Abu Dhabi – 63 tysiące dolarów. Do roku 2012 w Emiratach mają powstać filie największych światowych muzeów, Guggenheima i Luwru, a także kilka innych muzeów sztuki współczesnej¹³.

Kraje Azji Środkowej i Zjednoczone Emiraty Arabskie reprezentują dwa modele globalizacji. Artystom z poradzieckiej Azji Środkowej pozwala ona uczestniczyć w globalnej wymianie artystycznej, pokazywać się nie tylko w Wenecji, ale także w Berlinie (2002), Genewie (2002), Paryżu (2006), Warszawie (*Contemporary Art from Central Asia*, 2006), Moskwie, Salonikach, Karlsruhe, Helsinkach, Nowym Jorku¹⁴; Zjednoczonym Emiratom służy do promocji kraju, wprowadzenia Zatoki Perskiej w globalny obieg artystyczny. Te dwa przykłady pokazują, jak różnie może wyglądać włączenie sztuki w proces globalizacji i o jak różnych sprawach mówimy, dyskutując o sztuce globalnej; uświadamiają również, jak ważny jest wybór języka, jakim chcemy mówić o sztuce globalnej.

3. Dyskurs postkolonialny

Dyskurs postkolonialny uważany jest często, nie bez racji, za jeden z głównych nurtów postmodernistycznej krytyki europejskiej nowoczesności, a ściślej, jej aspiracji do uniwersalnej, powszechnej ważności.

Leela Gandhi w błyskotliwej analizie eseju Kanta *Was ist Aufklärung* (1784) podkreśla ustanowioną przez niemieckiego filozofa zbieżność między Oświeceniem a dojrzałością¹⁵. Oświecenie wprowadza ludzkość w stan dojrzałości. Człowiek dojrzały to ten, który zdolny jest przejąć odpowiedzialność za swoje życie, samodzielnie pokierować własnym losem. A co z tymi, którzy nie osiągnęli stanu dojrzałości, nie przeszli szkoły Oświecenia? W tekście Kanta pojawia się ukryta figura niedojrzałego (*subaltern*). Kim jest ten, kogo nazywamy niedojrzałym? Ten, którego umysł nie zaznał dobrodziejstw Oświecenia i nie dojrzał? Jaka jest jego rola? Czy powinien podporządkować się doj-

¹³ Zob. *ADACH Platform for Visual Arts*, Venice 2009. Nowym muzeum w Dubaju i Abu Dhabi poświęcono jeden z paneli podczas berlińskich Tagów Sztuki w 2007 roku.

¹⁴ B. Madra, *Making Interstices*, [w:] *Making Interstices...*, dz.cyt., s. 9.

¹⁵ L. Gandhi, *Teoria postkolonialna*, przeł. J. Serwański, Poznań 2008, s. 35–37.

rzałemu, z pełnym zaufaniem oddać się opiece dojrzałego? Czy logiczną konsekwencją rozważań Kanta nie jest wniosek, że ci, którzy osiągnęli stan dojrzałości, powinni wziąć odpowiedzialność nie tylko za swoje życie, ale także za życie tych, którzy stanu dojrzałości nie osiągnęli?

Tekst Kanta jest fundatorskim tekstem europejskiej nowoczesności, jednym z tych kilku tekstów, na których wspiera się nowoczesny dyskurs filozoficzny, czy też – szerzej – nowoczesny dyskurs nauk humanistycznych. Dyskurs postkolonialny, ze swoim pytaniem *Can the subaltern speak?*, trafia więc w samo centrum rozwijanego w Europie dyskursu nowoczesności. Czy niedojrzali mogą mówić? Czy mogą powiedzieć coś, czego dojrzały by już wcześniej nie wiedzieli? Czy są zdolni do poprawnego zdefiniowania własnej sytuacji?

Skąd się biorą te pytania i wątpliwości? Biorą się one stąd, że z podziałem na dojrzałych i niedojrzałych związany jest podział na definiujących i definiowanych, na tych, którym mocą dojrzałości przyznano prawo definiowania, i tych, którym takiego prawa odmówiono, a to oznacza, że niedojrzali muszą się ciągle zmagać z wyobrażeniami, jakie na ich temat wytworzył dyskurs dojrzałych. Niedojrzali muszą się zatem odnosić nie tylko do własnej tożsamości, ale także do narzuconego im obrazu tożsamości, tkwiącym samym w pułapce podwójnej narracji.

Dyskurs postkolonialny jest dyskursem wytworzonym na potrzeby badań postkolonialnych (*postcolonial studies*). Badania postkolonialne najlepiej rozwijają się na terenie literatury¹⁶, ale początek tym badaniom, czy też ich dzisiejszy kierunek, wyznaczyła głośna książka Edwarda Saída *Orientalizm* (1978). Praca Saída była wielokrotnie krytykowana¹⁷, ponieważ oparta jest na kilku dyskusyjnych założeniach: a) badania europejskich orientalistów służyły celom politycznym, wypracowaniu narracji uzasadniającej kolonialny podbój Wschodu, b) europejscy orientaliści stworzyli wypaczony obraz Orientu, orientalnej kultury i ludzi Orientu, c) Zachód skonstruował pojęcie Orientu jako Innego po to, by w opozycji do niego rozwinąć własną tożsamość opartą na przekonaniu o zasadniczej odrębności kultury europejskiej¹⁸. Przekonanie o wyjątkowości kultury europejskiej i jej odmienności od wszystkich

¹⁶ Zob. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (red.), London 1989. Zob. <http://www.postcolonialweb.org/poIdiscourse/ashcroft> (data odwiedzin na stronie: 22.10.2009)

¹⁷ Zob. R. Irwin, *For Lust of Knowledge: The Orientalists and Their Enemies*, London 2006; I. Warraq, *Defending the West: A Critique of Edward Said's Orientalism*, New York 2007. Do niektórych krytyków odniósł się Said w postowiu do drugiego wydania swojej książki (1995), zob. E. Said, *Postowie*, [w:] *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005.

¹⁸ J. Holcombe, *Post-colonial Studies*, <http://www.textetc.com/theory/post-colonial-studies> (data odwiedzin na stronie: 22.10.2009).

innych kultur zaczęło się rozwijać w Oświeceniu¹⁹, i tu Said, paradoksalnie, bo wbrew wielu swoim krytykom, jest zgodny z Kantem.

Kluczowym dla Saida pojęciem jest pojęcie narracji, narracji konstruującej obraz Innego. Specyfika podmiotu postkolonialnego polega na tym, że jest on uwięziony pomiędzy dwiema narracjami – narracją przywiezioną przez kolonizatorów i narracją skolonizowanych. Jedna jest narracją dominującą, druga zdominowaną. Jedna reprezentuje narrację dojrzałych, druga narrację niedojrzałych. To rozróżnienie jest dziełem kolonializmu, ponieważ to kolonizatorzy narzucili ten podział miejscowej ludności. W czasach kolonialnych opozycja ta była skrywana przez uniwersalną ideologię nowoczesności, stąd żywe wciąż w niezachodnim świecie dyskusje, czy nowoczesność była jedynie środkiem kolonizacji, czy też wносиła jakiś potencjał emancypacji, próby oddzielenia zachodniego modernizmu od jakiejś bardziej uniwersalnej formy modernizmu, szukanie pozaeuropejskich źródeł modernizmu, dyskusje z Marksowską wizją postępu historycznego, w której kolonizacja jest środkiem modernizacji niezachodnich społeczeństw i emancypacji z opresyjności tradycyjnej kultury.

4. Dyskurs postkolonialny a sztuka globalna – tezy

Globalizacja zmienia relację między sztuką zachodnią i niezachodnią oraz wspierającą tę relację dyskurs – dyskurs nowoczesności. Sztuka staje się globalna, to znaczy rodzi się w różnych częściach świata, a jej wyróżniki mają charakter regionalny, mówimy o sztuce chińskiej, afrykańskiej, azjatyckiej, latynoskiej, arabskiej, a z bliższych nam geograficznie obszarów – bałkańskiej²⁰. Coraz większe znaczenie odgrywa w tej sztuce geostetyka, czyli zmieniające się geograficznie kategorie i kryteria oceny estetycznej. Sztuka globalna posługuje się środkami wyrazu, które podważyły dominację sztuki nowoczesnej – fotografią, wideo, filmem – a używając języka typowego dla dzisiejszej komunikacji medialnej, podważa autonomię sztuki i jej niezależność od kultury popularnej, etnicznej, lokalnej. Sztuka ta może być prezentowana w rozmaity sposób, w telewizji jako reportaż, w czasopiśmie jako dokument, stąd tak istotna rola kontekstualizacji, umieszczania tych prac w kontekście sztuki.

Sztuka globalna narusza uniwersalne ambicje sztuki nowoczesnej i uniwersalne ambicje towarzyszącego tej sztuce dyskursu, stawiając pytanie, jakie na ostatniej wystawie documenta zadał Roger Buergel: czego musimy się nauczyć, żeby intelektualnie

¹⁹ Dzisiaj przekonanie to poddawane jest rewizji. Zob. M. Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilizations*, New Brunswick 1987, a także liczne prace poddające rewizji ukształtowany przez XIX-wieczną historię sztuki obraz Renesansu: J. Brotton, *The Renaissance Bazaar: From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford 2002; D. Howard, *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture*, New Haven 2000.

²⁰ Zob. wystawa: André Rouillé, *Inventing a People: Contemporary Art in the Balkans*, Saloniki 1999.

i duchowo sprostać globalizacji?²¹ Jaką wiedzę rozwinąć, żeby pozbawić dyskurs globalizacji przemocy i nie podporządkować go całkowicie ekonomii?

Dyskurs postkolonialny jest jednym ze sposobów patrzenia na proces globalizacji sztuki, który polega na odejściu od postrzegania sztuki niezachodniej w kategoriach Innego, ekspresji inności. Dyskurs postkolonialny wspiera sztukę krajów, które pozostawały dotąd na obrzeżach, na marginesach sceny artystycznej, jak Kirgizja, Kazachstan czy Uzbekistan, pozwala więc poszerzać współczesną scenę artystyczną i nadawać jej rzeczywiście globalny charakter.

Dyskurs postkolonialny wychodzi poza ideologię multikulturalizmu. Nie chodzi o to, żeby artyści pozaeuropejscy obnosili się ze swoją egzotyczną tożsamością i lokalnością bądź prezentowali jej problematyczność, rozpad lokalnych tożsamości w czasach globalizacji. Multikulturalizm, głosząc równość wszystkich kultur, zamyka przedstawicieli niezachodnich kultur w ich etnicznych kulturach, które poddaje romantyzacji. Dawny rasizm zastępuje rasizmem kulturowym, a pojęcie autentyczności ujawnia nieoczekiwanie swój rasistowski charakter – niezachodni artyści mogą stać się częścią dzisiejszego świata sztuki wyłącznie jako artyści niezachodni, a więc wyłącznie wtedy, kiedy pozostaną w przypisanym im przez dominujący dyskurs świecie²².

Dyskurs postkolonialny koncentruje się na współczesnej sztuce pozaeuropejskiej, a więc takiej, która jest posthistoryczna, nie wpisuje się w stworzoną przez zachodni świat historię sztuki, a jednocześnie jest postetniczna, nie kontynuuje lokalnej, etnicznej tradycji artystycznej. Jest skierowana przeciwko historii sztuki zachodniej i przeciwko lokalnej tradycji artystycznej. Jest to sztuka tzw. trzeciej kultury czy trzeciej przestrzeni, jak ją określa Homi Bhabha, sztuka zawieszona pomiędzy kulturą lokalną a globalną, sztuka nawiązująca do doświadczeń emigrantów. Każdy emigrant zabiera ze sobą jakąś część kultury, z której się wywodzi, i próbuje ją dopasować do nowej kultury, w której się znalazł. Powstaje w ten sposób hybrydyczna tożsamość łącząca w sobie elementy różnych kultur²³. Można oczywiście zapytać, czy doświadczenie to jest uniwersalne. Czy jest charakterystyczne dla dzisiejszej kultury? Czy wszyscy jesteśmy emigrantami? A jeśli tak, to w jakim sensie? Bhabhy nie interesują jednak te pytania, szuka on raczej przestrzeni, w której może się rodzić żywa, postkolonialna kultura, i odnajduje tę przestrzeń w sferze pomiędzy (*in-between*), jest to zatem raczej propozycja dla artystów, którzy ożywiają kultury przez wprowadzanie do nich elementów innych kultur. Artyści byliby emigrantami działającymi pomiędzy kulturami, pomiędzy własną, lokalną kulturą a kulturą globalną. Doświadczenie życia pomiędzy kulturami jest

²¹ G. Pooke, D. Newall, *Art History. The Basics*, London–New York 2008, s. 210.

²² Na temat zalet i wad polityki wielokulturowości (multikulturalizmu), zob. E. Możejko, *Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, W. Kalaga (red.), Universitas, Kraków 2004.

²³ H. Bhabha, *Culture's in between*, „Artforum” 1993, Sept. Więcej na temat trzeciej przestrzeni Homiego Bhabhy pisze Ewa Rewers w artykule *Transkulturowość czy globalność?*, [w:] *Dylematy wielokulturowości...*, dz.cyt.

jednak dzisiaj coraz powszechniejsze i nie dotyczy już tylko artystów czy emigrantów, ale także i tych, którzy nie opuszczając własnej kultury, żyją pomiędzy kulturą rodzimą a kulturą globalnej wioski, oglądają mecze Manchesteru United czy Realu Madryt, chodzą do sushi barów, jedzą kebab, kupują tanie produkty z Chin czy Malezji.

Dyskurs postkolonialny pyta, jak wyjść poza zachodnią historię sztuki w dzisiejszym, globalnym świecie, stawia pytanie dotyczące muzeów, czyli przejścia od wielkich wystaw typu biennale do tworzenia kolekcji muzealnych. Jaką historię sztuki mamy stworzyć, żeby była to historia sztuki globalnej? I pytanie ostatnie – o zasięg dyskursu postkolonialnego. Czy dyskurs ten dotyczy jedynie dawnych kolonii, czy także Polski i Europy Środkowej, która przez pół wieku tworzyła Drugi Świat, była więc wyłączona z aktywnego współtworzenia sztuki zachodniej?

Arabska badaczka, Salma Khadra Jayyusi, opisując nieznaną zachodniemu czytelnikowi bogactwo dawnej i współczesnej literatury arabskiej, pod koniec swego wywodu stwierdza: „[...] instynktownie powstrzymałam się od podjęcia trzech tematów najbardziej popularnych w zachodnich badaniach nad Bliskim Wschodem: polityki, religii i statusu kobiet”²⁴. Sztuka globalna nie tylko nie powstrzymuje się przed podejmowaniem tych tematów, ale wręcz na nich się koncentruje. ■

²⁴ S. Jayyusi, *Global Culture: An Arab View*, [w:] *Contemporary Art and the Museum...*, dz.cyt., s. 211.

Społeczne dyskursy fotografii – społeczne dyskursy sztuki – społeczne dyskursy komunikacji?

Jak rozumieć społeczne dyskursy sztuki-fotografii? Proste odczytanie słowa *dyskurs* jako ‘debata, rozprawa, panel, rozmowa’, jest podstawą rozumienia całego tytułu, gdyż przymiotnik *społeczny*, jak i zestawienie rzeczownikowe *sztuka-fotografia* – jak się wydaje – nie stanowi żadnej pułapki semantycznej. Spróbujmy jednak trochę zachwiać ową pewność i podejmując wręcz językoznawcze dywagacje, przebadajmy następującą tezę. Brzmienie, a właściwie treść tytułu konferencji *Społeczne dyskursy sztuki-fotografii* wydaje się być semantycznie jednoznaczna. Tytuł jest jednoznaczny, jeśli dekodujemy go, tradycyjnie pojmując językowe znaczenia nie tylko zawartych w nim poszczególnych słów, ale także funkcjonującego na obszarze kultury całego układu syntaktycznego.

Tę drugą część warunku jednoznaczności przekonująco można przedstawić poprzez skrót całego tytułu do kolokacji – przymiotnika *społeczny* i rzeczowników: *sztuka* i *fotografia*; tę bliźniaczą parę z kolei możemy także uprościć tylko do *fotografia*, by pozostać w ten sposób przy określeniu *społeczna fotografia*, będącym przecież, nie tylko gramatycznie, tożsamym z *społeczna sztuka*. Taki właśnie „związek frazeologiczny” – *społeczna fotografia* – nie pozostawia, w rozumieniu opartym o rozwinięte w dwudziestym wieku kompetencje kulturowe, żadnej wątpliwości, że chodzi o treść prezentowaną na zdjęciu zawierającą różnorodne relacje z obszarem tematów objętym przez socjologię. Oznacza to zależność jednokierunkową typu – fotografia rejestruje i prezentuje wszystko to, co w wielokrotnie różnorodnych perspektywach nazywane

jest zagadnieniami społecznymi. Nieomal automatycznie powstaje bowiem następujący ciąg logiczny: *fotografia to obraz*, czyli jeśli *społeczny obraz*, to *obraz przedstawiający społeczne kwestie*. Gdyby jednak spróbować zakwestionować relacje zachodzące w powyższym „związku frazeologicznym”?

Sformułowanie *społeczny obraz* jest przecież – z punktu widzenia logiki języka – tożsame z wyrażeniem: *społeczne dobro*. Tu nie mamy wątpliwości co do znaczenia tej kolokacji, czyli *społeczne dobro* to dobro, które należy do społeczeństwa. Sformułowanie *społeczny obraz* wyrwane z kontekstu będzie rodziło nieznaczną tylko niepewność semantyczną, ale *społeczna fotografia* konotuje absolutnie jednoznacznie to, co powyżej już zostało napisane.

W powyższych dywagacjach pominięto słowo *dyskurs*, pomimo że na początku zostało obciążone funkcją klucza do rozumienia całości tytułu. Istotnie jest to klucz, gdyby bowiem w tytule konferencji *Społeczne dyskursy sztuki-fotografii* zmienić kolejność słów na *Dyskursy społeczne sztuki-fotografii*, to moglibyśmy tym samym postawić interesujące pytanie o tożsamość semantyczną tych dwu wersji tytułu. Pytanie to może wydawać się nieistotne, zwłaszcza w świetle reguł składni języka polskiego, które łączą przymiotnik *społeczny* z rzeczownikiem *dyskurs*, i nie trzeba dodatkowej argumentacji, aby być przekonanym, że w kolokacji *społeczny dyskurs* nie zachodzi przymus dekodowania typu *społeczna fotografia*, lecz raczej typu *społeczne dobro*. Mając bezdyskusyjnie na uwadze prymat wersji tytułu organizatorów, pamiętajmy jednak o tej drugiej, której zastosowanie może czasem rozszerzyć perspektywę opisu zjawiska „fotografia a społeczeństwo”.

Na początek mała, pozorna dygresja...

Przywołajmy tragedię World Trade Center. Oczywiście jest, że jej wymiar tragiczny, humanistyczny i cywilizacyjny będzie – miejmy taką nadzieję – na długo czymś niewyobrażalnie nieprzekraczalnym! W płaszczyźnie kulturowej tragedia ta udowodniła wszakże rzecz niemal niezwykłą!

Nowy Jork to wielkie miasto, Nowy Jork to miasto ze współczynnikiem zaludnienia bardzo wysokim, pamiętajmy przy tym, że dane demograficzne podawane są bez uwzględnienia olbrzymiej liczby turystów codziennie odwiedzających miasto, wreszcie czas zdarzenia, które miało miejsce w dzień, późnym latem – wszystkie te argumenty należy wziąć pod uwagę, ale jeśli nawet to zrobimy, to nie sposób przejść do porządku dziennego nad faktem, że uderzenia samolotów w wieże zostały sfilmowane przez amatorów, którzy w owym tragicznym momencie coś innego filmowali i... po prostu skierowali swoje kamery, aby zarejestrować uderzenie samolotu w wieże jako coś – nie bójmy się tego określenia – bardziej atrakcyjnego niż to, co filmowali! Pierwsza wieża (północna) i pierwszy samolot, lot nr 11, godzina 8.46 – dwie amatorskie kamery zarejestrowały uderzenie; jedno nagranie nie najlepsze technicznie. Druga wieża (południowa) i drugi samolot, lot 175, godzina 9.03 – tu już pracowały profesjonalne ekipy reporterskie filmujące akcję „ratunkową” na wieży północnej, które nie tylko zarejestrowały katastrofę, ale w dodatku przekazywały transmisję online! Nasuwa się oczywisty wnio-

sek dotyczący tych dwu pierwszych, wszakże przypadkowo dokonanych rejestracji, że faktu tego nie można zaklasyfikować jako przypadku!!!

Rzeczywiście nie jest to przypadek, gdy wyobrazimy sobie ilość ludzi w dzień, późnym latem na ulicach Nowego Jorku, choć poranna pora znacznie tę ich liczbę ogranicza, mając jednocześnie na uwadze fakt powszechności posiadania i wykorzystywania amatorskich kamer wideo. Owa powszechność nie jest tylko skutkiem ich dostępności z powodu względnie niskiej ceny, zwłaszcza w Stanach, czy też zamożności społeczeństwa w USA oraz niezwykle prostej obsługi tego typu sprzętu. Powszechność ta – i w tym przejawia się ciężar gatunkowy tego zjawiska – jest także rezultatem przemian cywilizacyjnych i rozwijających się potrzeb kulturowych „społeczeństwa panoptikowego”. Tu, by skrócić nieco wywód, wystarczy przywołać analogiczne dywagacje dotyczące fotografii, zarówno o szacowanych kilku milionach zdjęć wykonywanych na całym świecie w ciągu sekundy, jak i o przysłowiowej już cesze narodowej Japończyków fotografujących wszystko i wszędzie. Ergo – faktyczna, powszechna dostępność sprzętu jest faktem, ale i nowa praktyka kultury też domaga się jej uwzględnienia!

Chcąc znaleźć jakiś dystans do poziomu dynamiki rozwoju „kulturowej potrzeby fotografowania”, po zastanowieniu się i uruchomieniu perspektywy diachronicznej z łatwością przywołujemy fakty z historii mówiące o szybkości rozpowszechniania się wynalazku Daguerre’a. Dość przypomnieć, że już w roku opatentowania wynalazku Daguerre’a, we Frankfurcie było dwu zawodowych fotografów, w 1844 w Berlinie osiemnastu, a w 1860 już stu dziesięciu! Za oceanem, w Nowym Jorku, już w marcu 1840 roku działało pierwsze dagerotypowe atelier portretowe. Przyglądając się dalszym faktom z historii żywiołowej asymilacji fotografii przez kulturę, nietrudno zauważyć, że jej współczesna pozycja jest ugruntowana historycznie rozszerzającym się jej znaczeniem w ikonosferze, znaczeniem, którego wzrost wynikał także z jej społecznej akceptacji.

Wracając do tematu konferencji, należy wyjaśnić powód powyższej dygresji, gdyż amatorskie rejestracje wideo nie są przecież fotografią... Rzeczywiście, z punktu widzenia technologicznego nie są, uwzględniając kryteria słownikowe, też nie są, lecz patrząc z perspektywy przywoływanych powyżej przemian kulturowych, są, gdyż nietrudno jest udowodnić jako prawdziwe twierdzenie, że w społeczeństwach wysoko rozwiniętych aparaty fotograficzne zamienione zostały na kamery wideo, zwłaszcza że praktycznie ich wszystkie współczesne modele mogą pełnić funkcję aparatu... Więcej, funkcje te łącznie, tj. kamer i aparatów, pełnią już telefony komórkowe, a o powszechności i randze tej przemiany przekonuje szereg faktów, m.in. takie, jak sfilmowanie telefonem egzekucji Saddama Husajna. Wszystko jest obecnie fotografowane i filmowane, kultura globalnej wioski wzmocniona została rodzajem kultury powszechnego panoptikum. Tezę tę łatwo udowodnić, przywołując społeczną aprobatę programów typu *big brother* wyrażoną przez tzw. współczynnik oglądalności, albo też akceptację funkcjonowania monitoringu policyjnego wielkich miast czy podglądanie obrazów z kamer internetowych i ich wykorzystywanie, także tych umieszczonych nad bocianim gniazdem.

Funkcjonowanie tych tak pojętych obrazowych mediów współcześnie z pewnością nie wyparło fotografii, lecz prawdą jest również stwierdzenie, że znacznie ograniczyło jej dominację, nawet jeśli – co oczywiste – uwzględnimy kompletnie nowy dla fotografii sposób jej dystrybucji i zasięg oddziaływania, jakim jest Internet. Zauważyć ponadto można – co jest swoistym paradoksem – że sformułowanie przeciwnego wniosku też jest prawdziwe, tj. że współcześnie funkcjonowanie obrazowych mediów rozszerzyło dotychczasowe funkcjonowanie fotografii, konwertując ją w jeden ze składników czegoś, co nazwać by można fotomediami, czy też „fotografią rozszerzoną”.

Powyższe uwagi formułowane są w perspektywie, w której fotografia rozszerzona traktowana jest jako medium współczesnej kultury, medium ogólnie dostępne i medium, poprzez które następuje zapośredniczanie wiedzy o otaczającym nas świecie, choć przyznać należy, że jest to wiedza dość powierzchowna, w stosunku do której niezmiernie rzadko następuje intelektualna refleksja poznawcza.

Zawarty w tytule niniejszego wystąpienia *społeczny dyskurs fotografii* w świetle powyższych uwag rozumiany jest raczej jako funkcjonowanie fotografii we współczesnym społeczeństwie, co potraktowane zostało w praktyce jako wyrażony stosunek społeczeństwa do fotografii jako fotomedium. Społeczny dyskurs fotografii rozszerzył się tym samym lub, używając bardziej sugestywnego określenia, uległ daleko idącej mutacji.

Tytuł konferencji, a właściwie jego człon będący zestawieniem rzeczownikowym – sztuka-fotografia – zakłada: sztuka = fotografia, czyli (mocą logiki matematycznej – jeśli $A=B$, to $B=A$), więc prawdziwa jest również relacja *vice versa*, fotografia = sztuka!? Społeczny dyskurs w obszarze tak pojmowanego „bytu” (sztuka-fotografia) wydaje się – z konieczności – ograniczony do dość elitarnego rozumienia aktywności fotograficznej, w tym także aktywności fotomedialnej, czyli – inaczej mówiąc – aktywności fotografii rozszerzonej. Aktywności ograniczonej do funkcjonowania jej efektów tylko na obszarze sztuki, czyli w aplikacjach o dominującej funkcji estetycznej. W praktyce oznacza to pewną trudność. Wydawałoby się, że człon tytułu: *sztuka-fotografia* ogranicza rozważania tylko do fotografii artystycznej. Jaka to zatem jest fotografia? Jak ją wydzielić, zwłaszcza że poniżej przedstawiona sytuacja nie należy do rzadkości...

Tu uwaga techniczna: przymiotnik *artystyczna* w połączeniu z rzeczownikiem *fotografia* implikuje opozycję: artystyczna *versus* nieartystyczna (przyjmijmy taką nazwę, by nie używać określenia amatorska, powszechna, ogólnospołeczna itp.).

Teraz ryzykowna teza odnośnie do wyżej wspomnianej sytuacji. Wideonagranie nieartystyczne czy nieartystyczne zdjęcia różnią się „li tylko” lub też „aż” od wideonagrań i zdjęć wykonywanych przez artystów świadomością podmiotu, który je wykonuje. Świadomość ta staje się źródłem różnic zarówno w przyczynach i celach ich wykonywania, jak i w obszarze – już po ich zaistnieniu – ich wykorzystywania. W przypadku artysty wykonuje on je *a priori*, dekretując je do obszaru artystycznej eksploatacji, bądź też *a posteriori* anektuje je do zastosowań na tym obszarze (tu szeroko pojęte działania spod znaku doktryny Boltanskiego, jak również strategię refotografii i *found footage* wyjaśniają wszystkie wątpliwości).

Teza ta ulega wzmocnieniu, jeśli podkreślimy, że w obu przypadkach narzędzia, technologia, repertuar środków wyrazowych oraz to, co nazwać można treścią obrazu zarejestrowanego – wszystko to może być dokładnie takie same, czy też tożsame. Stan taki nie jest wyłącznie efektem rozwoju cywilizacyjnego i technologicznego, nie mogłyby jednak podobne sytuacje mieć miejsca w epoce mokrych płyt kolodionowych czy początków magnetycznej rejestracji obrazu z magnetowidami wielkości małego samochodu osobowego. Stan ten jest także ponad wszystko efektem rozwoju i przemian kulturowych.

Swoiście pojęta demokratyzacja działań na obszarze sztuki niech będzie ostrzeżeniem dla krytyków, historyków, estetyków, ale i praktyków sztukę uprawiających.

Anegdotyczne „śpiewać każdy może...” jest również obecne w dziedzinie fotografii, zwłaszcza fotografii rozszerzonej, toteż należy podjąć kwestię, już na poważnie, że fotografia nie jest osamotniona! Na gruncie literaturoznawstwa istnieje teoria (G. Lanson), zakładająca, że literaturą jest wszystko to, co zostało zapisane jako przekazy językowe, gdyż to właśnie język jest tworzywem literatury (przyznać trzeba, iż dość radykalna to opinia!). Homologiczna sytuacja na obszarze fotografii wydaje się niezwykle trudna do uzasadnienia, by nie rzec, że jest niemożliwa, gdyż nie istnieje! Wszystko to, co zostało sfotografowane, czyli wszystkie wykonane fotografie, nigdy i przez nikogo nie były traktowane jako przynależne do sztuki. Tu znów paradoks – wszystkie były traktowane jednorodnie, ale jako przynależne do historii fotografii, co też ma niebagatelne znaczenie w kontekście porównawczym, np. z historią malarstwa, również literatury, na forum której wszystko to, co się zachowało, jest przedmiotem badań językoznawczych, nie literaturoznawczych. Kryterium oddzielającym fotografię nieartystyczną od fotografii-sztuki wydaje się wspomniana powyżej świadomość twórcy.

Jak zatem – w praktyce – oddzielić sztukę fotografii od fotografii? W powszechnej świadomości funkcjonuje przeświadczenie, że każdy, kto fotografuje, jest fotografem. Większość z nas wie, jak trudno jest uświadomić studentom specjalności fotograficznych na uczelniach artystycznych, że fotografując, już potrafią fotografować! Jeśli tak jest, to... po co rozpoczęli studia fotograficzne? My wiemy, po co – właśnie dla rozwoju świadomości artystycznej!

Świadomość artystyczna w odniesieniu do obrazu fotograficznego, zwłaszcza przy fotografii rozszerzonej, jest nieco inna niż w odniesieniu do tradycyjnych mediów obrazowych. Dotychczasowe pojmowanie obrazu na obszarze jego teorii koncentrowało się na:

- obrazie pojmowanym równoważnie z jego treścią dostępną w percepcji pasywnej – pozycję odbiorcy określa skrót: „nic nie myślę, ale wszystko widzę”;
- obrazie pojmowanym jako formalna struktura, będąca rezultatem zastosowania warsztatowych środków wyrazowych, dostępna w percepcji intelektualnie interaktywnej – pozycja odbiorcy: „wiem, na co patrzę, myślę i wiem, co widzę”;
- obrazie pojmowanym jako fizycznie istniejący przedmiot, tj. formie podawczej jego „treści”, osadzonej w materialności nośnika, dostępnej w percepcji otwartej na ową

materialność nośnika, możliwej jako rezultat nabycia kompetencji warsztatowych – pozycja odbiorcy: „wiem, co widzę, równocześnie mając świadomość tego, na co patrzę, a także zdając sobie sprawę z konwencyjności całego procesu”.

Fotomedialny okres współczesnego istnienia fotografii nacechowany jest pewnym przesunięciem akcentów w oczekiwaniach dotyczących statusu obrazu fotograficznego.

Posłużmy się typologią Jeana Baudrillarda:

„Oto zatem kolejne stadia obrazu:

- stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości,
- skrywa i wypacza głęboką rzeczywistość,
- skrywa nieobecność głębokiej rzeczywistości,
- pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością; jest czystym symulakrem samego siebie”¹.

Świadomość kreacji obrazu jako bytu samoistnego, autotelicznego, który rządzi się swoimi własnymi prawami, jest podstawą jego funkcjonowania w artystycznych aplikacjach. Prawa te doraźnie sankcjonują istnienie jednostkowe danego obrazu, ich elementem jest także brak związku z rzeczywistością zewnętrzną!

Jaki powyższa sytuacja ma związek z tytułowym *społecznym dyskursem sztuki*? Jeśli dojdziemy do wniosku, że żaden, to nie będzie to wniosek ani błędny, ani „politycznie niepoprawny”. Raz jeszcze posłużmy się analogią językoznawczej refleksji. Gwary, żargony i odmiany terminologii fachowej, obok tzw. języka ogólnego, stanowią formy istnienia danego języka, w którym owe różnicowania są odpowiedzialne za niejasność i brak przezroczystości znaczeniowej poszczególnych aktów języka na obszarach innych niż dany zakres użycia.

Nie można znaleźć źródła motywacji do jednokryterialnego i równoznacznego oceniania wszystkich przekazów fotograficznych! Tak jak wypowiedzi językowe są różnie rozumiane bądź całkowicie niezrozumiałe, jeśli analizować je w innym kontekście ich użycia, tak komunikaty fotograficzne powinno się rozpatrywać w różnych – czytaj odmiennych – kontekstach ich zastosowań. Funkcja zdjęcia określa sposób jego odbioru i kryteria jego przydatności. Tu oczywiste jest, że obszary sztuki nie pokrywają się z obszarami nauki i tzw. codzienności.

Jeśli uwierzyć Susan Sontag, która pisała, że kamera fotograficzna czyni nas turystami w naszej rzeczywistości, to słowa te po wielokroć prawdziwsze są w stosunku do kamery wideo! Obserwacja Sontag zgadza się z tezą Zygmunta Baumana, który powiada, że dziś z pielgrzymów życia staliśmy się turystami, którzy nie podążają wytrwale do celu po drodze życia, lecz tylko „zwiedzamy je”, próbując zakosztować jak największej ilości wrażeń. Turysta, w odróżnieniu od pielgrzyma, nie posiada celu, do którego dąży, jego strategią jest odwiedzanie różnych miejsc i obserwacja z pozycji niezaangażowanego gościa. Obiektyw jest źródłem alienacji, z uczestnika czyni nas obserwatorem.

¹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 11–12.

Czy pozycja obserwatora nas satysfakcjonuje? Po zastanowieniu się, konstatujemy, że nie mamy wyboru, że sztuka-fotografia nie jest zbyt łaskawa, aby pomóc nam zrozumieć świat. Więcej, sztuka-fotografia nie pomaga nam także w prostym nawiązaniu kontaktów między nami. Posłużmy się przykładem filmowego eseju Roberta Bressona, filmem *Łagodna*.

Bohaterce imponuje w mężczyźnie umiejętność radzenia sobie z praktycznymi stronami życia i to, że jest wykształcony. Muzea, książki, muzyka, kino, teatr, w których ona szuka odpowiedzi na dręczące ją pytania i które mają dla niej osobiste znaczenie, są dla niego jedynie wyznacznikiem przynależności do elity ludzi wykształconych. Szanuje kulturę, ale nie wywołuje ona w nim żadnych emocji. Pomiędzy kobietą a mężczyzną pozostaje milczenie. Obrazy, które wiszą na ścianach w muzeum, nie pomagają im się porozumieć. Wydaje się, że Bresson w swoim filmie wysuwa zarzut: sztuka nie spełnia roli, jaką powinna spełniać – nie pomaga ludziom w komunikowaniu się między sobą. Tak, sztuka nie pomaga w komunikacji, ale czy to nie jest prawidłowość? Czy tak nie powinno być, że komunikacja estetyczna – jak uczył U. Eco – powinna się różnić od zwykłej wymiany informacji? Fotografia jest – w tym kontekście – na pozycji zarówno uprzywilejowanej, jak i w pewnym sensie szczególnej. Wynika to z indeksalnej referencyjności obrazów fotograficznych, w których rodowodowo dominuje funkcja informacyjna.

Rozwiązanie wydaje się prostsze, niż można się spodziewać. Problem, jeśli chcemy go widzieć, istnieje tylko na obszarze nazw rozdzielających – w duchu typologii R. Jakobsona – przekazy o funkcji informacyjnej i przekazy o funkcji estetycznej. Podział ten jest jednak zbyt dużym uproszczeniem, by go stosować analitycznie. Wspomnieć wypada, że Jakobson opisał w sumie sześć funkcji, jakie pełni łącznie każdy z przekazów, dopuszczając fakt, że to dana sytuacja komunikacyjna ostatecznie sankcjonuje ich hierarchizację.

Istotnie każda sytuacja komunikacyjna, wykorzystująca w przekazie obraz oparty na mechanicznej rejestracji, jest wielocłonowa i heterogeniczna, lecz zawsze zasadniczym jej rdzeniem jest relacja: ikonicznie zrealizowana nośność informacyjna obrazu (a właściwie współzrealizowana w dopełnieniu percepcyjnym przez odbiorcę) a rzeczywistość przedstawiona na obrazie, której odbiorca doświadcza w danym kontekście kulturowym.

Społeczny dyskurs komunikacji obrazowej jest w tym kontekście tworem dość złożonym, wymagającym doprecyzowania – czy komunikację estetyczną, czy informacyjną mamy na uwadze i na ile należy uwzględnić rolę pozostałych Jakobsonowskich funkcji w procesie komunikacji.

Tytułowe *społeczne dyskursy sztuki-fotografii* – w świetle powyższego tekstu wydają się Borgesowskim „ogrodem o rozwidlających się ścieżkach”. ■

Spółeczny dyskurs sztuki – dylematy teoretyczne

Idea sztuki jako nośnika społecznego dyskursu w ostatnich dekadach minionego wieku nie była podważana. Nie kwestionuje się również faktu postępującej transformacji takich pojęć, jak *sztuka*, *artysta*, *dzieło sztuki* czy *instytucja kultury*. Funkcja sztuki jako instrumentu poszerzającego sferę publicznej dyskusji postulowana przez konceptualistów przekonanych o fakcie, że dzieło sztuki z natury rzeczy jest nie tylko uwikłane w system artystyczny, ale jest również instrumentem perswazji w sprawowaniu władzy, wyzwoliła rewoltę artystyczną, której rozpoznawalnym znakiem stała się praktyka ruchu Fluxus, a także świadome działania ukierunkowane na krytyczną analizę społeczeństwa burżuazyjnego, realizowaną w nurcie sztuki socjologicznej (m.in. H. Fischer, F. Forest, J.-P. Thènot). W Polsce wybitny przedstawiciel sztuki krytycznej, Artur Żmijewski, stwierdza z całą mocą, że sztuka powinna być „krytyką dominującej władzy symbolicznej”, podtrzymującej społeczne i polityczne *status quo*. Wydaje się zatem, że sprawa społecznego dyskursu sztuki jest oczywista i nie podlega dyskusji. Jeśli tak właśnie jest, to warto zadać pytanie, czy jest to specyfika sztuki współczesnej, czy może jej trwała, ponadhistoryczna cecha.

Znane z historii powiedzenie Savonaroli, że artysta przedstawia zawsze przede wszystkim samego siebie, przedstawia bowiem rzeczy według własnej koncepcji, wskazuje na intymny akt tworzenia, który jest wyrazem osobowości artysty. Jednak wcale to nie oznacza, że ów akt nie wkracza w obieg społeczny i nie staje się głosem w uniwersalnej humanistycznej debacie, debacie dla ludzkości najważniejszej, bo – jak stwierdził

August Comte – jej przeznaczeniem jest sztuka. O społecznej randze sztuki stwierdzono, że niezależnie od tego, z jakich kręgów pochodzą artyści, dzieła ich noszą piętno klasy, dla której są wytwarzane¹, formy sztuki rejestrują dzieje ludzkości rzetelniej niż dokumenty², zaś zadaniem artysty jest dostrzegać problemy stwarzane przez kulturę i technikę, zanim pojawią się ich przekształcające wpływy³.

Powyższe wypowiedzi potwierdzają słuszność teorii emanacjonizmu, ale należy przyznać, że swoich zwolenników ma również teoria izolacjonizmu, dla której fundamentalne stwierdzenie znajdziemy w *Gedanken zur Kunstgeschichte* H. Wölfflina, stojącego na stanowisku, że historia sztuki pozbawiona jest czasoprzestrzennych relacji, związku sztuki z kulturą są bowiem na tyle słabe, iż trudno wykazać, by idee artystyczne nie miały autonomii względem uwarunkowań społecznych. Pytanie o możliwość rozstrzygnięcia tego sporu wydaje się zasadnicze, ale równie dobrze można by powiedzieć, że ów spór ma charakter pozorny i jako taki rozstrzygnięć nie potrzebuje. Myślę, że zasadnym byłoby przyjęcie tezy uwzględniającej fakt dwoistej natury sztuki, skupiającej w sobie indywidualność i jednostkowość aktu twórczego oraz społeczny kontekst jego percepcji bez względu na zmieniające się w historii dziejów strategie artystyczne. Wydaje się zatem, że warto postawić tezę, iż sztuka poza estetyką nie istnieje jako akt kreacji artystycznej. Natomiast jej społeczny dyskurs odbywa się zawsze, ponieważ nieodłącznym elementem dzieła jest konkretyzacja, która dokonuje się w relacji twórca – odbiorca, a więc w przestrzeni społecznej. Nośne zaś dziś stwierdzenie, że istnieje możliwość zastąpienia estetyki przez dyskurs społeczny, jest raczej postulatem niż faktem. Problemem zatem staje się zdefiniowanie sztuki i określenie możliwości jej adekwatnego odbioru, a nie samego artefaktu.

W sztuce wyrosłej z tradycji (również z tradycji sztuki nieprzedstawiającej) zasadniczym powodem tworzenia było realizowanie wartości estetycznych, które akt poznawczy, mający miejsce w bezpośrednim oglądzie dzieła, obiektywizował, konstruując przedmiot estetyczny. Współcześnie wytworzyła się nowa świadomość z adekwatnym dla niej wizualnym wyrazem, którego siłą jest swoboda skojarzeń, wieloznaczność, nieokreśloność, brak stałych punktów odniesienia, wizyjność bez sugestii rzeczywistości przedstawianej, niekiedy również rezygnacja z przekazu intelektualnego. Cele sztuki przestały sytuować się w niej samej, świadomie i programowo zostały przesunięte poza samą sztukę. Sztuka nie jest już czymś istniejącym obiektywnie, jako własność bytu w relacji z podmiotem poznającym (jak uważa R.G. Collingwood), jest jedynie przejawem ludzkiej aktywności dającej się uświadomić przez odbiorcę dzieła.

Koncepcja, na mocy której dzieła sztuki nie można włączyć w żaden szerszy system zjawisk, uniemożliwia uprawianie estetyki zgodnej z wymogami stawianymi przez

¹ A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, PIW, Warszawa 1974.

² W.Th. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974.

³ M. McLuhan, *Środki komunikowania – przedłużenie człowieka*, przeł. E. Życieńska, [w:] *Technika a społeczeństwo*, (red.) A. Siciński, PIW, Warszawa 1974.

naukę. Wychodzi naprzeciw postulatowi antyestetycznym, widzącym możliwość refleksji nad sztuką (jako dziedziną irracjonalną) wyłącznie w aspekcie historycznym i opisowym, zaś zagadnienie odbioru konkretnego dzieła wyjaśnia na gruncie socjologii i psychologii. Dodatkowym argumentem przemawiającym za tą tezą jest fakt, że nie istnieje coś takiego jak estetyka w ogóle, a jedynie koncepcje zapożyczone z różnych systemów filozoficznych: fenomenologii, hermeneutyki, marksizmu, egzystencjalizmu, strukturalizmu, psychoanalizy itd. J.F. Lyotard stwierdza: „[...] nie uważam, żeby estetyka odpowiadała czasom, w jakich obecnie żyjemy. Odnosiła się ona początkowo do ściśle określonego momentu w komentowaniu sztuki, do epoki Oświecenia i tego, co po niej nastąpiło [...] gotów byłbym twierdzić, że przed XVIII stuleciem nie było czegoś takiego jak estetyka, że do tego czasu były jedynie różne poetyki. Estetyka ściśle koresponduje z filozofią wzniosłości i teorią geniusza”⁴.

Punktem wyjścia dalszych rozważań, jak się okazuje, jest samo zdefiniowanie sztuki. Ale już tu rodzi się trudność: czy zdefiniowaniu ma podlegać jedynie termin *sztuka* czy sama sztuka, którą można rozumieć jako np. rodzaj sprawności, czynność wytwarzania lub jej rezultat, będący dziełem aspirującym do statusu tworu sztuki, czy może suma dzieł wytworzonych? Myśliciele greckiego antyku, stojąc na stanowisku, że natura jest doskonalsza od sztuki i że wszystko, co wiemy, jej zawdzięczamy, uważają, że sztuka jest naśladownictwem (gestem definiującym naturę ludzkich emocji, naturę w sposobie działania, a także w jej wyglądzie). Wspomniane wyżej przedstawienie akcentów z pojęcia naśladownictwa natury na naśladowanie natury w sposobie jej działania dodatkowo skomplikuje zagadnienie, które trzeba będzie rozstrzygnąć: czy naturę należy rozumieć jako przyrodę, czy może raczej jako kosmologiczną zasadę sprawczości i celowości, czy jako immanentną zasadę dynamizmu bytu?

Definicja sztuki, która ograniczała się do stwierdzenia, że sztuka to rozumne wytwarzanie pod kątem zamierzonego celu, z uwzględnieniem środków i okoliczności działania, zyskała na wiele wieków status definicji klasycznej. Z czasem pod adresem tej definicji wysunięto szereg zarzutów, najważniejsze z nich to: nie wszystkie sztuki naśladują (np. poezja); sztuka przedstawia również wytwory fantazji, przedmioty z doświadczenia nieznanego i doświadczeniu niepodlegające; sztuka nie musi przedstawiać – przykładem może być malarstwo nieprzedstawiające lub utwór muzyczny. Niejasność pojęcia celu sztuki (a więc naśladownictwa) stwarza więc poważne trudności. Wydawałoby się, że zwiążenie sztuki z wartościami estetycznymi, które sztuka realizuje, a przynajmniej może realizować, mogłoby przyczynić się do rozwiązania powyższych kwestii. Jednak tu pojawia się problem piękna: czymże ono jest, co z innymi jakościami estetycznie wartościowymi, jak np. z brzydotą; wreszcie wiązanie piękna ze sztukami naśladowczymi pojęcie sztuki znacznie zawęża. Również zamiana pojęcia piękna na pojęcie wartości estetycznych radykalnie problemu nie rozwiązuje, pojawia się bowiem pytanie: czym

⁴ J.F. Lyotard, *Rozmowa z Bernardem Blistene (1985)*, [w:] *Art and Philosophy*, Milan 1991, cyt. za: G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wyd. UAM, Poznań 1996.

owe wartości estetyczne są? Wprowadzenie pojęć synonimicznych wobec wartości estetycznych – takich jak: kompozycja i porządek, organiczna jedność, jedność w wielości, znacząca forma, zmysłowe przedstawienie tego, co doskonałe – nieprecyzujących, na czym one polegają, a tylko wspomagających i dookreślających definicję, okazuje się mało przydatne.

Kolejnym oprotestowanym aspektem definicji klasycznej jest wytwarzanie według reguł. Zwraca się uwagę na bezzasadne zrównanie sztuki z rzemiosłem i nauką. Jawi się również wątpliwość, czy można za wytwarzanie uznać to, co opiera się nie na stałych regułach, ale na improwizacji. Definicja proponowana jest zatem albo zbyt szeroka, bo wykracza poza sztukę, albo zbyt wąska, bo wyklucza ze sztuki ekspresję. Ponadto, mimo że zawiera w sobie zarówno naśladowanie i przedstawianie, jak i wzbudzanie przeżyć estetycznych, to ignoruje fakt, że sztuka, co podkreślają współczesne teorie intuicji-ekspresji, jest również wyrażaniem. W sztuce dostrzega się czystą grę form, eksperyment otwarty na nieprzewidywalne możliwości, czynność dowolnie ustanawiającą swe zasady, twórczą rewoltę oraz samą funkcję tworzenia.

Kapitałnym w tym zakresie dokonaniem było zdefiniowanie dzieła sztuki przez R. Ingardena: jako przedmiotu intencjonalnego, posiadającego swój fundament bytowy w przedmiocie materialnym zapewniającym jego intersubiektywność, któremu artysta nadał takie właściwości, że przy zaistnieniu określonego typu aktów świadomości, skierowanych na jego jakościowe uposażenie, jawi się ono podmiotowi jako obdarzone jakościami estetycznymi. Czy zatem możliwe jest zbudowanie definicji sztuki bez używania w niej terminu *estetyczny*? Warto tu wspomnieć, że także te ze współczesnych artefaktów, które programowo są antyestetyczne (a zorientowane są np. na publicystykę społeczną), domagają się wartościowania i hierarchizowane są nie tylko według kryteriów narracyjnych i emocjonalnych, ale także według estetycznych, wskazujących na ich strukturę formalną, która wyodrębnia je ze świata przedmiotów i definiuje jako dzieła sztuki. Należałoby zatem stwierdzić, że sztuka porzucająca estetykę na rzecz sensów społecznych przestaje być sztuką bądź jako sztuka wymyka się jej definicjom i nie daje się wyodrębnić z innych ludzkich aktywności.

Rzecz jasna, pogląd ten, jak i wszystkie pozostałe odnoszące się do tej materii, podlega dyskusji. Teoretycy stojący na stanowisku, iż tradycyjna teoria sztuki wyrasta z dogmatycznego założenia, że natura jest racją bytu i sensem sztuki, przyjmują jednocześnie aprioryczne założenie, że istnieje wspólna natura realizująca się jednoznacznie we wszystkich dziełach sztuki. Należy zatem szukać jedynie różnicy gatunkowej sztuki, bez jej oceniania, unikając w ten sposób redukcjonizmu i normatywizmu. Tak np. J. Margolis sztukę zdefiniował jako czynność wytwarzania artefaktów różniących się od natury strukturalnie – designem. Według definicji pokrewnych sztuką jest wytwarzanie przedmiotów wyizolowanych z otoczenia (tzw. *framed objects*). Oba ujęcia sztuki tracą jednak z pola widzenia cel wytwarzania. Celem tym mogłyby być np. tzw. obiektywne funkcje sztuki, do których należą: przedstawienie uczuć, myśli i decyzji, idei w zmysłowej szacie, tego, co boskie, jakości idealnych itp. O ile trzeba się zgodzić,

że sztuka odzwierciedla ludzkie doświadczenie, o tyle wątpliwe się wydaje, czy sama jego obiektywizacja jest już sztuką i czy sztuka może być rodzajem jego bezpośredniego poznania. Wreszcie obiektywizacja doświadczenia ludzkiego może być jedynie tworzywem i tematem sztuki, a nie jej celem.

Niedostatki definicji obiektywistów próbuje usunąć estetyka subiektywistyczna. Określiła sztukę jako organizację doświadczenia, jako narzędzie jego integracji i intensyfikacji. Sztuka jest bowiem domeną doświadczenia pierwotnego, integrującego w jedność estetyczną aspekt poznawczy, moralny, religijny i utylitarny. Trudno zaprzeczyć faktowi, że doświadczenie w sztuce wyróżnia się integralnością i intensywnością, co nie oznacza wcale, by można było je uznać za doświadczenie źródłowe, czyniące ze sztuki źródło bezpośredniego poznania tego, co rzeczywiste. Nie można się też zgodzić, że doświadczenie to stanowi istotę sztuki, ponieważ warunkiem tego doświadczenia sztuka nie była i nie jest. Również fakt, że sztuka jest dziedziną wywołującą przeżycia estetyczne rozumiane bądź jako wielorodne fazy życia psychicznego, bądź jako emocje mające charakter wstrząsu estetycznego, a więc niezwiązane z rzeczywistością – nie uściśla tej definicji. Pogląd ten nie jest nowy. To, że sztuka związana jest z iluzją, że „rozmyślnie zwodzi”, znane jest od Gorgiasza i Heraklita. Galileusz stwierdził, że jest ona niezgodna z naturalną percepcją świata. Również później ten aspekt sztuki był przedmiotem refleksji filozoficznej. Dla Hegla, Schopenhauera i Nietzschego sztuka jako prezentacja idei w zmysłowej formie, mająca na celu przezwycięzenie antynomii ducha i materii, jest pozorem; jej tryumf jest chwilowy, również przeżycia estetyczne, które budzi, są rzeczywistością pozorną. W podobnym duchu wypowiadał się Kant, według którego poznanie sztuki jako wolne od współczynnika egzystencjalnego jest skoncentrowane na tym „co” i „jaki” przedmiotu estetycznego. Jest bezinteresowne, ateoretyczne i praktyczne; pomija zasadnicze związki sztuki z rzeczywistością i z wiedzą, a jego główną cechą jest dystans estetyczny.

Powyższe interpretacje stały się inspirujące dla tych myślicieli, którzy ujrzeni szansę na zdefiniowanie sztuki jako świadomej zgody na iluzję – grę w udawanie – której towarzyszą przeżycia spełniane jedynie pozornie. Dzięki akceptacji umowności takiej sytuacji przeżycia wynikające z kontaktu ze sztuką są przenoszone na wyższy poziom życia duchowego, gdzie, sublimując się, nabywają jakości estetycznych. Przekonanie o autonomiczności sztuki wynika tu z faktu egzystencjalnej pozorności spełnianych przeżyć. Z teorią tą związane są nazwiska wspomnianego już wcześniej Collingwooda, głoszącego tzw. dwuznaczność ontologiczną związaną z pojęciem gry oraz H.-G. Gadamera. Teorie te są jednak nieprzekonujące przynajmniej w dwóch aspektach. Mianowicie, gdyby przyjąć za fakt, że przeżycia spełniane w obliczu sztuki są zneutralizowane, to konsekwencją tego byłby brak możliwości rozróżniania między fikcją a rzeczywistością. Tymczasem z analizy aktu poznania wynika, że nie jest tak, iż fikcji odpowiadają przeżycia fikcyjne, a rzeczywistości przeżycia realne. Przeciwnie, w poznaniu dzieła sztuki, choć rzeczywistość przedstawiona w nim nie jest realna, to nasze reakcje na nią i zaangażowanie są realne i autentyczne.

Warto zatem odwołać się do dwudziestowiecznych definicji sztuki. Oto cztery z nich, mające, jak sądzę, szczególne znaczenie dla aktualnej refleksji na temat sztuki.

Definicja sztuki jest wypadkową definicji estetyki oraz wyliczeniem koniecznych cech dzieła sztuki. To, co estetyczne, charakteryzuje syntaktyczna (polegająca na zestawieniu stosunków między znakami wynikającymi ze składni logicznej) i semantyczna (znaczeniowa – znaku) gęstość, syntaktyczne nasycenie i referencyjność. Samo dzieło musi zawierać bądź przedstawienie, bądź ekspresję, bądź ilustrację. Tak brzmi propozycja N. Goodmana.

Definicją sztuki może być również zestaw określeń alternatywnych powstałych w wyniku kombinatoryki głównych aspektów sztuki, takich jak: sprawność, czynność, intelektualność, emocjonalność, wizualność, a także projektowanie, komponowanie, komunikowanie, wyrażanie, interpretowanie, opisywanie i wartościowanie, wreszcie samo dzieło. To pogląd Th. Munro.

Sztuka to uniwersalna działalność ludzka, która jest dziedziną czystej wyobraźni, pierwotnej w stosunku do myślenia dyskursywnego, zaś samo stadium artystyczne jest wcześniejsze niż stadium religijne, naukowe czy filozoficzne, ponieważ pierwotne formy posługiwania się językiem wiążą się z emocjami. Sztuka, podobnie jak religia, nauka czy historia, jest częścią odwiecznego dążenia do prawdy. Jej celem jest zgłębianie rzeczywistości w wymiarze niedostępnym dla pojęciowego aparatu języka. Tak uważa R.G. Collingwood.

Wreszcie najważniejsza z definicji alternatywnych: sztukę określa artefaktyczność, na którą składają się moment pierwotny, klasyfikacyjny, dotyczący ludzkiej twórczości, moment wtórny, derywatywny, traktujący dzieła natury jako znaczący coś wytwór, oraz instytucjonalność, tj. etap wyselekcjonowania artefaktu przez uprawnione do tego autorytety i instytucje. Przedstawiona definicja jest autorstwa G. Dickiego i stanowi fundament *art world*.

Warto zauważyć, że zaprezentowane wyżej definicje siłą rzeczy dopuszczają równoprawność każdej oceny. Trzeba się przy tym zgodzić, że wszystkie te definicje odnoszą się do tego, co w sztuce najważniejsze, a mianowicie: do naśladownictwa, odtwarzania, przedstawiania, wyrażania; akcentują jej wartości estetyczne i iluzyjność. Sztuka organizuje i wzbogaca doświadczenie, przedstawia idee, komunikuje, dokumentuje rozumienie świata, jest także nieuchronnie instytucjonalna. Jednak wymienione własności, funkcje i relacje nie rozstrzygają o istocie sztuki, są jedynie przez sztukę realizowane. Trzeba jeszcze dodać, że nie stoją one w opozycji do definicji klasycznej, przeciwnie, są raczej wariacjami na jej temat.

Zatem dla dalszych potrzeb poprzestaniemy na stwierdzeniu tego, co wydaje się bezdyskusyjne, bo wynika z analizy natury aktu poznania, a mianowicie: dzieło sztuki sytuuje się w intelekcie artysty, a zrekonstruowane jest w intelekcie jego odbiorcy. To zmaterializowanie dzieła poprzez odwzorowanie jego idei – sieci relacji psychicznych – nie ma nigdy charakteru efektywnego i doskonałego. Dzieło sztuki zawsze posiada jakiś stopień wirtualności – całkowitej np. w utworze literackim. Trwałość dzieła sztuki

jest zależna od trwałości materiału uzewnętrzniającego za pomocą znaku to, co immanentnie zawarte w wizji jego twórcy. Zawsze jednak ucieleśnienie dzieła (bez znaczenia jest tu stopień jego wirtualności) jest konieczne. Dopiero wówczas w intersubiektywnym poznaniu dzieło sztuki odsłania swój sens i cel. To właśnie dzięki intelektowi poznajemy naturę rzeczy, poznajemy jakąś prawdę.

Problemem jest więc korelacja odpowiedniości elementu subiektywnego, czyli podmiotu poznającego, z elementem obiektywnym, jakim jest przedmiot poznania. Profil poznania jest zawsze przedmiotowy; umysł ludzki rozpoznaje prawdę rzeczy, jej strukturę, powołanie, możliwości, wewnętrzny sens. Odkrywanie nowych aspektów prawdy o przedmiocie nie relatywizuje jej – prawda wynika zawsze z tych samych praw logiczno-bytowych, a także z oczywistości intelektualno-zmysłowej, dzięki czemu wykracza poza sferę konwencji mających charakter doraźności. Prawdziwość sądów wynika nie z tego, że je ktoś żywi, ale z tego, że stwierdzają to, co stwierdzają. Rola poznawcza pewnej czynności polega nie na tym, że z aktu tej czynności coś wynika, ale na tym, że sensem tej czynności jest ujmowanie czegoś, uzyskiwanie o czymś wiążącej informacji. Rolę czynności podważać można jedynie, kierując się informacjami zdobytymi w innych czynnościach poznawczych. W związku z tym poznaniu można przeciwstawić jedynie inne poznanie, nie można natomiast poznaniu przeciwstawić niepoznania lub jego braku.

Jest rzeczą oczywistą, że zagadnienia prawdy artystycznej nie da się utożsamiać z prawdą epistemologiczno-obiektywną; prawda artystyczna jest, jak mówi Ingarden, stojący na gruncie kognitywnej teorii sztuki, „siłą” obiektywnie odsłaniającą istniejące w niej jakości. Racjonalnie zorganizowane czynności poznawcze są jedynie punktem wyjścia w poznaniu dzieła sztuki, które kreując nową intencjonalną rzeczywistość, z założenia rezygnuje z tożsamości ze światem realnym. Stąd prawda artystyczna jest prawdą subiektywno-psychologiczną; jest to przede wszystkim wyraz wewnętrznych przeżyć, intuicji artystycznych, doświadczenia świata i osobistego do niego stosunku. W przypadku gdy przedmiotami tymi są dzieła sztuki, na akt poznania składać się będzie, poza stwierdzeniem tożsamości, roli i sensu przedmiotu, także szeroko rozumiana wiedza podmiotu poznającego, jego wycucie, smak, wrażliwość i doświadczenie, a więc kultura estetyczna. Trzeba tu pewnej edukacji i specyficznej dyspozycyjności, by móc poznać dzieło sztuki tak, jak wymaga tego jego własna struktura.

Adekwatne zrozumienie niektórych obiektów sztuki postuluje, poza (lub zamiast) poznaniem przedstawień rzeczy, percepcję ich sensów. O tym, że istnieje różnica między przedstawieniem przedmiotu a tym, co ten przedmiot przedstawia, wiadomo nie od dzisiaj. Teorie wskazujące na praktyczne wykorzystanie zmysłów w celu uświadomienia sobie przez intelekt wrodzonych idei znane są od Platonskiej koncepcji idei i teorii znaku św. Augustyna, w której znajdziemy takie kwestie, jak znaki oznaczające same siebie oraz wyjaśnianie znaku za pomocą innych znaków.

Analizy fenomenowi podwójności przedstawień, które duch odnosi do przyczyn zewnętrznych (ale także do tych, które wywodzi z siebie samego – *passions*), dokonał

Descartes. Ustalił on mianowicie, że obiektywnie, a więc przedmiotowo, coś istnieje w swej idei, istnienie formalne posiada w swym bycie realnym przedstawionym przez tę ideę, zaś eminentnie (wskutek działania przyczyny doskonałej) istnieje w zasadzie, której przedmiot zawdzięcza swą realność. Rozumiana za Kartezjuszem myśl jako idea subiektywna rozstrzygać będzie (aż do Heideggera, który przewyciężył odrębność rzeczy samej w sobie od epistemologicznie ujmowanego „ja” myślącego) o prawdziwości i trafności rozwiązań intelektualnych. Ten problem, ważny dla zrozumienia już nie samego dzieła sztuki, ale rozpoznania jego sensu, podjął między innymi E. Cassirer w *Filozofii form symbolicznych*; sztuka stała się dla niego ekspresją przeżyć człowieka wtopionego i wrzuconego w istnienie, tworzącego dzieła, które będąc formami symbolicznymi, posiadają jedynie funkcjonalne i logiczne znaczenie. Konstrukcja obrazu--znaku przestaje dla Cassirera (także w fenomenologii i hermeneutyce) warunkować poznanie, przeciwnie, staje się jego istotą. Wpływ tych koncepcji zauważalny jest w teoriach filozofów nam współczesnych. N. Goodman twierdzi, że nawet najbardziej wyabstrahowane dzieła sztuki egzemplifikują niektóre ze swych właściwości, egzemplifikacja zaś z całą pewnością coś symbolizuje.

Podsumowując podjętą kwestię, należy stwierdzić, że realny kontakt ze światem, intencjonalne przyswojenie sobie jego treści i refleksja uprzedmiotowująca treści poznane są pierwszym etapem ujęcia treści rzeczy poznanej; drugi etap dokonuje się za pośrednictwem idei lub pojęcia, które nie będąc celem naszego poznania, są pośrednikiem umożliwiającym poznanie i zrozumienie treści przedmiotu naszego aktu poznawczego. Oznacza to, że przeżywając jakąś treść, odnosimy ją do samej rzeczy. Jednak oprócz przeżywanego wewnętrznie sensu stajemy również w obliczu zewnętrznych manifestacji przeżyć – mogą być one spontaniczne, ale i zreflektowane, co ma zwykle miejsce w dziełach sztuki. Zewnętrzny wyraz tych manifestacji jako znak lub symbol, zależnie od jego budowy formalnej, mniej lub bardziej adekwatnie wyraża to, co podmiot ma do powiedzenia.

W dziełach sztuki sens znaku sytuuje się między intelektem znakującym a intelektem czytającym w znaku-symbolu określone znaczenie. O ile w przeżyciu poznawczym celem teoretycznym jest uzyskanie informacji o rzeczywistości, w akcie poznawczym realizuje się wartość prawdy (podmiot poznający jest bierny – asymiluje jedynie treści zewnętrzne), to przeżycie dzieła sztuki wykracza znacząco poza tak zakreślone granice. Percepcji obiektu artystycznego towarzyszą stany emocjonalno-dążeniowe, wywołujące w następnej fazie poznania stany wolitywno-emocjonalne, zawierające upodobanie lub zawód (w sytuacji kryzysowej dysfunkcję) w stosunku do pierwotnych emocji. Ingarden stwierdza także, że w aktach poznawczych będących aktami świadomości prawidłowością jest, iż rozgrywanie się aktu i jego przeżywanie (*Durchleben*) jest wiedzą o nim i zarazem jego poznaniem, przeżywany akt bowiem nie może być inny od prezentującego się w przeżywaniu. Rozróżnienie zaś aktu i przedmiotu poznania jest jedynie skierowaniem uwagi na dwa aspekty tego samego aktu świadomościowego. *Durchleben* gwarantuje możliwość stworzenia idei obiektywności i niezawodności poznania.

Również rozważania antropologiczne oscylujące wokół pytań o naturę ludzką, swoistość gatunkową człowieka, relacje między duszą a ciałem, o jego podmiotowość, wolność i powołanie, stawiane są w kontekście wytwarzanych przez człowieka wartości moralnych i estetycznych, nie mogą być wobec tego rozpatrywane w oderwaniu od ustaleń epistemologicznych, a także wypracowanych na gruncie badań ontologicznych pojęć i rozstrzygnięć. Rezultatem spełnionego przeżycia odbiorcy dzieła sztuki jest monosubiektywny przedmiot estetyczny, jednak jego jakość uzależniona będzie zawsze od adekwatności percepcji – dzieło bowiem, mimo że dopuszcza różne sposoby konkretyzacji, nie ma charakteru dowolnego. Zatem warunkiem powstania w oparciu o dzieło sztuki przedmiotu estetycznego – mogącego zaistnieć jedynie w sferze przeżyć tego, który go powołał do istnienia – jest przekroczenie granic domysłu co do możliwości jego konkretyzacji i doświadczenia jego wartości. Uzasadnia to fakt, że punktem wyjścia wszystkich rozstrzygnięć musi pozostać przyporządkowanie bytu do intelektu.

Na koniec tych rozważań warto zadać pytanie, czy powyższe konstatacje stoją w opozycji wobec artefaktów powstałych w fotomedialnym nurcie sztuki. Pytanie to jest o tyle zasadne, o ile uprawniona była nadzieja na obiektywny przekaz, związana z transparentnością mediów, które mają podstawę w technicznej metodzie rejestracji obrazu. Była to nadzieja zakładająca możliwość modelowego opisu rzeczywistości, znoszącego subiektywizm sztuki, a tym samym umożliwiającego formułowanie sądów uniwersalnych, będących racją adekwatnego opisu rzeczywistości. Otóż należy się zgodzić jedynie na to, że fotografia – we właściwych jej metafizycznych związkach (konkretnie umiejscowionego między pojęciem a realnością) – nie może nie odnosić się do rzeczywistości, która jest dla niej warunkiem *sui generis*. Prawda obrazu fotograficznego dzieła sztuki, w przeciwieństwie do prawdy przedmiotowej, sytuować się będzie w zawartych w nim specyficznych wartościach, wartościach nadających mu własny, niezależny od logosu bytu sens. Dla podmiotu poznającego dostępna będzie w jego subiektywnym spojrzeniu na formę obrazu, w jej odczytaniu i interpretacji. Na pytanie, czy obraz fotograficzny ma charakter przede wszystkim indeksalny, czy raczej jest przedstawieniem o charakterze ikonycznym i symbolicznym (a więc świadomie odwołującym się do czytelności znaków skrywających realny przedmiot odniesienia lub odwołującym się do pełniących funkcje komunikacyjne zakodowanych znaków symbolicznych), czy może łączy oba te porządki, nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi, choćby dlatego, że wiele dzieł programowo łączy obie strategie.

Na stopień komplikacji rozstrzygnięć w tej kwestii składać się będzie szereg czynników różniących rzeczywistość obrazu i rzeczywistość bytu przedmiotowego. O ile ta druga jest względem podmiotu poznającego autonomiczna, o tyle pierwsza zależna jest w pełni od intencji i kompetencji podmiotu twórczego. To on decyduje o wyborze kadru (wyznaczeniu przedmiotowi roli decydującej lub podrzędnej w kadrze, przez co w sensie poznawczym przedmiotu nie jest ani więcej, ani mniej), wyborze środków formalnych (zakresu skali szarości lub koloru, czasu ekspozycji, głębi ostrości, perspektywy, akceptacji przypadku, wykorzystaniu niekonwencjonalnych i własnych technik)

oraz preferencji estetycznych, ideowych i uwarunkowań zewnętrznych (kulturowych, obyczajowych, politycznych etc.). Niepowtarzalność ich układu i kształtu przedstawionej przez artystę rzeczywistości nie traci jednak charakteru intersubiektywnego dzięki zdolności odczuwania jakości emocjonalnych w akcie poznawczym każdego odbiorcy. Istnienie dzieła sztuki fotograficznej jest zatem istnieniem indywidualnej wizji twórcy (będącej sensem przedmiotu estetycznego), ujętej w percepcji podmiotu poznającego. Tu także rola odbiorcy określana będzie jako pierwszorzędna, jest on bowiem współtworzącym dzieło. Powyższe stwierdzenie dotyczy przede wszystkim fotografii kreacyjnej, która technikę rejestracji obrazu i sposobu kopiowania traktuje wyłącznie jako medium sztuki. Oznacza to tylko tyle i aż tyle, że ukazana na obrazach rzeczywistość przedmiotowa odnosi się nie do ich wyglądu, ale przede wszystkim do przypisanych im sensów. Tymczasem zadaniem dokumentalisty jest ukazanie jedynie widoków rzeczywistości. Przyjmując za prawdziwe stwierdzenie I. Kanta, że to podmiot jest warunkiem przedmiotu, ponieważ na podstawie przedstawień przekraczających granice podmiotu nic nie możemy powiedzieć o rzeczach, należy wątpić w obiektywną prawdę dokumentu fotograficznego, który z natury rzeczy nie tylko nie ukazuje rzeczy samych w sobie, ale nawet nie obrazy rzeczy, a jedynie ich aspektywne dwuwymiarowe widoki.

Uwaga ta jest o tyle ważna, że kwestia prawdy uniwersalnej nie jest domeną sztuki. W.J. Thomas Mitchell, rozważając kwestię relacji zachodzących pomiędzy fotografią a językiem, stwierdził, że jest ona obszarem, w którym obrazy i słowa znajdują i tracą swoje sumienie oraz estetyczną i etyczną tożsamość⁵. Sądy artysty nie mają przecież charakteru uniwersalnego, a wyłącznie jednostkowy. Kryterium twórczości artystycznej nie jest związane z prawdziwością, która przynależy poznaniu naukowemu. Właściwym dziełem sztuki jest zatem układ treści aktów poznawczych zależnych od takich czynników, jak specyficzne potraktowanie otaczającej rzeczywistości (może nią być także życie wewnętrzne artysty) jako przedmiotu poznania oraz ujęcie tejże rzeczywistości w system znaków umownych. To właśnie dzięki znakom człowiek zyskuje możliwość uzewnętrznienia układu treści świadomie przeżytych. Mechanizm znakowania umożliwia artyście tworzenie wizji twórczej, konstrukcję takich sieci relacji z aktów odpowiadających przeżyciom poznawczym, że odbiorca dzieła za pomocą adekwatnych znaków może odtworzyć oryginalną wizję twórcy. Właśnie dzięki swobodnemu zestawieniu pojęć i wyobrażeń zawartych w znaku, w intelekcie artysty może zaistnieć pożądaný układ treści; powstanie dzieła bez użycia adekwatnego układu znaków umownych jest bowiem niemożliwe.

Zewnętrzny wyraz dzieła pomaga w utworzeniu w psychice twórcy obrazu artystycznego, który zostanie przekazany za pomocą znaków o różnym stopniu umowności. Trwanie dzieła sztuki jest nierozzerwalnie związane ze znakiem i symbolem. System znaków umownych znanych twórcy i odbiorcy ma odtworzyć identyczną lub analogiczną wizję artysty, gdyż to w jego władzach poznawczych tworzą się konkretne układy treści, będące

⁵ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago & London 1994, s. 281.

zespołem znaków formalnych ilustrujących rzeczywistość. Znaki same dla siebie nie przedstawiają rzeczy w sposób samoistny, spełniają jedynie rolę pośrednika w przekazie układu treści zaistniałego w intelekcie twórcy, decydując tym samym o ich społecznym rezonansie. Artyści korzystający z usług fotokamery posługują się nią nie po to, by zmieniać naturę, ale by zmieniać znaczenie świata; ich intencje są natury symbolicznej: fotografując, wytwarzają, opracowują i gromadzą symbole. Wytworzone przez nich obrazy nie są celem samym w sobie; pełnią rolę środków do osiągnięcia celu, jakim jest wytwarzanie symbolicznych powierzchni, pomnażanie uniwersum fotograficznego o kolejne urzeczywistnienie informujących obrazów. Artysta, kierując w stronę świata obiektyw swojego aparatu, „nie czyni tego z powodu zainteresowania światem, lecz dlatego, że poszukuje nowych możliwości wytwarzania informacji oraz sprawdza wartość aparatu [...], a świat służy mu jako pretekst do urzeczywistnienia możliwości aparatu”⁶. ■

⁶ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, folia academiae, ASP Katowice, Katowice 2004, s. 34.

Fotografia w refleksji nad społeczeństwem

Radykalny program socjologii wizualnej: wszystko, tylko nie obrazy!

Uwagi wstępne

Mam nadzieję, że socjologia wizualna może być (nadal lub już) interesująca i inspirująca nie tylko dla samych socjologów, ale również dla fotografów. Zwłaszcza oczywiście dla tych spośród nich, którzy czują się związani z szeroko rozumianą fotografią dokumentalną i którzy traktują fotografię (słusznie czy niesłusznie, to inna sprawa) jako *dobrze*, być może najlepsze ze wszystkich dostępnych nam narzędzie służące utrwalaniu życia społecznego – we wszystkich jego możliwych formach i przejawach.

Stawiam sobie w tym artykule dwa (częściowo notabene niezgodne i niewspółgrające ze sobą) cele. Po pierwsze więc, będę się starał odpowiedzieć na pytanie, co właściwie kryje się (lub co może się kryć) za sformułowaniem „socjologia wizualna”. Podejmę próbę rekonstrukcji trzech, jak się zdaje, najbardziej samonarzucających się i zarazem najczęstszych dziś *programów socjologii wizualnej* (rozumianych przeze mnie trochę na podobieństwo *programów aparatu fotograficznego*¹ – jako strategii służące eliminacji nieskończenie wielu wariantów *ustawiania* technologicznych, metodologicznych i ideologicznych parametrów opisu rzeczywistości). Po drugie, spróbuję „odbić się” od

¹ Zob. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, folia academiae, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004.

owych trzech, jak powiedziałem, dość samonarzucających programów socjologii wizualnej, kreśląc jeszcze jeden jej wariant. Owa czwarta droga socjologii wizualnej wydaje mi się, prawdę powiedziawszy, najciekawsza i choć ryzykowna – najbardziej dziś obiecująca. Dlatego poświęcę jej tutaj zdecydowanie najwięcej miejsca.

Winien jestem jeszcze jedno wyjaśnienie. Otóż większość zawartych w tym tekście uwag na temat dylematów związanych z poszczególnymi wersjami socjologii wizualnej i większość pomysłów dotyczących tego, jak można dziś nieco *inaczej* rozumieć i uprawiać socjologię wizualną, ma swojego intelektualnego współwłaściciela w osobie Marka Krajewskiego. Niektóre z tych uwag i pomysłów zostały – po raz pierwszy – sformułowane w naszym wspólnym artykule zatytułowanym *Czego nie widzimy, a co można zobaczyć, uważnie przyglądając się (zdjęciom)*². Inne zostaną dokładnie przedstawione w przygotowywanej przez nas wspólnej książce, która, mamy nadzieję, pojawi się na rynku wydawniczym jeszcze w roku 2009³.

Dlaczego socjologia wizualna stała się modna?

Niewątpliwie moda na socjologię wizualną wynika z jej względnej młodości. Część badaczy, którzy zdecydowali się nią zająć, traktuje ją jako okazję, aby wziąć udział w stanowieniu standardów dla nowej subdyscypliny⁴. Jednak główne przyczyny owej mody na socjologię wizualną są z pewnością głębsze.

Po pierwsze, znakomicie wpisuje się ona w ogólny klimat współczesności, który trafnie streszcza ironiczna uwaga Susan Sontag o stopniowym wypieraniu ludzi „oczytanych” przez ludzi „opatrzonych”⁵. Można powiedzieć, że socjologia wizualna doskonale odpowiada na nasze (intuicyjne, ale też na różne sposoby i w różnych kontekstach potwierdzone) przekonanie, iż wytwarzana przez nas (i wytwarzająca nas) kultura jest, jak nigdy dotąd, *obrazocentryczna*. Rzeczywiście, stwierdzenie, że współczesna kultura jest coraz bardziej piktorialna, że dawno już nie jest ona zdominowana ani przez słowa, ani przez rzeczy, ale przez ich *ikoniczne reprezentacje*, a nawet przez swego rodzaju ikoniczne mistyfikacje nazywane przez Jeana Baudrillarda *symulakrami*⁶, nie budzi już dzisiaj u nikogo większych wątpliwości.

² Zob. R. Drozdowski, M. Krajewski, *Czego nie widzimy, a co można zobaczyć, uważnie się przyglądając (zdjęciom)?*, [w:] *Końce i początki. Socjologiczne podsumowania, socjologiczne zapowiedzi*, R. Drozdowski (red.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

³ Książka zatytułowana będzie *Za obraz. Radykalny program socjologii wizualnej*.

⁴ Niezależnie od tego, że uczestnictwo w formułowaniu reguł gry dla nowej przestrzeni badawczej jest samo w sobie kuszące, istotne jest w tym przypadku również i to, że „stare” dziedziny socjologii są już zazwyczaj silnie zinstytucjonalizowane (i na swój sposób „przeludnione”), w efekcie czego trudniej w nich trwale i spektakularnie zaistnieć.

⁵ Zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

⁶ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja. Rzeczywistość nie istnieje*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

Po drugie, i być może ważniejsze, socjologia wizualna wychodzi naprzeciw naszej *wierze we wzrokocentryzm* – rozumiany jako szczególne *zaufanie do zmysłu wzroku i do wszelkiego rodzaju dowodów wizualnych*⁷. Tym razem socjologia wizualna ujawnia się zatem nie tyle już jako swoista *kokietka* szeroko pojętej ikonosfery i wszelkich związanych z nią imagologii, która wysyła gest pojednawczy w kierunku wszystkich konsumentów i wszystkich fanów obrazów, ale także jako strategia poznawcza. Dobrze wpisuje się w stare i nowe „standardy naukowości”; obiecuje uwolnienie się od „piekła subiektywizmu” i od „piekła interpretacjonizmu” (ostatecznie przeciw: *zobaczyć to uwierzyć*⁸). Na koniec, socjologia wizualna jest dzisiaj modna i coraz uważniej obserwowana także dlatego, że bardzo wyraźnie nawiązuje do pewnego *pozytywnego autostereotypu* socjologii – jako nauki krytycznej (broniącej raczej społeczeństwa przed systemem niż systemem przed społeczeństwem) i jako nauki, która ma, generalnie, wiele wspólnego z twórczością artystyczną⁹. Nawiasem mówiąc, ów quasi-artystyczny rys, jaki przyjmują dzisiaj niektóre wersje socjologii wizualnej, wydaje mi się jedną z najpoważniejszych słabości tej subdyscypliny i jednym z największych czyhających na nią zagrożeń. Stanowczo za często można odnieść wrażenie, że socjologia wizualna uprawiana jest jako namiastka lub rodzaj wstępu do „prawdziwej twórczości artystycznej”. Za często też socjologia wizualna konstruowana jest jako *pole o dwóch logikach*: artystycznej i naukowej; w rezultacie niezmiernie trudno w *jakikolwiek* sposób krytykować jej dokonania, gdyż nie do końca jest jasne, w oparciu o jakie – raczej artystyczne, czy też raczej naukowe – kryteria dokonania te miałyby być oceniane.

Trzy (oswojone) programy socjologii wizualnej

Pora na zapowiedzianą próbę zarysowania trzech modelowych programów socjologii wizualnej. Punktem wyjścia i jednocześnie teoretycznym odniesieniem dla moich rozważań będzie tu propozycja porządkująca zaproponowana przez Terence’a Wrighta¹⁰.

⁷ Interesująco pisze na ten temat W.J.T. Mitchell (zob. W.J.T. Mitchell, *The pictorial turn*, [w:] *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994), dla którego historia kultury wizualnej (zaś właściwie kultury w ogóle) jest – w gruncie rzeczy – historią wzrastającego zaufania do zmysłu wzroku i zarazem historią wyzbywania się uprzedzeń wobec obrazów.

⁸ Pojawienie się socjologii wizualnej pozwala, a przynajmniej pomaga, zdiagnozować kryzys dzisiejszej socjologii jako rezultat prze-oczeń, a nie jako rezultat implozji, znikania rzeczywistości społecznej (i tym bardziej nie jako rezultat niechlujstwa intelektualnego i metodologicznego socjologów).

⁹ Nie tak znów długa historia socjologii pełna jest przykładów socjologów oryginałów, którzy jak Park, Goffman, Garfinkel czy de Certeau wymykali się tradycyjnemu wizerunkowi naukowca-badacza, bardziej momentami przypominając – stylem swojego funkcjonowania i sposobami wpisywania się w to, co z braku lepszego określenia nazywany „dyskursem publicznym” – artystów niż ludzi nauki.

¹⁰ Zob. T. Wright, *The Photography Handbook*, Routledge, London 1999, s. 38.

W ujęciu Wrighta na fotografii (zaś właściwie na wszystkie obrazy) można spoglądać na trzy sposoby. Pierwszy z nich sprowadza się do patrzenia *przez* zdjęcie (*przez* obraz), oznaczającego wszystkie te sytuacje, gdy zdjęcie (obraz) nie jest traktowane jako widok rzeczywistości, jako jej umowna reprezentacja bądź kopia, ale jako *sama rzeczywistość*. Druga wyodrębniona przez Wrighta sytuacja polegać by miała na patrzeniu *na* zdjęcie (*na* obraz). Tym razem zdjęcie (obraz) jest traktowane przede wszystkim jako środek komunikacji i jako wehikuł służący przenoszeniu znaczeń; nieważne jest to, *co widać*, ale to, jaka jest symbolika tego, co widać, i do jakich znaczeń to, co widać, odsyła. Trzecia sytuacja, o której pisze Wright, oznacza patrzenie *za* zdjęcie (*za* obraz). Wówczas zdjęcie (obraz) interesuje badacza wyłącznie jako *ślad* określonych reguł społeczno-kulturowych, które przesądziły o jego zaistnieniu i zdecydowały o jego kształcie. Bardziej istotny niż *to, co widać*, i niż *zaprogramowane znaczenie tego, co widać*, jest tutaj sam kontekst powstania zdjęcia (obrazu) oraz wszystkie społeczno-kulturowe zobowiązania i wszystkie społeczno-kulturowe nadzieje, które powodowały jego autorem-wykonawcą.

Wydaje się, że postulowana przez Wrighta typologia strategii *analitycznego obcowania* ze zdjęciami (z obrazami) jest – w znacznym stopniu – zbieżna ze strategiami obieranymi przez socjologię wizualną. Chciałbym w związku z tym przyjrzeć się owemu rozróżnieniu na patrzenie *przez*, *na* i *za* zdjęcie (obraz) nieco bliżej. Poczynając od tego miejsca, będę już jednak pisał wyłącznie o fotografiach. Nie tyle dlatego, że typologia Wrighta nie sprawdza się w przypadku innych niż fotografia technik obrazowania (jak wspomniałem, można ją traktować jako klucz porządkujący intencje i nastawienia towarzyszące wytwarzaniu praktycznie każdej odmiany obrazu). Raczej ze względu na to, że zabieg ten uwolni mnie od konieczności każdorazowego odnoszenia się do (skądinąd oczywistej, lecz zarazem dopominającej się o coraz to nowe dowody) specyfiki fotografii na tle innych sposobów rejestrowania i „uwidzialnienia” otaczającej rzeczywistości¹¹.

¹¹ Owa oczywista i samonarzucająca się specyfika fotografii od lat wiązana była przede wszystkim z mimetycznym charakterem obrazu fotograficznego, z jego „naturalnym obiektywizmem” (zob. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michalek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963). Słynna uwaga Bazina, iż obraz fotograficzny może co prawda kłamać, lecz zarazem bardzo trudno go do tego kłamania przymusić, wydawała się – raz na zawsze – zamykać dyskusję na temat ontologicznej natury fotografii. Dyskusja ta ożyła jednak ponownie wraz z pojawieniem się fotografii cyfrowej (zob. np. L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 242–250, zob. też A. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 49–54). Trudno się temu zresztą dziwić. Technologia digitalna, przede wszystkim jej „miętkość”, pozwalająca, jak to określił już dość dawno temu Ryszard Horowitz, *komponować obrazy* (zob. R. Horowitz, *Poszerzanie wyobraźni*, „6x9 fotografia”, nr 5, 1991), jej zafascynowanie przekształcalnością, odwracalnością i możliwością dematerializacji obrazu fotograficznego oraz jej swoisty „cynizm ontologiczny” (przy pracy nad *dobrym* zdjęciem obowiązuje zasada *anything goes*) nakazują powrócić

Co zatem oznacza strategia określana przez Wrighta mianem *patrzenia przez zdjęcie*? Zdjęcie jest tutaj synonimem okna, ekranu lub dziurki od klucza, przez którą widać rzeczywistość. Fotografia służy dokumentowaniu rzeczywistości, jest środkiem docierania do tego, co w inny sposób nie jest widoczne, i stanowi narzędzie upamiętniania. Fotografia nie reprezentuje ani nie interpretuje rzeczywistości, **nie jest jej odbitką, ale nią samą**.

Najbardziej naturalnym, oczywistym i samonarzucającym się zadaniem socjologii wizualnej, która obiera strategię *patrzenia przez zdjęcie*, jest więc po prostu dokumentowanie, zajmowanie się gromadzeniem *surowych danych wizualnych*, kolekcjonowanie *widoków rzeczywistości*. Są one tym lepsze, tym bardziej wartościowe i tym bardziej godne zaufania, im bardziej są przezroczyste i im mniej przetworzone, przefiltrowane przez subiektywizm ich autorów.

Socjologia wizualna, starająca się *patrzeć przez zdjęcie*, upodabnia się do tradycji fotografii dokumentalnej, której początki łączone są z takimi fotografami, jak August Sander czy Eugene Atget, jej w pełni już dojrzały okres np. z działalnością fotografów zespołu Roya Strykera pracujących dla Farm Security Administration (w Polsce natomiast – ze słynnym *Zapiskiem socjologicznym* Zofii Rydet), zaś jej współczesność – np. z „czystym dokumentalizmem” takich fotografów, jak Bernd i Hilla Becherowie, i z nurtem „hiperfotografii” (do którego zaliczyć można takich autorów, jak Andreas Gursky i Thomas Struth).

Niekoniecznie już jednak da się *patrzeć przez zdjęcie* w przypadku fotografii reportażowych. *Za* dużo w nich *autora*, często też *za* dużo w nich ideologii i dydaktyzmu, nie wspominając o tym, że wiele, jeśli nie większość zdjęć reporterskich próbuje być ikonami-reprezentacjami jakichś ogólniejszych problemów, zjawisk, tendencji i „spraw do załatwienia”. Od czasów *The Family of Man* Edwarda Steichena nauczyliśmy się wierzyć, że *dobrze zdjęcie reporterskie* jest nie tylko, zaś właściwie nie tyle sprawozdaniem rzeczywistości, ile że jest ono tym lepsze, tym bardziej *humanistyczne* (i jednocześnie tym bardziej *humanitarne*), w im większej mierze to, co na nim widać, streszcza, syntetyzuje (a w gruncie rzeczy metaforyzuje) jakąś „ogólniejszą prawdę”. Jeszcze dalej poszedł w tym myśleniu Karl Pawek. Sformułowany przez niego postulat *totalnej fotografii* jest bowiem tak naprawdę postulatem, który, wbrew jego nazwie, nie tyle zachęca do totalnego rejestrowania świata (we wszystkich jego najdrobniejszych przejawach

do takich, zdawałoby się, dawno już rozstrzygniętych kwestii, jak prawdziwość i prawdomówność fotografii, dopuszczalne granice jej przetwarzalności, granice jej ustępstw wobec *zewnątrznych* w stosunku do niej estetyk itd. Wszystko to nie zmienia jednak faktu, że w dalszym ciągu większość z nas ufa fotografii w absolutnie szczególny i specjalny sposób – traktując ją jako najlepsze, jak dotąd, i najmniej wątpliwe narzędzie rejestrowania otaczającej rzeczywistości – oraz że na poziomie zdroworozsądkowego myślenia (któremu warto czasami zaufać) obrazy fotograficzne (obojętnie, czy analogowe, czy cyfrowe) są dalej postrzegane jako *coś* ewidentnie odrębnego i osobnego od wszystkich pozostałych sposobów i technik obrazowania.

i szczegółach), ile do traktowania zdjęć jako *wskazników-odsylaczy*: od tego, co jednostkowe i indywidualne, do tego, co ogólne, od tego, co lokalne, do tego, co globalne, itd. W ten sposób zdjęcia, z których złożone zostały najważniejsze i najbardziej znane wystawy Pawka (poczynając od wystawy *Czym jest człowiek?*, a kończąc na wystawie *W drodze do raju*), redukują się do obrazów-znaków; przestają być one sposobem opowiadania o jakiegokolwiek konkretnej rzeczywistości, stają się natomiast obrazami-symbolami. Zapoczątkowana przez Steichena i kontynuowana przez Pawka (ale też np. przez organizatorów wystaw w rodzaju *World Press Photo*) konwencja „humanistycznego fotoreportażu” redukuje więc cały „świat przedstawiony” zdjęć reporterskich wyłącznie do roli *tworzywa*. Tym samym jednak wszystko, co znalazło się na fotografii – ludzie, miejsca, przedmioty – poddane zostaje swoistemu zinstrumentalizowaniu; nie chodzi tutaj już o to, aby tych ludzi, te miejsca i te przedmioty *po prostu pokazać*, lecz o to, by się nimi posłużyć w celu konstruowania swoistych metaobrazów.

W przeciwieństwie do fotoreportażu, dobrym „materiałem wyjściowym” dla socjologii wizualnej obierającej strategię *patrzenia przez zdjęcie* okazują się wszelkiego rodzaju fotografie, których powstaniu *nie towarzyszyły żadne specjalne – ani artystyczne, ani ideologiczne kalkulacje* (np. albumy z typowymi zdjęciami amatorskimi, fotografie policyjne¹², fotografie rzemieślnicze, wszelkie fotodokumentacje sporządzane w celach archiwizacyjnych, niektóre fotoblogi itp.). We wszystkich tych przypadkach obraz fotograficzny jest wprawdzie silnie skonwencjonalizowany, lecz zarazem nie przestaje być on nośnikiem cennych informacji. Co więcej, dla socjologa najwartościowsze są chyba te wszystkie informacje, które znalazły się na podobnych fotografiach niejako *mimocho-dem* (np. miliony zdjęć amatorskich są nieocenionym źródłem wiedzy na temat zmian zachodzących na poziomie „estetyki codzienności” – rozumianej jako „style noszenia się”, jako sposoby zapelniania przestrzeni prywatnej przedmiotami, oznakami identyfikacji i aspiracji statusowych itp.).

Druga wyszczególniona przez Terence’a Wrighta strategia – strategia *patrzenia na zdjęcie* – traktuje każdą fotografię **jako środek komunikacji i jako wehikuł przenoszenia znaczeń**. Tym razem fotografia jest więc specyficznym rodzajem komunikacji, który ma swój określony język, zasady, wykorzystuje określone poetyki i retoryki.

Socjologia wizualna jest w tym przypadku, w zasadzie, **równoznaczna z interpretacją obrazów**, z programem zachęcania do niezliczonej ilości *semiologicznych śledztw*, które w rezultacie mieć mają (mieć powinny) za zadanie nie tylko ustalenie tego, co dane zdjęcie *znaczy*, lecz także (a w zasadzie przede wszystkim), ustalenie, tego, jak zostały pomyślane (i jakie są w istocie) jego regulacyjne, wzorotwórcze oraz „instruujące” funkcje. Inaczej mówiąc, chodzi o dwie rzeczy naraz: po pierwsze o dotarcie do

¹² Zob. np. zdjęcia z wystawy pt. *Mug – Shots, Miasto Cieni – fotografia policyjna z początków XX wieku, Sydney, Australia* eksponowanej w warszawskiej Yours Gallery od stycznia do marca 2008 roku. Dokumentację wspomnianej wystawy można zobaczyć na oficjalnej stronie Yours Gallery (adres internetowy: http://www.yoursgallery.pl/exhibitions.php?action=details&exh_id=44, data odwiedzin na stronie: 13.04.2008).

znaczenia zdjęcia, po drugie – również o to, aby wykazać, że zdjęcie ma określony wpływ na oglądające je osoby, że nie tylko skupia ono na sobie ich uwagę, ale też kierunkuje i programuje ich myślenie oraz postępowanie (czyniąc to na dodatek zazwyczaj w sposób ukryty, utajony).

Socjologia wizualna, która obiera strategię *patrzenia na zdjęcie*, staje się zatem w nieuchronny i nieunikniony sposób spadkobierczynią strukturalizmu oraz poststrukturalizmu (wpatrzoną z pewnością przede wszystkim w Rolanda Barthes’a i od niego najsilniej uzależnioną¹³). Ma ona dopomóc *zrozumieć obrazy*, jednak przede wszystkim po to, aby zrozumiałwszy je, poznawszy ich znaczeniową strukturę, *dopomóc społeczeństwu w skutecznym bronienu się przed ich wpływem*, przed ich magią, która sprawia, iż ostatecznie niepodzielnie rządzą one jednostkową i zbiorową wyobraźnią.

Paradoksalnie, *szczerą fascynacją obrazami fotograficznymi oraz niemal bezgraniczne zaufanie do ich „ontologicznej prawdomówności”*¹⁴ idą tu w parze ze skrajną nieufnością do obrazów. Obrazy (zdjęcia) są interesujące i warte uwagi (dopiero) dlatego, że uwodzą i wprowadzają w błąd. Warto się nimi zajmować, ponieważ uwodząc, fałszują prawdę o świecie (nie tylko zakłamują jego prawdziwy *wygląd*, ale również maskują prawdziwe relacje władzy i utrudniają dostrzeżenie najważniejszych mechanizmów, za pomocą których system społeczno-polityczny reprodukuje własne reguły).

Socjologia wizualna sprowadzająca swój program do postulatu przyglądania się zdjęciom pod kątem ich znaczenia oraz regulacyjnych funkcji ma prawo przyjmować, że w polu jej uwagi znaleźć się mogą *praktycznie wszystkie fotografie*. W zasadzie nie istnieją bowiem zdjęcia, które nie mogłyby być podejrzewane o zakłamywanie rzeczywistości bądź o to, że świadomie lub bezwiednie uczestniczą w takich czy innych strategiach komunikacyjnych obliczonych w ostatecznym rozrachunku na zmanipulowanie odbiorców. Oczywiście jednak, socjologia wizualna, która dąży do prowadzenia – jak to określiłem – *semiologicznych śledztw*, okazuje się w praktyce w specjalny sposób zainteresowana przede wszystkim tymi fotografiami, w które (jak w przypadku zdjęć reklamowych czy zdjęć wykorzystywanych w marketingu politycznym) wszyte są, nie specjalnie nawet zakamuflowane, funkcje perswazyjne.

Ostatecznie zatem program socjologicznej interpretacji fotografii nakierowany jest na rozpoznawanie strategii i technik uwodzenia za pomocą obrazów, a wreszcie objawia się jako program mający *rozpoznawać stare i nowe sposoby sprawowania władzy*. Socjologia wizualna staje się tu poniekąd służebnicą socjologii władzy.

Ostatni, trzeci wskazany przez Wrighta sposób podchodzenia przez socjologię wizualną do fotografii, nazwany przez niego strategią *patrzenia za zdjęcie*, traktuje zdjęcia jako **odbitki społeczno-kulturowych kontekstów ich wykonania**. Zdjęcia interesują tu badacza o tyle, o ile pozwalają zrekonstruować sposoby postrzegania rzeczywistości przez osoby, które je wykonały, i o tyle, o ile da się je uznać za rodzaj linków odsyłających

¹³ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

¹⁴ Zob. ponownie A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego...*, dz.cyt.

do ogólniejszych i względnie trwałych reguł społeczno-kulturowych, traktowanych jako ich **prawdziwi, choć ukryci wytwórcy**.

Wolno przyjąć, że socjologia wizualna, która identyfikuje się ze strategią *patrzenia za zdjęcie*, wpisuje się w ogólniejszy i nadrzędny wobec niej nurt badań nad współczesną kulturą (stając się jeszcze jednym sposobem badania jej wzorów). Zdjęcia nie są w tym przypadku ważne jako (proste lub wyrafinowane, demaskatorskie lub tuzinkowe, wiarygodne lub zakłamanie itd.) rejestracje rzeczywistości. Są natomiast przydatne i interesujące jako wskaźniki określonych *programów kultury*. Zdjęcia nie referują, nie odzwierciedlają materialności świata, ale „odbijają” zobowiązania, reguły i wzory kulturowe.

Znów więc powiedzieć można, że w polu zainteresowania tak pojmowanej socjologii wizualnej znaleźć się mogą praktycznie wszystkie fotografie. Zarówno „amatorskie”, jak i „artystyczne”, zarówno te, które spełniają potoczne standardy estetyczno-warsztatowej poprawności, jak i te, które ich nie spełniają, zarówno te, które powstały w ściśle określonych celach, jak i te, którym nie towarzyszyły żadne wcześniejsze rachuby i które, być może nawet, zrobione zostały na przekór jakimś konkretnym potrzebom. Fakt, iż socjologia wizualna może *patrzeć za* (każde dowolne) *zdjęcie*, próbując doszukać się w nim śladów lub świadectw określonych zobowiązań kulturowych, otwiera przed nią, z jednej strony, ogromną, niemal nieograniczoną, przestrzeń badawczą. Jednak z drugiej strony, trudno nie zauważyć, że w gruncie rzeczy nie wszystkie rodzaje zdjęć są dla niej równie wdzięcznymi i równie „poręcznymi” przedmiotami analizy. W rzeczywistości bowiem można chyba zaryzykować opinię, że *presja zobowiązań kulturowych* (gdyż o jej wytropienie tu w końcu chodzi) jest najlepiej dostrzegalna w przypadku tych fotografii, które odznaczają się szczególnie silnym skonwencjonalizowaniem: estetycznym, jak np. „salonowe” zdjęcia artystyczne nawiązujące do konwencji fotografii piktorialnej, bądź społeczno-kulturowym, jak wiele odmian zdjęć pamiątkowych odzwierciedlających takie czy inne rytuały i powinności społeczne (np. wymóg potwierdzania ważności – za pomocą *fotograficznego uwieczniania* – określonych przełomowych momentów w biografii: takich, jak Pierwsza Komunia Święta albo ślub).

W każdą z trzech omówionych wyżej strategii socjologii wizualnej wpisane są określone szanse i możliwości. Ale każda z nich niesie też ze sobą niebezpieczeństwo jednostronności. Socjologia wizualna, która chce być programem *patrzenia przez zdjęcie*, wydaje się za bardzo ufać fotografii, za bardzo wierzyć w jej obiektywizm i przezroczystość. Z kolei socjologia wizualna obierająca strategię *patrzenia na zdjęcie* w niebezpieczny sposób upodabnia się do obsesyjnego tropienia regulacyjno-perswazyjnych funkcji obrazów. Chcąc nie chcąc, prowadzi ona do skrajnego upolitycznienia wszelkiej dyskusji na temat fotografii. Natomiast socjologia wizualna, która usiłuje *patrzeć za zdjęcie*, poniekąd zatracza własną tożsamość i odrębność, rozpląwa się w socjologii kultury.

Spoglądając krytycznie na dzisiejszą socjologię wizualną jako na pewną całość teoretyczno-badawczą, można sformułować wobec niej następujące trzy zarzuty.

Po pierwsze, można powiedzieć, że (chyba jednak) **przecenia** ona pierwszego typu spojrzenie (*patrzenie przez zdjęcie*). **Co wówczas widać?** Widać scenografię życia spo-

łecznego stworzoną przez fotografującego lub fotografowanego, by zarządzać znaczeniami [*Fotografia z natury rzeczy lepiej nadaje się do dokumentowania przedmiotów niż do pokazywania ludzi*]. **Czego nie widać?** Nie widać niczego, czego nie widzieliśmy. Zdjęcia nie relacjonują rzeczywistości, lecz inne zdjęcia [*Wszystkie moje zdjęcia są również zdjęciami innych fotografów; Większość zdjęć przypomina inne zdjęcia*].

Po drugie, socjologię wizualną cechuje dziś **nadmiar** spojrzeń typu drugiego (*patrzenie na zdjęcie*), które w konsekwencji niczego już nie wnoszą do naszego rozumienia rzeczywistości (i społeczeństwa). **Co widać?** Widać, o co socjologia podejrzewa władzę. Widać, przed czym i przed kim socjologowie chcą bronić społeczeństwa [*Fotografia zakładów Kruppa nic nam nie mówi o stosunkach społecznych w zakładach Kruppa; Intensywny błękit nieba na zdjęciach reklamowych symbolizuje roszczenie do sprawowania całkowitej kontroli nad rzeczywistością; Fotogeniczność jest jednym z terminów języka przemocy*]. **Czego nie widać?** Nie widać bez-przyczynowości. Wiara w to, że wszystko, co znalazło się na zdjęciu, znalazło się na nim nieprzypadkowo, uniemożliwia przyjęcie do wiadomości, że zdarzają się epizody utraty kontroli [*Socjologii wizualnej widzącej swą podstawową rolę w dostarczaniu socjologicznych interpretacji obrazów grozi pułapka panznaczeniowości. Możliwości w zakresie kontroli kodów komunikacyjnych mają jednak swoje granice (...), nie wszystko, co można znaleźć w obrazie – przedmiocie analizy musi koniecznie coś znaczyć*].

I po trzecie, socjologia wizualna **nie docenia** w wystarczającym stopniu wartości spojrzenia trzeciego (*patrzenia za zdjęcie*).

Powiedzieć więc można, że pozytywny program dla socjologii wizualnej powinien dziś streszczać się w trzech postulatach: (1) mniej *patrzenia przez zdjęcie*, (2) mniej *patrzenia na zdjęcie* oraz (3) więcej *patrzenia za zdjęcie*. **Czego wówczas nie widać?** Paradoksalnie, nie widać, o czym już tu wspominałem, *standardowego* programu socjologii wizualnej. Socjologia wizualna staje się (jedną z wielu możliwych) strategii teoretyczno-badawczych socjologii kultury, jedną z jej wielu równoprawnych „skrzynek narzędziowych” i, generalnie, jedną z jej pomocnic, mających ułatwić jej badanie wzorów kulturowych. **Co natomiast widać?** Wbrew pozorom widać to, co na mocy zobowiązań i reguł kulturowych ma pozostawać w ukryciu. Każde bowiem zdjęcie w równym stopniu odsłania i zakrywa rzeczywistość: katalog sfotografowanych zdarzeń, sfotografowanych przedmiotów, sfotografowanych osób, ofotografowanych lub przefotografowanych symboli i pojęć odsłania siłą rzeczy swoją odwrotność, swój antykatalog [*To, czego nie ma na zdjęciach, jest w „złej pamięci”; Nie wszystko nadaje się do sfotografowania; Daj już spokój, nie wygłupiaj się z tym aparatem!*]. Widać też, oczywiście, społeczne definicje normalności – to, co jest na zdjęciach, znajduje się na nich zazwyczaj dlatego, że jest *normalne* i społecznie obłaskawione [*Większość zrobionych zdjęć zaświadcza podobieństwa, a nie różnice*]. Widać, po trzecie, społeczne matryce winy i wstydu. Odsłaniają je i ujawniają wszelkiego typu czynności i zabiegi retuszarskie (w dosłownym i przenośnym znaczeniu), które mają na celu niedopuszczenie do tego, aby wykonywane i dozwolane fotografie pokazywały cokolwiek, z czym ich autorzy i bohaterowie nie chcą się pogodzić,

co uznają oni za epizody utraty własnej kontroli nad tym, co powinno być kontrolowane/co życzyliby sobie kontrolować i co ujawnia im się jako rodzaj zgrzytu, dysonansu z ich „chcianymi obrazami siebie”, z ich statusowymi aspiracjami oraz z ich wyobrażeniami na temat tego, jak, w jakich rolach, w jakich sytuacjach, w jakich scenografiach i w jakich kontekstach powinni ich oglądać inni [No dobrze, zaraz pani zrobi to swoje zdjęcie, ale najpierw trochę ogarnę mieszkanie; Inscenizacje są fałszerstwami polegającymi na zastępowaniu prawdy „dziś” przez prawdę „jutra”]. Widać, po czwarte, konwencje (aparatu fotograficznego i fotografii), które w pośredni lub bezpośredni sposób odsyłają do konwencji i rytuałów społeczeństwa. Fotografia ma bowiem swój ukryty, trudny do przełamania (gdyż związany zarówno z jej technologiami, jak i z jej ideologiami) kod estetyczny. Jednak istniejące społeczne wzorce „dobrego zdjęcia” [Zdjęcia robione przez Emila Zolę były równie dobre jak zdjęcia najbardziej znanych paryskich portrecistów] i równie, wbrew pozorom, precyzyjnie ustalone, równie skonwencjonalizowane i równie zobowiązujące „wzorce przełamania wzorca dobrego zdjęcia” [Ambitne i „prawdziwie artystyczne” fotografie najłatwiej odróżnić od tych mniej ambitnych i nieartystycznych po tym, że te pierusze są zazwyczaj czarno-białe i mało ostre, albo zupełnie nieostre, zaś te drugie – kolorowe i ostre] odślaniają nie tylko obowiązujące reguły estetyczne, lecz także obowiązujące zasady konstrukcyjne porządku społecznego oraz obowiązujące hierarchie aksjo-normatywne, które porządek ten sankcjonują i reprodukują. I widać wreszcie, po piąte, choć na pewno nie po ostatnie, jakie wymiary, wycinki rzeczywistości są szczególnie dostępne rejestracji, gdyż nie są nadzorowane lub są nadzorowane nieefektywnie [Dlaczego sfotografowaliście dworzec? Ponieważ dworzec jest duży i się nie rusza].

W zasadzie można by w tym miejscu poprzestać na owym trzypunktowym pozytywnym programie dla socjologii wizualnej, stwierdzając, że jest on dla niej całkowicie wystarczającym zadaniem (i jednocześnie wyzwaniem) na najbliższą i nawet na nieco bardziej odległą przyszłość.

Ale wydaje się, że socjologia wizualna może (powinna i ma szansę) pójść w swoich zamysłach, w swoich staraniach, aby rozszerzyć i zarazem unowocześnić pole interpretacyjne fotografii (a przy okazji również swą własną przestrzeń badawczą), jeszcze dalej. Owo „dalej” oznaczać może dziś chyba przede wszystkim **przyjęcie założenia, że (socjologiczne, antropologiczne, kulturoznawcze, medioznawcze) zainteresowanie fotografią winno być zainteresowaniem fotografią pojętą maksymalnie szeroko: jako praktyka społeczna, nie zaś (wyłącznie) jako uniwersum obrazów.**

Jak ten postulat rozumieć? Przede wszystkim jako sugestię, że **świat przedstawiony na zdjęciu wcale nie musi być w nim ani najważniejszy, ani najbardziej ekscytujący, ani też (przynajmniej z punktu widzenia socjologa) najbardziej przydatny jako punkt wyjścia i jako podstawa do wyciągania wniosków na temat sposobów funkcjonowania społeczeństwa.** Przy takim założeniu natychmiast rodzi się oczywiście pytanie, co wobec tego – jeśli nie sam obraz lub mówiąc ostrożniej, jeśli nie tylko obraz – mogłoby znaleźć się w polu zainteresowania badaczy? Co jeszcze, obok obrazu fotograficz-

nego, *da się* traktować „wskaźnikowo”, jako lepsze czy gorsze, lecz jednak przynajmniej potencjalnie interesujące odbicie takich czy innych faktów, procesów i mechanizmów, które są tkanką rzeczywistości społecznej i mikrocząsteczkami uniwersum kulturowego? Próbując utrzymać się w konwencji językowej Terence’a Wrighta, można by powiedzieć, że ów sugerowany tu przeze mnie (bardziej „ofensywny”, choć pewnie i zarazem bardziej ryzykowny i niewolny od wielu nowych pułapek) program socjologii wizualnej powinien skupiać swą uwagę (1) **na tym wszystkim, co dzieje się przed zdjęciem** oraz (2) **na wszystkim, co dzieje się z (już zrobionym) zdjęciem.**

Socjologia wizualna bez obrazów

Założenie, zgodnie z którym socjologia wizualna (przynajmniej zaś pewna jej wersja) może obywać się bez obrazów, ma prawo wydać się niedorzeczne. Bo nawet jeśli błyskawiczna inflacja i infantylicyzacja obrazów fotograficznych, której jesteśmy dzisiaj świadkami, ich coraz większe zakłamanie spowodowane wejściem fotografii w fazę digitalną oraz ich coraz większa *przejrzystość semantyczna* sprawiająca, że ich kulturowa, polityczna i ekonomiczna interpretacja wydaje się łatwa jak nigdy dotąd, napawać mogą rosnącą wobec nich nieufnością (i rosnącym nimi znużeniem), to trudno, mimo wszystko, wyobrazić sobie, iż zamknięte w kadry widoki rzeczywistości miałyby być nieprzydatne dla socjologii.

A jednak spróbuję tutaj bronić tego nieco przewrotnego założenia. Wspomniałem już przed chwilą o postępującym *rozczarowaniu obrazami* (jeśli nie obrazami w ogóle, to przynajmniej obrazami-fotografiami). Chciałbym jeszcze na krótko powrócić do tej kwestii. Otóż rzeczywiście, wydaje się, że współczesna *fotosfera* (zwłaszcza, paradoksalnie, ta jej część, która wytwarza się mniej lub bardziej spontanicznie i oddolnie) staje się coraz mniej interesująca dla socjologów. Po pierwsze, dlatego, że wbrew pozorom (oraz wbrew lirycznym nadziejom wszelkich wczorajszych i dzisiejszych entuzjastów fotografii) o znakomitej większości powstających na naszych oczach zdjęć można powiedzieć, że raczej *kopiują one inne zdjęcia, niż odślaniają rzeczywistość.* Po drugie, dlatego, że socjologii wizualnej widzącej swą podstawową rolę w dostarczaniu socjologicznych interpretacji obrazów coraz trudniej wyjść poza szukanie ukrytych w fotografiach funkcji regulacyjnych; owe regulacyjno-instrukcyjne funkcje fotografii to oczywiście ważny problem, lecz niejedyny i najprawdopodobniej (jednak) nie najważniejszy. Po trzecie, dlatego, że jakkolwiek prowokacyjnie by to zabrzmiało, bardzo często ciekawszy od samych fotografii (nawet tych na wskroś oryginalnych i zrobionych wbrew wszystkim społeczno-kulturowym instrukcjom) okazuje się cały skomplikowany kontekst ich wykonania lub (i) sposoby ich włączania w materialną (oraz symboliczną) codzienność.

W okolicznościach tych program zajmowania się (nie tylko przez szeroko pojętą socjologię kultury, ale i przez socjologię wizualną) **nie tyle samymi obrazami, ile tym**

wszystkim, co je poprzedza, i tym wszystkim, co wiąże się ze sposobami ich społecznego uwidzialnienia, przestaje brzmieć jak czysta ekstrawagancja. Wolno powiedzieć, że staje się on wręcz programem, dzięki któremu zainteresowanie piktorialnością (choć nietożsamy już z wpatrywaniem się – w takich czy innych celach – w obrazy) cały czas jeszcze uchodzić może za sensowne, uprawnione i potencjalnie owocne.

Co jednak oznaczać by miał w praktyce (już bardzo konkretnie i nazywając poszczególne zadania i cele po imieniu) ów program, w myśl którego przedmiotem socjologicznego zainteresowania i socjologicznej uwagi przestaje być **sama wizualność, staje się nim natomiast szerokie spektrum rozmaitych mikropraktyk związanych (1) z fazą powstawania obrazu fotograficznego i (2) ze sposobami zarządzania fotografiami (przede wszystkim własnoręcznie zrobionymi, ale również tymi odziedziczonymi, podarowanymi itd.), ze sposobami włączania ich (względnie wyłączenia) w konstruowane przez jednostki ich własne, prywatne scenografie, w których rozgrywa się ich życie codzienne.**

Po pierwsze, można przyjąć, że (niekiedy) więcej dowiemy się o społeczeństwie i o regułach wytwarzania oraz potwierdzania porządku społecznego, przyglądając się nie tyle samym zdjęciom, ile **indywidualnym wyborom związanym z szeroko rozumianą technologią fotograficzną i warsztatem fotograficznym**. Potencjalnie „wskaźnikowe” byłyby wówczas takie np. kwestie, jak same sposoby tematyzowania fotografii, oczekiwania technologiczne i preferencje sprzętowe, *nawyki użytkowe* towarzyszące fotografowaniu itd.

I tak np. całkiem dobrym wskaźnikiem (stylu życia i aspiracji statusowych, ale również m.in. indywidualnych oczekiwań dotyczących zakresu sprawstwa i kontroli) mogą być wybory dotyczące użytkowanego sprzętu fotograficznego. Współczesne aparaty fotograficzne okazują się bowiem, chyba jeszcze mocniej niż ich analogowi poprzednicy, narzędziami-symbolami. Zaprojektowane jako supernowoczesne technogadżety lub wystylizowane na kamery z lat pięćdziesiątych poprzedniego stulecia, które próbują być wehikułami nostalgii za starymi, dobrymi czasami fotografii, zredukowane do technobizuterii lub przeciwnie, pomyślane jako ostentacyjnie nieprzyjazne *klamoty* mające przywołać na myśl ekwipunek zawodowców, sprowadzone do roli dodatku (jak „cyfrówki” w telefonach komórkowych) lub wyniesione do rangi przedmiotu – dzieła sztuki mającego epatować swoim niepowtarzalnym *designem* – każdorazowo niosą one ze sobą jakiś *dodatkowy* ładunek informacji o ich nabywcach i posiadaczach. Zdradzają ich nadzieje (np. liryczno-naiwną wiarę w „inteligentne technologie”, które są w stanie nawet okazjonalnego „pstrykacza” uchronić przed „głupimi błędami” i wpadkami warsztatowymi), ich tęsknoty (np. za „barwnym życiem” fotografów podróżników, fotografów reporterów, fotografów, którzy – jak bohater *Powiększenia* Antonioniego – traktują aparat jako narzędzie i wręcz synonim władzy) oraz ich lęki, np. przed utratą autonomii i całkowitym skazaniem na programy zautomatyzowanego aparatu, symbolizujące tu, tak naprawdę, jak u Flussera, władzę, bądź na odwrót: przed paraliżującą swobodą ustalania technicznych parametrów obrazu fotograficznego gwarantowaną

przez pozbawione automatyki kamery dostarczane na rynek z myślą o „zaawansowanych fotoamatorach” i profesjonalistach.

Także np. *rozmowy o fotografii* mogą okazać się w praktyce – przynajmniej dla socjologa – ciekawsze niż same zdjęcia. To, kiedy, jak i dlaczego zaczyna się mówić o fotografii, pozwala, paradoksalnie, lepiej zdać sobie sprawę z jej faktycznego znaczenia kulturowego niż to, co da się wypatrzeć na zdjęciach. Innymi słowy mówiąc, siłę przywiązania do fotografii i rozmiary łączonych z nią takich bądź innych nadziei (czy też takich bądź innych wątpliwości i zastrzeżeń) łatwiej jest *opowiedzieć, niż pokazać*.

To samo można, w zasadzie, powiedzieć o *rozmowach na temat (konkretnych) zdjęć*. Opowieści-o-zdjęciach (nie zaś opowieści zdjęć) **umożliwiają bowiem uobecnienie doświadczenia obrazowania i całego złożonego kontekstu obrazowania, które okazują się przeważnie bardziej bogate w różnorodnie treści i intrygujące napięcia semantyczne niż samo tylko doświadczenie obrazu**.

Łatwo sobie tę różnicę uprzytomnić, porównując np. sytuację osoby, która ogląda czyjeś zdjęcia, mając jednocześnie możliwość wysłuchania dopowiadających je komentarzy, z sytuacją osoby, która jest tej możliwości pozbawiona. W pierwszym przypadku na ratunek obrazowi przychodzi język. Obraz może więc zostać zredukowany do pretekstu narracji, ewentualnie do (niekoniecznie nawet *udanej*) ilustracji bądź do (znów nie aż tak ważne, jak bardzo przekonującego) świadectwa. Oglądane zdjęcie nie musi się podobać, nie musi być „dobre” w potocznym tego słowa znaczeniu, więcej nawet: właściwie można je zbyć, zignorować. Wystarcza bowiem, że *wywołuje* ono wypowiedź, która je dookreśla, wzbogaca, koryguje i która je w rezultacie zastępuje. Dobrym przykładem takiej sytuacji są coraz popularniejsze „spotkania przy zdjęciach” (np. zrobionych podczas zagranicznych wakacji, dokumentujących jakieś ważne spotkania towarzyskie itp.). Bardzo często pokazywane podczas takich spotkań fotografie traktowane są właśnie jedynie jako „ikoniczne podpórki” mające służyć za pretekst do takich czy innych opowieści. W gruncie rzeczy podobne sytuacje można postrzegać jako przykłady *zwycięzania języka nad obrazem*. Pokazują one, że język okazuje się, wbrew pozorom, wbrew znanemu *bon motowi* redaktorów pisma „Life” („jedno zdjęcie zastępuje tysiąc słów”), w dalszym ciągu bardziej efektywny i bardziej skuteczny komunikacyjnie niż obraz¹⁵. W drugim przypadku obraz fotograficzny nie może już liczyć na żadne *wsparcie z zewnątrz*. Jest odcięty od suflera (od suflerów). Jest skazany na siebie, na swój immanentny potencjał ściągania uwagi i przekonywania.

Pierwsza sytuacja, co prawda, podważa zaufanie do obrazu (i poniekąd pozbawia go aurytetytu), lecz jednocześnie w paradoksalny sposób **usensownia każde poszczególne zdjęcie**, gdyż nie kwestionuje jego ostatecznej przydatności (choćby tylko w roli owego pretekstu, który pomaga zacząć rozmowę i który, mimo wszystko, ją jakoś kierkuje). Natomiast druga sytuacja wydaje się dla wielu, być może dla większości, zdjęć prawdziwie

¹⁵ Można by w tym momencie przywołać np. niezliczone przykłady wypowiedzi, które *retuszują* obraz [To niebo było, rzeczywiście, jeszcze bardziej niebieskie] lub które go „proteżują” [Nie zdążyłem złapać tej sytuacji].

zabójcza. Jeśli oglądane – bez pomocy i bez instrukcji suflera – zdjęcia *nie przemawiają*, jeśli nie komunikują one tego, co miały zakomunikować zgodnie z założeniami poczynionymi przez ich autorów, **znaczy to, że są *de facto* swoistymi aktami oskarżycielskimi: już nie tylko wobec nich samych, lecz również wobec fotografii jako takiej.**

I jeszcze jeden przykład. Wydaje się, że trochę podobnie jak w przypadku sposobów mówienia o fotografii (lub o konkretnych zdjęciach) także *sposoby interesowania się fotografią* (przybierające dzisiaj, głównie dzięki upowszechnieniu się Internetu, o wiele bardziej różnorodne formy niż w jeszcze niedalekiej przeszłości¹⁶) traktowane być mogą, w wielu wypadkach, jako lepsze wskaźniki określonych wzorów społecznych i kulturowych niż same zdjęcia. Owe sposoby interesowania się fotografią (ich konteksty, ich intensywność, stopień ich zrytualizowania, towarzyszące im motywy i uzasadnienia, splecione z nimi tryby angażowania się w fotografowanie itd.) odsłaniają bowiem, znowu, matryce indywidualnych i zbiorowych aspiracji oraz hierarchie aksjono--normatywnych preferencji, ale przede wszystkim odkrywają one mechanizm *zobowiązania* do „fotograficznego myślenia”, do przyjmowania wzroko- i obrazocentrycznej perspektywy kulturowej.

Po drugie, można próbować interesować się fotografią (a właściwie fotografowaniem) **wyłącznie jako symbolicznym gestem.** Wolno przyjąć, że – przynajmniej w niektórych okolicznościach i sytuacjach – **prawdziwie znaczący społecznie jest sam fakt sięgnięcia po aparat fotograficzny i sama czynność fotografowania.** Jakkolwiek przewrotnie by to zabrzmiało, wiele zdjęć robi się nie tyle po to, aby je później samemu oglądać lub by je komukolwiek pokazywać, lecz po to, aby *potwierdzić* tym gestem społeczną ważność fotografowanego zdarzenia (chrzcina, ślubu, uroczystej przysięgi wojskowej, koleżeńskigo spotkania po latach itd.), po to, by ujawnić się i *pokazać się* innym jako jednostka, która respektuje określone *normalne praktyki i rytuały społeczne* itd.

Można pójść wszelako w tym myśleniu dalej, mianowicie przyjąć, że fotografowanie sprowadzone do roli gestu znaczącego służy w rzeczywistości nie tylko potwierdzeniu indywidualnego akcesu do społecznej normalności i nie tylko pokazywaniu się w roli społeczno-kulturowego *normalsa*, lecz że pozwala ono również komunikować **praktycznie każdy rodzaj nastawienia do porządku społecznego.**

I tak przykładowo, orientację na *normalne oryginalności* rozumiane tu jako ostrożne, częściowe i warunkowe „odklejanie się” od reguł porządku społecznego, któremu towarzyszą jednakże rozmaite zabiegi mające na celu komunikowanie partnerom społecznym, że w rzeczywistości pozostaje się cały czas po stronie „normalnie żyjącej większości”, wyrażać może np. „sprzęganie” fotografowania z rozmaitymi ekscentrycznymi,

ale ostatecznie kulturowo zalegitymizowanymi formami spędzania czasu wolnego, zaś orientację na całkowitą transgresję poza reguły ładu – np. ostentacyjne łamanie określonych „praktyk ochronnych” związanych z fotografowaniem (robienie zdjęć z pozycji podglądacza, obnoszenie się z kamerą w okolicznościach, w których fotograf jest postrzegany jako intruz itp.).

Po trzecie, można również próbować patrzeć na fotografię *wyłącznie jak na przedmioty.* Można uznać, że o społeczeństwie i jego kulturze więcej niż zdjęcie-obraz powie nam niekiedy zdjęcie-przedmiot. Mówiąc zaś ściślej, z punktu widzenia socjologa znacznie ciekawsze niż same zdjęcia mogą okazać się sposoby *zarządzania* zdjęciami: jak i gdzie ludzie je przechowują, jak je eksponują (bądź ukrywają), jak podkreślają lub przewyciężają ich materialność, jak i kiedy je dowartościowują (albo pozbawiają znaczenia), jak i do czego ich *używają*, kiedy i w jakich okolicznościach je niszczą (lub ratują przed zniszczeniem, dążąc do powstrzymania procesu ich stopniowej dematerializacji i ich stopniowego *znikania*), kiedy i z jakich powodów przerabiają je na nie- bądź antyfotografie, jak ich dotykają i jak trzymają je w rękach, jak wpasowują je w przestrzeń i w klimat swoich domów, w jakich okolicznościach zamieniają je w towar na sprzedaż, jak je chronią przed przypadkowymi oglądającymi i przed oglądającymi-intruzami, jak je włączają w symboliczne i funkcjonalne związki z innymi przedmiotami itd.

Sprowadzenie zdjęcia do przedmiotu w pewnym sensie przekreśla jego obrazowość. Oczywiście niecałkowicie, bo w końcowym rozrachunku to, co widnieje na zdjęciu, na rozmaite sposoby determinuje późniejsze sposoby jego uobecniania i ukrywania (inaczej *są obecne* w prywatnej przestrzeni zdjęcia – rodzinne pamiątki, inaczej samodzielnie zrobione fotografie, które po wywołaniu okazały się na tyle *udane*, że da się je traktować jako zasługujące na wyeksponowanie przedmioty estetyczne, a inaczej np. zdjęcia pornograficzne). Rzecz jednak w tym, że zaskakująco często to nie sam obraz fotograficzny, nie takie czy inne jego „cechy własne”, lecz dopiero *jego historia* kierunkuje nasze doń nastawienie, wyrażane następnie (można by wręcz powiedzieć: symbolizowane) określonymi sposobami/strategiami jego uprzedmiotowiania, „grania” nim jak rzeczą (i jako rzeczą). Ostatecznie inaczej obchodzimy się ze zdjęciami, które odziedziczyliśmy po naszych przodkach, inaczej ze zdjęciami, które zrobiliśmy sami, inaczej ze zdjęciami podarowanymi nam przez naszych bliskich jako swoiste talizmany bądź pamiątki, inaczej ze zdjęciami wyciętymi z gazet itd. **Chodzi więc, tak naprawdę, o to, aby znajdować i ustalać jakieś związki, jakieś zależności między tym, co widnieje na zdjęciu, i między ową *historią zdjęcia* a tym, co się z nim później dzieje jako z materialnym nośnikiem określonych znaczeń.**

Zakończenie

Trudno dziś zgadywać, w jakim kierunku rozwijać się będzie w nadchodzących latach socjologia wizualna. Najbardziej prawdopodobny scenariusz jej dalszego rozwoju

¹⁶ Dobrym przykładem kreowania przez sieć i jej możliwości technologiczne zupełnie nowych sposobów funkcjonowania w roli fotoamatora są coraz liczniejsze, także w polskojęzycznym Internecie, portale poradnikowe adresowane do fanów fotografii i fotografowania. Szerzej piszę o nich w książce zatytułowanej *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, zob. R. Drozdowski, *Obraza na obrazy...*, dz.cyt., Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 45–49.

wiązałbym, mimo wszystko, z dwoma pierwszymi wyodrębnionymi przez Terence'a Wrighta sposobami traktowania obrazu: (1) z dążeniem do tego, aby traktować obrazy (w praktyce: zapisy fotograficzne i filmowe) jako wprawdzie z wielu powodów niedoskonałe, lecz jednocześnie najlepsze z dostępnych nam dzisiaj kopie, *odpowiedniki rzeczywistości* oraz (2) z dążeniem do tego, aby zastane obrazy czynić *przedmiotem semiologicznej analizy*, mającej na celu wysłedzenie ich znaczeń i funkcji.

Mam jednak równocześnie nadzieję, że ów mniej samonarzucający się (i pewnie bardziej kłopotliwy, bardziej ryzykowny dla samej socjologii wizualnej) program przekierowywania jej uwagi z obrazu fotograficznego na wszelkie konteksty towarzyszące jego wytworzeniu oraz na sposoby jego społecznego „uwidzialnienia” może być, w ostatecznym rozrachunku, znacznie płodniejszy poznawczo niż Wrightowskie strategie patrzenia *przez* i *na* obrazy. Ten bardziej przewrotny i przekorny program socjologii wizualnej wart jest uwagi z jeszcze jednego powodu. Wydaje się, że ma on szansę przyczynić się do przewyciężenia mocno (coraz mocniej) obrazo- i wzrokocentrycznej perspektywy współczesnych nauk społecznych, która czyni z nas wszystkich powoli prawdziwych niewolników obrazów. ■

ADAM SOBOTA

Przeszłość jako terażniejszość – społeczny apel fotografii

Społeczny dyskurs fotografii kojarzony jest powszechnie z metodami prasowego fotoreportażu czy też ogólniej – z powstawaniem obrazów składających się na pewien encyklopedyczny zasób wiedzy o społeczeństwie. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że w ostatnim czasie także w działaniach uznawanych za artystyczne coraz większe znaczenie ma posługiwanie się fotografiami dokumentującymi różnego rodzaju fakty społeczne. Są to strategie obejmujące rejestrowanie różnych wydarzeń metodą dokumentalną czy paradokumentalną (np. rekonstrukcje pewnych faktów na wzór sądowych wizji lokalnych), jak też posługujące się inscenizacjami, a nawet przetworzeniami obrazów. Stopień tolerancji dla manipulowania obrazem fotograficznym jest dzisiaj wyjątkowo duży, a zrelatywizowanie pojęcia dokumentu sprawia, że ta kategoria – przynajmniej w sztuce – występuje w bardzo wielu postaciach. Największą chyba tolerancję dla indywidualnych procedur zapewnia powiązanie kategorii dokumentu z artystycznym performance.

W poniższych rozważaniach zamierzam skupić się na tym nurcie działań z fotografią, gdzie refleksje o aktualnej sytuacji społecznej budowane są na podstawie obrazów powstałych znacznie wcześniej. Chodzi mi zarówno o wykorzystywanie cudzych archiwów (dorobku autorów znanych lub anonimowych), jak i o wykorzystywanie dawnych prac z własnego dorobku, aby pokazać je w zmienionym kontekście. Zasadą w takich działaniach jest to, że subiektywna refleksja dyspozytora archiwum oraz zobiektywizowana

historyczna relacja zawarta w fotografiach są wątkami rozwijanymi równolegle. Dyspozytor w zasadzie nie ingeruje w sam obraz, a wręcz pieczołowicie zachowuje jego formę (nawet ze śladami zniszczeń), zaznacza natomiast swoje stanowisko poprzez wybór fotografii oraz ich zestawienia, ewentualnie proponuje warianty interpretacji. Któryś z tych wątków może być oczywiście mocniej zaakcentowany, np. fakt manipulacji materiałem może wyrażać się w jakimś sposobie opracowania odbitek, przy czym powinno być jednak możliwe odczytanie ich pierwotnej formy. Takie postępowanie z materiałami archiwalnymi jest czymś jeszcze innym niż kojarzone z postmodernizmem strategie pastiszu, cytowania, pasażowania itp.

Wiele osób analizujących stan współczesnej fotografii wskazywało na fakt, że aktualnie to przekaz telewizyjny (plus komunikacja internetowa) jest głównym kanałem dostarczania informacji i bieżącego komentowania zjawisk życia społecznego. Natomiast fotografia, w stopniu większym niż kiedykolwiek przedtem, staje się domeną refleksji prowadzonej z większego dystansu, przez co skłania do głębszego humanistycznego namysłu nad przeszłością. To, w jaki sposób fotografia stanowi dokument, jest jednak obecnie przedmiotem wielu kontrowersji. Radykalne stanowisko w tej sprawie wyraża w swojej ostatniej książce André Rouillé¹. Twierdzi on, że tradycyjne rozumienie fotografii jako dokumentu społecznego należy całkowicie do przeszłości, gdyż związane jest z epoką industrializacji. Fotografia wtedy się narodziła i jej dokumentalny prestiż był odpowiednią dla tego czasu metodą ideologicznej manipulacji. Obecna postindustrialna epoka – gdy idzie o przekazy wizualne – wyróżnia się świadomością formy, a więc rozumienie fotografii jako dokumentu jest zastępowane przez rozumienie fotografii jako ekspresji. Rouillé stwierdza, że współcześnie ostatecznie uświadomiono sobie autonomię fotografii jako „nowej rzeczywistości”, a przesądził o tym rewolucyjny efekt wprowadzenia cyfrowego zapisu obrazu. Podobne stanowisko wobec dokumentalnego statusu fotografii zajmuje François Soulages², jakkolwiek nie przywiązuje on większego znaczenia do digitalizacji obrazów. Píše w swojej książce wielokrotnie o szkodliwości mitu obiektywnej fotografii, dowodząc, że wszystko w niej jest inscenizowane, a najbardziej trafne wydaje mu się porównanie fotografii do teatru. Soulages stwierdza wprost, że każda fotografia jest ekspresją, a więc każda może być sztuką. Jak pisze: „Przemieszczenie się fotografii z bez-sztuki do sztuki wyjaśnia zatem estetykę dzieła fotograficznego”³. Charakterystyczne dla takiego podejścia jest to, że walor ekspresji zostaje oderwany od jakiegokolwiek normy czy kryterium jakości, i w związku z tym rozróżnianie pomiędzy sztuką a dokumentem staje się bezprzedmiotowe.

Obie te wydane w roku 2005 we Francji książki oparte są na zdecydowanym sprzeciwie wobec poglądów Rolanda Barthes’a, jakie dobitnie wyraził on w swoim ostatnim

¹ A. Rouillé, *Fotografia – między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hademann, Universitas, Kraków 2007.

² F. Soulages, *Estetyka fotografii – strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.

³ Tamże, s. 209.

dziele *Camera lucida* z 1980 roku⁴. Barthes potraktował obraz fotograficzny jako znak – indeks, określając fotografię jako „to, co było”, przez co ma zapewnić nam ona poczucie obcowania z samą rzeczywistością. Istotnie, można dojść do wniosku, że taka definicja jest dużym uproszczeniem, ale nie należy tracić z oczu faktu, że ten zabieg posłużył Barthes’owi do skupienia się na najbardziej intymnych kwestiach własnej psychiki. Poszukiwanie autonomii własnej tożsamości ostatecznie okazuje się także obroną autonomii tych fotografii, które są w orbicie zainteresowań jednostki. Mimo deklarowanych różnic, stanowiska przywoływanych powyżej autorów spotykają się ze sobą na płaszczyźnie percepcji fotografii.

Przykłady działań z fotografią, jakie chcę tutaj wskazać, są najczęściej kompromisowym rozwiązaniem pomiędzy skrajnymi definicjami fotografii, określającymi ją jako dokumentalne odciski świata zewnętrznego lub jako subiektywną ekspresję autora. Ważnym przesłaniem, jakie z nich wynika, jest ambiwalentność tych definicji oraz ich wzajemna zależność. Kiedy ktoś manipuluje obrazami odnoszącymi się do zdarzeń z przeszłości, ma to kilka istotnych walorów i warto wskazać przynajmniej na dwa. I tak, czasowe oddalenie momentu powstania takich rejestracji (najczęściej wiele lat lub dekad) dobitniej wskazuje na to, że terażniejszość zawsze uświadamiamy sobie poprzez refleksję nad przeszłością. Nawet kiedy fotografujemy na bieżąco, to wszelkie wybory dokonywane są z uwagi na pożądane znaczenie, a wszelkie znaczenia zawsze pochodzą z przeszłych doświadczeń⁵. Najczęściej interpretujemy to jednak jako kontakt z terażniejszością, a złożoność tej sytuacji staje się wyrazista dopiero poprzez rozsuniecie poszczególnych elementów w czasie. Drugim ważnym aspektem takich działań jest twórcza bezinteresowność w interpretacji fotograficznych dokumentów. Oznacza to, że nie są one użyte do wspierania politycznych dogmatów czy do ilustrowania schematycznych interpretacji historii. Przeszło trzy dekady temu Susan Sontag i John Berger postulowali prywatyzację dyskursu fotografii, aby ocalić jego społeczną wartość przed politycznymi manipulacjami⁶. Można powiedzieć, że obecnie obserwujemy efekty pozytywnej reakcji na ten apel. Taką prywatyzacją jest refleksja nad przeszłością podejmowana z pozycji sztuki, która najpełniej naświetla możliwości fotograficznego dokumentalizmu. Prezentowane poniżej przykłady wybrałem z fotografii polskiej, ale jest to oczywiście zjawisko o charakterze uniwersalnym.

Jerzy Lewczyński należy do prekursorów strategii artystycznej rewitalizacji fotograficznych archiwaliów⁷ (il. 1, 2). Wykorzystywał niemal cały repertuar możliwości postępowania z takimi materiałami. Już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, włączając się w działania sztuki neoawangardowej, reprodukował znalezione dokumenty i stare

⁴ Wydana w Polsce pod tytułem *Światło obrazu*.

⁵ Wnikliwie zinterpretował ten mechanizm Henri Bergson, zob. H. Bergson, *Materia i pamięć*, przeł. R.J. Weksler-Waszkinel, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2006.

⁶ J. Berger, *Użycia fotografii*, [w]: tegoż, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.

⁷ Zob. J. Lewczyński, *Archeologia fotografii, prace z lat 1941–2005*, wyd. Kropka, Września 2005.

fotografie, współdziałając ze Zdzisławem Beksińskim, m.in. przy organizowaniu wystawy *Antyfotografia* w 1959 roku. Wydobywał dodatkowe sensy z fotografii poprzez układanie ich w różne zestawy, a pokazywał nie tylko odbitki, ale i same negatywy. Czasami manipulował obrazem fotograficznym (jak w pracy *Nasze powiększenie* z 1971 roku, gdzie powiększał fragmenty cudzej fotografii z 1945 roku i dodawał je do pierwotnego obrazu albo gdy podkolorowywał wybrany motyw obrazu), ale podstawową jego metodą było wierne odtwarzanie istniejącego zapisu. Odkrywał twórczość zapomnianych autorów, wprowadzając ich do historii fotografii (jak w wypadku pioniera fotografii Wilhelma Blandowskiego z Gliwic czy Feliksa Łukowskiego, wiejskiego fotografa z Zamojszczyzny w latach czterdziestych ubiegłego wieku). Dociekał też historii osób i wydarzeń przedstawionych na znalezionych fotografiach, co wielokrotnie prowadziło do nieoczekiwanych odkryć i spotkań (jak w wypadku fotografii żydowskiej rodziny, które znalazł na strychu w Sanoku). Sam Lewczyński nieustannie dokumentuje różne sytuacje w przestrzeni publicznej i sięga do tego własnego archiwum przy różnych okazjach. Jest wyjątkowo świadomy tego, jak kreatywnym czynnikiem jest sam upływ czasu w stosunku do pozornie zdefiniowanych w pewnym momencie fotograficznych rejestracji.

Działania Jerzego Lewczyńskiego częściowo mają oparcie w tradycji awangardowej, zwłaszcza w tej strategii, jaką stosowano w surrealistycznych kolażach, fotomontażach i fotografiach. Dotyczy to tych jego prac, gdzie w jakiś sposób zmanipulowana zostaje forma samego obrazu. Natomiast tam, gdzie Lewczyński nie ingeruje w wykorzystywane obrazy, ale stara się o uzyskanie w sferze psychicznej ekwiwalentu tych przeżyć, o których mówią fotografie z przeszłości, jego strategia przynależy do postawy postmodernistycznej. Narzucając przeszłości własną współczesną podmiotowość, sprawia, że przeszłość przestaje być anonimowa, a staje się zarazem autorska, jak i powiązana z różnymi podmiotami.

Ciekawym przykładem tego typu uaktualnienia są losy archiwum zakładu fotograficznego Bronisława Arciszewskiego, który istniał w Będzinie od roku 1910 przez ponad pół wieku⁸. Nowi właściciele lokalu wyrzucili zmagazynowane tam klisze na śmietnik i jedynie ok. 1300 z nich uratował stamtąd przyjaciel Arciszewskiego. Klisze ostatecznie trafiły do Muzeum Zagłębia w Będzinie, gdzie przypadkowo natknął się na nie Jakub Byrczek, który niedawno zaprosił do współpracy Wojciecha Zawadzkiego i wspólnie wykonali oni pewną liczbę odbitek na wystawę oraz przygotowali materiał do albumu, który powinien się niebawem ukazać. Znamienne jest to, że tym archiwum zainteresowali się nie historycy, ale artyści (obaj prowadzą też autorskie galerie w Katowicach i Jeleniej Górze). W tych fotografiach zauważyli nie tylko cenną faktografię, ale też wybitne walory formalne oraz intrygującą osobowość ich autora, o którym pozostało tak niewiele danych (il. 3–6). Przy takim podejściu na pierwszy plan wysuwają się

⁸ Biograficzne dane o Arciszewskim zebrała Katarzyna Szleger w r. 2006, natomiast próbę oceny jego twórczości podjął Adam Sobota w tekście do przygotowywanego albumu.

nie sprawy identyfikacji sfotografowanych obiektów, ale pytanie: jak autor rozumiał ludzi i podstawowe życiowe kwestie. Pośrednio tylko odpowiedź tę sugerują sfotografowane osoby; z drugiej jednak strony, jeżeli jest ona niejasna, to staje się tym bardziej intrygująca. Ponieważ ukazywana na tych fotografiach rzeczywistość jest już odległą historią, to łatwiej jest spojrzeć na nią poprzez bardziej abstrakcyjne kategorie, pobudzające wyobraźnię. Ten sposób widzenia jest czymś innym niż spojrzenie „od środka”, którego odrębność możemy akurat w tym przypadku ocenić dzięki wydanym w 2007 roku wspomnieniom Eugenii Prawer⁹, należącej do żydowskiej społeczności w Będzinie (w 1939 była to prawie połowa mieszkańców), która ocalała z przeprowadzonego przez hitlerowców pogromu. Jej książka zawiera wspomnienia z okresu dzieciństwa i czasów drugiej wojny światowej, a także pewną liczbę fotografii. Jednak w jej relacji obrazy z pamięci zostały całkowicie przekute w słowa i podporządkowane jednoznacznym osądom, które determinują też odbiór fotografii.

Będzin, który do roku 1939 był miastem przygranicznym, jest przykładem skomplikowanych i dramatycznych relacji polsko-rosyjsko-niemieckich. Z pobliskich terenów Górnego Śląska (Gliwice) pochodziła Jadwiga Sornik, która wraz z rodzicami po roku 1920 przeniosła się do Wrocławia. Tam w latach trzydziestych prowadziła zakład fotograficzny, który działał jeszcze po upadku „Festung Breslau” (il. 7–11). Zmarła bezpotomnie w latach sześćdziesiątych. Spośród niewielu zachowanych po niej fotografii kilkadziesiąt to zdjęcia rodzinne i okolicznościowe, w tym kilka fotografii z żołnierzami niemieckimi z lat drugiej wojny światowej. Najciekawszych jest kilkadziesiąt negatywów szklanych wykonanych latem 1945 roku z portretami żołnierzy Armii Czerwonej i polskiej milicji, którzy pozowali przed atelier, demonstrując przy okazji broń, odznaczenia, rowery i prowizoryczne umundurowanie. Atmosfera jest tam pogodna, pojawiają się nawet kobiety i dzieci, a wiadomo przecież, że wokół rozpościerają się ruiny i panuje przemoc. Te fotografie są więc zarazem i prawdziwe, i mylące. Po Jadwidze Sornik, która utraciła wraz z końcem wojny środowisko, z jakim się identyfikowała, pozostały tylko nieliczne fotografie. Podobnie jak we wspomnianym uprzednio zespole fotografii Arciszewskiego, i tutaj splatają się wątki polsko-niemiecko-rosyjskie, a spaja je historia jednej osoby. W jaki sposób można o tym opowiedzieć? Jest to zadanie dla wystawy, jaką mam zamiar zorganizować w przyszłym roku.

Przykładem o nieco innym charakterze jest niedawna wystawa i publikacja podsumowująca działalność wrocławskiej Niezależnej Agencji Fotograficznej „Dementi” z lat 1982–1991, zrealizowane przez członków tej agencji, którzy niegdyś dokumentowali społeczny opór wobec totalitaryzmu w Polsce, a następnie upadek systemu komunistycznego w Europie Wschodniej¹⁰. Takie spojrzenie na własną historię grupa podjęła z dystansu kilkunastu lat, w momencie gdy postanowiła powołać fundację wspierającą ratowanie fotograficznych dokumentów. Stara się obecnie znaleźć odpowiednią

⁹ E. Prawer, *Będzin – Miasto Judenfrei*, Będzin 2007.

¹⁰ *Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi 1982–1991*, Wrocław 2007.

formułę dla tych działań. Członkowie „Dementi” zawsze podkreślali swoją niezależność – chociaż zdecydowanie sympatyzowali z ruchem „Solidarności” – dążą więc do zachowania autorskiej tożsamości w konfrontacji z „walcem” historii. Pewną wskazówką na sposób postępowania może być dla nich to, co stanowiło jeden z przedmiotów ich obserwacji, a mianowicie zapisy akcji Pomarańczowej Alternatywy, ruchu realizującego artystyczne koncepcje Waldemara Frydrycha, który postanowił zneutralizować bezosobową maszynę politycznej represji przy pomocy siły wyobraźni oraz inspirowania ludycznych akcji na ulicach Wrocławia. Jednak synteza osobistych i politycznych wątków nie jest rzeczą łatwą. Pokazała to inna część przedsięwzięcia grupy „Dementi”, którą była retrospektywna wystawa fotografii Krzysztofa Capały, członka tej grupy zmarłego przed dziesięcioma laty¹¹. Prezentację jego archiwum podzielono na dwie części. Jedna obejmowała fotografie dokumentujące ruch „Solidarności” i protesty społeczne przed stanem wojennym i po nim. Druga wystawa, pokazana we Wrocławiu także w 2008 roku, obejmowała różne fotografie Capały o ambicjach artystycznych, gdzie nie ma żadnych odniesień do polityki. Ten podział jest zabiegiem dyskusyjnym. Rozdzielono kwestie polityczne od prywatnych, choć przecież autorem wszystkich zdjęć był ten sam człowiek, który przeżywał swoją młodość jednocześnie na różnych poziomach. Wydaje się, że jego koledzy nie potrafili jeszcze na tym etapie rozstrzygnąć kwestii jego tożsamości jako artysty i dokumentalisty.

Zadanie stworzenia specyficznego archiwum dotyczącego polskiej historii lat siedemdziesiątych podjęli Anna Bohdziewicz i Mariusz Hermanowicz, którzy przygotowali kilka lat temu wystawę *Ofiary stanu wojennego*, a w 2008 roku materiał ten ukazał się w formie książki¹². Oprócz wstępu jej treść stanowią zebrane z rodzinnych archiwów portrety 56 osób (przeważnie zdjęcia legitymacyjne) i towarzyszące im teksty opisujące historię represji i okoliczności śmierci tych osób. Nie ma tutaj bezpośrednich dowodów tragicznych wydarzeń, ale autorom chodziło przede wszystkim o podtrzymanie pamięci o tych czasach i o spełnienie postulatów poszukiwania prawdy. Z pewnością nieprzypadkowe jest to, że autorzy wystawy jako artyści są znani właśnie z prac łączących fotografie i teksty (patrz *Fotodziennik* Anny Bohdziewicz czy konceptualne komentarze Mariusza Hermanowicza do własnych fotografii, poruszające problem względności pojęcia dokumentu).

Osobnym typem działań na fotograficznych archiwaliach są wystawy i publikacje wielu twórców, którzy dokonują retrospektywnego przeglądu własnej twórczości. Tutaj interesują nas oczywiście tematy ukazujące przestrzeń społeczną i zjawiska specyficzne dla pewnego okresu historii. Przytoczę kilka przykładów, które mieszczą się na skali stanowisk poznawczych pomiędzy obserwacją z zewnątrz a eksponowaniem prywatności. Wystawa oraz niedawno wydana książka Jerzego Piątka *Smutek i urok prowincji*

¹¹ K. Capała, *Fotografie – Solidarność 1980–1981*, Fundacja NAF Dementi, Wrocław 2008; tenże, *Fotografie*, Fundacja NAF Dementi, Wrocław 2008.

¹² *Ofiary stanu wojennego*, IPN, Warszawa 2008.

zawiera fotografie wykonane na Kielecczyźnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku¹³. Typowe dla czasów późnego PRL-u małomiasteczkowe sceny zarejestrowane zostały przez znawcę tego środowiska, który demonstruje postawę wytrawnego reportera. Interesują go przede wszystkim typy ludzkie, ale także charakterystyczne detale scenerii miejskiej i wytwory kultury materialnej. Fotograf jest tu zazwyczaj blisko ludzi, ale zachowuje pewien dystans i porusza się zawsze w przestrzeni publicznej. Sięgnięcie przez autora do swojego archiwum wyniknęło z pewnością z obserwowania szybko następujących zmian, co czyni te sceny już czymś egzotycznym, ale wciąż jednak jest to swojski obraz życia o znanych regułach, kontrastujący z niejasnym charakterem teraźniejszości i przyszłości.

W podobnym typie – jeśli chodzi o zachowywanie dystansu – były dokumentalne fotografie Andrzeja Florkowskiego, który przy okazji Biennale Fotografii w Poznaniu w 2007 roku po raz pierwszy zdecydował się dokonać przeglądu tego typu swojego dorobku, narastającego od roku 1969¹⁴. Fotografie te powstawały przy okazji uczestnictwa autora w uroczystościach religijnych, jego okolicznościowych wizyt w szkołach, zakładach pracy czy na marginesie podróży (il. 12–16). Można sądzić, że autor – znany dotąd z fotografii inscenizowanej i grafizowanej – zauważył pewien nabierający mocy aspekt formalny tych prac, które dotąd były dla niego twórczym marginesem.

Zadanie podsumowania pewnego okresu dokumentacji społecznej podjął też Stanisław Kulawiak, dla którego ten typ fotografii był głównym nurtem twórczości od połowy lat siedemdziesiątych (il. 17–20). Kulawiak, wystawiający swoje zdjęcia przy różnych okazjach¹⁵, tym razem zdecydował się na wydanie albumu zawierającego wybór fotografii z lat 1974–1989, który ukaże się w przyszłym roku. Jego koncepcja ma bardziej osobisty charakter, jako że obejmuje też zdjęcia rodzinne, z imprez towarzyskich, spotkań z sąsiadami, a także spostrzeżenia na temat życia w końcowej fazie istnienia formacji politycznej, jaką był PRL. Kulawiak (w odróżnieniu np. od J. Piątka) jest więc nie tylko obserwatorem, ale i uczestnikiem, przez co jego dzieło nie poddaje się łatwo ocenie socjologicznej. Zyskuje tym wiele na wszechstronności i ma większy ładunek psychologiczny. Tego rodzaju fotografia rzadko jest efektowna formalnie, chętnie się jednak do niej wraca, aby odkrywać coraz to nowe aspekty przekazu. Niełatwo jest znaleźć wydawcę tego typu albumów, które nie operują stereotypową odświętnością, nie czczą rocznic, sławnych ludzi, sensacyjnych wydarzeń czy ekscytujących krajobrazów. Dlatego najczęściej publikują je ci, którzy są w stanie samodzielnie je przygotować i sfinansować – jak to jest w tym wypadku. Być może jednak ta rozbudzona w kręgach artystycznych wrażliwość na fotografię dokumentalną udzieli się wkrótce szerszej publiczności i trudności wydawnicze znacznie się zmniejszą.

¹³ J. Piątek, *Smutek i urok prowincji*, wyd. Fine Grain, Kielce 2007.

¹⁴ A.P. Florkowski, *Dokument – synteza intuicji, widzenia i światła 1969–2000*, ZPAF, Poznań 2007.

¹⁵ Najważniejszą jego, jak dotąd, wystawą indywidualną były *Okolice autentyczności* (kat.), BWA Wrocław i BWA Kalisz, 1998.

Wątki społeczne w młodej fotografii polskiej – między estetyzacją a rejestracją

1.

Wejście w społeczny dyskurs we współczesnej sztuce, w tym także w fotografii, występuje często oraz przejawia się jako zróżnicowane działania i może dokonywać się na wiele sposobów. Przedmiot tego, co chcę tu przedstawić, dotyczyć będzie głównie jednej z metod prowadzenia społecznego dyskursu.

Generalnie można wyodrębnić dwie metody. W pierwszej dążenie do przekazania treści społecznej wiąże się z minimalizacją formy oraz odrzuceniem estetyzacji, z dążeniem do czystej rejestracji. Forma zredukowana jest tu niemal do zera, tak aby zachować jedynie czytelność treści. Rezygnuje się z jakichkolwiek zabiegów formalnych, przez co forma wydaje się estetyczna. W ten sposób powstają prace paradokumentalne zadowalające się jedynie rejestracją stanu rzeczy.

W drugiej metodzie, której przykłady chcę przedstawić bliżej, aspekt społeczny dzieła, jego społeczna treść, stanowi przesłanie obrazów poddanych rozbudowanym zabiegom formalnym oraz estetyzacji.

Wybrane tu przykłady odnoszą się tylko do pewnych obszarów praktyki artystycznej, w których występuje problematyka społeczna, są to: społeczna identyfikacja i klasyfikacja jednostki oraz jej relacje wobec współczesnej masowej kultury wizualnej, telewizji czy ulicznej ikonosfery¹. Posłużę się przykładami twórców młodych,

¹ Społeczny to określenie niezwykle nieostre i bardzo szeroko stosowane. Wszystko to, co realizuje się w relacji

Ostatnim przykładem, który tutaj chcę przywołać, jest wystawa i album Wojciecha Zawadzkiego poświęcone w dużym stopniu jego rodzinnemu domowi we Wrocławiu¹⁶. Zawadzki wyprowadził się do Jeleniej Góry w 1983 roku, ale stale fotografował ten dom i ogród aż do roku, w którym zostały sprzedane. Powściągliwe, precyzyjne ujęcia otoczenia, wnętrza i przedmiotów paradoksalnie mówią o intensywności przeżyć i wspomnień autora (il. 32). Wszystko tu jest z jednej strony bezosobowe, a z drugiej na wskroś osobiste. Co ciekawe, Wojciech Zawadzki w podobny sposób fotografuje od lat siedemdziesiątych góry oraz miejską i przemysłową architekturę Jeleniej Góry czy Wałbrzycha. Wszystkie te fotografie są skrajnie zobiiektywizowanym zapisem spostrzeżeń obserwatora, a zarazem są tym samym, co w wypadku domu rodzinnego – pytaniem o przynależność, tożsamość, wzajemność.

Można powiedzieć, że we wszystkich tych przykładach przeszłość wykorzystywana jest jako model teraźniejszości, pomocny do oceny tego, co dzieje się na bieżąco. Artystyczne podejście nadaje archiwaliom sens bardziej ogólny, jednak szczegółowość i ogólność mogą się tu narzucać wymiennie, podobnie jak szacowanie tych materiałów i procedur jako artystycznych czy po prostu dokumentalnych. ■

¹⁶ *Wojciech Zawadzki – 100 fotografii, 1975–2006*, wyd. Kropka, Wrzesnia 2007.

ponieważ w ich działaniach treści te występują wyraźniej i częściej niż w twórczości reprezentantów starszych generacji.

2.

Metoda pierwsza – paradokumentalna rejestracja obrazów maksymalnie zredukowanych w formie – służy tworzeniu zbiorów fotografii, czy to w postaci zbioru typologicznego, czy też kolekcji zdjęć. Nie jest to zjawisko nowe, podobnie jak obecność w nich treści społecznych. Najwcześniej wystąpiło to w kręgu neoawangardy od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, m.in. w twórczości takich autorów, jak: Ed Ruscha, John Baldessari, Christian Boltanski czy Bernd i Hilla Becherowie. W następnych dekadach, poza Becherami, klasykami fotograficznych typologii i ich uczniami, ten sposób wykorzystania fotografii nie był zbyt popularny. W ostatnich latach ten rodzaj fotografii występować zaczyna coraz częściej, także w młodej fotografii polskiej, np. w pracach takich autorów, jak: Franciszek Mazur, Igor Przybylski czy Konrad Pustoła. Czysta rejestracja oraz redukcja formy, minimalizacja elementów kreacji służyć ma niezakłóconemu estetyką przekazowi treści społecznej. Forma stara się być przezroczysta. Najczęściej obrazy zestawiane są ze sobą w typologiczne zbiory lub łączone są w swoiste kolekcje zdjęć zawierających wspólną treść. Forma jest w nich zminimalizowana do poziomu poprawności parametrów rejestracji – poprawnej ekspozycji i ostrości obrazu. Ponadto jest ona podobna i konsekwentnie powtarzana w każdym z pojedynczych elementów. W tematycznych kolekcjach zdjęć forma jest bardziej zróżnicowana. Druga ze wspomnianych metod polega na zróżnicowanych, ale wyraźnie kreacyjnych działaniach, które mają wzmocnić społeczne treści lub uatrakcyjnić wizualnie zawierający je obraz. Przekazanie treści społecznej łączy się tu z wyraźnymi działaniami kreacyjnymi. Treść społeczna uzasadnia je oraz im służy.

3.

W poniższych przykładach treść społeczna dotyczy dwóch obszarów. Pierwszy to aspekty społeczne uwarunkowane relacjami rodzinnymi lub odnoszące się do pozycji społecznej czy zawodowej. Drugi obszar to sfera kultury wizualnej. W pierwszym obszarze aspekty społeczne wyrażają się dającymi się zobrazować fotograficznie cechami związanymi z konkretnymi osobami, takimi jak: ich ciało, strój czy mieszkanie – w pracach Moniki Golisz *Proste historie* i serii *Matki* grupy Zorka Project (Monika Redzisz, Monika Berezicka). W drugim dotyczą one obrazów tworzących masową kulturę wizualną – telewizji w projekcie Pawła Suleja *Teletydzień* czy ulicznej ikonosfery w pracach Marcina Piotrowskiego *Przesunięcia*.

4.

W projekcie Moniki Golisz *Proste historie* z lat 2007–2008 (il. 28–31) waga i czytelność wątków społecznych ewoluuje. W jego pierwszych prezentacjach zdjęciom towarzyszyły

.....
wobec innych ludzi, może mieć taki właśnie charakter. Przedstawione tu przykłady twórczości reprezentujące dwie metody podjęcia problematyki społecznej odnoszą się do tego typu relacji. Z indywidualnych powodów dla każdego z autorów są one ważne, godne podjęcia w formie jak by nie było artystycznego dyskursu.

tytuły, w których obok imion była przedstawiona aktywność zawodowa fotografowanych osób. Autorka ów opis zawierający informacje o statusie społecznym, zawodowym łączyła z obrazem, który przedstawiał nagą postać, na ogół z niewidoczną na zdjęciu twarzą. Staranny dobór elementów formalnych, takich jak: wystudiowana poza (czasami prowokacyjna obyczajowo), kompozycja kadru, oświetlenie czy perfekcyjne oddanie zmiennych faktur powierzchni powodują, że zdjęcia te bliskie są klasycznemu aktowi. Dodanie rekwizytu czy pozostawienie pojedynczych elementów strojów doprecyzowujących pewne aspekty pozycji społecznej powoduje, że wykraczają one poza ten klasyczny gatunek obrazowania. Z relacji między obrazem nagiego ciała, pozą, gestem a opisem statusu zawodowo-społecznego wynika przesłanie całego projektu, to ono stanowiło powód jego podjęcia, przynajmniej w pierwszych autokomentarzach autorki. Jednak w ostatnich prezentacjach prac z tej serii Monika Golisz pomija w tytułach opis pozycji społecznej modela. Z prowokacyjnych obyczajowo oraz podejmujących kwestie identyfikacji społecznej zdjęcia z tej serii stają się obecnie niekonwencjonalnymi studiami aktu, czasami mogącymi być jedynie kontrowersyjnymi obyczajowo.

Seria *Matki* (2005) grupy Zorka Project (il. 33–36) skupia się na aspektach więzi społecznych na poziomie rodziny, na relacjach między córkami a ich matkami. Autorki przedstawiają na jednym zdjęciu postać matki i córki, posługując się konwencją zbliżoną do portretowej. Najczęściej obie postacie są nagie lub częściowo nagie. Nagość ciała, jak należy się domyślać, ma przybliżyć prawdziwy charakter przedstawianych osób, a także charakter łączących je relacji biologicznej, społecznej oraz psychologicznej. Strój mógłby być w tym pewną przeszkodą. W projekcie tym aspekt psychologiczny jest równie ważny jak społeczny.

5.

Bardziej skomplikowane działania warsztatowe i formalne reprezentują przykłady, w których treść społeczna odnosi się do masowej kultury wizualnej. W pracach Golisz czy Zorka Project działania kreacyjne nie wykraczały poza czysto fotograficzne zabiegi. Mimo estetyzacji obrazy przedstawiały realną sytuację zaistniałą w określonym miejscu i czasie, zawierały one pewien – ważny, jak sądzę, dla autorek – fotograficzny aspekt dokumentalny. W następnych dwóch przykładach spotkamy się z obrazowymi manipulacjami wykraczającymi poza standardowe zabiegi fotograficzne.

W serii *Przesunięcia* (2006) Marcin Piotrowski odnosi się do ikonosfery miasta (il. 37–40). Dąży do zwrócenia uwagi na występujące w niej kontrasty. Wskazuje na konteksty polityczne, odwołując się do propagandy wyborczej, lub na konteksty społeczne, ukazując kontrast między szczególną elegancją i perfekcją estetyki billboardu a miejscami, w jakich są one pokazywane, w zgrzebnych realiach współczesnego życia, na ścianach zapuszczonych kamienic czynszowych w centrum wielkiego miasta².

² „PRZESUNIĘCIE. Wstydliva rzeczywistość, która nas otacza – obojętna dla mieszkańców, niezauważana przez władze. Przesunięta kilka metrów wyżej, ujęta w ramy staje się nagle mocnym komunikatem”.
www.marcinpolak.com/marcinpolak.pdf (data odwiedzin na stronie: 22.10.2009)

Piotrowski umieszcza swe prace, zrealizowane w formie wielkoformatowych obrazów billboardowych, na tablicach firm eksplorujących ten obszar masowej perswazji wizualnej, jaką są billboardy³. Jego obrazy tam umieszczone pokazują ten fragment realnego miasta, który bezpośrednio otacza billboard: ściany kamienic pod nimi i obok nich lub fragment ulicy tuż obok ścian, na których one wiszą. Tworzy się w ten sposób nieco tautologiczna sytuacja, obrazu w obrazie, który będąc częścią całościowego obrazu, jest jednocześnie krytycznym komentarzem do jego pozostałej części.

Krytyczność tego działania wzmacnia wejście dzieła w sferę życiową, w takich jej miejscach, które kulturowo przeznaczone są na zupełnie inne niż artystyczne przekazy wizualne – na reklamę i propagandę. Wiąże się z tym jednak pewne niebezpieczeństwo – że dzieło nie zostanie dostrzeżone jako dzieło właśnie, ale jako to, w czego miejsce się pojawiło, czyli jako działanie reklamowe lub propagandowe.

Paweł Sulej w pracy *Teletydzień* (2006), odwołując się również do masowej kultury wizualnej, do telewizji, podejmuje problem społecznej komunikacji oraz jej zakłóceń (il. 41–44). Zabiegi kreacyjne na obrazach telewizyjnych, bezpośrednie naświetlanie materiału światłoczułego przez ekran telewizora prowadzić mają w intencji autora do zakłócenia informacyjno-komunikacyjnej funkcji obrazu telewizji. Celem autora jest pozbawienie go możliwości „manipulowania myślami odbiorcy” oraz nowy efekt wizualny, który nada źródłu tych prac, czyli obrazowi telewizyjnemu, nowe znaczenie⁴. W oczekiwaniach autora zabieg ten ma doprowadzić do destrukcji informacyjno-manipulacyjnego charakteru przekazu telewizyjnego jako jednej z jego społecznych funkcji oraz do osiągnięcia nowego, intrygującego i atrakcyjnego plastycznie zjawiska wizualnego, a więc do osiągnięcia efektu estetycznego.

6.

Kreacja w przytoczonych przykładach stanowi jedynie rodzaj formalnej ramy, która służy prezentacji zindywidualizowanego przypadku: konkretnej osoby u Golsiz, jednostkowej relacji w serii *Zorka Project* czy konkretnego miejsca i jego otoczenia u Piotrowskiego lub konkretnego obrazu telewizyjnego w serii Suleja.

³ Ze względu na koszty nie wszystkie prace z tej serii zostały zrealizowane w formie wielkoformatowego wydruku umieszczonego na tablicy billboardowej. W pozostałych pracach autor dokonał pewnych symulacji komputerowych, wmontowując swoje obrazy w zdjęcia przedstawiające uliczne billboardy.

⁴ Prezentacjom tej serii tej towarzyszy następujący tekst odautorski: „Pracę stanowi cykl fotograficzny przedstawiający kadry obrazu telewizyjnego uzyskane poprzez bezpośredni kontakt ekranu telewizora z materiałem światłoczułym (papier fotograficzny). Autor odwołuje się do technik fotogramu i fotografii stykowej, aby otrzymać obraz telewizyjny „rzeczywisty” wyodrębniony ze swej istoty przekazu informacyjnego, do którego jesteśmy przyzwyczajeni jako telewidzowie. Taki obraz telewizyjny pozbawiony funkcji pierwotnej – manipulowania myślami odbiorcy, uwalnia nowe postrzeganie energetyczności telewizyjnej, która sprowadza zatrzymane kadry emitowanych programów do formy onirycznego *déjà vu*. Utrwalone w ten sposób stop-klatki ze znanych programów, masowo emitowanych w telewizji publicznej, poprzez zakłócenie ich identyfikacji, nabierają nowego znaczenia”.

Mimo kreacji i czasami nieczytelności pewnych szczegółów postaci w *Prostych historiach* czy w *Matkach* wykreowane obrazy bardzo wiele mówią o osobach, które przedstawiają, choć nie zawsze mówią w tak oczywisty sposób o ich społecznej pozycji. Dodanie do charakterystyki zjawiska szczegółów otoczenia w serii *Zorka Project* ukierunkowuje i zawęża indywidualną interpretację odbiorcy. Szczegóły otoczenia, strój i stan urody pozwalają bliżej umiejscowić społecznie prezentowane postacie. Nawet pozbawienie stroju wierzchniego lub jego części nie zmienia tego ukierunkowania. Dający się odczytać z fotografii „stan ciała”, stopień jego zadbania czy rodzaj bielizny służą całkiem skutecznemu usytuowaniu postaci w społecznych realiach, ich częściowej społecznej identyfikacji.

Z pracami tych autorek wiąże się ciekawa kwestia związana z nagością postaci. Obraz nagiego ciała wydaje się wizerunkiem najbardziej pozbawionym możliwości identyfikacji kulturowej czy społecznej. Okazuje się jednak, że nagość nie jest neutralna, nie eliminuje wyznaczników tego typu identyfikacji, i że kiedy jesteśmy nadzy, wcale nie jesteśmy całkowicie równi czy całkowicie anonimowi społecznie.

W wyniku działań autorów przytoczonych tu prac, których intencją było przedstawienie treści społecznych, powstały obrazy artystyczne. Jakości formalne i estetyczne, a nie aspekty społeczne, anegdotyczne wobec nich, stają się głównymi elementami przyciągającymi uwagę widza, i to one kierują jego odbiorem. Postacie wybrane np. przez Monikę Golsiz pierwotnie według kryteriów społecznych, zawodowych, po pozbawieniu w tytułowym opisie ich wizerunków pozycji społecznej stają się już nie reprezentantami grup społecznych, do których należą, ale po prostu lepszymi lub gorszymi modelami w zróżnicowanych i interesujących studiach aktu. Jedyne, co w nich dotyka aspektów społecznych, to kwestie niekiedy obyczajowe, stopień obyczajowej prowokacji wynikającej z pozy, gestu modela, relacji rekwizytu i ciała lub z wyeksponowania jego fragmentu na zdjęciu.

7.

W obu wspomnianych na początku tak różnych metodach podjęcia wątków społecznych – z jednej strony kreacji formy obrazu, z drugiej zaś czystej rejestracji – zawierają się istotne elementy kreacji. W drugiej z metod wpływała ona nawet silniej i głębiej na ostateczny rezultat niż w tej pierwszej. Ów kreacyjny element jest w niej ukryty nie w obrazie, ale w intencji, której obrazy służą. Intencja czy teza, z jaką autor realizuje swój projekt paradokumentalny, wpływa na ostateczny efekt jego działań, na zawartą w nich społeczną treść znacznie głębiej niż przy działaniach jawnie kreacyjnych i estetyzujących. Pozorna aformalność, estetyczność wielu typologicznych ciągów czy tematycznych zbiorów zdjęć to też przejaw decyzji formalnych oraz estetycznych kryteriów określających sposoby przedstawienia problemu. Są one jednak ukryte pod prostotą zredukowanej formy. Działania paradokumentalne stanowią raczej ilustrację do pewnej czysto intelektualnej refleksji czy wizualny załącznik do paranaukowego dyskursu niż niczym niezakłócony obraz wybranych aspektów rzeczywistości, jakimi chcą nam je przedstawić ich autorzy.

W tego typu działaniach, w ostatnich latach dość częstych, reprezentujących zarówno jedną, jak i drugą metodę, autorzy zdają się nie dostrzegać lub im to nie przeszkadza, iż pierwotny problem społeczny staje się jedynie pretekstem do czysto formalnych poszukiwań i estetyzacji lub wizualnym materiałem do intelektualnych gier obrazami.

8.

Prezentowane przykłady stanowią nie tylko przejaw zróżnicowania sposobów podjęcia społecznych dyskursów w fotografii młodych, ale są również jednym ze współczesnych przejawów zacierania granic między kiedyś nieco wyraźniejszymi konwencjami i typami obrazowania, takimi jak: portret, akt, manipulacje cyfrowe oraz multimedialne techniki specjalne. W pracach podejmujących wątki społeczne dostrzec to można wyraźniej niż w innych przejawach współczesnej praktyki fotograficznej.

Skutki zastosowania obu metod prowadzenia społecznego dyskursu należą jednak do sztuki, różni je jedynie stopień redukcji formy i minimalizacji efektu estetycznego. Między tymi dwoma skrajnymi biegunami, między estetyzacją a rejestracją, zawiera się także to, co jest najbardziej skutecznym i oczywistym sposobem przekazania treści społecznych, czyli fotografia reportażowa podejmująca je w różnych jej formach. Estetyzacja i formalizacja obrazu jest tu ograniczona i podporządkowana przekazowi treści, czytelnemu i jednoznacznemu. Paradoksem jest znalezienie się fotografii reportażowej – patrząc nań z punktu widzenia stopnia formalizacji i estetyzacji – między dwoma biegunami kreacyjnych działań artystycznych wobec obrazów fotograficznych mających służyć społecznemu dyskursowi.

Przedstawione tu przykłady praktyki z konieczności są ograniczone. Uważam jednak, że zjawiska, jakie reprezentują, mają charakter ogólniejszy. Stanowią istotną część tego, czym jest współcześnie twórczość fotograficzna, oraz tego, w jaki sposób przejawiają się w niej dziś różne konwencje, które kiedyś były znacznie wyraźniej określone oraz stosowane w znacznie czystszy sposób.

Konwencje mają to do siebie, że się zmieniają. Kiedyś wydawać się mogło, że jedną z najmniej poddających się zmianom konwencji fotograficznych jest właśnie konwencja dokumentalna, do której na różne sposoby odwołują się twórcy wykorzystujący obie metody. Okazuje się, że wobec tego, co jeszcze do niedawna wydawało się tak niezmiennie, współczesne przemiany dokonują się szybciej i sięgają głębiej, niż miało to miejsce w historii, w wieku dziewiętnastym czy dwudziestym. Czy wynika to jedynie z większego tempa przemian w naszych czasach, czy także z czegoś więcej, z charakteru oraz kierunku tych przemian? Obserwując współczesną twórczość fotograficzną z tytułowego punktu widzenia, zdawać się może, iż to drugie ma znacznie większy udział w tych przemianach.

9.

Wchodzenie w społeczny dyskurs wśród reprezentantów młodego pokolenia polskich artystów zdaje się w ostatnich latach nasilać, w porównaniu z nieodległą sytuacją

historyczną⁵. Ma to, jak sędzę, wiele źródeł, zarówno wynikających z indywidualnego, pokoleniowego doświadczenia, jak i z warunków ogólnokulturowych, z jakich doświadczenie to wynika i w jakich realizuje się ich twórczość.

Nowe pokolenie młodych Polaków urodzonych krótko przed rokiem 1989 i po nim wychowało się w zupełnie innych warunkach politycznych, ekonomicznych, kulturowych i społecznych niż pokolenia poprzednie. Ich spojrzenie na rzeczywistość współczesną jest zupełnie inne od reprezentantów pokoleń starszych. Nie obciąża ich doświadczenie epoki totalitaryzmu w Polsce z lat 1939–1989. Współczesna rzeczywistość państwa wciąż z trudem odbudowującego normalność we wszelkich obszarach życia stanowi jedyne źródło doświadczeń oraz przedmiot odniesień i ocen. Wszelkie krytyczne postawy wobec obserwowanych zjawisk współczesnych nie są już łagodzone porównaniami do zjawisk sprzed roku 1989 wynikającymi z osobistego doświadczenia życia przed rokiem 1989 i po nim. Ta różnica w postawach i w doświadczeniu pokoleniowym wynikająca z najważniejszego w drugiej połowie wieku dwudziestego wydarzenia historycznego, jakim był rok 1989, nie tylko zaostrza spojrzenie młodych na rzeczywistość, czasami sprzyja radykalizacji postaw, ale również powoduje większe zainteresowanie m.in. aspektami społecznymi współczesnego życia, niż to miało miejsce w czasach PRL-u czy tuż po jego upadku.

Artyści z pokolenia wychowanego w czasach komunistycznych w większości z dystansem i nieufnością odnosili się do problematyki społecznej obrzydzonej przez nachalną propagandę totalitarnego państwa, która przy każdej okazji starała się umieścić w swoich przekazach przymiotnik „społeczny”. Nabywali w ten sposób także swoistego uodpornienia na działanie propagandy czy wszelkich publicznych sposobów perswazji. W większym stopniu niż ich następcy krytycznie spoglądali na nasilającą się od początków lat dziewięćdziesiątych, w sposób nieporównywalny w swej skuteczności do czasów PRL-u, presję wszelkich form publicznej perswazji, głównie ze strony bardzo dynamicznie rozwijających się mediów. Pokolenie „po przełomie” nie posiadało tego „naturalnego” dla generacji poprzednich uodpornienia na wszelkiego rodzaju zbiorowe manipulacje, a jego reprezentanci zdają się obdarzać o wiele większym autorytetem media niż ich

⁵ Można tutaj wskazać na pewną analogię z twórczością również młodego wówczas pokolenia polskich twórców posługujących się obrazami medialnymi na początku lat dziewięćdziesiątych. Szczególnie wyraźnie pojawiało się w sztuce wideo. W fotografii przejawiało się to przede wszystkim niezwykle dynamicznym rozwojem fotografii reportażowej, prasowej, dokumentalnej, w której problematyka społeczna stanowiła istotną część. Dla tamtego pokolenia było to atrakcyjne, ponieważ po raz pierwszy w ich twórczości mogli wypowiadać się w tych kwestiach bez ingerencji komunistycznej cenzury. Ponadto rozniecone emocjami narodowymi i politycznymi nadzieje na szybką i radykalną zmianę wszystkiego zderzały się z realiami początków lat dziewięćdziesiątych i z tego zderzenia rodziła się u jednych frustracja, u drugich radykalizacja postaw społeczno-politycznych, m.in. przejawiająca się opowiedzeniem po którejś stronie ówczesnej sceny politycznej – czerwonej, białej czy czarnej – lub przejściem z jednej z nich zespołu przekonań przetransformowanych w treść swoich dzieł.

poprzednicy. Treści społeczne stanowią znaczną część medialnych przekazów, i one, jak sądzę, są również źródłem większego niż kiedyś zainteresowania sprawami społecznymi wśród młodych twórców.

Jest jeszcze jeden aspekt wiążący się także ze skutkami odległego już o dwie dekady przełomu. Dla współczesnego pokolenia świat stał się w sposób nieporównywalny do epoki poprzedniej światem otwartym i stosunkowo łatwo dostępnym – czy to bezpośrednio, czy to przez publikacje o nim, przez media czy Internet. Dotyczy to również wiedzy i orientacji w tym, co w sztuce, w fotografii dzieje się aktualnie. W bieżących zjawiskach w sztuce światowej szeroko rozumiana problematyka społeczna podejmowana jest w istotnej części praktyki artystycznej. Stąd też płyną inspiracje powodujące częstsze niż kiedyś podnoszenie tych kwestii.

Nie można w rozważaniach nad tym fenomenem pominąć jeszcze jednego, bardzo istotnego faktu związanego z tą kwestią, mianowicie, iż z powodów bardzo głębokich przemian dokonujących się od lat dwudziestu w naszym kraju pojawiły się w znacznie większym nasileniu niż kiedyś liczne problemy społeczne. Co więcej, są one bardziej czytelne dla współczesnych niż w epoce PRL-u, ponieważ ich ogląd nie jest dziś tak silnie tłumiony przez propagandę i media, jak bywało to w epoce poprzedniej.

Moje końcowe rozważania są jedynie hipotezami, których potwierdzenie wymagałoby oddzielnych i zróżnicowanych badań, ale dla potrzeb tego wystąpienia mogą być pomocne w wyjaśnieniu niewątpliwie istniejącego i, jak uważam, rozwijającego się fenomenu wzrostu zainteresowania problematyką społeczną wśród najmłodszego pokolenia polskich twórców. Hipotezy te mają również źródło w mojej osobistej obserwacji nie tylko współczesnych czy odleglejszych zjawisk w polskiej kulturze artystycznej, ale także w obserwacjach bardziej bezpośrednich, bliższych kształtowaniu się postaw ludzi młodych, a wynikających z kilkunastoletniej pracy dydaktycznej na uczelniach artystycznych kształcących m.in. w dziedzinie mediów: fotografii, wideo czy filmu. ■

JIŘÍ SIOSTRZONEK

Fotografowanie jako sposób umożliwiania poetyckiej egzystencji oraz przekazywania wartości

Wstęp

Mimo że współczesne wydarzenia w polityce i kulturze często przyprawiają o zawrót głowy, to nadal istnieją fakty, które społeczeństwo – bez względu na dramatyczne przemiany społecznego klimatu i kulturalnego kontekstu – uważa za pewne i niezmiennie. Z pewnością możemy do nich zakwalifikować sferę sztuki. Czy ktoś obecnie systematycznie zajmuje się misją i sensem sztuki? Tym, że postmodernizm zdjął wszelkie okowy, zrelatywizował wartości i definicje, wytworzył własny punkt zerowy? Jednak na tej niezdefiniowanej podstawie, w sytuacji niepewności i błędzenia po omacku, znowu toczą się dyskusje o ruchach artystycznych, o nowych punktach oparcia w sztuce. Zrozumiałe jest, że trudno znaleźć nową harmonię między diametralnie różnymi poglądami teoretyków, krytyków sztuki, muzyki i teatru. Na pozbawionym struktury polu sztuki zderzają się „stare teorie” z postmodernistyczną negacją i z nowymi prądami światopoglądowymi.

Otwarte pozostaje pytanie, czy również dzisiaj, w przestrzeni zmiennych wartości, sztuka może brać udział w tworzeniu świata człowieka. Z pewnością stwierdzenie, że sztuką zajmuje się i zawsze zajmowała aktywnie lub biernie jedynie niewielka część społeczeństwa, nie jest ani odkrywczym, ani szokującym, a tym bardziej niepokojącym. Fakt, że ludzie czytają lub chodzą do kina, nie ma żadnego znaczenia, jeśli pytamy o to,

czy świadomy i zasadniczy kontakt ze sztuką ma możliwość i siłę formowania osobowości człowieka, jego wartości, stylu i jakości życia. W literaturze specjalistycznej często podkreślana jest konieczność znalezienia równowagi między racjonalnością a wtórną emocjonalnością. Jeśli umysłowa sfera człowieka nie jest karmiona duchowością, pięknem, etyką, dochodzi do jej zaniku. Skutki zaniku emocji w obrębie społeczeństwa i poszczególnych jednostek są dobrze znane z realnego życia.

Sensem kontaktu ze sztuką nie jest więc tylko zbieranie informacji o jej dziełach i odwiedzanie jak największej liczby wystaw oraz koncertów. Podstawa sztuki tkwi w sposobności i możliwości, to jest w potencjalności. Celem spotkania człowieka ze sztuką jest ożywianie jego naturalnego i kreatywnego podejścia do życia, myślenia i przeżywania. Nacisk w takim przypadku kładzie się przede wszystkim na osobistą aktywność podczas kontaktu ze sztuką oraz komunikację prowadzącą do kontemplacji. Kreatywność tę umożliwiają na przykład akcyjne formy sztuki, jak land art, happening, body art itd. Także fotografia i proces fotografowania może w znacznym stopniu odkryć przestrzeń i czas do przeżycia samego siebie, autokomunikacji przy tworzeniu osobistego świata. Fotografia w ramach sztuki znajduje się w specyficznej sytuacji. W stosunku do pozostałych gałęzi sztuki jeszcze nie zakończyła swego procesu emancypacji. Stale jeszcze pojawiają się poglądy przedstawicieli znaczących instytucji, mówiące o tym, że fotografia nie powinna się pojawiać w renomowanych galeriach. Na szczęście jednak są to indywidualne opinie poszczególnych osób. Z drugiej strony, fotografia jest o wiele bardziej otwarta na różnego rodzaju wpływy (artystyczne, kulturowe, techniczne, społeczne itd.), co daje dobrą pozycję do obrony przeciw rygoryzmowi konserwatywnych opinii wartościujących. Słaby punkt może się przejawiać bezgranicznym, niekończącym się spektrum prawd wszystkich tych, którzy czują się z powołania krytykami i teoretykami fotografii, ponieważ kiedyś trzymali w ręce aparat. Z drugiej strony, w obecnej chwili fotografia jest, dzięki swojej dostępności, najbardziej demokratyczną możliwością realizacji kreatywnego myślenia i emocjonalnego przeżywania każdej jednostki. Ponieważ nie czuję się specjalistą, jeśli chodzi o trendy, style i historię fotografii, spróbuję podejść do wybranego problemu właśnie z wyżej nakreślonego punktu widzenia. W tekście podzielę się uwagami na temat możliwości powołania fotografii i fotografowania jako ważnego źródła kultywowania osobowości. Jako przykład wybrałem ożywienie filozoficznego myślenia za pośrednictwem procesu fotografowania krajobrazu w szerszym kontekście przeżywania wartości.

Ożywienie twórczego myślenia za pośrednictwem fotografowania

„Filozofia wartości to jedna z kluczowych dyscyplin filozoficznych, których nieobecność w danej chwili odczuwają wszystkie gałęzie nauk społecznych. Antropologiczna orientacja filozofii jest reakcją na duchowy kryzys społeczeństwa i jednostki końca tego stulecia. Jest jednak wyrazem dążeń do wpłynięcia na tę sytuację. Po pierwsze w ten sposób, że przed-

stawi się człowiekowi lustro jego wewnętrznego świata, motywującego jego zachowanie, stosunek do ogólnie przyjętych, a zatem chronionych norm zachowania. Po drugie w ten sposób, że zaproponuje się mu warianty pojmowania życia i związanych z nim wartości. Na miejsce filozofii teoretycznej może on ukonstytuować filozofię ‘praktyczną’¹.

Soňa Dorotíková

Równoległe do poznania naukowego istnieją także odmienne interpretacje świata (religijne, artystyczne), które mają takie samo znaczenie dla indywidualnej ontologii. Każdy ruch w sztuce, każde nowe doświadczenie artystyczne rozszerza przestrzeń ludzkiego poznawania, postrzegania i doświadczeń. Dochodzi do głębszej artystycznej harmonii z rzeczywistością – w zakresie sztuki, poznania naukowego, koncepcji osobistego życia. Jednocześnie poprzez to wytwarza się w człowieku estetyczny potencjał, który utrzymuje go w poetyckim nastroju. Poznawać sztukę oznacza brać w niej udział. W przypadku rzeczywistego myślenia poruszamy się w przestrzeni niekończących się pytań. To moment, kiedy jesteśmy już przepełnieni doświadczeniami i zdajemy sobie sprawę, że istnieje potrzeba włączenia ich do kontekstu naszego życia i nadania im sensu.

Aktywny i bierny kontakt z rzeczywistością oraz twórczość, wliczając w to twórczość umysłową, wykorzystują nie tylko dotychczasowe doświadczenia i wiadomości, ale charakteryzują się również tajemniczością, intuicją, niezwykle łąčeniami myśli. Twórczość umysłowa przy fotografowaniu i doświadczaniu fotografii bierze udział w reinterpretowaniu świata. I właśnie tu przecinają się procesy fotografowania, myślenia i przeżywania. Twórczość umysłowa, która poprzedza proces fotografowania lub jest z nim równoległa, może także być źródłem silnych przeżyć estetycznych, tak samo jak przy tworzeniu jakiegokolwiek dzieła sztuki.

Dopiero uczymy się komunikować za pośrednictwem języka wizualnego z nowymi symbolami. Podczas gdy w przypadku literatury, poezji, filmu, teatru proponuje się dialog z twórcą za pośrednictwem dzieła, w przypadku fotografii sytuacja jest pozornie bardziej skomplikowana. Dzięki temu, że uczymy się postrzegać i interpretować inne widzenie, akceptować różne możliwe światy, kształtuje się nasza umiejętność tolerowania i akceptowania innego, odmiennego, a także nasza wyobraźnia. Jednocześnie, jeśli posiadamy zdolność refleksji, nasza tolerancja względem innego, odmiennego przejawia się też w postawie życiowej: stajemy się bardziej wyrozumiali, dojrzałsi lub uczymy się tego wizualnie uobecnionego innego słuchać. Symbole zakodowane w sztuce reprezentują sytuację życiową. Fotografia, dzięki swemu charakterystycznemu sposobowi prezentowania życia, umożliwia i otwiera każdej jednostce dostęp do szerszego kręgu i bogatszej konfiguracji możliwości życiowych, w porównaniu z tymi, które ma mu do zaoferowania jego własne życie.

Fotografia jednak nie jest ostatecznym celem w życiu człowieka. Jest właściwie jednym ze sposobów interpretowania świata. Fotografia i fotografowanie stają się narzędziem

¹ S. Dorotíková, *Filosofie hodnot: problémy lidské existence, poznání a hodnocení*, Univerzita Karlova, Praha 1998.

do zrozumienia życia. Obraz nie dotyczy tylko wzroku, wpływa na całego człowieka. Kieruje się w stronę jego całości. Przy przeglądaniu fotografii możemy odczuć zapach, ciepło, dotyk, uśmiech. Fotografia umożliwia patrzenie na świat w poetyckim nastroju. Nie musimy za każdym razem wytwarzać dzieł sztuki, ale rzeczywistość możemy pojmować estetycznie. Na przykład, jeśli fotograf przyjmie postawę gry w autentyczne życie, staje się w jednej chwili dramaturgiem, reżyserem i aktorem – performerem. W poszczególnych fotograficznych etiudach może słuchać, rozmawiać, myśleć, przeżywać cielesność, przestrzeń, czas, uczucia, zmysły itd.

Poetyckie podejście do życia jest również imperatywem kategoriowym filozofa, teologa, psychologa. Tak jest w przypadku koncepcji Thomasa Moore'a „powrotu do oczarowania” i wezwania do pozbawionego przemocy ponownego odnalezienia utraconego piękna codziennego życia². Moore w poszczególnych rozdziałach koncentruje się na aspektach codziennego życia (ubiór, meble, architektura, jedzenie itd.), ale zajmuje się też sensem rytuałów, znaczeniem słowa *dom*, mówi o spirytualistycznej i duchowej koncepcji świata, która promieniuje z zachwytu nad przyrodą, z intymnych i towarzyskich kontaktów i z życia społecznego. A to z kolei jest niekończącą się przestrzenią dla fotografowania jako formy dialogu za pośrednictwem obrazu.

Proces fotografowania w znaczny sposób zaspokaja potrzebę „poetyckiego wychowania”. Świat, na który przychodzimy, jest światem zczarowanym, ale na skutek socjalizacji i własnego lenistwa, czasem także w sposób nieświadomy, rezygnujemy z jego piękna. Fotografować oznacza widzieć znowu, widzieć inaczej, widzieć innymi oczyma. Fotografowanie zastępuje medytacyjne podejście (które wymaga większego zagłębienia się), a można je realizować właściwie kiedykolwiek, np. podczas jazdy pociągiem, w czasie oczekiwania na coś.

Nawiązując do tej myśli, w stosunku człowieka do sztuki możemy zaobserwować pewne następstwo rozwojowe. Jako przykład można podać zmianę stosunku człowieka do fotografii. Kiedy w pierwszej fazie człowiek fotografuje jedynie „rozumie”, jeśli jest oczarowany poetyckim pojmowaniem świata, nierzadko następuje moment, w którym zainspirowany sam zaczyna fotografować. W ostatniej fazie poetyckiego postrzegania i interpretacji świata już nawet nie ma potrzeby ciągle rejestrować świata za pomocą aparatu fotograficznego. Po prostu świadomie i intensywnie, w sposób poetycki żyje w świecie realnym. Dla wielu ludzi fotografowanie to droga powrotna do samego siebie i do realnego świata, który jest w dodatku wzbogacony innym doświadczeniem.

Fotografowanie może być drogą ze sterylnej artystycznej pracowni z powrotem na ulicę. To droga, która polega na tym, że wiedzie się własne życie na zasadach twórczości artystycznej. Podobnego wzruszenia można doznać podczas wykorzystywania Hrabalowskiej metody obserwowania ludzi przy różnych czynnościach lub podczas rozmowy. Chodzi o to, aby być świadkiem poetyckiego doświadczenia, być obecnym w życiu. Fotografowanie to fenomenologia życia w praktyce.

² Zob. T. Moore, *Návrat k okouzlení*, Talpress, Praha 1997.

W nowoczesnej sztuce i fotografii znajdują swoje ważne miejsce rytualne i archaiczne formy wyrażania i przeżywania. Sztuka ziemi, sztuka konceptualna, happening, performance wyznaczają istotny obszar dla pytań filozoficznych. Jeśli żyjemy, posiadając naturalną i naiwną postawę życiową, i zachowujemy ogólną i powszechną interpretację świata, która jest nam z góry narzucona przez społeczeństwo i poprzez tradycję w najszerszym tego słowa znaczeniu, prawie wszystko wiemy bez konieczności dociekań. Jeśli jednak zaczniemy rozmyślać, ta zwykła pewność najprostszej interpretacji świata rozwiewa się. Jeśli uderzy nas w oczy blask zdumienia, jeśli wzmocni się nasz zagadkowy zachwyty, wtedy wszystko, co znane, w jednej chwili staje się nieznane i problematyczne.

Fotografia tworzy część przestrzeni życiowej. Hermeneutyczne podejście w interpretacji, uznające przestrzeń życiową za ważny do porozumienia komunikat, wiedzie do zrozumienia tego, jak do nas przemawia istnienie. Metoda podejścia do fotografowania nie obejmuje jedynie informacji, racjonalnego elementu myślenia, ale korzysta także ze źródeł sekundarnej emocjonalności – wczuwania się oraz „wżywania” w artefakt jako adekwatny sposób na szukanie i znalezienie znaczenia i sensu dzieła. Tworzenie dzieła fotograficznego, branie udziału w tworzeniu wytwarza jednocześnie inny świat, który poprzez swoją magiczną postać w zasadniczy sposób różni się od codzienności. Fotografia zawiera także to, co niewidzialne. Tajemnice obrazu nie są oczywiste na pierwszy rzut oka. To, co w nim widoczne, kieruje na utajone, bliskie na dalekie, zewnętrzne na wewnętrzne.

Fotografowanie przyrody jako droga do wartości

Spojrzenie na krajobraz jest w obecnych czasach prezentowane przede wszystkim z przyrodniczego i ekologicznego punktu widzenia. Inne spojrzenie proponują nam biura turystyczne, które pojmują krajobraz jako źródło użytku komercyjnego w ramach wzrastającego ruchu turystycznego. Ta wizualna informacja bywa redukowana do ciała fizycznego i jego potrzeb. Dla wielu fotografów przyroda jest źródłem jedynie wizualnych tematów bez dalszych indywidualnych kontekstów i odniesień.

Nie docenia się wpływu krajobrazu na duszę człowieka i społeczeństwa. Abyśmy mogli zacząć myśleć o świecie, o sobie, o społeczeństwie i wzajemnych relacjach w inny sposób, musi nastąpić szczególna sytuacja, która wprowadzi atmosferę inspirującą do innego sposobu przemyśleń. Do realizacji zmiany sytuacji, nastroju, przestrzeni można wykorzystać na przykład proces fotografowania.

Wiele fotografii próbuje przybliżyć magię miejsca, ale większość zapisów pozostaje przy zwykłym obserwowaniu środowiska. Pojawia się jeszcze pytanie, czy te miejsca są przeznaczone do ich przeżywania, a nie do fotografowania? Według wypowiedzi wielu fotografów niektórych tematów nie da się sfotografować tak, aby nie zatracić energii, aury miejsca, obiektu, człowieka itd. Może wystarczy powiedzieć: dom, most, studnia, brama, dzban, drzewo, okno, krzew, człowiek i przemilczeć piękno. Właśnie do

takiego poglądu może nas doprowadzić fotografowanie. Pobyt wśród przyrody podczas fotografowania wiedzie do uspokojenia myśli, do kontemplacji.

Przeszkodą w uspokojonej, medytacyjnej codziennej obserwacji otaczającego nas świata jest psychiczny i motoryczny niepokój. Dynamiczny styl życia pobudza nieustannie duchowe i fizyczne zabieganie. Do jego atrybutów można zaliczyć na przykład płytkie życie bez wewnętrznej ciągłości, bez głębi, postawę życiową wyraźnie nakierowaną na terażniejszość i na działanie. Nieautentyczne życie przedstawia sumowanie przemijających chwil. Permanentna psychiczna i fizyczna migracja rodzi obsesję szukania „adrenalinowych” doświadczeń, które wywołują silne poczucie, że we własnym życiu dzieje się coś ważnego i sensownego, że ciągle posiada się esencję życia. Sposobem odnowienia stosunku z przyrodą i nawiązania z nią kontaktu i dialogu jest na przykład pielgrzymowanie. Pielgrzymowanie ma inny przebieg i cel niż turystyka, wędrowanie.

Najodpowiedniejszym sposobem uspokojenia myśli przy poszukiwaniu bezpośredniego kontaktu z ożywioną przyrodą przy pomocy fotografii jest fizyczny i umysłowy ruch pod postacią pielgrzymowania. Znaczenie słowa *pielgrzymowanie* ma według filozofa Martina Heideggera bezpośredni związek ze świadomym istnieniem i z troską o duszę. Wśród przyrody człowiek może doświadczyć własnej obecności. Pielgrzymowanie i fotografowanie można rozłożyć na krótsze i częściej występujące odcinki czasu, nie jest zależne od urlopów i da się je uprawiać podczas powszednich dni. Każdego dnia, bez względu na pogodę i porę roku, możemy brać udział w krótkich wycieczkach w najbliższą okolicę, ponosząc minimalne koszty finansowe, poświęcając niewiele czasu i wkładając mało wysiłku w organizację. Spotkanie z przyrodą nigdy nie jest takie samo, za każdym razem dostarcza nowych emocjonalnych bodźców do przeżycia, a następnie do przemyślenia. Poszczególne, pozornie drobne strzępki doświadczeń wytwarzają mozaikę pełnej sensu całości. Inspirującej atmosfery nie wytwarza tylko pogoda i krajobraz, ale bierze w tym udział także nasz nastrój.

Rzadko zadajemy sobie pytania o sens tak intensywnie, jak podczas spoglądania na doskonałość nieba i ziemi. Turbulencja myśli uspokaja się i rodzi się przestrzeń dla kontemplacji. Kontemplacja to stan wyciszenia, samotności, ciszy, duchowej ascezy. Mamy znowu możliwość przeżyć niezapośredniczone doświadczenie. Ten stan jednak nie musi być dla wszystkich tak samo przyjemny. Przeżycie własnego wyciszenia może się stać ważnym testem naszej integralności. Mogą się pojawić rysy lub pustka w nagości naszej duszy.

Zakończenie

Tekst ten powstał jako ilustracja kształceniowej alternatywy w zakresie ożywienia myślenia o sztuce wartości, która ściśle wiąże się z indywidualnym przeżywaniem, z możliwością kultywowania ludzkiej osobowości za pośrednictwem filozofii, fotografii i przyrody. Jako punktu wyjściowego użyłem ułamka nieskończonego potencjału

nagromadzonych ludzkich doświadczeń, literatury, życia społecznego i świata przyrody oraz czerpałem ze źródła własnych, indywidualnych doświadczeń. Właśnie dzięki wzajemnemu zderzeniu się, przenikaniu, kreatywnemu dialogowi sprawiamy, że powstaje inspirujące, magnetyczne pole jako przestrzeń dla własnej twórczości i przeżywania koherentnego osobistego świata. ■

Przeł. Emilia Deutsch

Fotografia jako społeczna diagnoza

Portret we wnętrzu – między socjologią a antropologią fotografii¹

Wnętrza prywatne i publiczne; przepelnione przedmiotami, lecz pozbawione ludzkiej postaci. Autorzy: Candida Höfer, Weronika Łodzińska-Duda, Andrzej Kramarz. W tekście chciałabym prześledzić drogę, jaką przeszła fotografia od obrazu wnętrza będącego tłem dla ludzkiej postaci do fotografii wnętrza, w którym figura człowieka się nie pojawia, a mimo to nadal reprezentuje jego mieszkańców. Rozważania tu prezentowane będą inspirowane dwiema tradycjami badań: z jednej strony refleksją o fotografii w nurcie socjologicznym, z drugiej – rozważaniami antropologicznymi. Wydawałoby się, że pomiędzy obiema perspektywami zachodzi istotna różnica (jeśli nie konflikt). Jednak dzięki osadzeniu fotografii w konkretnych praktykach społecznych można potraktować rozpoznania socjologii („kto i jak używa fotografii?”) jako podstawę dla dalszych antropologicznych rozważań („jakie znaczenia dla jednostki mają określone obrazy?”). Ta pierwsza wyznacza zatem horyzont myślowy, druga nakreśla kierunek, w którym podążamy. Dzięki temu możemy sformułować odpowiedź na pytanie, jaką rolę w reprezentacjach odnoszących się ludzkiej podmiotowości odgrywa architektoniczne „wnętrze” oraz na ile sfotografowany przedmiot odpowiada metaforze „wnętrza” ludzkiej świadomości.

¹ Pełna wersja tekstu przygotowywanego dla „Kultury i Społeczeństwa”.

Dyskurs społeczny i antropologiczny w fotografii

W pierwszym zdaniu klasycznego już tekstu Pierre'a Bourdieu padają znamienne słowa: „czy jest możliwym i koniecznym dla praktyki fotograficznej i znaczenia obrazu fotograficznego dostarczanie materiału dla socjologii?”² Pozytywna odpowiedź przychodzi wkrótce, wraz z krytyką esencjonalistycznego podejścia do fotografii oraz dążeniem do unikania „pokus intuicjonizmu”, które pojawiają się wraz z „codziennymi banałami na temat czasu, erotyzmu i śmierci”³. Czytanie fotografii, w opinii francuskiego badacza, jest przydatne wtedy, gdy obrazy fotograficzne mogą dostarczyć nam konkretnej wiedzy: na temat życia ich użytkowników oraz przyczyn ich powstawania. Bourdieu nie pyta: „jak te fotografie są zrobione?”, ale „po co je zrobiono i w jakich celach teraz ich się używa?” Warto zwrócić tu uwagę, że odkrycie dla fotografii myśli Bourdieu w Polsce dokonało się w tym samym czasie, gdy odkrywano doniosłość jego koncepcji dla samej socjologii. W jednym z esejów publikowanych w *Fotografii* w roku 1983 Urszula Czartoryska przywoływała tekst francuskiego socjologa, zauważając: „fotografia, w przeciwieństwie do innych rzemiosł i hobby (rysunku, muzyki i tym podobnych), przez domniemaną wolność od kodów i reguł, estetyk, uważana być może przez uważnego socjologa za narzędzie odslaniające konwencje i oczekiwania usztywnione przez tradycję środowiska”⁴. Fotografia jawiłaby się tu zatem jako narzędzie przede wszystkim podtrzymywania, lecz również czasem przełamania określonych konwencji fotograficznych.

Drugie ważne spostrzeżenie w refleksjach Bourdieu na temat fotografii idzie w parze z jego koncepcją „kapitału kulturowego” i dotyczy relacji pomiędzy praktykami związanymi z fotografią (np. używania fotografii jako symbolu statusu społecznego) a hierarchią społeczną. Píše Bourdieu: „związek pomiędzy jednostkami i praktyką fotograficzną jest zasadniczo relacją pośrednią, ponieważ zawsze zawiera odniesienie do relacji z fotografią, którą nawiązują przedstawiciele innych klas społecznych i do całej struktury relacji pomiędzy klasami”⁵. Każde użycie fotografii jest uzasadnione w kontekście określonych warunków społecznych. Jak zauważa badacz, inaczej i co innego fotografują robotnicy, inaczej aspirujący do sztuki fotografowie amatorzy z klasy średniej. Inne będą motywacje grup, inne wybory estetyczne (determinowane tak możliwościami finansowymi, jak świadomością estetyczną)⁶. Wybór socjologicznego spojrzenia na fotografię rzutować będzie także na specyficzną ujmowaną kwestię obiektywizmu fotografii, który osadzony zostanie nie w kontekście związku obrazu z poję-

² P. Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, przeł. S. Whiteside, Polity Press, Cambridge 1990, s. 1.

³ Tamże, s. 9.

⁴ U. Czartoryska, *Użytki społeczne fotografii*, [w:] tejsze, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 122.

⁵ P. Bourdieu, *Photography...*, dz.cyt., s. 9.

⁶ Tamże, s. 14–15.

ciem „natury”, lecz będzie kładł nacisk na jej społeczny sens. Komentuje Czartoryska: „właśnie dzięki swym licznym »użytkom społecznym« fotografia – selekcyjując motywy wśród ustalonych struktur i organizując nam wspólną wizję świata – sprawia, że obrazek fotograficzny akceptujemy jako wiarygodny”⁷.

Podejście Bourdieu reprezentuje pewien nurt badań nad fotografią, w którym badacza interesuje świat społeczny oraz znaczenia kulturowe wytwarzane przez jednostkę. Socjolog zauważa, że porzucony zostaje „projekt antropologiczny na rzecz innych nauk”⁸. Należy jednak zadać pytanie o badawczy cel, do którego zmierza podejście socjologiczne, a tym bez wątpienia nie jest analiza estetycznych założeń obrazu lub intencji twórczej artystów, lecz sprawdzenie, jak fotografia funkcjonuje społecznie. Dopiero wraz z tym fundującym założeniem fotografia zyskuje odpowiednią perspektywę, stając się środkiem pozwalającym nam dotrzeć do wiedzy o społeczeństwie.

W podobny sposób do fotografii odnosił się w książce *The Burden of Representation* John Tagg. Najsilniej przez teoretyka krytykowanym podejściem była prezentowana w *Świetle obrazu* Barthesowska fenomenologiczna interpretacja fotografii. Według Tagga podejście fenomenologiczne, nacisk na wewnętrzne sensory i pozaobrazowe przeżucia, naraża obraz na skażenie intuicjonizmem (podobne sformułowanie odnaleźć można na stronach książki Bourdieu). Ważniejszy od niejasnego „intuicjonizmu” miał tu być związek instytucji społecznych i medium oraz ich standaryzujący wpływ na życie jednostek. Zaś niejasnego świata przeczuć powinien unikać badacz, dla którego fotografia staje się źródłem, jakkolwiek niepewnym, wiedzy o relacjach społecznych⁹. Podejście Bourdieu i Tagga nakierowane jest na społeczeństwo, lecz także ono okazuje się narzędziem (jak każda próba teoretyzacji) dopasowanym jedynie do pewnych aspektów badania kultury. Społeczny dyskurs fotografii dostarcza informacji głównie na temat zdrowego rozsądku (*common sense*) społeczeństwa, lecz nie zawsze jest skuteczny, gdy badamy praktykę artystyczną i chcemy dotrzeć do znaczeń poza *common sense* wykraczających.

I tutaj z pomocą przychodzi perspektywa antropologii fotografii reprezentowana przez Johna Bergera czy Terence'a Wrighta (a w polskiej literaturze chociażby przez teksty Sławomira Sikory¹⁰), zmierzająca do odkrycia sposobu ludzkiej percepcji fotografii oraz związanych z nią znaczeń symbolicznych. By dostrzec znaczące różnice stanowisk badawczych socjologii i antropologii, wystarczy zderzyć z tekstem Bourdieu zbiór esejów Bergera zatytułowany *O patrzeniu*. Tam także dowiadujemy się o „użytkach” płynących z fotografii¹¹, relacji obiektywizmu do subiektywizmu czy sfery publicznej

⁷ U. Czartoryska, *Użytki...*, dz.cyt., s. 130.

⁸ P. Bourdieu, *Photography...*, dz.cyt., s. 1.

⁹ J. Tagg, *The Burden of Representation*, Palgrave, Macmillan, 1988, s. 3.

¹⁰ S. Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, IS PAN, Izabelin 2004.

¹¹ W eseju z roku 1978 *Użycia fotografii*, J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 71–89.

do prywatnej, jednak Berger odpowiada na pytania o społeczeństwo poprzez pryzmat obrazowych znaczeń. Interesują go sposoby budowania narracji, osadzania obrazu w kontekście kulturowym, umiejętności indywidualnego „czytania” obrazu. Fotografia powraca do rzeczywistości nie tylko konstruowanej pojęciowo przez społeczeństwo, lecz także fizycznej. To „rzeczywisty ślad”¹², interpretowany w kontekście społecznych użyć. Co ciekawe, nie zakłada się tu intuicjonizmu. Badanie obrazu i jego osadzenie w konkretnym kontekście użycia pozwala na dotarcie do znaczeń publicznych i prywatnych (to owe dwa podstawowe „użycia” medium). Fotografie bowiem to nie tylko konwencje, lecz również ludzka pamięć. Relację pomiędzy podejściem społecznym a antropologicznym porównałabym do relacji opisu i interpretacji.

Zdjęcia dostarczają nam warstwy opisowej, podejście badawcze – poziomu interpretacyjnego. Zadaniem badacza (zarówno socjologa, jak i antropologa) nie jest przecież powtarzanie informacji utrwalonych na obrazie, lecz ich „rozszyfrowywanie”, interpretowanie tak, by dostarczyć mogły nam możliwie najwięcej danych o ludziach, którzy fotografii używają (są fotografami, ale też osobami portretowanymi czy oglądającymi gotowy obraz). Portretem fotografowanego człowieka jest nie tylko jego/jej wizerunek na zdjęciu, lecz także samo użycie aparatu fotograficznego. Jednak warstwa opisowa, chociaż dostarcza nam impulsów do interpretowania, ciągle nas zwodzi – ponieważ nasz odbiór fotografii odbywa się przecież na poziomie tekstowym. Używamy języka, by opisać, co widzimy, i w zależności od słów, których użyjemy, opisywany obraz się zmieni, wpływając na późniejszą interpretację. Sam obraz nie dostarcza nam, w przeciwieństwie do tekstu, jasnego kryterium sensu. Zatrzymajmy się przez chwilę przy funkcjach opisu. Funkcja opisu, nawet w ujęciu literaturoznawczym, chociaż tak szeroko omawiana, pozostaje często rozpoznawana jedynie intuicyjnie. Phillipe Hamon zauważa: „możemy określić opis jako rozwinięcie opowiadania [...], wypowiedź ciągłą lub nieciągłą, jednolitą pod względem predykatów i motywów, której zakończenie nie rzutuje na dalszy ciąg opowiadania...”¹³. W istocie, jak zauważa Hamon, opis wprowadza „tematykę pustą i redundantną”, a przez to sprawia, że tekst coraz bardziej zaczyna odnosić się sam do siebie¹⁴. Opis w takim ujęciu przeszkadzać będzie opowiadaniu. Hamon zauważa jednak, że opis zawsze związany jest z patrzeniem. Opisuje to, na co patrzą bohaterowie, lub rysuje scenę, na której czytelnik zobaczyć powinien bohaterów. „Zadaniem pisarza realisty będzie więc przekształcenie tematyki pustej w tematykę pełną; powierzenie sąsiadującym ze sobą spojrzeniom, ośrodkom przezroczystym itd. jakiejś roli w opowiadaniu, aby nie były tylko wypełnieniem pustych miejsc”¹⁵.

¹² Tamże, s. 74.

¹³ P. Hamon, *Czym jest opis?*, przeł. A. Kuryś i K. Rytel, [w:] *Narratologia*, M. Głowiński (red.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 235.

¹⁴ Tamże, s. 257.

¹⁵ Tamże, s. 257.

Na pierwszy rzut oka fotografia jako opis wydaje się obejmować problematykę zupełnie inną od opisu literackiego. W fotografii nie ma tematyki „pustej”, fotografia bowiem wypełniona jest elementami obrazu, tutaj nie ma warstwy opowiadania, z którą opis mógłby się ścierać. Niemniej kiedy Berger pisał, że „najlepsze fotografie są niezwykle gęste”¹⁶, to zakładał, że każdy z elementów obrazowych będzie służył zbudowaniu znaczenia. Także fotograficzny sposób komunikowania znaczeń jest rodzajem opowiadania. Dlatego fotografowie skupiają się na ważnych elementach obrazu, by z fragmentów opisu można było przejść do poziomu komunikowania znaczeń. Berger pokazuje, jak dokonuje się takie działanie na przykładzie fotografii Paula Stranda. Czytamy, jak Strand, dzięki umiejętności wyboru miejsca ustawienia kamery, „nie korzystając z anegdoty, przekształca sfotografowane obiekty i podmioty w narratorów”¹⁷. Przejście od opisu do opowiadania sprawia, że elementy wizualne stają się czynnikami działania. Skupienie się na badaniu prac wielkich fotografów: Stranda czy Sanderera wskazuje na odmienne od socjologicznego sformułowanie zadania badawczego. Nie bez powodu w tym ostatnim bada się prace amatorów, społeczną produkcję masową – to te dane pozwalają nam rozpoznawać w zdjęciach konwencje i rytuały kulturowe. Jednak Strand i Sander poprzez swoje praktyki fotograficzne sami przyjmowali postawę badawczą wobec społeczeństw. Dlatego Berger nie może zadawać pytania: kto i jak używa fotografii?, lecz raczej: jaką wiedzę społeczną chciał przekazać nam autor obrazu? Powstanie fotografii, które poddamy za chwilę interpretacji, było uzasadnione konkretnymi odczytaniem społecznego kontekstu. Fotografowie wybierają tu w pełni świadomie fotograficzne medium, by poprzez jego narzędzia prowadzić własne społeczne rozpoznania.

Portret we wnętrzu

Historia fotografii wypracowała co najmniej kilka możliwości usytuowania relacji wnętrza do sfotografowanej w nim osoby. W epoce wczesnej fotografii portretowej (1840–1850) wnętrze stanowi jedynie neutralne tło dla ludzkiej twarzy. Stopniowo jednak wnętrze zakładu fotograficznego zmienia się w inscenizację, które mają dostarczać nam wiedzy o statusie lub tylko nastroju fotografowanego. Pojawiają się portrety „salonowe”: modele siadają na pluszowych kanapach, stylowych fotelach ustawionych na tle namalowanego *panneau* imitującego szacowność salonu, a także portrety romantyczne z tłem pejzażowym: aleją drzew, parkiem angielskim, sielskim krajobrazem. Wnętrze zakładu fotograficznego reprezentuje wszechświat możliwości, w jakich chcielibyśmy być oglądani przez innych. To epoka fotografii mieszczańskiej, opisywanej przez Waltera Benjamina: „w tym to czasie powstały owe *ateliers* z draperiami i palmami,

¹⁶ J. Berger, *O patrzeniu*, dz.cyt., s. 66.

¹⁷ Tamże, s. 64.

gobelinami i sztalugami, które tak dwuznacznie oscylowały między egzekucją a reprezentacją, miejscem tortur a salą tronową¹⁸. Nawet zdjęcia zrobione na zewnątrz, w opinii autora *Małej historii fotografii*, wyglądają, jakby robiono je we wnętrzu. Przykładu tu dostarcza praktyka Davida O. Hilla i Roberta Adamsona, którzy w latach pięćdziesiątych wieku dziewiętnastego portretowali (ze względów technicznych) swych modeli na edynburskim cmentarzu. „I rzeczywiście cmentarz ten [...] przypomina jakieś wnętrze, odosobnione, odgródzone pomieszczenie, gdy wsparte o ognioochronne mury wznoszą się z trawnika nagrobki, wydrążone niczym kominy, zamiast języków ognia ukazujące w swym wnętrzu napisy¹⁹”. Inna sprawa, że często później owe fotograficzne portrety służyły Hillowi, by na ich podstawie mógł namalować „prawdziwe”, a więc cenione wśród społecznej elity, malarskie portrety. Zauważmy, że współczesne inscenizacje zakładowej fotografii ślubnej kontynuują tę tradycję wraz z jej teatralnym sztafażem.

O ile zakłady fotograficzne starannie przechowały konwencję mieszczańskiego portretu, o tyle w praktyce fotografów dokumentalistów aparat fotograficzny wychodzi z zakładu na zewnątrz (jak w serii dokumentującej *petits metiers* – „drobne zawody” Atgeta) lub wkracza we wnętrza prywatne. Stawia się go teraz w domu fotografowanego, wśród autentycznych rekwizytów. Ten typ portretu, wypracowywany na przełomie wieków, szczyt swojej popularności osiąga w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Wkrótce staje się typowy przede wszystkim dla praktyk etnograficznych i socjologicznych. Zdjęcie traktowane jest tu jako szczególnego rodzaju baza danych, którą później badacz podda interpretacji. Strój, rysy twarzy, otaczające przedmioty opisują sytuację społeczną fotografowanego, dzięki której rozszyfrujemy jego przynależność do społecznej grupy. Tak w istocie fotografowie stosują podejście neorealistyczne. Modele powinni być jak najbardziej „naturalni”, jak najmniej „upozowani”. Jednak podobnie jak we włoskim neorealizmie filmowym cel fotografii jest podszyty ideologią. Tę strategię odnajdujemy w klasycznym dokumencie wieku dwudziestego, w pracach Augusta Sander i niektórych pracach z amerykańskiego projektu F.S.A.

Nas interesuje tu przede wszystkim relacja przedmiotów i postaci ludzkiej. Na portretach łączonych z nurtem fotografii socjologicznej człowiek i przedmiot potwierdzają wzajemnie swoje miejsce. Człowiek zostaje opisany poprzez rzeczy, których używa. Sanderowski cukiernik został sportretowany w teatralnym geście naśladowującym zwykłą, codzienną czynność. Stoi sztywno, pozując, świadomy wagi aktu „portretowania”. Tę samą oficjalną powagę wyrażają postaci z *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet. Mieszkańcy polskiej wsi zostali przez autorkę sfotografowani w swoich domach. Widzimy ich w różnych pozach: wspartych o kant stołu, opartych o piec, z dłońmi ułożonymi prosto na kolanach. Na ścianach za nimi (z drewnianych bali lub bielonych wapnem) zawieszono święte obrazki. Równie często pojawiają się fotografie ich samych w mło-

dości. Wszyscy: kobiety i mężczyźni zdają się lekko uśmiechać, lecz jest to uśmiech postaci onieśmielonych obecnością fotografki, której pozwolili wejść do swego domowego wnętrza. Teraz wyczekują dźwięku migawki.

Fotografia socjologiczna dokonywała wyraźnej klasyfikacji swoich modeli – wpisywała ich w określony kontekst. Cyrkowiec stawał się przede wszystkim cyrkowcem, ponieważ na tle wozu cyrkowego go widzieliśmy (Sander), zaś wiejska kobieta (Rydet) na zawsze już zostaje wpisana w świat wyznaczony ścianami jej domu. Pisze Sander o portrecie meksykańskiej kobiety Stranda, że zdjęcie pokazuje, jak bycie (istnienie dla samej siebie) kobiety „prześwituje przez materializm tego obrazu²⁰”. To „bycie” wyrażać się będzie właśnie w przedmiotach, które zostały nam pokazane: w plecionym koszu, wełnianym okryciu. Ona „jest sobą” poprzez przedmioty. W projektach socjologicznych powtarzalność sfotografowanych wewnątrz sprawia, że indywidualna tożsamość portretowanych jest równoważona wiedzą o portretowanych. Moglibyśmy w prowokacyjny sposób odwrócić tezy Bourdieu (a w pewnym sensie i Benjamina). Dla niego to zmasowana produkcja amatorska stanowiła bazę danych do klasyfikowania społeczeństwa. Komentowała to Czartoryska: „zmasowanie fotografii to nie tylko atlas, ale wizerunek psychiczny społeczeństwa i, co więcej, wizerunek i lustro społeczeństwa, które fotografiom się przypatruje²¹”. Dodajmy jednak, że zmasowanie portretów członków grup społecznych równie skutecznie tworzy ich wizerunek. Indywidualność poszczególnych osób patrzących prosto w obiektyw aparatu fotograficznego gubi się, a oni stają się reprezentacją społecznego świata. Dzieje się tak dzięki uznaniu, że tożsamość osoby i przedmioty należące do niej wzajemnie się uzupełniają. Także ta konwencja fotografowania ulega przekształceniu: poza portretami we wnętrzu coraz częściej natrafiamy na przykłady, w których wnętrza zaczyna funkcjonować przede wszystkim w znaczeniach symbolicznych.

Inaczej dzieje się w pracach świadomie odchodzących od idei społecznej klasyfikacji na rzecz szukania indywidualnych przeżyć (Wolfgang Tillmans, Nan Goldin). Tutaj „wnętrze” zaczyna znaczyć nie architektoniczne otoczenie człowieka, lecz jego duchowe wyposażenie. Wnętrza na fotografiach Nan Goldin nie potwierdzają tożsamości osoby. O takich pokojach hotelowych, wynajmowanych mieszkaniach mówimy, że są właśnie „bezosobowe”. Sportretowani, inaczej niż w dokumentach społecznych, nie patrzą w obiektyw. To odwrócenie wzroku sugeruje „zamknięcie” przed widzem. Dlatego też wydają się zagubieni, pogrążeni we własnym wnętrzu. Na zdjęciu *Nan and Brian in Bed, New York City* (1983) nagi mężczyzna siedzący na łóżku nie patrzy na leżącą obok kobietę (autorkę). Ona patrzy na niego z ukosa. Światło padające z okna wydobywa niewiele szczegółów pomieszczenia: ozdobna rama łóżka, fragmenty fotografii. Tylko na ścianie nad łóżkiem widzimy zdjęcie wyraźniejsze – to portret mężczyzny z papierosem w ustach, być może tego samego (również palącego), który pozował do zdjęcia. Tutaj już

¹⁸ W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii*, H. Orłowski (red.), Wyd. Poznańskie, Poznań 1996, s. 113.

¹⁹ Tamże, s. 111.

²⁰ J. Berger, *O patrzeniu*, dz.cyt., s. 66.

²¹ U. Czartoryska, *W kręgu teorii Benjamina*, [w:] tejże, *Fotografia – mowa ludzka*, dz.cyt., s. 111.

nie chodzi o ukazanie tożsamości osób, lecz o zobrazowanie wzajemnych relacji. Wygląd wnętrza uwypukla jeszcze wzajemną alienację bohaterów. Zauważmy zatem, że wnętrza pełni tutaj istotną funkcję w budowaniu narracji opowiadającej historię dwojga ludzi. Podobny nastrój wyrażają fotografie amerykańskiego fotografa Todda Hido. W cyklu jego prac *Between the Two*²² portrety młodych kobiet w hotelowych wnętrzach prezentowane są obok fotografii samych wnętrz. Fotografie Hido należy, jak sądzę, czytać wspólnie. Puste spojrzenia modelek uzupełniają puste wnętrza pokoi. Porównajmy dwie prace: na pierwszej (il. 22) w centralnej części zdjęcia światło padające z okna wydobywa postać modelki. W prawej części obrazu widać, jak lekko przeswituje przez tkaninę zasłony, w lewej części zauważamy telefon niemal ginący w cieniu. Druga fotografia (il. 21) pokazuje narożnik pokoju i lekko uchylone drzwi. Podobnie jak w fotografiach Goldin, Hido kolejnymi kadrami buduje niemal filmową narrację. Napięcie odczuwalne w każdym z kadrów sugeruje, że za chwilę coś się zdarzy. Powróćmy do pytania, które sobie tu stawiamy: jaką funkcję pełnią w tym cyklu wnętrza? Należy potraktować ich rolę w sposób podobny do filmowej scenografii: z jednej strony obrazują emocjonalny stan postaci, z drugiej są czynnikiem konstruującym narrację. Są zatem, jak nazywa to Anthony Vidler, przykładem „przestrzeni psychicznej”²³. Jednak wnętrza w pracach Hido nie opisują nam tożsamości jego bohaterów. Nie wiemy, kim jest półnaga kobieta na zdjęciu. Znamy jej zachowania, lecz nie znamy jej przynależności społecznej, zawodowej, klasowej. Bez wątpienia czeka na kogoś, na telefon. Może jest ukrywającą się bohaterką historii kryminalnej, a może tylko porzuconą kochanką? Jest to zatem portret we wnętrzu, ale nie jest to w istocie portret osoby, lecz fragment historii. Przywołajmy tu jeszcze jeden cykl fotografii. Tym razem będą to cyfrowo przekształcane obrazy Anthony’ego Aziza i Samiego Couchera zatytułowane *Interiors (Wnętrza)*. Co widzimy? Architektoniczne formy kojarzące się z korytarzem, pokojem, drzwiami z „judaszem”. Jednak te fragmenty wnętrza zostały powleczone ludzką skórą. Kiedy zastanawiamy się nad sensem takiego zestawienia, pojawiają się interesujące konotacje. Oto skóra, która przecież jest na zewnątrz naszego ciała, zaczyna okrywać wnętrza. Co prawda nie widzimy ludzkiej twarzy, to samo użycie cielesnej struktury sugeruje obecność człowieka. Te wnętrza pełnią rolę czysto metaforyczną, są dwuznaczne. Jednocześnie okrywają i odkrywają, bronią przed zewnętrzem i pozwalają kontaktować się ze światem. Odpowiadają stanowi, który w opinii Gastona Bachelarda formuje dialektykę wnętrza i zewnątrz²⁴. W *Poetyce przestrzeni* fenomenolog zauważa, iż ten

²² Wystawa Todda Hido *Between the two* była prezentowana w Yours Gallery w Warszawie w 2008 roku. Materiały dzięki uprzejmości Galerii.

²³ A. Vidler, *The Explosion of Space*, [w:] *Film Architecture*, D. Neumann (red.), Prestel, München–London–New York 1999, s. 17.

²⁴ G. Bachelard, *The Poetics of Space. The Classic Look at How we Experience Intimate Places*, przeł. M. Jolas, Beacon Press, Boston–Massachusetts 1994, s. 212.

podział „posiada ostrość dialektyki tak i nie, która o wszystkim decyduje”²⁵. Dalsze rozważania prowadzą go jednak do dostrzeżenia różnych asymetrii tego pozornego podziału. Metafory wnętrza i zewnątrz wcale nie są sobie równe. Co więcej, w zależności od punktu, z którego patrzymy, zawsze mogą zamienić się miejscami. Najciekawsze wydaje się to, co jest pomiędzy nimi. „Jeśli istnieje linia graniczna powierzchni między wnętrzem i zewnętrzem, to owa powierzchnia jest bolesna po obu stronach”²⁶. Tę granicę w niezwykle sposób mogłyby ilustrować fotografie Aziza i Couchera. Skóra oblekająca wnętrza wyznacza wewnętrzną granicę zewnętrza. Jednak fotografie te mogą pełnić inną jeszcze rolę w prezentowanej tu argumentacji, ponieważ chociaż nie są to portrety, to nadal reprezentują istotę ludzką. Potraktujmy te fotografie jako szczególnego rodzaju pomost pomiędzy fotografiami, na których ludzka postać jest zarejestrowana, a pracami tego wizerunku pozbawionymi. Stykamy się z bardzo specyficznym wnętrzem mieszkalnym, wnętrzem tak silnie przyswojonym przez człowieka, że staje się jego wewnętrznym, intymnym mieszkaniem.

Wnętrze jako portret

W przeciwieństwie do portretu zakładowego w praktykach socjologicznych od dziewiętnastego wieku widok osób na zdjęciu nie był niezbędny, by móc wypowiadać się na temat ich społecznej egzystencji. Mam tu na myśli projekty, których autorzy świadomie zajmują określoną pozycję wobec kontekstu społecznego, których celem jest najczęściej zmiana społecznej sytuacji poprzez działania instytucjonalne. Fotografie Camerona²⁷ z Leeds czy Marville’a z Paryża nie pokazują ludzi, a jedynie miejsca, w których żyją. Mają te prace wymiar społeczny, służyć miały bowiem przebudowie społeczeństwa, zamianie slumsów w „miejsca do życia”. Ktoś mógłby zapytać, dlaczego w kontekście fotografii wnętrza przywołuję fotografie robione „na zewnątrz”. I tu pojawia się drugi wymiar tych zdjęć – ich wymowa symboliczna. Te miejskie fotografie, pokazujące zaułki i zapomniane uliczki, przedstawiają dokładnie to samo, co będziemy rozumieć tu przez „wnętrze” – miejsce zamieszkane, miejsce, w którym przyszło żyć mieszkańcom nowoczesnych miast. Nie przywołując tu całej filozoficznej problematyki zamieszkania w tradycji Heideggerowskiej²⁸, zauważmy tylko, że owo zamieszkanie oznacza tu przede wszystkim proces myślenia. Miasto zamieszkane oznacza miasto przyswojone mentalnie.

²⁵ Tamże, s. 211.

²⁶ Tamże, s. 218.

²⁷ Dr James Spottiswoode Cameron, lekarz, autor projektów przebudowy robotniczych dzielnic Leeds, por. J. Tagg, *The Burden...*, dz.cyt., s. 128.

²⁸ M. Heidegger, *Budować mieszkać myśleć*, [w:] tegoż, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Wyd. Aletheia, Warszawa 2007, s. 139–157.

W ciekawym kontekście wobec filozoficznego rozumienia sytuowałyby się przywołane wcześniej fotografie. Miejskie slumsy obrazowałyby bowiem, pomimo fizycznego ich zamieszkania (czy wręcz w wyniku zatłoczenia – „nadmiernego mieszkania”), niemożliwość zamieszkania mentalnego. Robotnicze miasto jest tylko miejscem do spania, lecz niemożliwym do życia. Jak rozumieć słowa filozofa: „tylko gdy umiemy mieszkać, możemy budować”²⁹? Hanna Buczyńska-Garewicz komentuje: „zamieszkiwanie więc nie ma w sobie nic fizycznego”³⁰. I dalej pisze o świadomości zamieszkiwania, o jego zakorzenieniu w myśleniu, „otwartości człowieka na wielość i różnorodność sensów emanujących z rzeczy”³¹. Pierwszym stopniem jest wobec tego nauczenie się mieszkania, które później posłuży budowaniu. Czemu służyły społeczne projekty fotograficzne? Czyż nie miały być ukazaniem miejsc „nie do życia”, „nie do mieszkania”? W konsekwencji miały służyć wykazaniu konieczności przebudowy. Ich rola polegałaby zatem na stopniowym uświadamianiu ludziom, czym jest prawdziwe „mieszkanie”, a następnie na stworzeniu impulsu „budowania”. Przedstawiona tu interpretacja może wydawać się naciągana zarówno w stosunku do myślenia filozofa, jak i w odniesieniu do samych fotografii, jednak z drugiej strony pozwala ona zmienić sposób patrzenia na projekty dokumentalne, których dzisiejsze odczytanie (nasze spojrzenie w przeszłość) wyjmując je z kontekstu społecznych uwarunkowań i nadaje tym zdjęciom znaczenia symboliczne.

Także dla Gastona Bachelarda pojęcie „zamieszkiwania” wykracza poza sferę fizyczną i zasadniczo stanowi metaforę przestrzenną, określającą sposoby ludzkiej egzystencji w świecie. Jak zauważa Buczyńska-Garewicz, podejścia do rozumienia zamieszkiwania Heideggera i Bachelarda różnią się zasadniczo – o ile dla pierwszego główną rolę odgrywa „istnienie rozumiejące bycie”, dla drugiego liczy się związane z przestrzenią odczucie jej „swojskości”³². Naczelnym pojęciem jego rozważań staje się pojęcie „domu”. Jeśli jest on zamieszkały, to w sposób antropologiczny, poprzez ludzkie wspomnienie miejsc, w którym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość wpływają na siebie. Kluczem staje się pojęcie „snu na jawie”. „Dom skrywa śnienie na jawie, dom chroni marzyciela, dom pozwala mu marzyć w spokoju”³³. Zamieszkać dom to móc w nim śnić, doświadczać go, przeżywać, i wreszcie – wypowiadać. Sen na jawie jest bowiem możliwy dzięki słowom, które uruchamiają wyobraźnię. Dom zatem oznacza schronienie i poczucie bezpieczeństwa.

Jaką rolę w tym dziennym marzeniu odgrywają przedmioty wypełniające wnętrza? Bachelard pisze, że za sprawą procesów symbolizacji znaczeń w świadomości, przed-

²⁹ Tamże, s. 155.

³⁰ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006, s. 166.

³¹ Tamże, s. 166.

³² Tamże, s. 222.

³³ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, dz.cyt., s. 6.

mioty dostarczają nam modeli myślenia i wyobrażenia rzeczywistości. „Garderoby z ich półkami, półki z szufladami i komody z fałszywym dnem są wiarygodnymi organami ukrytego życia psychicznego. W istocie, bez tych »przedmiotów« oraz kilku innych równie ważnych, naszemu intymnemu życiu mogłoby brakować modelu intymności. Są przedmiotami hybrydycznymi, prywatnymi przedmiotami”³⁴. Intymna przestrzeń (Buczyńska-Garewicz nazywa ją „przestrzenią osobną”³⁵) w rozumieniu Bachelarda to przestrzeń nie dla każdego otwarta. Wszystkie analizowane przez niego metafory odnoszą się do tego, co skryte: szuflady, szkatułki, gniazda, muszle mieszczą w sobie intymne światy, dostępne ich mieszkańcom. Dom wypełniony przedmiotami, w kącie którego można się schować, reprezentuje bezpieczną przestrzeń, do której można powracać także po latach, w pamięci.

Jednak nadrzędnym tematem naszych rozważań nie są słowa, lecz obrazy. Tymczasem Bachelard analizuje obrazy przedmiotów utkane ze słów. A nas nie interesują wyłącznie te intymne obrazy powstające w ludzkiej wyobraźni, lecz obrazy zmaterializowane w fotografii. Tutaj już nie można swobodnie błędzić myślami, zdjęcia pokazują bowiem dość konkretnie – kształty i formy. Czy fotografie wnętrza mogą mieć zatem moc budzenia wyobrażeń podobną do obrazów poetyckich? Także na zdjęciu każdy przedmiot zdaje się reprezentować całą masę innych, prywatnych skojarzeń, skrywających się za jego wyglądem. Bachelard cytuje Miłosza: „Wspomnienia tłoczą się, kiedy spoglądamy wstecz na półkę, na której wyszywane jedwabiem batystowe i muslinowe tkaniny leżą na cięższych materiałach”³⁶. Stajemy się podmiotami podobnego doświadczenia, kiedy oglądamy fotografie. Nie tylko szafy, także fotografie „wypełnia milczący tumult wspomnień”³⁷. Gdy obserwujemy przedmiot na zdjęciu, nasz umysł tworzy nowe wyobrażenia, przywołuje wspomnienia innych przedmiotów.

Spójrzmy na fotografię Reiko Imoto z cyklu: *Sny kogoś, kto utracił pamięć* (il. 23), będącego fragmentem wystawy *Dreamscapes*. W centralnej części zdjęcia widzimy szklaną kulę na trójnogu. Ostrość rozmywa się ku brzegom kadru. Nadal możemy rozpoznać zarys ścian, chociaż obraz nie daje pewności, czy otaczają wnętrza, czy ciasne podwórko. Imoto opowiada sytuację odwrotną do Bachelarda, bo przecież wspomnienia zostały utracone. Jednak z drugiej strony tym bardziej tłoczą się nieokreślone skojarzenia. Utrata wspomnień nie musi bowiem oznaczać, że znikają one całkowicie, lecz że straciłmy kontekst, klucz do ich odczytania. Autorka komentuje swoje prace: „czuję, jakby moje wspomnienia i sny uwięzły w »szufladzie« mojej podświadomości i jakbym nie mogła znaleźć »klucza« do niej”³⁸. Imoto używa na określenie chaosu pamięci tych samych metafor, które analizuje Bachelard: znów pojawiają się szuflady, klucze.

³⁴ Tamże, s. 78.

³⁵ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, dz.cyt., s. 216.

³⁶ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, dz.cyt., s. 79.

³⁷ Bachelard cytuje tu fragment tekstu Czesława Miłosza, tamże, s. 79.

³⁸ R. Imoto, *Dreamscapes*, OkiS, Wrocław 2007, s. 14.

Jakbyśmy nie potrafili myśleć inaczej niż poprzez przedmioty. Choć fotografie te nazwać można nostalgicznymi, to przecież nie ich nostalgiczny wydźwięk jest tu najważniejszy, ale pytanie, czy obraz fotograficzny może dać marzycielowi podstawę tożsamości na jawie. *Pejzaże marzeń (Dreamscapes)* są taką właśnie próbą (il. 24). Marzymy, rekonstruujemy zapomnianą przeszłość poprzez przedmiot. Zauważmy, że w niektórych praktykach psychoterapeutycznych kontakt tego, kto utracił pamięć, z przedmiotem może ją przywrócić. Szklana kula przepiętna światłem nie wróży tym razem przyszłości, lecz wskazuje na przeszłość.

Wyobrażenie wnętrza stanowi w kulturze Zachodu odpowiednik wnętrza duchowego. Można jednak zinterpretować rolę przedmiotów w naszym życiu w sposób nie tyle poetycki, ile materialistyczny, i tym samym uzasadnić fetyszyzm towarowy kultury Zachodu w sposób duchowy. To, że otaczamy się przedmiotami, że „mówią nami” znaki towarowe, jest konsekwencją społecznych i kulturowych zmian przyniesionych wraz z nowoczesnością. Bez przedmiotów nowoczesny człowiek nie wie, kim jest. Dlatego już od tekstu Waltera Benjamina badacze uznają, że wnętrza reprezentować może klasy społeczne. Wnętrza mieszkalne opisywane we fragmencie *Paryża. Stolicy XIX wieku* wypełnione są śladami życia prywatnego. Po raz pierwszy w nowoczesności, pisze filozof, jednostka ma prawo do prywatności i do zdefiniowania własnej tożsamości poprzez zbieranie przedmiotów. „Wnętrze jest dla osoby prywatnej czymś w rodzaju wszechświata. W nim gromadzi ona to, co dalekie i co przeszłe”³⁹ – zauważa Benjamin. Ten mikrokosmos przedmiotów zapewnia nie tylko poczucie bezpieczeństwa, lecz także daje nad światem władzę.

Niemal ilustracją tezy Benjamina mogłyby być prace Weroniki Łodzińskiej i Andrzeja Kramarza z cyklu *Dom*. Oglądamy wypełnione przedmiotami wnętrza. Każde z nich zostaje podpisane nazwą zawodu, który wykonuje jego mieszkaniec. Autorzy przedstawiając nam „filozofa” czy „aktora”, nie pokazują nam, jak czynił to Sander, jego twarzy, lecz rzeczy, którymi się otacza. Tak, jakby ludzie byli dosłownie (jak w malarstwie Arcimbolda) „zrobieni” z przedmiotów. Omawiane fotografie rzucają nowe światło na pytanie o dualizm sfery publicznej i prywatnej. Wnętrza pokazują przecież intymny świat ich mieszkańców, lecz jednocześnie definiują ich społeczną rolę.

Równie ciekawą wariacją na temat Benjaminowskiego podejścia do kolekcjonowania przedmiotów mógłby być inny cykl tych samych fotografów, kontynuujący temat *Domu*. Fotografie zostały zrobione w noclegowni dla mężczyzn w Nowej Hucie w 2004 roku. Pokazują łóżka, na których nocują bezdomni. Projekt można czytać dwojako: po pierwsze, jako socjologiczny opis warunków życia ludzi z marginesu społecznego, po drugie – co dla mnie wydaje się ciekawsze – zadając pytania o to, czym jest ten „dom”. Autorzy celowo prowokują widzów, nazywają „domem” miejsca, które zasadniczo nim nie są, co więcej, każą na nowo przemyśleć pojęcie bezdomności. Okazuje się bowiem,

³⁹ W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, przeł. H. Orłowski, [w:] tegoż, *Anioł historii*, dz.cyt., s. 326.

że chociaż bezdomność funkcjonuje jako termin operacyjny w teorii społecznej, to antropologicznie wcale nie pokrywa się z prostym rozróżnieniem dom = zamieszkanie; brak domu = bezdomność. Istnienie domu zagwarantowane zostaje obecnością prywatnych przedmiotów. Natomiast miejsce, w którym je składamy, może być (i coraz częściej jest) zmienne.

W komentarzu do cyklu fotografii Kramarza i Łodzińskiej Tadeusz Nowak pisze: „Autorzy projektu, zafascynowani zjawiskiem domu, fotografują wnętrza, które naturalnie stają się opisem ich właścicieli”⁴⁰. Zastanówmy się nad sensem tego krótkiego cytatu. Czy w istocie możemy założyć, że relacja wnętrza – człowiek jest naturalna? Wydaje się raczej, że związek człowieka i wnętrza wyznaczony zostaje kulturowo (a zwłaszcza współczesny nadmiar przedmiotów) i jest zjawiskiem charakterystycznym dla obecnego stanu istnienia kultur. Nawet przecież kult przedmiotów, rytuały kultur pierwotnych (opisywane przez antropologów), nie określał tożsamości jednostki, lecz oznaczał przynależność i miejsce w grupie. Nie był oparty na indywidualnych upodobaniach, lecz na tradycji społeczności. Z drugiej strony istnieją przecież kultury, które przedmiotów się wyrzekają, by nie rozpraszać na nie swej duchowości. Czy przedmioty mogą opisywać właścicieli? Z pewnością dostarczają nam tropów do opowieści o ich życiu. Autorzy projektu *Dom* zdają się badać ludzką tożsamość tak, jak czynią to detektywi na miejscu zbrodni. Przy celowym pominięciu osoby portretowanego, której twarz nie rozprasza uwagi śledczych, z przedmiotów wypatrują jego tożsamości. Nacisk zostaje położony na indywidualne historie, nie na społeczne przypisanie. Każdego z tych mężczyzn do obecnego „domu” przywiodły inne koleje losu.

Na pozór wydaje się, że na fotografiach z omawianego cyklu nie widzimy domów w bachelardowskim rozumieniu, to nie są domy szczęśliwego dzieciństwa, które mogłyby dać poczucie bezpieczeństwa na dalsze życie. Każdy z „domów” na zdjęciu zostaje wyznaczony granicami łóżka i kawałka ściany w przytułku wypełnionych przedmiotami i zdjęciami. Mimo to również ta przestrzeń daje podstawowe schronienie, także ona pozwala powiązać z konkretnymi miejscami wspomnienia. Ten dom to bardziej dom wyobrażony niż rzeczywisty. Tutaj człowiek musi być marzycielem nie dla doświadczania świata poetyckiego, lecz by przetrwać trudności codziennej egzystencji. Zakwestionowane zostaje kolejne równanie: budynek noclegowni = dom. Nie ma bowiem możliwości „zamieszkania” noclegowni. W niej się nie mieszka, tylko „nocuje” – spędza czas przejściowo. Jej użytkownicy konstruują własną przestrzeń jak muszlę ślimaka, będąc gotowym na opuszczenie noclegowni, lecz zabierając własny „dom” złożony z prywatnych przedmiotów – wspomnień.

Wydawałoby się, że trop, który sprawdził się w wypadku *Domu*, będzie równie efektywny w cyklu *Pokoje panięskie* realizowanym przez samą już Łodzińską w roku 2007 (il. 25–27). Tym razem fotografka rejestruje wnętrza zamieszkałe przez młode

⁴⁰ T. Nowak, http://yoursgallery.home.pl/exhibitions.php?action=details&exh_id=14 (data odwiedzin na stronie: 14.08.2009).

Koptyjki z kairskiej dzielnicy biedoty, której mieszkańcy żyją z segregacji śmieci. Także tutaj pokoje pokazują nie tyle miejsce, które jest zamieszkane przez bohaterki dokumentu, lecz miejsce, z którego chce się uciec. Niewidoczne w kadrze bohaterki fotografii są częścią zglobalizowanego świata. Potwierdzają to towarzyszące zdjęciom historie dziewczyn. One wiedzą, że Moquattam jest pułapką, powtórzeniem życia ich rodziców. Jednak niektóre mają już wybranych mężów (najczęściej kuzynów) i za chwilę przeniosą się do ich domu. Inne uczą się, by móc samodzielnie się utrzymać. Wszystkie wypełniają swoje życie marzeniami o „lepszemu życiu”. „Pokój paniński” to miejsce przejściowe, miejsce, które się pozostawi, a jednocześnie miejsce, w którym można się schronić przed przerażającym „zewnątrzem”.

Czy jednak zdjęcia z cyklu *Pokoje panińskie* mówią nam cokolwiek o jego mieszkańcach? Pokoje, w których mieszkają dziewczyny, wypełnia łóżko oraz kilka portretów rodzinnych i świętych obrazów. Tutaj nie ma tych zachodnich bibelotów, którymi się otaczając, chcemy stworzyć obraz siebie. Kult przedmiotu, tak charakterystyczny dla kontekstu Zachodu, okazuje się zasadniczo niewystarczający wtedy, kiedy poprzez jego pryzmat chcemy wypowiadać się o innej kulturze. Tutaj jest opis, lecz nie ma opowiadania. To dopiero komentarz towarzyszący fotografiom wyjaśnia społeczny kontekst, „lokalizuje” miejsce. Jakby moc tworzenia narracji rozbijała się o surowe ściany. Jeśli o czymś te pokoje mogą dostarczyć nam informacji, to o warunkach społecznych, lecz nie o poszczególnych osobach. Ta wiedza przychodzi z komentarza i wtedy nagle okazuje się, że fotografie wskazują na to, co na obrazie jest niewidoczne. Zestawienie obrazu i komentarza mówi wiele o społecznych relacjach, w ramach których funkcjonują fotografowane i fotografująca. Nie bez znaczenia jest tu bowiem, że fotografuje kobieta – dzięki wspólnocie płci zostaje dopuszczona do „wnętrza” bohaterek zdjęć, może wejść za próg, którego mężczyzna nie przekroczy. Równie istotne jest to, że wybierając intymną przestrzeń zamieszkaną przez dziewczyny, chroni ich twarz. Nie pokaże publicznie ich portretów, zamiast tego pokazując przestrzeń.

Patrząc na obrazy, nie sposób odciąć się od charakterystycznego, ludzkiego sposobu komunikowania znaczeń dokonującego się poprzez procesy symboliczne. Chociaż więc współcześni fotografowie będą się posługiwali odniesieniem „naukowym”, to wtedy, kiedy ich prace znajdują się w galerii, staną się dla odbiorcy metaforami ludzkiego istnienia. Przedstawiana na początku teza Bourdieu, chociaż zasadniczo właściwa, nie bierze pod uwagę owego kontekstu miejsca, w którym patrzymy na obrazy. W galerii zaś zmieniamy fotografie w symbole i zaczynamy wędrować drogą bachelardowskiej wyobraźni, a nie tropem rzeczywistości na nich zapisanych. Droga rozmyślenia toczy się swobodnie. Teraz musimy wyobrazić sobie mieszkańca sfotografowanego wnętrza. Kim jest właścicielka tego pokoju? Ponieważ faktów jest niewiele, także jej obraz początkowo ukazuje się zamazany. Kiedy konkretniej, to nie dzięki przedmiotom, lecz naszym o niej wyobrażeniu.

Portret wnętrza

Kontekst odbioru fotografii jest ważny, ponieważ zmienia naszą interpretację. Fotografie uparcie wpisywane w kontekst socjologiczny nabierają odmiennych znaczeń wtedy, gdy pojawiają się w kontekście estetycznym. A zauważmy, że tak na ogół – w galeriach i muzeach – stykamy się z pracami, które zostały tu omówione. Kontekst społeczny tych prac zostaje zawsze więc uzupełniony estetycznym. Mieke Bal pisze: „obraz mówi, posiada znaczenie kulturowe, które może dostarczyć nam wiedzy na temat kultury, w jakiej został stworzony [...] a także udostępnia nam te znaczenia pod warunkiem, iż potrafimy go odczytać, umieścić w kontekście, który owe znaczenia uwypukla”⁴¹. Co się dzieje, kiedy socjologiczną bazę danych pokazuje się nam w galerii? Odmienny kontekst, jakim jest galeria, sprawia, że patrzymy na te zdjęcia inaczej, czytamy je nie tylko poprzez warstwę opisową, ważną dla badacza, lecz przede wszystkim poprzez sferę estetyczną. Sięgając do przykładów, którymi tu się posługujemy, można powiedzieć, że w każdym z opisywanych wypadków oglądamy obraz wnętrza we wnętrzu galerii czy muzeum (czasem w przestrzeni zewnętrznej). Ten kontekst odbioru musi wpływać na nasze ich odczytanie.

Pytanie, które tutaj chcę zadać, brzmi: czy na fotografii wewnątrz widzimy zawsze rzeczy, czy też jesteśmy zdolni zobaczyć także miejsce? „Wyznaczanie miejsca przez rzecz – pisze Hanna Buczyńska-Garewicz – nie tylko odwraca ‘przestrzenny’ sposób myślenia o miejscu i rzeczy, w którym miejsce poprzedza rzecz, a rzecz umieszcza się w miejscu, lecz także nadaje konkretny i wypełniony zawsze jakąś treścią sens miejsca”⁴². Fotografia wyznacza właśnie miejsce poprzez rzecz. A dzieje się tak, ponieważ – jak zauważa Hans Belting – obrazy fotograficzne „wyjmują” przedmioty z ich kontekstu geograficznego, przesuwają je, wyrzuwają. W pewien sposób pozbawiają je miejsca, czy też może raczej zmieniają je w „miejsca nieumiejscowionego”⁴³.

Jak zauważa Belting, od momentu pojawienia się obrazów medialnych wcześniejsze rozumienie miejsca uległo rozpadowi. Obrazy miejsc zastępują same miejsca. Kiedyś trzeba było „być w miejscu”, by je widzieć, dzisiaj można wiedzieć o miejscu wszystko, chociaż nigdy fizycznie w nim się nie było⁴⁴. Ta refleksja filozofa ma konsekwencje również dla naszego myślenia o wnętrzach. Oto patrząc na zdjęcie wnętrza, możemy założyć, że istnieją takie wnętrza, które nie mają swojego zewnątrz. Wnętrze pałacu może okazać się np. makietą, przecież znamy je tylko z fotografii. W opinii Beltिंगa współcześnie miejsca nie są już interpretowane w kontekście geograficznym czy historycznym, dlatego też tracimy odniesienie do tego, co kiedyś było pojmowane jako

⁴¹ M. Bal, *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005, s. 354.

⁴² H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, dz.cyt., s. 98.

⁴³ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 77.

⁴⁴ Tamże, s. 77.

„daleko” czy „kiedyś”⁴⁵. Można by więc powiedzieć, komentując myśl autora *Antropologii obrazu*, że fotografie materialnie dostarczają nam obrazów miejsc, które zawsze będą już „tu” i „teraz” w zasięgu oka.

Przywołajmy w tym kontekście prace fotografki, które całkowicie zmieniają antropologiczną perspektywę „portretu we wnętrzu”. Candida Höfer nie fotografuje ludzi, lecz miejsca. W jej fotografiach wnętrze nie ma odnosić się już do próby ustalenia tożsamości mieszkańca, lecz zaczyna reprezentować instytucje społeczne. Autorka nie wprowadza tu refleksji nad indywidualnymi tożsamościami – niepewnej i mglistej. To, co robi, jest o wiele bardziej „przejrzyste” pod względem fotograficznym. Sporządza opis, który nie pozwala się opowiedzieć (nie znaczy to, że nie można go zinterpretować). To po prostu obraz. Jasny i czytelny. Żadnych zapożyczeń, żadnych niejasności. Rzeczy sfotografowane stwarzają miejsce, klasyfikują je przez przynależność do jednego z gatunków miejsc publicznych – bibliotek, galerii, sal koncertowych.

Michael Fried zwraca uwagę, że patrząc na fotografie Höfer, widz z jednej strony „jest zaproszony, by wejść do pokazanego pokoju, z drugiej zaś powstrzymany przejrzystością *mise-en-scène*”⁴⁶. Jak pisze krytyk, „zapraszająco” działają trzy aspekty fotografii: po pierwsze, są one „otwarte” na spojrzenie widza, po drugie, wypełniają je przedmioty użytkowe, po trzecie, wnętrza posiadają historyczną konotację, która „daje dostęp do zanikającej realności doświadczenia”, przeciwstawia im się jednak „działające w niemal całkowicie bezcielesny sposób” spojrzenie⁴⁷. Widz zatem zostaje w zawieszeniu „przed” fotografią. Pokazanie tożsamości przez rzeczy? Sporządzanie portretów? Przedmioty, które u Łódzkiej mogły być tworzeniem socjologicznej bazy danych (o życiu młodych Koptyjek), w konceptualnej interpretacji Niemki stają się elementami portretu miejsca, lecz już nie jego użytkowników. Teraz wreszcie samo wnętrze staje się bohaterem fotografii, uwolnione od człowieka.

Przywołajmy powtórnie analizowane wcześniej prace Łódzkiej i Kramarza. Tam przedmiot reprezentował ludzką tożsamość w kontekście pełnionej przez niego roli społecznej. Tutaj przedmiot reprezentuje instytucje kultury i podobnie jak w wypadku praktyki portretowej buduje wizualne archiwum. Jednak sens owego archiwum dotyczy czego innego – nie tyle ludzi, ile miejsc. Oto jak problem podejmowany przez Höfer opisuje kurator pawilonu niemieckiego na pięćdziesiątym Biennale Sztuki w Wenecji Julian Heynen: „Miejsce dzieła sztuki. Miejsce artysty. Miejsce widza. Miejsce i tożsamość. Tożsamość miejsca. To miejsce i tamto miejsce. Wszystkie możliwe miejsca. Wszystkie miejsca możliwe do wyobrażenia”⁴⁸. Te fotografie pokazują, jak rozpadł się

⁴⁵ Tamże, s. 89.

⁴⁶ M. Fried, *Why photography matters as art as never before*, Yale University Press, New Haven and London 2008, s. 286.

⁴⁷ Tamże, s. 286.

⁴⁸ J. Heynen, [w:] *50th International Art Exhibition. Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer*, F. Bonami, M.L. Frisa (red.), katalog wystawy *La Biennale di Venezia*, Wenecja 2003, s. 533.

związek człowieka z miejscem, w którym przebywa. Znów można by odnaleźć bardzo szczególne powiązanie z Heideggerowską interpretacją. Filozof pytał, jak „zamieszkać” budynki publiczne, w których się pracuje, lub konstrukcje, po których – jak po moście – tylko się przechodzi. Nadal jednak wiązał owe budowle z osadzeniem w miejscu, w którym powstały⁴⁹. „Most skupia wokół rzeki ziemię jako krajobraz”⁵⁰, a tym samym staje się miejscem i przydziela przestrzeń. Możliwość delokalizacji miejsc, którą daje fotografia, każe przemyśleć na nowo takie rozumienie. Teraz, co prawda, nadal rzecz stanowi miejsce, lecz przestrzeń, w której je lokujemy, może za każdym razem być nowa. We wcześniejszym cyklu fotografii, poświęconym peregrynacjom muzealnym *Mieszczan z Calais* Rodina (2000), Höfer pokazuje, jak rzecz-obiekt zmienia przestrzeń – raz przebywając w muzeum w Bazylei, innym razem w Kopenhadze. Fotografia może skupić wokół siebie topograficznie określoną przestrzeń tylko chwilowo, nigdy na stałe.

Rozważając problem miejsca, porzuciłam na chwilę tematykę wnętrza. Uczyniłam to, by pokazać, jak to, co w przeszłości rozumiane było jako wnętrze – pewna stała własność związana z czasem i przestrzenią – współcześnie uległo przekształceniu. Zarówno jako tożsamość, jak i miejsce może być negocjowane. Powróćmy do Beltinga: „nomadyczny obywatel świata, który już w żadnym geograficznym miejscu nie czuje się u siebie, niesie w sobie obrazy, którym raz jeszcze – w przemijalnym życiu, jego własnym życiu – używa miejsca”⁵¹. To miejsce w ciele człowieka właśnie stanowi owo poszukiwane przez nas, uwolnione już z geografii „wnętrze”. Wnętrze reprezentujące tożsamość jest nie tylko metaforą, lecz może stać się również metodą porządkującą nasz sposób patrzenia na społeczeństwo. Niemniej, by móc zastanowić się nad tym, co znaczy wnętrze jako obraz, a także metafora, potrzebujemy podejścia interdyscyplinarnego czerpiącego zarówno z nauk społecznych, jak i z nauk o kulturze. Ich wzajemna relacja oraz rysujące się między tymi podejściami miejsca sporu (obecne m.in. w dyskursie estetycznym czy też ideologicznym) wyznaczają współczesny społeczny dyskurs fotografii. Jego nadrzędną cechą jest jednak pytanie o to, w jaki kompleks znaczeń społecznych i kulturowych uwikłana jest dzisiaj fotografia. ■

⁴⁹ M. Heidegger, dz.cyt., s. 139–140.

⁵⁰ Tamże, s. 147.

⁵¹ H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz.cyt., s. 87.

Nadmiar fotografii – jestem, więc fotografuję (a może fotografuję, więc jestem?)

Każdy z nas umie robić zdjęcia. Posiadamy albo samodzielne aparaty fotograficzne, albo w telefonach komórkowych mamy wbudowane coraz doskonalsze, tak by zawsze być przygotowanym i mieć możliwość *zatrzymania chwili*. Wykonujemy miliony zdjęć, w każdej sytuacji, o różnej tematyce, formie, zaawansowaniu technicznym. Fotografujemy, nawet gdy nie mamy nic do powiedzenia, nic nie chcemy pokazać, ale jesteśmy, więc robimy zdjęcie. Zatrzymujemy moment, uwidaczniamy siebie, demonstrujemy, że coś przeżyliśmy/przeżywamy. François Soulages dzieli fotografię na wiele grup; pośród reportażowej, erotycznej lub pornograficznej, reklamowej, artystycznej wyróżnia również domową. Fotografia domowa wykonywana przez każdego z nas „umożliwia nam przypomnienie sobie przeszłości i przede wszystkim udowadnia, że przeżyliśmy ją w taki czy inny sposób, lepiej jednak niż przeżywamy teraźniejszość. Gwarantuje prawdziwe podwójne *cogito* fotograficzne: najpierw zostałem w ten sposób sfotografowany, więc tak żyłem; następnie, zostałem sfotografowany, więc istniałem”¹. Autor zwraca uwagę na rolę polaroidu; my obecnie mamy lepsze możliwości techniczne – zapis cyfrowy, który doskonale potwierdza nasze istnienie, doskonale znaczy szybciej, efekt jest bowiem natychmiastowy i dodatkowo możliwy do wielokrotnego reprodukcji.

¹ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Matych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, s. 17.

Technika cyfrowa umożliwia nieustanne rejestrowanie naszego banalnego istnienia – zdjęciem potwierdzamy miłość, wakacje, zobaczony widok, urodziny. Dzięki fotografii innym, ale także sobie, udowadniamy istnienie danych chwil, własne przeżycia. Byliśmy tam, jesteśmy, gdy zobaczą nas inni; nasze życie istnieje, gdy zostanie zobaczone przez innych. To przypomina teorię bycia według George'a Berkeleya (1685–1753). Osiemnastowieczny filozof angielski wygłosił swą słynną tezę „*esse est percipi*” – „istnieć to być postrzeganym”, w której odmówił obiektywnego istnienia świata zewnętrznego. Świat zewnętrzny to jedynie idee doświadczane przez kogoś, „byt obserwowany”, a ściślej mówiąc, uznał, że coś istnieje dla nas wtedy i tylko wtedy, kiedy to możemy obserwować, natomiast gdy nie obserwujemy, nie możemy mieć pewności, czy to coś nadal istnieje. Jednym słowem: być oznacza być (przez kogoś) postrzeganym (*esse = percipi*). Jego teza prowadziła do solipsyzmu – uzależnienia istnienia świata od podmiotu postrzegającego, jednak Berkeley, chcąc tego uniknąć, przywołuje osobę Boga, który nieustannie spogląda na świat pozostający pod jego stałą obserwacją, tym samym Bóg stale „podtrzymuje” istnienie racjonalnie skonstruowanego świata materialnego, posiada również zdolność „widzenia wszystkiego naraz”². Zdjęcie wchodzi tu trochę w rolę Boga, zastępuje Go, potwierdza istnienie świata zewnętrznego, do którego zawsze możemy wrócić, nie musimy polegać jedynie na własnej pamięci, istnieje bowiem zapis, ślad fotograficzny. Przy nadmiarze produkcji fotografii możemy uznać, że ten akt zachodzi nieustannie. Liczba zrobionych zdjęć daje dowód, że coś niezależnego od fotografa istniało, że nie jest on sam, otaczają go przedmioty, osoby, zjawiska, które fotografuje. Jednakże samo istnienie fotografa również jest problematyczne i wymaga potwierdzenia. Zdjęcia są przede wszystkim takim potwierdzeniem. Nie jest ważny ich stosunek wobec rzeczywistości, wierne oddanie czy gry z realnością. One mówią o swoim stwórcy, o osobie, która je wykonała. Robię zdjęcia, więc jestem. Mogę zobaczyć i zapisać widziany świat, więc jestem. Ale jeszcze dodatkowo, co jest bardzo ważne, inni mogą zobaczyć, obejrzeć moje wysiłki, ujrzeć we mnie fotografa, dzięki temu wiem, że istnieję. „Możliwość obejrzenia ustanawia najwyższą formę fotograficznego *cogito*: jestem fotografem, więc istnieję”³ – zauważa Soulages. Znacząca liczba oglądających to społeczne potwierdzenie naszego istnienia.

Jeszcze nie tak dawno zdjęcia prywatne (domowe według terminologii francuskiego teoretyka) gromadziliśmy w rodzinnych albumach, prywatnych zbiorach, które pokazywaliśmy nielicznym, wtajemniczonym. Dzisiaj chcemy nasze fotografie zaprezentować publicznie, całemu światu, by dostęp do nich był prawie nieograniczony. Najlepszy do tego jest Internet.

„Internet stanowi tkankę naszego życia” – pisze Manuel Castells. Powstał on jako narzędzie komunikacji pozwalające łatwiej i szybciej, większej liczbie osób poro-

² Tutaj jedynie wspominam teorię George'a Berkeleya, szczegółowo zob.: G. Berkeley, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego*, przeł. J. Salomon, Kraków 2004.

³ F. Soulages, dz.cyt., s. 17.

zumieć się między sobą. Dlatego podstawową jego cechą jest otwartość, i to zarówno w sensie technicznym, architektonicznym, jak i społeczno-instytucjonalnym⁴. Internet kształtował się wraz ze swymi użytkownikami, to oni modyfikując, doskonalili poszczególne programy. Bardzo mocno podkreśla się czynnik współpracy i interaktywnego dokonywania zmian, co było możliwe, gdyż wszelkie dane, język programowania były powszechnie dostępne, a sieć zdecentralizowana. Co najważniejsze, Internet od początku zakładał aktywność uczestników, więcej nawet – stymulował ją. Korzystanie z sieci wyzwała chęć uczestnictwa, zachęca do wypowiedzi i odszukania najbardziej przyjaznego dla siebie obszaru, współkreowania swojego miejsca. W ten sposób powoli tworzą się wirtualne społeczności. Ponownie zacytuję Castellsa: „Społeczności te funkcjonują jednak, opierając się na dwóch zasadniczych, powszechnie występujących i cenionych wartościach, które stanowią zarazem ich charakterystyczne cechy kulturowe. Pierwszą jest pozioma, swobodna komunikacja. Zachowania wirtualnych społeczności uosabiają globalną wolność słowa w epoce zdominowanej przez wielkie koncerty medialne i cenzorskie zapędy administracji państwowej [przywołana wolność dotyczy również zamieszczanych fotografii – J.R.]. [...] Drugą wartością, jaka ukształtowała się w społeczeństwach wirtualnych, jest coś, co nazwałbym usieciowieniem skierowanym na »ja«. Jest to zdolność do znalezienia sobie własnego miejsca w sieci, a jeśli się go nie znajdzie, do stworzenia i umieszczenia w niej własnych informacji i w ten sposób organizowania sobie sieci wokół siebie”⁵. Ryszard Kluszczyński zauważa, że Internet jest tym medium, które zwraca się jedynie do aktywnych uczestników komunikacji. Sprzyja przy tym kształtowaniu czynnych postaw i zachowań społecznych. Wpływa również na naszą tożsamość, stajemy się bowiem „nomadami kulturowymi”, którzy swobodnie przemieszczają się zarówno pomiędzy różnymi przejawami jednej rzeczywistości, jak i pomiędzy wieloma światami, żyjąc na ich pograniczu⁶. Wirtualne doświadczenie wpływa na wzrost poczucia przynależności do określonej grupy. Wzmocnione ogólnymi zmianami społeczno-kulturowymi, wywołuje powstanie nowych form, wzorców zachowań i relacji międzyludzkich. Internet wpływa na rzeczywiste kontakty, ale jednocześnie sam przekształca się pod wpływem realnych potrzeb swych użytkowników. Staje się miejscem, przestrzenią społeczną, gdzie ludzie mogą spotkać się i nawiązać interakcje. W dzisiejszym świecie interakcje te mają swoje podstawy w jednostce. Barry Wellman mówi o „społecznościach spersonalizowanych”, sieciowo osadzonych wokół jednostki⁷. Wspólnoty internetowe zawiązują się poprzez poszukiwanie podobieństw zainteresowań, stylów życia, wyznawanych wartości, ale również problemów i trudnych sytuacji życiowych. Ludzie poszukują podobnych sobie pośród innych użytkowników,

⁴ M. Castells, *Galaktyka Internetu*, przeł. T. Hornowski, Rebis, Poznań 2003, s. 37 i nn.

⁵ Tamże, s. 68.

⁶ R. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Rabid, Kraków 2001, s. 41.

⁷ B. Wellman, *The Internet in Everyday Life*, <http://www.chass.utoronto.ca/~wellman/vita/index.html> oraz inne teksty umieszczone na stronie autora (data odwiedzin na stronie: 22.08.2009).

wytwarzają poczucie podobieństwa. Internet jest bardzo pomocny, ponieważ budowanie wspólnych miejsc nie jest już fizycznie ograniczone, możemy pominąć rzeczywiste granice i stworzyć wspólnotę ponad nimi. „Niedługo już nasze poczucie przynależności do wspólnej przestrzeni będzie pochodzić nie z telewizji czy z fizycznego otoczenia, lecz z naszego połączenia z Internetem lub z czymkolwiek, co nastąpi po Internecie”⁸ – pisze inny teoretyk nowych mediów Derrick de Kerckhove. Co więcej, możemy także nie respektować granic w swoim własnym tożsamościowym życiu, tu jesteśmy tym, kim chcemy być. Sami siebie wyznaczamy i wokół wykreowanej przez nas osoby tworzy się sieć kontaktów społecznych⁹. Indywidualizm sieciowy stanowi wzorzec społeczny, nie jest jednoznaczny ze zbiorem wyobcowanych społecznie jednostek. „W społeczeństwach obserwujemy rozwój komunikacji hybrydowej, która łączy (wedle terminologii Wellmana) przestrzeń fizyczną z cyberprzestrzenią i działa jako materialna platforma indywidualizmu sieciowego”¹⁰. Aktywność rozpoczyna się od pojedynczej osoby, lecz zmierza do odnalezienia czy stworzenia swojej grupy społecznej. Takie działania pojawiły się już wcześniej, ale Internet wzmacnia je, znacznie przyspiesza i rozszerza ich tworzenie.

Tak jak na wiele innych aktywności człowieka, Internet wpłynął również na fotografię. Przede wszystkim stał się miejscem prezentacji – pojawiła się nowa, nieograniczona przestrzeń, w której wszyscy mogą na różne sposoby umieszczać swoje zdjęcia, od galerii artystów, po liczne portale społecznościowe. Zdjęcie stanowi potwierdzenie istnienia fotografa, spychając na drugi plan samo siebie, każde z nich bowiem, nawet to nieciekawe czy nudne, stanowi dowód. Robimy zdjęcia w każdej sytuacji, rejestrujemy wszystko, pstryknięciem potwierdzamy każdą chwilę naszego istnienia, by następnie pochwalić się tym przed innymi, zaprosić ich do siebie. Stworzyć z nich sieć swoich znajomych, wymieniać się komentarzami, budować złudzenia bliskości. Zapisy rzeczywistości umieszczane w wirtualnej przestrzeni pełnią wiele funkcji, jednocześnie reprezentując cechy medium, jakim jest Internet.

Bardzo popularną formą są fotoblogi, których jest niezliczona (choć naturalnie jedynie w sensie metaforycznym) ilość. Fotoblog (lub photoblog) stanowi specyficzną odmianę blogu internetowego, w którym autor zamiast tekstowych notatek umieszcza fotografie opatrzone krótkim opisem. Mają one różnorodny charakter, często stają się czymś na kształt portfolio autora, który prezentuje swoje prace. Fotoblogi można zakładać na różnych serwisach, najbardziej popularne to: <http://www.fotoblog.pl>; <http://www.photoblog.pl>.

⁸ D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Wyd. Mikom, Warszawa 1996, s. 184.

⁹ Wiemy, że kreacyjne możliwości często są wykorzystywane przez różne osoby w różnorodny sposób, często niestety z zamiarami przestępczymi.

¹⁰ M. Castells, dz.cyt., s. 151.

Ten specyficzny internetowy pamiętnik prowadzimy z wielu powodów. Niejednokrotnie jest to po prostu rodzaj promocji swojej profesji, ukryta reklama, ale bardzo często to spełnienie podstawowej potrzeby pokazania się. „Fotoblog powstał z potrzeby. Z takiej potrzeby, jaką ma każdy człowiek. Od zakupu butów po miłość. Powstał, bo to był okres, kiedy nie robiłem zdjęć od wielu miesięcy. Potem trafiła w łapy cyfra, zdjęcia się gromadziły, nie było wielu widzów. To zima, dziwny okres, dzień krótki. Nuda. Zaczęło się od pogrzebu Czesława Niemena. Bardzo mnie to poruszyło i prawdę mówiąc, mój pseudonim powstał w wyniku ewolucji jednej z piosenek Niemena. Postanowiłem dać zdjęcia i zacząć jakąś kronikę. Kronikę mojego życia”¹¹ – pisze jeden z autorów. Nie każdy z nas ma swój internetowy, fotograficzny pamiętnik, lecz z dużą dozą prawdopodobieństwa można powiedzieć, że każdy/każda z nas co najmniej raz oglądał/oglądała czyjeś fragmenty życia zapisane w fotografiach. Autorami/autorkami fotoblogów są głównie ludzie młodzi. Na swoich stronach umieszczają oni wszystko – siebie, rodzinę, zwierzęta, krajobrazy... i naturalnie również listę znajomych – przyjaciół. Fotoblog to jeden ze sposobów współczesnej komunikacji, stanowiący jednocześnie rodzaj fotobiografii, co czasami bywa wzmacniane poetyckim mottem: „Fotobloga dedykuję swojej mamie, gdyby nie ona, tego miejsca nigdy by tu nie było”¹².

Jednak to nie o rodzinę i najbliższych chodzi, im możemy inaczej przekazać wiadomości, a przede wszystkim ich liczba jest, nawet jeżeli duża, to jednak ograniczona. Liczą się obcy ludzie, coraz więcej, ich zainteresowanie i komentarze. Pojawia się także przyzwyczajenie, a może nawet nałóg.

„Mijały miesiące, Fotoblog zaczął mnie wprawiać w stan uzależnienia. W stan nienasyconej potrzeby umieszczania zdjęć. Od tematyki zwykłej, codziennej po obrazy ruszające człowieka. O takie najtrudniej, bo wielu ludzi po prostu nie wglębia się w przekaz. Ci, którzy oddali swój głos to moja nagroda. Zdjęcia typu »performance« z kawałkiem mięsa w mojej gębie czy inne prowokacje to działanie typu dajesz – oddaj. A ludzie oddawali i oddają. Idąc z głównym mottem, jakim kieruje się te miejsce »zdjęcie każdego dnia« odkrywam, wiele rzeczy. Po pierwsze to, że życie to tylko chwile, które trzeba dokumentować, po drugie fakt działania na widza. Bardzo ważne są obrazy, których wynikiem jest odzew. Chwile życiowe, inscenizacje. Każdy dzień niesie za sobą jakieś fotografie, które muszą się tu pokazać. To oczywiście żaden mój obowiązek, tylko odpowiedzialność misji. W ciągu paru tygodni działania fotobloga nie przypuszczałem, że można mieć, jakkolwiek misję związaną z pokazywaniem fotografii w zasadzie obcym widzom. Takie obnażanie się. Pokazywanie innym swojego życia, punktu widzenia, prywatności, znajomych, pokoju, brata czy po prostu swojej twarzy. Oczywiście nie uważam swojej osoby jako kogoś znaczącego. Osoby, która może coś zmienić w życiu innego człowieka. Ale każdy po spotkaniu z kimś, z czymś może zmienić coś w sobie. W swoim punkcie spostrzegania pewnej »jakiejś« rzeczy czy wydarzenia. [...]

¹¹ R. Danieluk, <http://senq.ownlog.com/o-mnie.html> (data odwiedzin na stronie: 22.08.2009).

¹² Tamże.

Pokazać tu swoje największe pasje, marzenia. Generalnie fotoblog ma swoją ewolucję – jak wszystko. Budują go nastroje, wydarzenia, przy których lubię być, bliscy ludzie i Ci obcy, otoczenie, miejsca, słowa – wszystko. Fotoblog to dziecko, które z wiekiem staje się coraz to lepsze, mądrzejsze i umie więcej. Rośnie i cieszy¹³.

Powyższy cytat ujawnia prywatne zdanie założyciela, podkreśla postawę dokumentacyjną z równoczesnym przeświadczeniem o własnej roli. Autor dzieląc się swoimi zdjęciami, podejmuje odpowiedzialne zadanie wobec odwiedzających, ale przecież wiemy, że to jemu bardzo zależy na poszczególnych wejściach, regularne umieszczanie kolejnych fotografii zapewni i podtrzyma uwagę widzów. Należy ich zainteresować, skłaniać do komentowania, by jak najdłużej i jak najczęściej śledzili dzieje fotoblogu, nawet gdy ten będzie się zmieniał. Samo prowadzenie jest również refleksyjne.

„A dziś? Dziś mój Fotoblog to dla mnie przede wszystkim ciekawe doświadczenie, możliwość pokazania swoich fotografii, pomysłów, wizji, mieć swoje miejsce. Dla mnie to wyzwanie. Czasem jak cofnę się wstecz to fotoblog staje się wyjątkowym zapisem mojego życia. Oglądam archiwum jak jakiś »widz«. Zdjęcia, podpisy nie na papierze nie w szufladzie a w internecie, dostępne dla wszystkich...¹⁴. Cytowany autor studiuje fotografię, dlatego obok zdjęć ściśle prywatnych umieszcza również te bardziej profesjonalne.

Jak zaznaczałam powyżej, fotoblogi są bardzo różne. Przywołany przykład łączy wiele ich cech i ujawnia różnorodność potrzeb ich tworzenia. Osoby zgromadzone wokół fotoblogów tworzą własne społeczności, które dodatkowo są podtrzymywane przez twórców danego portalu. Dbają oni o użytkowników, wzmacniają ich więzy, namawiają do aktywności, organizują konkursy, czasami zapraszając do głosowania osoby postronne. Zgromadzeni wokół portalu spotykają się nie tylko wirtualnie, ale także na festiwalach fotoblogów odbywających się w rzeczywistości realnej, co potwierdza stworzenie przestrzeni hybrydy realno-wirtualnej.

Twórcy jednego z bardzo popularnych portali tak piszą o sobie: „Photoblog.pl to pierwszy w Polsce, zintegrowany system blogowy, z nieograniczoną przestrzenią na Twoje zdjęcia.

Photoblog.pl istnieje od marca 2003 roku. Stworzony, z myślą o ludziach, którzy chcą prowadzić photoblog, jednocześnie należąc do społeczności serwisu. Prowadzenie photobloga jest proste i intuicyjne. [...]

Oto główne cechy serwisu:

W photoblog.pl wszyscy Twoi znajomi są »jedno kliknięcie myszki« od Ciebie.

Nie musisz znać HTML-a, aby nadać własny wygląd swojemu blogowi.

Wszystkie dodane zdjęcia umieszczane są na serwerze photoblog.pl. Nie musisz szukać »sposobów« na prezentację swoich fotografii w sieci.

W photoblog.pl masz nieograniczoną przestrzeń na swoje zdjęcia¹⁵.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ www.photoblog.pl (data odwiedzin na stronie: 22.08.2009).

I, niestety, wiele osób chętnie wykorzystuje tę przestrzeń i umieszcza wszystko – od widoków miast po dokumentację rozwoju dziecka. Pochwalić się można dosłownie wszystkim. Obserwujemy prawdziwą inwazję fotografii, jeszcze dodatkowo wzmacnianą akcjami inaugurowanymi przez same portale, jak: „Zdjęcie z fotoblogiem”¹⁶.

Obecnie nawet niektóre miasta „prowadzą” własne fotoblogi.

Drugim znaczącym miejscem internetowych prezentacji są portale specjalistyczne, które nie tyle są miejscem spotkań i budowania społeczności, co okazją do pokazania swoich prób fotograficznych, bardziej profesjonalnych. Można tam uzyskać porady, zadać zawodowe pytanie, poczytać o sprzęcie. Obowiązują tu również hasła i ograniczenia dostępu, ale charakter rozrywkowy zastąpiono atmosferą profesjonalizmu. Przykładem takiej działalności jest plfoto.com. Jak sami siebie określają: „Plfoto to największa internetowa polska galeria fotograficzna. Znajdziesz tu ponad 1,2 mln zdjęć i 150 tysięcy zarejestrowanych użytkowników”. Tutaj nie interesują nas zwierzchności osób, ich rozterki emocjonalne, problemy, lecz zdjęcia, ich jakość, temat, kadrowanie, koncepcja. Są one poklasyfikowane w odpowiednie grupy, dobrze zorganizowane, co ułatwia ich przejście. Chociaż wymaga to ogromu czasu i cierpliwości, każdego bowiem dnia, prawie w każdej sekundzie, dodawane są nowe. Poszczególne fotografie są oceniane, dodaje się komentarze, wybiera zdjęcie dnia. Takie miejsca umożliwiają zaistnienie, ale dodatkowo jeszcze pozwalają poczuć się artystą. Umieszczone zdjęcia będą oceniane także przez osoby profesjonalne. Ważna jest technika, umiejętności, nie tylko zapis naszego życia. Rezygnuje się z dosłownego pokazywania prywatności na rzecz eksperymentów twórczych. Tu jest znacznie mniej fotografii domowej, często są ciekawe i bardzo dobre zdjęcia, ale ich liczba przeraża. Czy ktoś ogląda wszystkie, czy jest to w ogóle możliwe? Otwartość i dostępność jest zasadą obowiązującą, mimo to pamiętajmy o budowaniu wspólnoty, dlatego brak ograniczeń spotykamy jedynie na pierwszym poziomie zwykłego wejścia i przesłania oferty. Gdy chcemy dotrzeć głębiej, musimy potwierdzić swoją tożsamość (nawet jeżeli wymyśloną na potrzeby tego czynu), musimy zarejestrować się, stać się jednym z członków wspólnoty, który akceptuje warunki, by posiadać przywileje, jak dodawanie zdjęć czy komentowanie. Czasami nawet obejrzenie zdjęć w dobrej rozdzielczości wymaga odpowiedniego przyzwolenia. W taki sposób tworzy się krąg zainteresowanych, eliminuje przypadkowych odwiedzających, kreuje bezpieczną wspólnotę.

Liczbę fotografii, jaką możemy znaleźć w Internecie, zwiększają również inne działania, między innymi portale społecznościowe typu Nasza Klasa czy MySpace, profesjonalne galerie. Umieszczanie zdjęć w Internecie może przybierać różnorodne formy i zaspokajając wielość potrzeb, każdy odnajdzie niszę dla siebie, jednakże z pewnością zostaje zaspokojona pierwotna potrzeba istnienia, bycia dostrzeżonym jako byt, który prezentuje dany fragment rzeczywistości, czy też swojej kreacji.

¹⁶ Jedno z przykładowych zdjęć można zobaczyć pod adresem: <http://forum.photoblog.pl/index/topic/tid/4675> (data odwiedzin na stronie: 22.08.2009).

Artyści wielokrotnie i różnorodnie korzystają z możliwości internetowych, zarówno jako bazy, jak i środka komunikacji. Czasami jest to jedynie narzędzie, czasem ważne są istotne cechy. Na tle działań artystycznych interesującym przykładem wydaje się inicjatywa pary amerykańskich artystów, która zespala kilka istotnych wątków: odwołuje się i korzysta z aktywności internautów, kreuje sieć wspólnotowej komunikacji, tworząc iluzję kręgu wtajemniczonych, a jednocześnie obnaża banalność zapisów fotograficznych, które pokazujemy innym poprzez Internet. Nic specjalnego nie musisz mieć do pokazania, by to pokazać, wystarczy, że chcesz, zrób zdjęcie i pokaż. Już.

W 2002 roku Miranda July (performerka, znana szerszej widowni dzięki filmowi fabularnemu, który wyreżyserowała w 2005 roku: *Ty i ja, i wszyscy, których znam*) i Harrell Fletcher (performer, fotograf) założyli stronę internetową – **Learning to Love You More** (LTLYM). Jest ona skierowana do wszystkich, nie ma żadnych ograniczeń dostępu, są jednak pewne „obowiązki” – artyści co jakiś czas proszą o wykonanie zadania: zrobienie zdjęcia, filmu, rysunków, napisanie tekstu, nagranie piosenki na konkretny temat. Chociaż aktywności bywają różne, gdy prześledzimy polecenia, zauważymy, że przeważają te, gdzie należy zrobić zdjęcie, a także one cieszą się największym zainteresowaniem, bierze w nich bowiem udział największa liczba uczestników (czyżby było je najłatwiej wykonać?). Rezultaty są pokazywane na stronie. Do tej pory przeprowadzono 70 zadań, ostatnie dotyczy problemu pożegnań, „Say goodbye” („Powiedz do widzenia”), i nie ma formy fotograficznej, jednak 68. polegało właśnie na przesłaniu fotografii na hasło „Feel the news” („Poczuj wiadomości”). Każde z zadań jest dokładnie wytłumaczone, dołączona jest instrukcja wykonania. Zadanie 68 polegało na tym, by po obejrzeniu konkretnych wiadomości wybrać osobę, w którą chcemy się wcielić, i przedstawić ją w codziennej sytuacji. Zagrać kogoś rozpoznawalnego, ale w zupełnie innej roli, codziennej. Pokazać zwyczajne zachowanie, które z pewnością nie stanie się wiadomością dnia¹⁷, ale może ją poprzedzać. Inne przykłady to: pokazać całujących się rodziców (zadanie 39; il. 45), pokazać łysiejące miejsce (zadanie 41), dziwne trzymanie się za rękę (zadanie 30), widok pod łóżkiem (zadanie 50; il. 46, 47) itp.¹⁸. Do tej pory we wszystkich projektach uczestniczyło ponad 5 tysięcy osób, spośród nich jest grupa, która bierze udział prawie w każdym. Niektórzy pozostają anonimowi, inni podpisują się rozpoznawalnym nickiem, czy nawet imieniem i nazwiskiem, często podawane są miejsca pochodzenia. Tworzy się krąg znajomych, grupa osób, która zaczyna ze sobą korespondować, przysyłać informacje.

Często rezultat ich, naszej pracy pozostaje jedynie na stronie, ale czasami July i Fletcher przenoszą działalność LTLYM w przestrzeń realną, organizują wystawy, audycje radio-

we, programy, czasami łączą wszelkie rodzaje aktywności. Takie działania miały miejsce m.in. w: Whitney Museum w Nowym Jorku, Rhodes College w Memphis, Seattle Art Museum w Seattle, Wattis Institute w San Francisco. Zadanie 55 – „Photograph a significant outfit” („Sfotografuj znaczący strój”), było prezentowane na łamach „The Journal” z okazji kolejnej rocznicy działania strony. Dwudziestu dziewięciu znajomych Mirandy July zostało poproszonych o zrobienie zdjęcia ubrania z krótką informacją wyjaśniającą, dlaczego ten strój jest istotny. Powstał ciekawy zbiór prywatnych fotografii, które przemycają wiele informacji nie tylko o autorach, ale o kulturze i relacjach z ludźmi dziś¹⁹.

Strona Learning To Love You More wykorzystuje wszelkie możliwości Internetu jako medium komunikacji, bazuje na aktywności jego użytkowników, nadaje nowe znaczenia zwykłej domowej fotografii, w projekcie czyni z niej część dzieła sztuki. Przenosi od bez-sztuki do sztuki (Soulages). Wykorzystuje naszą potrzebę bycia fotografem, robienia zdjęć banalnej codzienności, potrzebę *zatrzymania chwili* i potwierdzenia własnego istnienia, nawet poprzez najbardziej dziwaczne i niekoniecznie dobre technicznie zdjęcie. Chcecie, róbcie. Chcecie, to oglądajcie. ■

¹⁹ M. July, *Salon*, „The Journal XXI” 2007, nr 21, s. 58–89.

¹⁷ Warto obejrzeć nadesłane propozycje, szczególnie po jakimś czasie, by przekonać się, jak niedzisiejsze informacje z pierwszych stron i ich bohaterowie dziś są trochę zapomniani, np. Condoleezza Rice. Widać też wyobraźnię internautów.

¹⁸ Wszystkie zadania wraz z instrukcjami i rezultatami są dobrze przedstawione na stronie: www.learningtoloveyoumore.com (data odwiedzin na stronie: 22.08.2009).

Herakles na rozstajach dróg: „pomnik pracy” Allana Sekuli

„Chciałem tworzyć prace z wewnątrz konkretnych sytuacji życiowych, sytuacji, w których występowałby otwarty lub aktualny konflikt interesów i reprezentacji. Wszelkie moje zainteresowanie sztucznością i konstruowanym dialogiem było pochodną poszukiwania swoistego ‘realizmu’, realizmu nie wyglądom/powierzchni czy faktów społecznych, lecz doświadczenia potocznego w ramach i przeciwko zaawansowanemu kapitalizmowi. Celem tego realizmu było głaskanie realizmu tradycyjnego pod włos. Biorąc pod włos fotoeseistyczną obietnicę ‘życia’ uchwyconego przez kamerę, usiłowałem pracować z wewnątrz świata już przepelnionego znakami”.

*Allan Sekula*¹

Wesejutowarzyszającym pierwszymu całościowemu wydaniu największego dotychczas projektu Allana Sekuli – Fish Story – Benjamin Buchloh pisze o powodach, dla których dzieło artysty pozostało niedocenione w świecie sztuki. Uważa, że stało się tak z powodu całej serii wykluczeń w nim operujących. W ramach hierarchii, która została zinternali-

¹ A. Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973–1983*, B. Buchloh (red.), The Nova Scotia College of Art and Design, Press of Halifax 1984, przypis 1, s. X, cyt. za: B. Buchloh, *Allan Sekula: Photography Between Discourse and Document*, [w:] A. Sekula, *Fish Story*, Richter Verlag, Düsseldorf 1995, s. 189.

zowanaprzezpolefotografii,aprzejętazpolaszuki,naszczycietechnikreprezentacji znajdujesięmalarstwo,anajniżejcenionajestwłaśniefotografia.Choćodpoczątkulat osiemdziesiątychsytuacjazaczęłasieradykalniezmieniaćinaszczyciehierarchiiinarówni zmalarstwemznalazłsięfotograficzneodpowiednikolażuimalarstwarodzajowego, tojednakinnesposobyfunkcjonowaniafotografii,wtymgłównietradycjafotografiodokumentalnej,pozostałynasamymdolehierarchii.Wramachdominującego modelumodernistycznegowykluczonazostałatakżewszelkanarracjahistorycznaorazświadomość materialnego aspektu znaków, ich historycznych i ideologicznych uwarunkowań². Podczas gdy w połowie lat dziewięćdziesiątych, kiedy powstawał przywołany esej, taka diagnoza mogła wydawać się trafna (choć nawet wtedy musiała być problematyczna), stwierdzenie czegoś podobnego dziś graniczyłoby ze śmiesznością: jesteśmy przecież raczej świadkami hipertrofii praktyk (para)dokumentalnych, przeważnie posługujących się narracją historyczną. Ten kontrast dobitnie świadczy o radykalnym przekształceniu pola artystycznego w ciągu ostatniego dwudziestolecia, a także tłumaczy ciągle rosnące zainteresowanie postacią Allana Sekuli po roku 2000. Może on również stanowić argument za tym, by uznać Sekulę za jednego z prekursorów dzisiejszego stanu rzeczy. Dlatego też warto przyrzeć się jego postawie jako egzemplarycznej. Buchloh podaje dwie przyczyny domniemanej „nieczytelności” Sekuli. Jako pierwszą wymienianiemożliwośćikonografii pracywświecie,któryokreśla sięmianem postindustrialnego, podczas gdypraca, jej przedstawienia i problematyka stanowią ośrodek zainteresowania artysty. Drugą przyczyną jest naleganie Sekuli na model „realizmu krytycznego”, który w opinii Buchloha dystansuje się zarówno wobec ponowoczesnych teorii symulakrum i symulacji, jak i wobec przywilejowej wywiani psychoanalitycznych teorii podmiotowości. Realizm ten pozostaje krytyczny zarówno wobec poststrukturalistycznych modeli znaku, jak i tradycyjnego pojmowania realizmu, zwłaszcza przez estetykę neomarksistowską, która od lat sześćdziesiątych odżegnywała się od niego, ponieważ nieuchronnie kojarzył się z realizmem socjalistycznym czasów stalinowskich³. Poniżej postaram się najpierw opisać charakterowe realizmu krytycznego, w kontekście którego najczęściej interpretuje się twórczość artysty, potem zaś przejdę do omówienia realizacji *Wrak statku i robotnicy*, podejmującej kwestię ikonografii pracy, by w końcu przedstawić Sekulę jako benjaminowskiego opowiadacza, lecz takiego, który opowiada za pomocą fotografii⁴.

² B. Buchloh, *Allan Sekula: Photography Between...*, dz.cyt., s. 190.; esej ten stanowi chyba najlepszą dotąd próbę kontekstualizacji działalności artystycznej Sekuli i niniejsza praca wiele zawdzięcza płynącym z niego wnioskom.

³ Tamże, s. 191.

⁴ Niestety, zabraknie tu miejsca na omówienie niektórych ważnych realizacji, takich jak przede wszystkim *Geography Lesson: Canadian Notes*, które jednak pod wieloma względami są związane z omawianym poniżej *Fish Story*; nie będzie tu też miejsca na szersze omówienie filmów artysty; tego tematu jedynie dotknę.

Realizm krytyczny

„Realizm krytyczny, tak jak go rozumiemy, jest praktyką, metodą badań, a nie stylem artystycznym. Stanowi próbę rozumienia rzeczywistości społecznej poprzez sporządzenie z niej krytycznych ‘notatek’ [, które] zachęcają do refleksji, a wręcz ją wymuszają i poprzez to sprawiają, że powoli zmiany mogą stawać się rzeczywistością, przynajmniej na poziomie jednostki”.

*Hilde van Gelder & Jan Baetens*⁵

Termin „realizm krytyczny” zaproponowany przez Buchloha do scharakteryzowania strategii artystycznej Allana Sekuli, został przez niego od razu umieszczony w cudzysłowie. Tak zabieg wskazuje na niepewność autora co do znaczenia sformułowania lub obawę o ewentualne nieporozumienie związane z możliwością jego różnorodnych odczytań⁶. Rzeczywiście, to paradoksalna bitka wyrazów może budzić kontrowersje i nieporozumienia – wszak pojęcie „realizmu” kłóci się z „krytycznością” w rozumieniu szkoły frankfurckiej z jej silnie modernistyczną estetyką. Podczas dyskusji panelowej na konferencji dotyczącej realizmu krytycznego w sztuce współczesnej, zorganizowanej przy okazji wystawy Allana Sekuli, W.J.T. Mitchell słusznie wskazał, że realizm to nie po prostu „wierne” oddanie rzeczywistości. Realizm jest zawsze projektem. To historyczne, kontekstualne krytyczne sprawozdanie z stanu rzeczy. Oczywiście celem takiego procesu zawsze jest jakaś rzeczywistość, lecz każda rzeczywistość jest konstruktem, materiałem i kanałem informacji, które udaje nam się zebrać w trakcie badań⁷.

Już Roman Jakobson zauważył, że kłopoty z rozumieniem pojęcia „realizmu” brały się z tego, iż zarówno pisarze, jak i czytelnicy rozumieli je jako opis ich własnego doświadczenia. Borys Eichenbaum zaś stwierdził, że realizm to tylko konwencjonalny zwrot, za pomocą którego nowa szkoła literacka podważa przeżyte, a zatem zbyt konwencjonalne środki stylistyczne starszej szkoły⁸, tym samym wpisując realizm w logikę awangardy. Można uznać, że realizm jest po prostu jedną z konwencji obrazowania, które oczywiście podlegają historycznym zmianom. W sztuce zaś, jak zauważył Sekula, największe bojętocy się zawsze o konwencje⁹.

⁵ H. van Gelder, J. Baetens, *A Note on Critical Realism Today*, [w:] *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, H. van Gelder i J. Baetens (red.), Leuven University Press, Leuven 2006, s. 9.

⁶ Rzeczywiście, Buchloh ponownie odkrył to zapożyczone od Georga Lukacsa sformułowanie dla sztuki współczesnej, stosując je do strategii artystycznych Sekuli; zob. B. Buchloh, *Allan Sekula*, [w:] F. Gierstenberg (red.), *Allan Sekula: Dead Letter Office*, Nederlands Foto Instituut, Rotterdam 1997, s. 10–12; por. K. Ruchel-Stockmans, *Interview with Allan Sekula*, [w:] *Critical Realism...*, dz.cyt., przyp. 1, s. 151.

⁷ Zob. *A Debate on Critical Realism Today*, H. van Gelder, J. Baetens, W.J.T. Mitchell, A. Sekula i inni, [w:] *Critical Realism...*, dz.cyt., s. 121.

⁸ L. Herman, *Concepts of Realism*, Camden House, Columbia 1996, s. 1–2.

⁹ *A Debate...*, dz.cyt., s. 122.

Z drugiej strony pojęcie „realizmu krytycznego” w literaturze ukuł Georg Lukacs, przeciwstawiając je realizmowi socjalistycznemu. Chodziło o to, aby literatura pozostawała w żywym związku z głębokimi prądami historii. Lukacs przeciwstawiał się przy tym nurtom awangardowym, które przedstawiały jednostkę jako istotę niezależną, „samotną”. Realizm krytyczny, z Tomaszem Mannem jako jego wielkim mistrzem na czele, miał definiować jednostkę, wpisując ją w szerszą perspektywę społeczną i historyczną. Dobrą literaturę, zdaniem Lukacsa, charakteryzuje zdolność ujęcia współczesnego świata w jego totalności¹⁰. Właśnie dlatego, z powodu jej nieuchronnej fragmentaryczności, Lukacs odrzucał fotografię. W związku z tym w trakcie wspomnianej dyskusji Sekula zadał zasadne pytanie, czy wydajesz się dziś możliwym traktowanie fotografii jako podstawy nowego realizmu krytycznego, który będzie miał bardziej modernistyczny charakter, a zarazem nie utraci związku z społeczeństwem. W tym kontekście nie bez znaczenia jest fakt, że słowo „realizm”, jak wskazuje David Green, od lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaczęło oznaczać właśnie to, co społeczne. Jednocześnie mówimy o czasach, w których wartości ponadindywidualne coraz bardziej traciły na znaczeniu w burzliwych latach sześćdziesiątych¹¹. Za emblematyczne zakończenie tego okresu wznoszącego indywidualizm można uznać wypowiedź Margaret Thatcher z 1987 roku: „niemacze gość takiego, jak społeczeństwo. Są tylko pojedynczy mężczyźni i kobiety, i są rodziny”¹².

Równocześnie podkreślano, że nie można zapomnieć o aspekcie estetycznym. Jeśli bowiem rolę takiego realizmu jest nawiązanie dialogu z odbiorcą, jego poruszenie, to nie dokonanie tego bez odwołania do retorycznej warstwy języka, bez poezji, metafor, fikcji, wyobraźni, bez żadnego obrania w nawias¹³. W dyskusji pojawił się też ciekawy głos, podejmujący problem jakości produkcji artystycznej, jakże ważny w nurcie sztuki zaangażowanej. Według Wouter a Davidtsa kłopotem jest to, że „odkrywa” ona jedynie coś w rzeczach, które znalazły się przed obiektywem, lecz trudno doszukać się konkretnego powodu, dla którego tak się w ogóle stało. Co więcej, w fotografii bardzo łatwo jest ustanowić nieproblemalizującą i niewymagającą relację ze światem, twierdzi Davidts. Za jeden z przejawów tego zjawiska można uznać współczesną inflację małych praktyk site-specific, które bardzo często posługują się technikami reprodukcji, zwłaszcza za pomocą fotografii i filmem¹⁴.

Tym samym zarysowaliśmy z grubsza pole sił, w którym konstytuuje się zjawisko zwane „realizmem krytycznym”: chodziłoby więc, z jednej strony, o umieszczanie pojedynczych faktów, zdarzeń czy historii w szerszych horyzontach lub kontekstach, z drugiej

¹⁰ Zob. L. Herman, dz.cyt., s. 140.

¹¹ *A Debate...*, dz.cyt., s. 125.

¹² D. Keay, *Aids, education and the year 2000!* Prime minister Margaret Thatcher, talking to Women's Own magazine, 31 października 1987; por. wypowiedź Allana Sekuli, *A Debate...*, dz.cyt., s. 125.

¹³ Wypowiedź Inge Henneman, *A Debate...*, dz.cyt., s. 123.

¹⁴ Wypowiedź Wouter a Davidtsa, tamże, s. 128.

zaś o aktualizowanie formy, którą w danym momencie rozpoznajemy jako „realistyczną”, nie tracąc przy tym jakości artystycznej, jakkolwiek enigmatycznie w tym momencie to brzmi.

Naczym więc polega „realizm krytyczny” Allana Sekuli, który posłużył za punkt odniesienia powyższej dyskusji? Według Benjamin a Buchloha pierwszym wyróżnikiem praktyki artystycznej autora Fish Story jest wykorzystywanie konwencji fotograficznych uznawanych za niskie lub nieartystyczne. Mowa zwłaszcza o fotografii prasowej, a także pewnych formach fotografii dokumentalnej. Nie jest to reszta sprawa nowa, pisał o tym już w 1928 roku Aleksander Rodcenko: „Pejzaże, głowy i nagie kobiety nazywamy fotografią artystyczną, podczas gdy fotografie wydarzeń współczesnych uważane są za coś niższej kategorii. Jednak ta fotografia stosowana, ta niższa kategoria, przyniosła rewolucję w fotografii”¹⁵. Wprawdzie w polu sztuki od lat sześćdziesiątych posługiwano się fotografiami z prasy jako śladami rzeczywistości, jak u Andy'ego Warhola czy Roberta Rauschenberga, albo fotografiami amatorskimi, jak u Gerhard a Richtera, lecz warunkiem za funkcjonowania takiego obrazu w dziele sztuki było zawsze wyrwanie go z pierwotnego kontekstu i ostateczne przetworzenie w czysto estetyczny przedmiot: samowystarczalny, tylko dla oczu, odnoszący się sam do siebie; stąd też krytyczny stosunek Sekuli do pop artu¹⁶. Także tarożnicawoobecinni chartystów posługujących się medium fotografii i powolizanka. Współczesne strategie dokumentalne, a także fotografia prasowa coraz bardziej przyjmują obowiązuja cew polu sztuki kanony estetyczne, co widać najdobitniej na przykładzie fotografów z agencji Magnum. W obliczu ciągłego spadającego poparcia reportażu i dokumentu ze strony gazet fotografowie w coraz większym stopniu produkują prace przeznaczone nie na strony gazet i książki, lecz na ściany galerii¹⁷. Niektórzy z nich, tacy jak Luc Delahaye, produkują prace wybitne, redefiniując naszerzenie fotografii aktualności. „Realizm” Sekuli wyróżnia także organizowanie fotografii w narracyjne sekwencje. W ten sposób, podejmując odrzucenie zasad narracji i sekwencji obrazowej, artysta dystansował się wobec dwóch głównych zasad organizujących wypowiedzi artystyczne w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych: spuścizny fotomontażu, widocznej w poczynaniach artystów pop oraz estetyki akumulacji, obecnej w działaniach konceptualistów. Szczególnego kontrastu do praktyk Sekuli można dostrzec w twórczości spadkobierców Neue

¹⁵ A. Rodcenko, *The Paths of Modern Photography*, [w:] C. Phillips (red.), *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989, s. 260.

¹⁶ Trudno tu nie odnieść wrażenia, że pogląd ten jest nieco zbyt wyostrojony – takich prac, jak *Thirteen Most Wanted Men* Warhola czy *October 18, 1977* Richtera, w żaden sposób nie da się tak opisać; por. B. Buchloh, *Allan Sekula: Photography Between...*, dz.cyt., s. 192, oraz A. Sekula, *Photography Between Labour and Capital*, [w:] B.H.D. Buchloh i R. Wilkie (red.), *Mining Photographs and Other Pictures: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, 1948–1968*, Halifax, Nova Scotia 1983, s. 200.

¹⁷ Za przykład może posłużyć wystawa *Euro wizje. Nowe kraje Unii w oczach 10 fotografów Magnum* w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski (2006), współorganizowana przez agencję Magnum oraz Centre Georges Pompidou w Paryżu.

Sachlichkeit, Berndai Hilli Becherów. Jedną z wczesnych prac Sekuli, Niezatyłowana sekwencja slajdów z 1972 roku, przedstawiają robotników wychodzących z fabryki pod koniec dnia pracy, może być odczytywana jako odpowiedź na Becherowski typologie budynków przemysłowych. Odpowiedź Sekuli polegała na przewycięzeniu estetyki pojedynczej fotografii poprzez ułożenie fotografii w sekwencję, tworzącą quasi-filmową narrację (choć Becherowie posługują się strategią akumulacji obrazów, to jednak każda fotografia, doskonale opracowana, może funkcjonować jako samodzielny obraz), oraz na wprowadzeniu przedstawień robotników, motywu, który w drugiej połowie wieku dwudziestego prawie zupełnie znikł z sfery wizualnej Zachodu. W pewnym sensie to wizualne przeciwstawienie można odczytać analogicznie do argumentu wysuniętego przez Bertolta Brechta, według którego fotografia powinna być wspierana przez podpisy, ponieważ sama w sobie jest wstanietylko oddać zewnętrzną wygląd rzeczy, a nie ich znaczenie. Na przykładzie fotografii fabryki AEG dowodził, że „proste odzwierciedlenie rzeczywistości mowi o niej mniej niż kiedykolwiek”, pokaż nam wygląd fabryki, lecz nie panujące w niej stosunki pracy¹⁸. Ponadto, powiada Buchloh, melancholijna archeologia przemysłu wykonaniu Becherów nie tylko wyklucza postaci ludzkie, lecz przede wszystkim współczesne miejsca produkcji – jest projektem czysto archiwalnym¹⁹.

Kolejny aspekt, który różni działalność Sekuli od strategii powszechnych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, to odrzucenie przez niego często stosowanej w polu sztuki strategii konsekwentnego rozwijania jednego języka fotograficznego (notabene strategii nauczanej między innymi przez Becherów²⁰). Sekula zawsze zestawia ze sobą różne konwencje fotograficzne, konstruuje swoistą retorykę fotografii. Pokazując różne jej języki i rejestry, poddaje je refleksji. Jego realizacje fotograficzne znajdują się zawsze w napięciu pomiędzy kontekstualnym a referencyjnym rozumieniem fotografii – jako konstruktu dyskursywnego lub zapisu złożonych warunków materialnych. Co go ostatecznie odróżnia od „tradycyjnego” realizmu, to zainteresowanie nie tylko losami jednostek, ich rolami społecznymi i doświadczeniami, lecz przede wszystkim językowymi i instytucjonalnymi konwencjami pozwalającymi w ogóle o nich myśleć i je przedstawiać w sposób czytelny. Jego realizm, powiada Buchloh, jest realizmem operującym na poziomie instytucji i kursów²¹.

Dopodobnych wniosków dochodzi Liz Kotz, gdy pisze o wizualno-tekstowych modelach sztuki, które powstały w latach sześćdziesiątych. Właśnie wtedy artyści wygenerowali

nowe modele fotografii, nie przyswajalne dla świata fotoreportażu i fotografii artystycznej, na których Sekula mógł się już oprzeć, rozpoczynając praktykę artystyczną. Wynikały one właśnie z zainteresowania mechanizmami reprezentacji i kulturowymi systemami znaków. Nowym zadaniem artysty stało się czytanie, a nie zaklinanie świata. Jednocześnie jednak konceptualistów nie interesowała rzeczywistość poza artystyczną. Zwyczajem Dana Grahama, w okresie początkowym konceptualiści podejmują fotoreportaż tylko po to, by go wycofać ze świata społecznego²². Radykalne posunięcia w obszarze języka artystycznego dokonane przez artystów tego pokolenia niejednokrotnie prowadziły do mocnych uproszczeń. Podczas gdy użycie języka w sposób zbyt neutralny skutkowało w ramach konceptualizmu, „estetyce administracji”, formach zapożyczonych z korporacyjnych maszyn biurokratycznych i naukowych sposobów prezentacji danych, efektem jego zbyt „politycznego” użycia była redukcja dzieła do prostego komunikatu, do funkcji czysto „propagandowej”. Cowięcej, Liz Kotz pokazuje, że łączenie języka z fotografiami miało podwójny skutek: z jednej strony artyści zaczęli traktować fotografię jako język, ale także język jako fotografię, czyli w sposób przezroczysty, tak jakby ich celem było zredukowanie go do „niemej obecności niekowanego wydarzenia”²³. Jest to oczywiście nieporozumienie dowodzące także naiwności postulatu Brechta. Zwyczaj podpis pod fotografią nie wystarczy, aby „zabezpieczyć” znaczenie fotografii. Fotografie, aby mogły stworzyć przekaz nieograniczający się do wskazywania palcem, muszą zostać włączone w siatkę wzajemnych zależności kontekstów i kontekstów, trzeba znaleźć bogatą materię narracji, aby wyrwać je z milczenia oraz aby mogły oprzeć się rozdarciu na pojedyncze, estetyczne, wyrwane z kontekstu obrazy. Sekula i inni artyści jego pokolenia, tacy jak Victor Burgin i Martha Rosler, wyciągnęli z tego wnioski i z czasem zaczęli komplikować swoje narracje.

Przenośny pomnik pracy

„Zarówno realizm socjalistyczny, jak liberalny, kapitalistyczny dokument społeczny łączy to, że oferują nam pozytywne obrazy pracy. W sposób konieczny nieświadome są one wszelkiego wyobrażenia jej niepewności. [...] Na pracę zawsze pada cień braku pracy. [...] Zawsze więc starałem się spojrzeć na pracę z tej ‘negatywnej’ lub dialektycznej perspektywy: praca w cieniu nie-pracy”.

Allan Sekula²⁴

²² Por. L. Kotz, *Image + Text: Reconsidering Photography in Contemporary Art*, [w:] A. Jones (red.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 512–513. Warto nadmienić, że Sekula studiował m.in. u Johna Baldessario i Davida Antina, zob. *Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H.D. Buchloh*, [w:] A. Sekula, *Performance under Working Conditions*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, s. 27–30.

²³ R. Krauss, *Notes on the Index. Seventies Art in America. Part 2*, „October”, t. 4, jesień 1977, s. 60.

²⁴ *Gespräch zwischen Allan Sekula und...*, dz.cyt., s. 48.

¹⁸ Argument ten przywołuje Walter Benjamin w swojej *Krótkiej historii fotografii*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 42–43.

¹⁹ Por. B. Buchloh, *Allan Sekula: Photography Between...*, dz.cyt., s. 193–194.

²⁰ Kiedy Bernd Becher wypowiadał się na temat tego, co trzyma jego studentów razem, powiedział, że nie jest to „wybór obiektu czy środków wyrazu, tylko jasna koncepcja zajmowania się jednym określonym tematem, wypracowanie jednego aspektu – jak naukowiec – i prześwietlenie go ze wszystkich stron – to jest ważne” (H. Meister, *Fotografie in Düsseldorf. Die Szene im Profil*, Düsseldorf 1991, s. 168).

²¹ Por. B. Buchloh, *Allan Sekula: Photography Between...*, dz.cyt., s. 195–196.

Jedną z cech wyróżniających działalność artystyczną Allana Sekuli jest konsekwentne podejmowanie przez niego tematu pracy w świecie, w którym ikonografia pracy niedawno wydawała się tematem niemożliwym; w świecie, w którym praca fizyczna ustąpiła miejsca „usługom” i który niedawno zdawał się niewiedzieć, że praca fizyczna, często na granicy człowieczeństwa, nadal istnieje, tylko przemieściła się poza szczyt postrzegania²⁵. O zmianie tej tendencji świadczy chociażby to, że Allan Sekula został zaproszony do udziału w *documenta 11*, gdzie zaprezentował *Rybackie opowieści*, oraz w *documenta 12*, by pokazać swoją najbardziej „agitacyjną” pracę (którą nazwał „przenośnym pomnikiem pracy”), *Wrak statku i robotnicy (Shipwreck and Workers, 2005–2007)*²⁶. Pierwsza wersja *Wraku statku* (il. 50, 51, 55) prezentowana była w ramach projektu billboardowego *Worlds of Work* wiedeńskiego Museum in Progress (2005), w współpracy z Wiedeńską Izłą Pracy, przed siedzibą której Sekula zamontował billboard z fotografiami. Nacykl składało się z 16 fotografii, ogólnie rzecz biorąc, przedstawień profesji, skomponowanych na zasadzie derzenia tych starych i tych nowych, tych tradycyjnych i tych związanych z zaawansowaną cywilizacją, a więc spotkamy na nich strażników muzeów sztuki w Seattle i lotników w Stambulu, mężczyzn obsługujących maszyny do obróbki metalu i drwa, dostawcę oleju opałowego i zbieracza winogron, inspektora transportu morskiego i kuratora muzeum morskiego; dla Sekuli to jakby „wyobrażeniowa próbka Europy”²⁷. Cały cykl zamyka i otwiera par tryptyków: panoramiczny obraz zestawiony z trzech fotografii, przedstawiający wrak statku na morzu Marmara, oraz sekwencja trzech klatek przedstawiających stambulskiego lotnika podczas pracy. Obraz oparty o „próbkowanie przestrzeni” i o „próbkowanie czasu”. Znowu powraca wątek retoryki fotografii – połączenie tradycji portretu z reportażem fotograficznym, montażem i panoramą zachowuje napięcie pomiędzy tymi sposobami obrazowania, nie poddając się żadnemu z nich. Zestawiając osobą różnego widokitego samego przedmiotu (wrak statku) w niezborną „kubizującą” panoramę, Sekula podważa reguły centralnej perspektywy rządzące fotografią, jak się wydaje, jej przyrodzone; zestawiając kilka klatek na zasadzie sekwencji przedstawieni ludzi, rozsadza esencjalność pozy²⁸. Jednym z kontekstów

²⁵ Jako jedną z przyczyn powrotu tematu pracy można uznać wzrost widoczności ruchów alterglobalistycznych od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych.

²⁶ Oczywiście argument jest trochę przesadzony, ponieważ Sekula pokazywał już swoje *Rybackie opowieści* na *documenta 11* w 2002 roku; o wzrastającym zainteresowaniu tematem pracy mogą także świadczyć takie imprezy, jak *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*, Lieven Gevaert Research Centre for Photography and Visual Studies, Leuven 2005; *Margins. Photography and Labour on the Margins, 3rd Changing Faces Conference*, Dom Fotografie, Liptovský Mikuláš 2007, oraz film *Śmierć człowieka pracy* Michaela Glawoggera (2005).

²⁷ K. Ruchel-Stockmans, *Interview with Allan Sekula*, [w:] *Critical Realism...*, dz.cyt., s. 140.

²⁸ Tamże, s. 146. Sekula wymienia Eadwearda Muybridge'a jako jedną z postaci, które doprowadziły do upadku rzeźby monumentalnej. Przypomnijmy jednak, że te same techniki rejestracji ruchu potem posłużyły do dalszej kolonizacji ciała robotnika w ramach szeroko pojętego taylorizmu; por. A. Sekula, *Photography Between Labour and Capital*, dz.cyt.

powstania tej pracy była dla artysty wizja Europy. Pokazuje Turków, którzy formalnie do Europy nie należą, a jednak już od dawna współtworzą jej bogactwo; jak będzie jej przyszły kształt?, zdaje się pytać.

Druga wersja instalacji została zaprezentowana w STUK Arts Center w Leuven jeszcze w tym samym roku (il. 48, 54). Artysta rozmieścił duże panele fotograficzne przy dwóch wejściach do centrum oraz nad dziedzińcu. Został zaproszony do Leuven, aby odniósł się do swojego „wielkiego poprzednika”, Constantina Meuniera, dziewiętnastowiecznego społecznogrzeźbiarza realisty, którego opus magnum, *Pomnik pracy, stoi w dzielnicy Brukseli Laeken* (ciekawo to obraz – pomnik pracy w centrum nowoczesnego organizmu państwa, który w kwestii pracy fizycznej coraz bardziej zdaje się na outsourcing). Sekula postanowił realizować drugą wersję *Wraku statku i robotników*, dodając jednak do pierwszej dwa panele. Pierwszą pracą Meuniera, z którą się zetknął, był *Pudlingarz (1886)*, rzeźba przedstawiająca robotnika pracującego przy wytopieniu żelaza podczas wypoczynku, zopuszczoną bezwładnie, zmęczoną pracą ręką. Nic w tym dziwnego, ponieważ to jedna z najbardziej znanych prac artysty, lecz ciekawy jest kontekst tego spotkania: amerykański artysta zobaczył ją w książce socjalistycznej aktywistki Crystal Eastman *Work Accidents and The Law (1910)*. Sekula zawiązał reprodukcję rzeźby Meuniera z książki Eastman, zachowując użyte przez nią strzałki wskazujące, na jakie uszkodzenia może liczyć robotnik przy utracie lub uszkodzeniu odpowiednich części ciała, i zaprezentował ją wewnątrz dziedzińcu centrum sztuki w formie panelu fotograficznego „Jej przekształcony Pudlingarz jest zarzemśw. Sebastianem ituszawołowawą”, komentując swój wybór Sekula²⁹. Razem z nim zaprezentował inną reprodukcję – rzeźby Alberta Giacomettiego – także przedstawiającą rękę, lecz, jak to u Giacomettiego, rachietyczną i kruchą. Artystę zainspirowała wiadomość, że Giacometti uważał swoją rzeźbę za realistyczne, ponieważ ciężar brązu odpowiada ciężarowi masy przedstawianego ciała³⁰. Pudlingarza Sekula odczytuje jako odpowiedź na Myśli ciela Auguste'a Rodina, jako odpowiedź na jego „wsteczna” projekcję mieszczańskiego indywidualizmu. Tworząc rzeźbiarskie przedstawienie robotników, Meunier przypiętych do procesu wyczerpywania się paradygmatu rzeźby monumentalnej³¹. Ostateczny ciósadała jej nietyle fotografia sekwencyjna Eadwearda Muybridge'a, negująca prawdziwość i woszczeniapozy, ile fotomontaż polityczny. Od jego narodzin każda pomnik i każda osoba praca nacokołymogła zostać skazana na „śmierć kilku inteligentnych cięć nożyc”³².

²⁹ A. Sekula, *Shipwreck and Workers*, [w:] *Critical Realism...*, dz.cyt., s. 186.

³⁰ Zob. K. Ruchel-Stockmans, *Interview with Allan Sekula*, dz.cyt., s. 147–149.

³¹ Według Rosalind Krauss czyni to właśnie Rodin, tworząc *Balzac* i *Wrota piekiel* – pierwsze pomnikowe realizacje rzeźbiarskie, które ostatecznie odnosiły się głównie do siebie, spełniając modernistyczny postulat autoreferencji. Dlatego przeciwstawienie Rodin – Meunier wydaje się tutaj tak ciekawe; por. R. Krauss, *Narrative Time: the question of the Gates of Hell*, [w:] tejsze, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge 2001, s. 7–37.

³² A. Sekula, *Shipwreck and Workers*, dz.cyt., s. 185.

W trzeciej wersji omawianego projektu (il. 49, 52, 53), która powstała dla miasta Kassel podczas documenta 12, Sekula dodał do cyklu jeszcze temat życia – obraz matki z noworodkiem oraz sekwencję fotografii kopania grobu. W rozmowie z Katarzyną Ruchel-Stockmans jak kontekst swoich realizacji obrazowo-tekstowych przywołuje tradycję iluminowanych manuskryptów, Williama Blake’a i innych³³. Jest to bardzo ciekawe spostrzeżenie, zwłaszcza w kontekście omawianego projektu, który artysta stawia tak, jakby budował program ikonograficzny: tym razem zależało mu na dodaniu alegorycznych przedstawień początku i końca życia robotnika. Początek to „jeden z najbardziej podstawowych wyrazów naszego życia – reprodukcja klasy robotniczej przez pracę kobiet”³⁴. A koniec? Sekwencja przedstawiająca grabarzy, ukazująca „przyziemność”, odartą metafizyką codzienności pracy, nieuchronnie przywołuje namysł szekspirowskich grabarzy i ostateczną równość wszystkich wobec śmierci.

I tym razem Sekula zaprezentował swój projekt poza murami galerii, chcąc, aby był dostępny dla wszystkich. Miejsce prezentacji, które wybrał, oferowało jednak wiele gęstszy znaczeniowy kontekst – kaskady gigantycznego barokowego założenia wodnego, zbudowanego na przełomie XVII i XVIII wieku przez landgrafa Karla I von Hessen-Kassel na zboczach wzgórza górującego nad miastem. Na założenie składa się gigantyczny, ośmioboczny zbiornik wodny będący jednocześnie rodzajem otwartego zamku-groty, umieszczonego na szczycie wzgórza, z którego po zboczach spływają kilkusetmetrowej długości kaskady wodne znajdujące swoje zakończenie w ozdobionym grotami basenie Neptuna. Całość wieńczy ustawiona na ośmioboku piramida z prawie ośmiometrowej wysokości kopią Heraklesa Farnese na szczycie. Heros odpoczywa, wsparty na maczudzie, powykonaniu przedostatniego zleceń dla króla Eurysteusa, pogrążony w zadumie; przed nim rozpościera się widok na całe miasto. Wręku trzymając jabłko Hesperyd symbolizujące szczęście i nieśmiertelność oraz, zgodnie z logiką Cesare Ripy³⁵, także umiarkowanie gniewu, chciwość i rozwiąłość. Ponownie powracamy do Heraklesa narozstaju dróg, rozdartego między łatwą drogą przyjemności a trudną drogą cnoty. Tamityczna postać, ze względu na to, że łączy w sobie ludzką słabość z przymiotami boskimi, była jedną z ulubionych personifikacji nowożytnych władców. Jednocześnie jednak możliwa jest marksistowska interpretacja antycznego herosa, która ciekawie zabrzmiała w zestawieniu z Pudlingarzem Meuniera. Postać Heraklesa może być odczytywana jako uosobienie klasy robotniczej, obdarzonej wielką, rewolucyjną mocą, która ją przerasta: wszak jest on robotnikiem doskonałym, pokornie wykonującym zadania przerastające ludzkie możliwości człowieka swego nieludzkiego pana³⁶.

W tym aspekcie Sekula postanawia rozegrać swoisty dramat pomiędzy heroicznym a „realistycznym” rozumieniem pracy, wpisując się w silnie steatralizowane otoczenie.

³³ K. Ruchel-Stockmans, *Interview with Allan Sekula*, dz.cyt., s. 146.

³⁴ H. van Gelder, *Allan Sekula: The documenta 12 Project (and beyond)*, „A Prior Magazine” 15/2007, s. 224.

³⁵ C. Ripa, *Ikologia*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków 1998.

³⁶ Zob. H. van Gelder, dz.cyt., s. 227–228.

Artysta ustawił billboardy z fotografiami wzdłuż kaskad tak, że jedynym sposobem ich obejrzenia było wspięcie się na szczyt wzgórza. W ten sposób cykl fotografii rozwijał też swoistą narrację, wyznaczoną czasem wspinaczki. Spokojne, pogodne twarze robotników silnie kontrastują z ekspresyjnymi, wybujałymi formami *Winterkasten*. Co ciekawe, artysta zdecydował się umieścić tryptyk z wrakiem statku na tratwie umieszczonej w basenie Neptuna i tym samym stworzyć swoistą inscenizację odwołującą się do słynnego obrazu Gericault, z tym że jego wrakiem „miotają” fale spływające ze sztucznych kaskad, w biednej symulacji sztormu – kolejny znak oddalenia, na jakie skazują nas reprezentacje.

Interesującego kontekstu interpretacyjnego dostarcza Hilde van Gelder, która w swoim omówieniu projektu Sekuli dla Kassel wspomina *Estetykę oporu* Petera Weissa, książkę nazwaną przez Frederica Jamesona „proletariackim *Bildungsroman*”³⁷, w której ważną symboliczną rolę odgrywa postać Heraklesa. Jak wskazuje Jameson, nie jest ona jednak nośnikiem ideologicznych treści, lecz „znakiem problemów z reprezentacją”³⁸. To stwierdzenie można swobodnie przenieść na realizację Allana Sekuli: jak dziś przedstawić pracę? Podczas gdy Kurt Tucholsky na początku zeszłego wieku nawoływał o „więcej zdjęć”, próbując dowiedzieć, że fotografie zniekształconych rąk są bardziej przekonujące od statystyk i raportów, Crystal Eastman zdecydowała się na alegoryczne przedstawienie, na którym naniosła swoje obliczenia³⁹. Napięcie pomiędzy „realistycznymi” przedstawieniami pracy Sekuli a alegoryczną postacią Heraklesa lub reprodukcją rzeźby Meuniera jest odbiciem tego dylematu.

Kłopotem jest tymczasem nie tylko to, jak przedstawiać pracę, lecz jak odnaleźć odpowiednie relacje z odbiorcami. Sekula nazwał swój projekt „przenośnym pomnikiem pracy” ze względu na współczesną ruchliwość kapitału, a tym samym fabryk i miejsc pracy – dziś miasta bardzo szybko zmieniają status z przemysłowych na „postindustrialne”. Pomnik pracy musi nadążać za jej przepływami. Sekula dość wcześnie zdał sobie sprawę, że aby praca mogła być odpowiednio odebrana, musi trafić do ludzi, których dotyczy, a więc powinien zachodzić silny związek pomiędzy miejscem wystawienia czy środowiskiem odbiorcy a tematyką prezentowanej realizacji. Tak więc amerykański artysta zaprezentował *Lotnicze podania ludowe* – jego najbardziej osobistą pracę, powstałą z doświadczenia bezrobocia, które dotknęło rodzinę artysty – w centrum sztuki nieopodal kompleksu Lockheed Martin, w którym był zatrudniony jego ojciec, a projekt *Szkoła jest fabryką* (*The School is a Factory*, 1978/80) – w galerii college’u, w którym wówczas pracował. Z tego samego powodu prezentował *Rybackie opowieści* głównie w miastach portowych: Rotterdamie, Sztokholmie, Calais, Seattle⁴⁰. (W projekcie tym artysta

³⁷ Cyt. za: tamże, s. 232.

³⁸ Cyt. za: tamże, s. 233.

³⁹ A. Sekula, *Shipwreck and Worker*, dz.cyt., s. 186.

⁴⁰ Wystawa w Seattle, która odbyła się w 1999 roku, była sponsorowana przez związek dockerów, a dyskusje na temat globalizacji i historii pracy przygotowały częściowo głębię pod głośnie protesty przeciwko WWO, które

tworzy wyobrażeniową topografię współczesnego świata kapitału, snując analogie pomiędzy konteneryzacją transportu morskiego a wzrastającym zglobalizowaniem przemysłu i poddając krytyce wpływ, jaki zmiany te wywarły na społeczne i fizyczne przestrzenie portów, a przede wszystkim na styl życia marynarzy – pierwszej prawdziwie zglobalizowanej klasy robotniczej).

Istotny jest także sposób dobierania odbiorców. Podczas gdy forma prezentacji pierwszej wersji była wymuszona założeniami kuratorów – wszystkie projekty tego cyklu były realizowane na billboardach w przestrzeni publicznej – to w wersji dla Leuven i później dla Kassel Sekula już świadomie zwrócił się ku tej formie prezentacji. Jak wspomina, w Leuven wyszedł z galerii, ponieważ wystawa odbywała się latem, kiedy uniwersytet był zamknięty, a nie chciał być skazany na zupełnie sporadycznych i przypadkowych odbiorców⁴¹. Podobnie było w przypadku Kassel, gdzie nie chciał, aby jego pracę obejrżeli tylko odbiorcy sztuki współczesnej, w końcu dotyczy ona czegoś więcej niż wyłącznie sztuki. Jest to zgodne z założeniami kuratorów documenta 12, którzy mówili o potrzebie kształcenia odbiorcy (*Bildung*): wystawa nie może tylko czekać na swoją publiczność, lecz musi sobie ją wychować i wykształcić⁴². Sekula może nie chce wychowywać, lecz na pewno wyjść naprzeciw. Ta strategia jest nam dobrze znana ze zmagania awangardy radzieckiej – jej spektakularnych sukcesów, jak omawiana już wystawa *Pressa* El Lissitzky'ego ze słynnym freskiem fotograficznym, i porażek, jak próba umieszczenia przez tego samego artystę suprematystycznej kompozycji przy wyjściu z fabryki w Witebsku w formie agitacyjnego billboardu, odrzucona przez robotników jako niezrozumiała⁴³. Tego typu zabiegi były efektem poszukiwań nowych sposobów kontaktu z odbiorcą, prób wyjścia poza ściany galerii, umożliwiając jednoczesną, zbiorową percepcję propozycji artystycznych. Autor odnosi duże formaty zdjęć z cyklu także do wielkiej wystawy fotografii „humanistycznej” Edwarda Steichena, *The Family of Man*, której konsolacyjnej i mitologizującej wymowie się przeciwstawia i w której, jak argumentuje Buchloh, rewolucyjne założenia awangardy zostały wykorzystane do, w gruncie rzeczy, reakcyjnych celów⁴⁴.

W tym kontekście ciekawa jest inna praca, którą Sekula zaprezentował w postaci wielkiego plakatu na dworcu kolejowym w Kassel i która w istocie stanowiła część kampanii alterglobalistycznej przeciwko szczytowi G8, jaki tego roku miał się odbyć

 wybuchły jeszcze w tym samym roku i w których pracownicy doków odegrali kluczową rolę. Sekula odczytuje to jako rewolucyjne rozumienie Benjaminowskiej „wartości wystawienniczej”, por. *Gespräch zwischen Allan Sekula und...*, dz.cyt., s. 47.

⁴¹ K. Ruchel-Stockmans, *Interview with Allan Sekula*, dz. cyt., s. 140–141.

⁴² Zob. H. van Gelder, dz. cyt., s. 224.

⁴³ Zob. B. Buchloh, *From Faktura to Factography*, „October”, t. 30, jesień 1984, s. 93–94.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 117–118. O samej wystawie *Family of Man* zob. A. Sekula, *The Traffic in Photographs*, „Art Journal”, t. 41, nr 1, *Photography and the Scholar/Critic*, wiosna 1981.

w Heiligendamm niedaleko Rostocku w Niemczech⁴⁵. Plakat przedstawia portret meksykańskiego spawacza, na który artysta naniósł napis utworzony z wyciętych z gazet liter: „Alle Menschen werden Schwestern” – trawestację słynnego „Wszyscy ludzie będą braćmi” z Schillerowskiej *Ody do radości*, hymnu Unii Europejskiej – jako rodzaj genderowej „gry z ideą heroicznej solidarności”⁴⁶.

Kolejnym i ostatnim już aspektem łączącym Sekulę z awangardą radziecką, a także z praktykami konceptualnymi, jest równouprawnienie publikacji w książce bądź czasopiśmie z wystawą. Podczas gdy w ramach praktyk konceptualnych przeniesienie wystawy do katalogu można odczytać jako część strategii dążącej do dematerializacji dzieła sztuki jako towaru, w kontekście awangardy zwrócenie się ku książce było związane z poszukiwaniem „nowej monumentalności” – warunków szerokiej recepcji. „Książka jest dziś najbardziej monumentalną formą sztuki – pisał Lissitzky w 1926 roku – nie jest już dotykana przez delikatne ręce bibliofila, lecz rozchwytywana przez setki tysięcy rąk”⁴⁷. Sekula od lat osiemdziesiątych konsekwentnie publikuje swoje projekty nie tylko w postaci książek, towarzyszących wystawom i stanowiącym niejako autonomiczną ich część, jak w przypadku *Rybackich opowieści*, lecz także w czasopiśmie, takich jak „October”⁴⁸, „Assemblage”⁴⁹, „Public Culture”⁵⁰ czy „Art Journal”⁵¹. Także projekt *Wrak statku i robotnicy* miał kilka wersji drukowanych. Jego pierwsza wersja ukazała się na łamach wiedeńskiego dziennika „Der Standard”, a wersja druga została opublikowana w tomie tekstów wokół realizmu krytycznego, stanowiąc jednocześnie przedmiot dociekań, jak i wizualno-tekstową wypowiedź w debacie. Trzecia wersja ukazała się drukiem jeszcze przed jej fizycznym zaistnieniem w specjalnie z okazji documenta przygotowanym numerze magazynu artystycznego „A Prior”, uczestniczącego w projekcie „documenta 12 magazines”⁵², w towarzystwie bardzo informatywnego eseju Hilde van Gelder. W ten sposób wiele projektów Sekuli ma podwójny, książkowo-wystawowy żywot, co w jeszcze ciekawszym świetle stawia problem relacji tekstu i obrazu – podczas gdy w sytuacji wystawy warstwa obrazowa przeważa nad tekstem, w przypadku publikacji jest odwrotnie, proporcje się wyrównują, a odbiorca jest wręcz zmuszony, by czytać obrazy, zlinearyzowane przez układ kartek, jak tekst.

⁴⁵ Była to powiększona wersja plakatu wydrukowanego w ramach projektu *Holy damn it*. Do udziału w projekcie zaproszono dziesięciu artystów, aby stworzyli plakat przeciwko szczytowi i wydrukowano każdy z nich w formacie A2 oraz nakładzie 5000 egzemplarzy dostępnych za darmo do użytku aktywistów ruchu alterglobalistycznego.

⁴⁶ Zob. <http://www.holy-damn-it.org/kuenstler/as.html>

⁴⁷ Cyt. za: B. Buchloh, *From Faktura to Factography*, dz. cyt., s. 100.

⁴⁸ A. Sekula, *Untitled Slide Sequence*. 1972., „October” 76, wiosna 1996, s. 45–63, 65–71.

⁴⁹ Tenże, *Geography Lesson: Canadian Notes*, „Assemblage” 6, czerwiec 1988, s. 24–47.

⁵⁰ Tenże, *Freeway to China (Version 2, for Liverpool)*, „Public Culture” 12 (2), s. 411–422.

⁵¹ Tenże, *TITANIC's Wake*, „Art Journal”, t. 60, nr 2, lato 2001, s. 26–37.

⁵² Zob. <http://magazines.documenta.de/frontend/> (ostatnie wejście: 19.09.2008).

Interesujące wydaje się także to, że Lissitzky w swoim tekście o książce jako monumentalnym medium zrównuje przestrzeń lektury zadrukowanej karty z przestrzenią doświadczenia teatru⁵³, nie mówiąc już o wykorzystaniu przez niego doświadczenia teatru i kina podczas tworzenia fresku fotograficznego na wystawę *Pressa*. Podobną teatralność odnajdziemy w projekcie Sekuli z Kassel, lecz jego zainteresowanie doświadczeniem teatralnym sięga dalej: „Prawdziwym sprawdzianem obrazu może właśnie nie być jego umiejętność podtrzymywania ściany muzeum, lecz raczej funkcjonowania jako teatralne tło pod nieobecność jakiegokolwiek akcji scenicznej” – mówi artysta. „Jest to tak, jakby odbiorca, czytając tekst i oglądając obrazy, produkował sam dla siebie małe przedstawienie. Przedstawienie filozoficzne: coś na kształt *Lehrstück* Brechta albo sztuki Becketta. [...] Jest to więc rozsądzone lub rozmontowane przedstawienie, podobnie jak *Aerospace Folktales*, jedna z moich wczesnych prac, były »rozmontowanym filmem«”⁵⁴. W przypadku twórczości Sekuli pojawia się więc radykalnie różna koncepcja odbiorcy, niewykluczająca dialogu z artystą, wręcz odwrotnie, zakładająca możliwość „radykalnej interwencji propozycji artystycznej w przestrzeni dzielonej przez artystę i odbiorcę”⁵⁵, odrzucająca założenie, że dzieło sztuki nieuchronnie oddziałuje w sferze pasywnej kontemplacji. W dobie dominacji estetyki relacyjnej w ujęciu Nicolasa Bourriaud taka koncepcja nie wydaje się niczym nowym, pamiętajmy jednak, że znajduje ona swoje korzenie we wczesnych latach osiemdziesiątych i jest zbudowana na zupełnie innych założeniach⁵⁶. Jego model w oczach Buchloha odzyskuje dla sztuki codzienność/pospolitość jako miejsce spotkania, miejsce wspólne, w którym możemy się rozpoznać nawzajem, jako warunek spotkania⁵⁷.

Fotografia jako opowieść

„[Dobra kulturalne] nigdy nie są świadectwem kultury, nie będąc jednocześnie świadectwem barbarzyństwa. I tak jak one same nie są wolne od barbarzyństwa, tak nie jest od niego wolny również proces przekazu, w którym przechodzą one w następne ręce. Dlatego też materialista historyczny, w miarę możliwości, odsuwa się od tego przekazu. Zadanie swoje upatruje w głaskaniu historii pod włos”.

*Walter Benjamin*⁵⁸

W podejściu Sekuli do obrazu wiele przypomina postawę Waltera Benjamina i jego współczesnych. Metoda krytyczna autora *Fish Story*, polegająca na wyszukiwaniu szcze-

⁵³ Zob. Y.-A. Bois, *El Lissitzky: Reading Lessons*, „October”, t. 11, zima 1979, s. 77–96.

⁵⁴ K. Ruchel-Stockmans, *Interview with Allan Sekula*, dz.cyt., s. 141.

⁵⁵ B. Buchloh, *Allan Sekula: Photography Between...*, dz.cyt., s. 196.

⁵⁶ Por. C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 110, jesień 2004, s. 51–79.

⁵⁷ Zob. B. Buchloh, *Allan Sekula: Photography Between...*, dz.cyt., s. 196.

⁵⁸ W. Benjamin, *Tezy historyzoficzne*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, dz.cyt., s. 153.

lin w dyskursach fotografii oraz tych legitymizujących rodzinę czy świat pracy z jego hierarchiami i pominięciami, jest niewątpliwie „głaskaniem historii pod włos”, które postulował Benjamin. Sekula nie podziela jednak jego optymizmu wobec mediów i raczej stoi tu po stronie Siegfrieda Kracauera. Utopijna wizja fotografii w rękach mas przemieniająca konsumentów w autorów już dawno się skompromitowała. Fotografia amatorska stała się po wojnie nową gałęzią przemysłu rozrywkowego, jak pokazuje to chociażby Pierre Bourdieu w swoim znanym projekcie naukowym *Photography: A Middle-Brow Art*⁵⁹. Ostatecznie strategia Sekuli nie mogła podążać za rewolucyjną estetyką faktografii proponowaną przez radzieckich teoretyków, ponieważ szybko okazało się, że fotografia oddziela nas od świata, kawałkując go i uniemożliwiając doświadczenie historyczne. Ten rodzaj nieprzejrzystości doskonale charakteryzuje Eduardo Cadava, kiedy stwierdza, że „uchwycić świat w obrazie nie oznacza mieć go pod ręką”, przywołując tekst Kracauera z 1927 roku. „Jeszcze żaden wiek nie był tak dobrze poinformowany na swój temat, jeśli bycie poinformowanym oznacza posiadanie obrazów przypominających rzeczy w fotograficznym sensie” – pisze Kracauer. „Ale powódź obrazów zmiata wały pamięci. [...] Jeszcze żaden okres nie wiedział o sobie tak niewiele. W rękach rządzącego społeczeństwa wynalezienie ilustrowanych czasopism stanowi jedno z najpotężniejszych narzędzi w organizacji strajku przeciwko rozumieniu”⁶⁰. Cóż więc powiedzieć o rozumieniu świata w dobie tak zapośredniczonego do niego dostępu, jakim jest Internet?

Podobnego zaniku rozumienia świata Benjamin upatrywał w upadku sztuki opowiadania. „Sztuka opowiadania ma się ku schyłkowi”, stwierdza w swoim eseju *Narrator* z 1936 roku⁶¹. Ba, więcej – sztuka ta ginie ze względu na zanik doświadczenia. Coraz rzadziej zdarza się, aby ktoś potrafił „coś rzetelnie opowiedzieć”. Benjamin zauważa, że to wojna była przyczyną owego zaniku doświadczenia, w każdym razie takiego, które można by opowiedzieć. Źródłem, z którego czerpali narratorzy, zawsze zaś było doświadczenie przekazywane z ust do ust. „Narrator bierze to, co opowiada, z doświadczenia – pisze Benjamin – własnego lub cudzego. I czyni je ponownie doświadczeniem tych, którzy jego historii słuchają”⁶². Ciekawe, że za jedną z grup społecznych, w których kwitła sztuka opowiadania, Benjamin uważa marynarzy, których odchodzący w niepamięć świat od dawna już fascynuje Sekulę. To oni przecież przywozili niesłychane opowieści z dalekich krajów, opowieści o niesamowitym świecie. Jednym z głównych wrogów sztuki opowiadania za to jest informacja, będąca wtedy zupełnie nową formą przekazu. Według Benjamina informacja ma to do siebie, że żąda natychmiastowej sprawdzalności. Częstokroć nie jest wcale dokładniejsza niż wiadomości

⁵⁹ P. Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art*, przeł. S. Whiteside, Stanford University Press, Stanford 1990.

⁶⁰ Cyt. za: E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, s. XXVI–XXVII.

⁶¹ Zob. W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, H. Orłowski (red.), Poznań, 1996, s. 241.

⁶² Tamże, s. 245.

wieków dawniejszych. Podczas gdy dawniej czerpano niejednokrotnie z tego, co cudowne, pierwszą potrzebą informacji jest brzmieć prawdopodobnie. W ten właśnie sposób okazuje się ona nie do pogodzenia z duchem opowieści⁶³. Informacja żyje momentem, w przeciwieństwie do opowieści, która rozwija się w czasie, powoli.

W ten sposób wiążą się nici interpretacji pozostawione w stanie rozproszenia w poprzednich rozdziałach. Celem niniejszej analizy jest właśnie przedstawienie Allana Sekuli jako współczesnego, a tym samym niewczesnego, opowiadacza; jako artysty o wrażliwości spełniającej się w opowieści. Teza ta ma wiele wspólnego z rodzajem czasu konstruowanego w projektach artysty oraz z czasem, którego wymaga ich recepcja. „Jeśli sen jest szczytowym momentem fizycznego odprężenia – powiada Benjamin – to nuda stanowi kulminację odprężenia duchowego”⁶⁴. Nuda albo po prostu czas. Wraz z zanikiem nudy (czy też wolnego upływu czasu wraz z pojawieniem się wiecznej teraźniejszości wszystkiego) zanika umiejętność słuchania, a z nią „wspólnota nasłuchujących” (*Gemeinschaft der Lauschenden*)⁶⁵. Dlatego prace Sekuli nie tylko w swojej bezpośredniej politycznej wymowie stanowią akt oporu. Jako narrator, Sekula lubi słuchać i przekazywać dalej zasłyszane, ale też doświadczone historie. Można by powiedzieć, że w jego opowieściach zbyt wiele jest całościowych teorii, które pojedynczym wydarzeniom zawsze przydzielają miejsce w szerszym porządku rzeczy, jak go rozumie Sekula. Wykładnia opowieści jednak nigdy nie polega na wyłożeniu konkretnych wydarzeń, pisze Benjamin, lecz na włączeniu jej w „wielki niezbadany bieg świata”⁶⁶. Ostatecznym bowiem uprawomocnieniem wszystkiego, co ma do przekazania opowiadacz, jest śmierć: „Śmierć użycza mu autorytetu. Innymi słowy: jego historie odsyłają do historii naturalnej”⁶⁷. Historia naturalna u Benjaminą jest nieodmiennie historią rujnacji⁶⁸.

Doskonały obraz podobnego usposobienia Sekuli odnajdziemy w jednym z jego tekstów, dość niedawnym, o którym już trudno orzec, czy przynależy do jego historyczno-krytycznej, czy artystycznej działalności. W tekście tym, zatytułowanym *Pomiędzy siecią a głębokim błękitnym oceanem* (*Between the Net and the Deep Blue Sea*)⁶⁹, Sekula opowiada historię swojej podróży pewnym statkiem, *The Global Mariner*, nazwanym

przez niego „anty-Titanikiem”. Ten „starzejący się statek transportowy w epoce e-maili”, jak go nazwał „The New York Times”, dosłużywszy swego końca, miał już zostać odesłany do rozbiórki na wybrzeże Indii lub Pakistanu, kiedy grupa aktywistów związanych z Międzynarodową Organizacją Pracowników Transportu (ITF) zamieniła statek w rodzaj „agit-pociągu”. W jego przestrzeniach transportowych zamontowali wystawę dotyczącą warunków pracy na morzu oraz ukrytych kosztów i konsekwencji korporacyjnej globalizacji. Statek w latach 1998–2000 opłynął cały świat, odwiedzając osiemdziesiąt trzy porty i przy okazji angażując się w lokalne boje o poprawę warunków pracy marynarzy i dokerów. Statek odwiedził między innymi Seattle w roku 1999, tuż przed głośnymi protestami. Przy okazji możemy wysłuchać historii członka załogi statku – córki marynarza z Bilbao, której ojciec stracił pracę, gdy zamykano port, na terenie którego dziesięć lat później miało stanąć Muzeum Guggenheima, wielka ryba Franka Gehry’ego. Najistotniejsze jest jednak zakończenie historii. W sierpniu roku 2000, po zakończeniu swojej misji dla ITF, *Global Mariner* zatonął u ujścia rzeki Orinoko w Wenezueli na skutek kolizji z innym transportowcem. Sekula otrzymał wiadomość o zatonięciu statku e-mailem, lecz nie pisemnie – jak czytamy w jego opowieści. Otworzywszy wiadomość, nagle ujrzał obraz tak dobrze mu znanego statku, sfotografowanego z szalupy ratowniczej przez jednego z członków załogi. Idealna alegoria rujnacji w erze Internetu: pocztówka odchodzącego świata. ■

⁶³ Tamże, s. 247.

⁶⁴ Tamże, s. 249.

⁶⁵ Tamże, s. 250.

⁶⁶ Tamże, s. 255.

⁶⁷ Tamże, s. 253.

⁶⁸ Pod tym względem wydaje mi się – choć jestem przekonany, iż autor by się ze mną nie zgodził – że na ogólniejszym planie (albo też w tekstach od lat 90. poczynając) Sekula kreśli podobnie melancholijny, żeby nie powiedzieć pesymistyczny, a zarazem przepiękny potencjałem zbawczym obraz nowoczesności, jak T.J. Clark w swojej *Farewell to an Idea*.

⁶⁹ A. Sekula, *Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)*, „October” 102, jesień 2002, s. 3–34; tytuł tekstu jest grą słów ze zwrotem „between the devil and the deep blue sea”, którego sens może najlepiej oddaje polskie „pomiędzy Scyllą a Charybdą”, albo – żeby użyć odpowiednika mniej mitologicznego, a bardziej robotniczego – „między młotem a kowadłem”.

Monumenta

Wyobraźmy sobie pomnik postawiony imperialnej pracy dla dwudziestego pierwszego wieku: megafon czirliderki i obuwie robocze, czekające na kolejnego kandydata w garniturze. Prezydent, opisany przez jednego ze swych zwolenników jako osoba „ciężko pracująca”, chętnie miesza się z tłumem, ściska dłonie i spożywa pieczone kurczaki z „chłopakami chodzącymi po ziemi”^{*}, jak się eufemistycznie określa tych, którzy dzień w dzień wykonują brudną robotę.

W połowie lat dwudziestych fotomontaż zadał śmiertelny cios pomnikom politycznym, przynajmniej w krajach z wolną prasą. Każdy pomnik i każdy polityk pracy na cokoły mógł zostać skazany na śmierć kilku inteligentnych cięć nożyc. Żadna ceremonia obchodzona dla kamery nie mogła uchronić się od kpiny.

Dopóki satyryczne rysunki polityczne nie weszły w erę małpujących wszystko maszyn, pomniki miały się dobrze. Mogły rozmawiać z innymi pomnikami i im odpowiadać. Jeszcze nie stały się wertykalnymi pozostałościami zmęczonych dynastii albo parkingami dla gołębi. Rzeźbiarz z klasy rzemieślniczej o demokratycznych poglądach mógłby nawet wyobrazić sobie pomniki, które odpowiadałyby na wyniosłość rządzących, nie

^{*} Autor użył tu zwrotu „boots on the ground”, który oznacza tę część własnego wojska, biorącą właśnie udział w konflikcie zbrojnym [przyp. tłum.].

za pomocą kpiny, lecz z godnością, powagą i energią klas pracujących. Tak właśnie było w przypadku Constantina Meuniera.

Jest to tym bardziej godne uwagi, że Meunier dokonał tego w czasie, gdy inżynierowie przemysłu usiłowali przemienić ciało pracujące w coraz to skuteczniejszy mechanizm. Ich pragmatycznemu realizmowi – opartemu na aparacie i stoperze – przeciwstawił własny, bardziej subtelny empiryzm.

Pudlingarz (1884) Meuniera jest odpowiedzią zarówno na kartezjanizm Rodinowskiego *Mysliciela* (1880), jak i na pietyzm obrazu *Anioł Pański* (1857–1859) Milleta. Siedzący hutnik nie modli się, tylko myśli. Ułożenie jego lewej ręki może być wskazówką. Nie patrząc, z otwartymi ustami, przed buchającym ogniem piecem hutniczym, pozwala spłynąć z ramienia i łokcia kwasowi mlekowemu zmęczenia. *To właśnie muszę zrobić w trakcie przerwy, by odpocząć i znów móc stanąć w obliczu ognia.*

Podobnie jeździec i jego wierzchowiec wiedzą, że koń musi pić, by pozostać w ruchu. Nie dziwi mnie, że przedmiotem jednego z pierwszych wyrafinowanych fotomontaży politycznych z 1909 roku był nie król Leopold (kto, jeśli nie on na to zasłużył, zwłaszcza w ostatnich latach życia), lecz właśnie Meunierowski *Pudlingarz*.

Crystal Eastman, radykalna amerykańska prawniczka, drobiazgowo dokumentuje żałosne odszkodowania oferowane okaleczonym robotnikom kolei żelaznych, hut i innych gałęzi przemysłu w Pittsburgu¹. Jej przekształcony *Pudlingarz* jest zarazem św. Sebastianem i tuszą wołową. Ilustracja korzeniami sięga do renesansowych źródeł realizmu społecznego, jednocześnie nawiązując do fotomontaży Johna Heartfielda i piktogramów statystycznych Gerda Arntza i Ottona Neuratha. By jej gorzka ironia mogła osiągnąć celu, a jednocześnie zachować dystans wobec konkretnych przypadków, pomarańczowe strzałki i liczby Eastman potrzebowały surowej typowości istniejącego już, elegijnego przedstawienia. W praktyce więc zajmuje pośrednie stanowisko w toczącej się właśnie debacie wokół wartości obrazów i statystyk. Kurt Tucholsky, niemiecki pisarz i także socjalista, który później współpracował z Heartfieldem, żarliwie nawoływał o „więcej zdjęć”, a nawet twierdził, że „fotografie zniekształconych rąk” są bardziej przekonujące od „statystyk, raportów... i kontrowersyjnych przemówień”. Eastman podążyła inną drogą, przekonana, że „za pomocą statystyk można rozkręcić rewolucję”².

¹ Crystal Eastman, *Work Accidents and the Law*, tom drugi: *Pittsburgh Survey*, Charities Publication Committee, Nowy Jork 1910. Pierwsze wydanie: *Charities and Commons*, Vol. 21, No. 23, 6 marca 1909; podpis pod fotomontażem głosi: „Wyceny obrażeń w Pittsburgu w 1907 roku”. Tabela umieszczona poniżej podaje szczegóły odszkodowań dla 27 typów wypadków.

² Kurt Tucholsky, *Mehr Fotografien!*, „Vorwärts”, 28 czerwca 1912. Przedruk w: *Gesamtausgabe: Texte und Briefe/Kurt Tucholsky*, pod red. Antje Bonitz [et al.], Rohwolt, Reinbeck bei Hamburg 1996, t. I, s. 67–68; Crystal Eastman, *The three Essentials to Accident Prevention*, „American Academy of Political and Social Science Annals”, lipiec–grudzień 1911. Przedruk w: Blanche Wiesen Cook (red.), *Crystal Eastman on Women and Revolution*, Oxford University Press, Oxford 1978, s. 280–290.

Cierpkie dane statystyczne Eastman naniesione na rzeźbę Meuniera poprzedzają jego pierwszą (pośmiertną już) wystawę w Stanach Zjednoczonych, która odbyła się w 1913 roku w Albright Museum w Buffalo, w Stanie Nowy Jork, pod patronatem baronów amerykańskiego hutnictwa. Meunier wchodzi na amerykańską scenę od lewej w roku 1909, a opuszcza ją z prawej cztery lata później, zapomniany przez cywilizację biznesu, szczytując się zupełnie wyabstrahowaną „ciężką pracą”. Jego rzeźby, mniej lub bardziej ukryte przed spojrzeniem, oflankowują schody w Art Institute of Chicago, o krok od składu personelu sprzątającego.

Stwierdzenie, że *Wrak statku* (1890), kolejna rzeźba Meuniera, wyrażała przecucie śmierci jego syna na morzu lub późniejszej pozycji artysty w historii sztuki, byłoby równoznaczne z puszczaniem wody fantazji.

Czyż tym samym nie byłoby również oświadczenie, że jego robotnicy pozostają przecuciem czegoś, co wyobrażaliśmy sobie już sto lat wcześniej – powszechnej republiki? Lub że energia tego przecucia ciągle wprawia w ruch rękę, która staje się, dzięki wyczynowi figuratywnej abstrakcji, wiatrowskazem bądź widelcem? ■

Przeł. Krzysztof Pijarski

O uwalnianiu obrazów z niewoli widzenia

Od czasu pojawienia się mechanicznych, a później elektronicznych narzędzi rejestracji: fotografii, filmu, wideo, a następnie urządzeń multimedialnych, otrzymaliśmy do dyspozycji przedstawienia o zupełnie nowych cechach. Najważniejszą z nich jest stopniowe uwalnianie się obrazów z niewoli widzenia.

Trudno bez poważnych zastrzeżeń włączyć je w obszar tradycji dotychczasowego obrazowania. Takie próby (na przykład piktorializm) oczywiście były i są do tej pory podejmowane. Nie mają jednak większego wpływu na współczesną ikonosferę. Efektownie przedstawił tę sytuację Jean Baudrillard, nazywając fotografię „obrazem dzikim”, trudnym do wpisania w dotychczasową historię sztuki. „Obraz fotograficzny [...] rodzi się z istoty własnej techniki i właśnie dlatego stanowi wielką rewolucję w naszym sposobie przedstawiania. [...] Stąd forma dzika, niedająca się sprowadzić do estetyzacji rzeczy, związana z ich zewnętrznym wyglądem, z ich oczywistością, ale oczywistością złudną. Całkowicie przeciwna podwójnemu przeznaczeniu, jakie jej narzucono: realizmowi i estetyzmowi”¹. Pozostawmy zatem na boku te społecznie zaprogramowane „przeznaczenia” mechanicznego obrazu i spróbujmy zrozumieć jego nierealistyczną i antyestetyczną naturę.

¹ J. Baudrillard, *Przed końcem*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, s. 118.

Od momentu zdominowania produkcji i zaspokajania społecznych potrzeb na obrazy przez mechaniczne środki rejestracji obszar widzialności i obszar obrazowania stały się względnie autonomiczne. Oczywiście tradycyjne wzory kulturowe początkowo utrudniają dostrzeżenie tego zjawiska, fotografia jest doceniana przede wszystkim z tego powodu, że potwierdza to, co widzimy. Uświadomienie sobie rewolucyjnej roli mechanicznych środków rejestracji odbywa się najpierw w dwóch odmiennych dziedzinach: nauce i sztuce.

Przedstawiciele tych dziedzin uświadamiają sobie dość szybko epokowe konsekwencje wynalazku mechanicznej rejestracji. **Odkrywają, że pomiędzy obrazem sprzed epoki fotografii, który starał się respektować naturalne cechy widzenia (ze wszystkimi jego uwarunkowaniami), a obrazem mechanicznym istnieje kolosalna różnica, i że to właśnie owa różnica jest najistotniejsza.** Dotychczas w nauce i sztuce posługiwano się wieloma narzędziami wspomagającymi widzenie. Ich rola sprowadzała się zazwyczaj do udoskonalenia percepcji, a naturalne doświadczenie wytwarzało w miarę spójny obraz świata. Teraz przestał on obowiązywać, stracił swoją legitymację. W dziedzinę naturalnego doświadczenia wkradły się obrazy, które podważyły autorytet dotychczasowych sposobów reprezentacji.

Zaczęto zatem poszukiwać (proces ten odbywa się nieprzerwanie do dziś) właściwych sensów dla nowych obrazów. Jeszcze w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, w słynnym eseju *W platońskiej jaskini*, Susan Sontag ogłaszała, że „Zbierać fotografie – to zbierać świat”². Obecnie zdanie to należałoby opatrzyć sporym zestawem zastrzeżeń i uściśleń.

Wytworzone mechanicznie obrazy wprowadzają w obszar kultury całkowicie odmienną, odartą z zasady mimetyzmu wartość. Choć w społecznym odbiorze są kontynuatorem dawnego obrazowania, to ich energia skoncentrowana jest na wytwarzaniu nowego typu rzeczywistości. Prawdopodobnie nie doczekała się ona jeszcze adekwatnego określenia. Pewne jej cechy trafnie ujął André Rouillé: „Dogmat odcisku skrywa przed nami fakt, że fotografia, podobnie jak dyskurs i inne obrazy, tworzy byt; będąc w całości konstrukcją, tworzy i powołuje do życia inne światy. Mimo że odcisk jest odbiciem rzeczy (preegzystującej) w formie obrazu, to należy zastanowić się nad tym, w jaki sposób sam obraz tworzy też rzeczywistość”³. W konsekwencji współczesną kulturę wizualną należy traktować jako zjawisko całkowicie odrębne, ustanawiające nowe zasady rozumienia tego, co dostarczają zmysły.

Powstaje pytanie, czy coś kryje się jeszcze za obrazami. Odpowiedź, że jednak nie, że problem odniesienia przestaje być rozstrzygający, staje się coraz powszechniejsza. Sztuki wizualne natomiast mogą być postrzegane jako dziedzina, w obrębie której powstają nowe modele osvajania, humanizowania obrazów. Jej aktywność prowadzi do nadawania obrazom sensu, przy zupełnym pominięciu problemu odniesienia,

² S. Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 7.

³ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007, s. 10–11.

nie limitując przy tym zasięgu swojej problematyki. To paradoks, który dobrze ukształtował charakter współczesnej sztuki: może dziś być wszystkim i mówić o wszystkim, właśnie dlatego, że jest tylko sobą i mówi tylko w swoim imieniu. Powstające w ten sposób nowe modele osvajania i humanizowania obrazów rozprzestrzeniają się na cały obszar nazywany kulturą wizualną, zmieniając jej charakter. Wpływ na jej kształt ma oczywiście nie tylko sztuka (choć tutaj należałoby dopatrywać się jednego z ważniejszych czynników), ale wiele dziedzin ludzkiej aktywności.

Ważne, że prawdopodobnie one wszystkie w podobny sposób wpływają na to, iż kultura wizualna w coraz większym stopniu powstaje w wyniku modelowania zjawisk według zasad wywodzących się z najnowszych technologii. Obrazowanie multimedialne, szybko i skutecznie zmieniające lub zastępujące omawiane środki mechanicznej rejestracji, przyczynia się do dalszego uwolnienia obrazów z niewoli widzenia. ■

Noty o autorach

Andrzej P. Bator (ur. 1954 we Wrocławiu), profesor w Katedrze Sztuki Mediów na Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Realizacje: fotografia, fotoobiekty, obiekty multimedialne. Uczestnik wielu wystaw indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Jego prace znajdują się w zbiorach m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Autor rozpraw naukowych oraz tekstów teoretycznych i krytycznych o sztuce. Redaktor naczelny Zeszytów Naukowo-Artystycznych „Dyskurs” wydawanych przez wrocławską ASP, stale współpracuje z Pismem Artystycznym „Format”.

Stefan Antoni Czyżewski (ur. 1953 w Głownie), ukończył studia filmoznawcze na Uniwersytecie Łódzkim i operatorskie w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. W 2001 roku uzyskał tytuł naukowy profesora sztuk filmowych. Wykładowca i pracownik naukowy w Zakładzie Mediów Elektronicznych Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, w Pracowni Technologii Obrazu na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej łódzkiej PWSFTiT oraz w Zakładzie Realizacji Obrazu na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego.

W ciągu ponad 25 lat pracy zawodowej zrealizował zdjęcia do około 100 filmów krótkometrażowych, głównie dokumentalnych i oświatowych (kilka nagrodzonych), kilkunastu średniometrażowych filmów fabularnych, kilku pełnometrażowych, a także kilku spektakli teatrów TV oraz kilkunastu programów i seriali telewizyjnych. Autor licznych publikacji poświęconych realizacji obrazu filmowego, wizualnej stronie dzieła filmowego, a także problematyce teorii mediów obrazowych jako systemów komunikacji – głównie na bazie badań nad fotografią.

Rafał Drozdowski, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, kierownik Zakładu Socjologii Życia Codziennego w Instytucie Socjologii, zajmuje się socjologią codzienności, socjologią wizualną, socjologią teoretyczną. Fotograf, uczestnik wielu wystaw. Autor i redaktor książek i publikacji naukowych, m.in. *Rynek pracy w Polsce. Recepcja, oczekiwania, strategie dostosowawcze* (2002), *Obraza na obrazach. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących* (2006).

Grzegorz Dziamski, estetyk, teoretyk sztuki, kierownik Zakładu Badań nad Kulturą Artystyczną w Instytucie Kulturoznawstwa, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza i Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Zajmuje się estetyką współczesną, postmodernistyczną teorią i praktyką artystyczną, sztuką Europy Środkowej, instytucjonalną analizą sztuki. Autor książek: *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* (1996), *Lata dziewięćdziesiąte* (2000), *Sztuka u progu XXI wieku* (2002), *Sztuka*

po końcu sztuki (2009); redaktor prac zbiorowych *Performance. Antologia tekstów* (1984), *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* (1996), tomu *Encyklopedii kultury polskiej – Od awangardy do postmodernizmu* (1996) i wyboru esejów Clementa Greenberga *W obronie modernizmu* (2006). Przygotowuje książkę o przełomie konceptualnym w sztuce.

Lech Lechowicz (ur. 1952 w Łodzi), zajmuje się historią i teorią fotografii oraz relacji między tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi a mediami (fotografią, filmem, wideo, technikami cyfrowymi). Autor wielu wystaw, katalogów oraz tekstów dotyczących tych problemów. Wykłada w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Marianna Michałowska (ur. 1970 w Gdańsku), adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP w Poznaniu. W tekstach krytycznych zajmuje się problematyką medialną. Autorka realizacji wykorzystujących fotografię i kuratorka wystaw. Publikuje w czasopismach i magazynach artystycznych. Autorka książek: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (2004) i *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (2007).

Krzysztof Pijarski (ur. 1980), historyk sztuki, artysta posługujący się medium fotografii, tłumacz. Absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Wydziału Komunikacji Multimedialnej poznańskiej ASP i Łódzkiej Filmówki. Píše pracę doktorską o pismach i myśli Michaela Frieda, jednego z krytyków i historyków sztuki związanych z „wysokim modernizmem” w Stanach Zjednoczonych, która ma być swoistą archeologią modernizmu.

Justyna Ryczek (ur. 1973 w Terespolu), ukończyła filozofię na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie obroniła również pracę doktorską (2003). Interesuje się sztuką współczesną, szczególnie jej powiązaniem z innymi dziedzinami, w tym kulturą popularną, techniką, życiem codziennym; oraz filozoficznymi zagadnieniami związanymi z nowymi mediami i krytyką. Zajmuje się krytyką artystyczną, publikuje w wielu czasopismach, m.in. „EXIT”, „Czas Kultury”, stale współpracuje z „Arteonem”. Kuratorka, autorka książki *Piękno w kulturze ponowoczesnej* (2006) oraz artykułów i tekstów katalogowych.

Allan Sekula (ur. 1951), amerykański artysta oraz historyk i teoretyk fotografii, którego prace walczyły przyczyniły się do krytycznego przewartościowania współczesnego myślenia o fotografii. Pokoleniowo związany z takimi artystami, jak Martha Rosler czy Fred Lonidier. Uczestnik *documenta 11* (2002) i *12* (2007). Jego najważniejsze prace to: *Untitled Slide Sequence* (1972), *Aerospace Folktales* (1973), *Geography*

Lesson: Canadian Notes (1986), *Fish Story* (1995), *Shipwreck and Workers* (2005). Autor tekstów: *The Traffic in Photographs* (1981), *Photography Against the Grain* (1984), *The Body and the Archive* (1986).

Jiří Siostrzonek (ur. 1954 w Opawie), ukończył filozofię na Uniwersytecie w Ołomuńcu, tam też odbył studia doktoranckie. Staż na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Pracuje w Instytucie Twórczej Fotografii FPF Uniwersytetu Śląskiego w Opawie, gdzie prowadzi zajęcia z zakresu socjologii i psychologii sztuki, historii sztuki i filmu, a także kulturoznawstwa. Zajmuje się problemami sztuki tak teoretycznie, jak i praktycznie. Jest autorem zbioru poezji, reżyserem i dramaturgiem, autorem scenariuszy do filmów dokumentalnych, fotografuje. Zajmuje się również organizacją wystaw i festiwalu artystycznych. Jego ostatnia książka to *Animace kultury – polské inspirace* (2009).

Adam Sobota ukończył polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim, uzyskał doktorat z filozofii sztuki. Od 1973 roku pracuje w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Wykładowca Uniwersytetu Zielonogórskiego, kurator wystaw fotograficznych ze zbiorów muzeum oraz prezentujących twórczość wybitnych polskich fotografów, m.in. Zbigniewa Dłubaka, Zdzisława Beksińskiego. Autor artykułów, opracowań katalogowych, książek, m.in.: *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku* (2001), *Estetyka i racjonalność fotografii* (2002), *Konceptualność fotografii* (2004).

Piotr Wołyński (ur. 1959 w Poznaniu), profesor w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Zajmuje się fotografią kreatywną, traktując ją zarówno jako podstawowy model rejestracji, jak i źródło alternatywnych modeli percepcji. Oprócz prowadzenia działalności artystycznej pisze teksty o sztuce, inicjuje i organizuje wystawy oraz inne przedsięwzięcia promujące sztukę. Od 1985 roku związany z poznańską ASP (początkowo jako asystent w pracowni prof. Stefana Wojneckiego), gdzie od lat dziewięćdziesiątych prowadzi własną pracownię. Jego ważniejsze wystawy indywidualne to: *Übermacht und Reaktion* (1983), *Fotografie* (1992), *Przejrzystość* (1994), *Apotropaje* (2003), *Ausgewählte Fotografien* (2005), *Formy i mimofomy* (2008), *W cztery oczy* (2009). ■

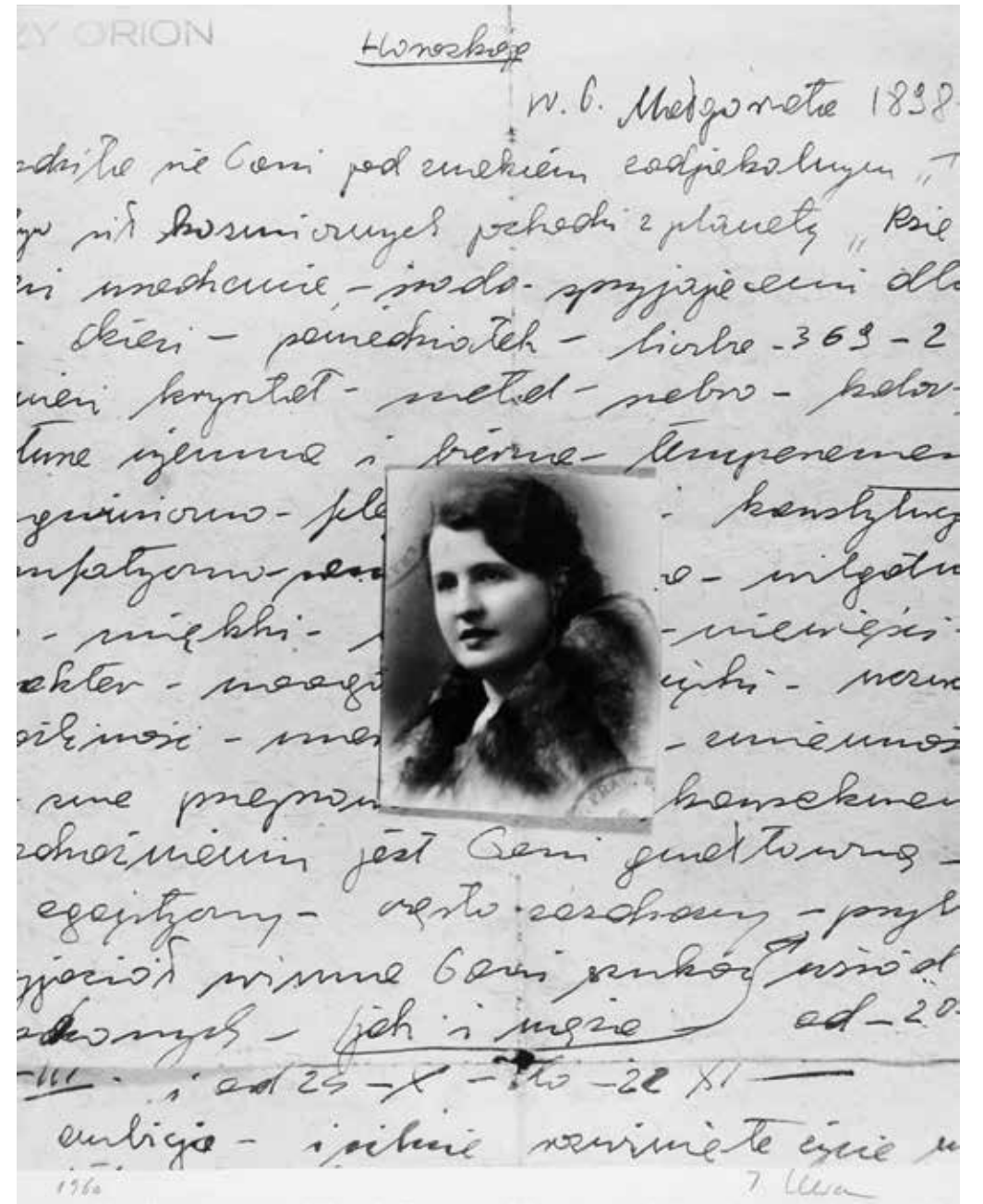
- Abbott, Berenice 7
Adamson, Robert 92
Antin, David 121
Antonioni, Michelangelo 57
Arcimboldo, Giuseppe 98
Arntz, Gerd 134
Arciszewski, Bronisław 64, 65, **150–153**
Atget, Eugène 7, 49, 92
Aziz, Anthony 94, 95
Baldessari, John 70, 121
Becher, Bernd i Hilla 49, 70, 120
Beksiński, Zdzisław 64
Berezecka, Monika 70, **180–183**
Blake, William 124
Blandowski, Wilhelm 64
Bohdziewicz, Anna 66
Boltanski, Christian 26, 70
Bresson, Robert 29
Burgin, Victor 8, 121
Byrczek, Jakub 64
Cameron, James 95
Capała, Krzysztof 66
Coucher, Sammy 94, 95
Daguerre, Louis 25
Delahaye, Luc 119
Djumaliew, Muratbek 17
Fischer, Hervè 31
Fletcher, Harrell 112
Florkowski, Andrzej 67, **159–163**
Forest, Fred 31
Gehry, Frank 131
Gericault, Théodore 125
Giacometti, Alberto 123
Goldin, Nan 93, 94
Golisz, Monika 70–73, **175–178**
Graham, Dan 121
Gursky, Andreas 49
Heartfield, John 134
Hermanowicz, Mariusz 66
Hido, Todd 94, **168, 169**
Hill, David O. 92
Hine, Lewis Wickes 7
Höfer, Candida 87, 102, 103
Horowitz, Ryszard 48
Imoto, Reiko 97, **170, 171**
July, Miranda 112, 113
Kasmaliewa, Gulnara 17
Kholikov, Jamshed 17
Kulawiak, Stanisław 67, **164–167**
Kramarz, Andrzej 87, 98, 99, 102
Lewczyński, Jerzy 63, 64, **148, 149**
Lissitzky, El 126–128
Łodzińska-Duda, Weronika 87, 98, 99, 102, **172–174**
Łukowski, Feliks 64
Marville, Charles 7, 95
Mazur, Franciszek 70
Meunier, Constantin 123–125, 134, 135
Millet, Jean-François 134
Muybridge, Eadweard 122, 123
Neurath, Otton 134
Pawek, Karl 49, 50
Piątek, Jerzy 66, 67
Piotrowski, Marcin 70–72, **184–187**
Przybylski, Igor 70
Pustoła, Konrad 70

Rauschenberg, Robert 119
Redzisz, Monika 70, **180–183**
Richter, Gerhard 119
Rodczenko, Aleksander 119
Rodin, Auguste 103, 124, 134
Rosler, Martha 8, 121
Ruscha, Ed 70
Rydet, Zofia 49, 92, 93
Salidjanov, Anzor 17
Sander, August 49, 91, 92, 93, 98
Sekula, Allan 115–131, 133–135, **195–203**
Shatalowa, Oksana 17
Sornik, Jadwiga 65, **154–158**
Steichen, Edward 49, 50, 126
Strand, Paul 91, 93
Stryker, Roy 49
Struth, Thomas 49
Sulej, Paweł 70, 72, **188–191**
Świdziński, Jan 15
Tagg, John 8, 89
Thènot, Jean-Paul 31
Tillmans, Wolfgang 93
Vinci, da Leonardo 17
Warhol, Andy 119
Zawadzki, Wojciech 64, 68, **179**
Żmijewski, Artur 31

Ilustracje



1. Jerzy Lewczyński, Negatyw znaleziony na ulicy, 1978



2. Jerzy Lewczyński, Horoskop, 1960



3. Bronisław Arciszewski, Będzin 1920–1930

4. Bronisław Arciszewski, Będzin 1920–1930



5. Bronisław Arciszewski, Będzin 1920–1930



6. Bronisław Arciszewski, Będzin 1920–1930



7. Jadwiga Sornik, Wrocław 1945



8. Jadwiga Sornik, Wrocław 1945



9. Jadwiga Sornik, Wrocław 1945



10. Jadwiga Sornik, Wrocław 1945



11. Jadwiga Sornik, Wrocław 1945

12. Andrzej Florkowski, z cyklu *Kościan*, 2000

13. Andrzej Florkowski, z cyklu *Odpust w Górze Duchownej*, 1969–197214. Andrzej Florkowski, z cyklu *Odpust w Górze Duchownej*, 1969–1972

15. Andrzej Florkowski, z cyklu *Odpust w Górze Duchownej*, 1969–197216. Andrzej Florkowski, z cyklu *Odpust w Górze Duchownej*, 1969–1972



17. Stanisław Kulawiak, *Wigilia*, Bobrowniki 1979

18. Stanisław Kulawiak, z cyklu *Na peryferiach PRL*, Bobrowniki 1983

19. Stanisław Kulawiak, z cyklu *Na peryferiach PRL*, Bobrowniki 198520. Stanisław Kulawiak, z cyklu *Na peryferiach PRL*, Ostrów Wlkp. 1977



21. Todd Hido, *Between the Two*, 2006 © Todd Hido. Materiał dzięki uprzejmości Yours Gallery w Warszawie



22. Todd Hido, *Between the Two*, 2006 © Todd Hido. Materiał dzięki uprzejmości Yours Gallery w Warszawie



23. Reiko Imoto, 7 z cyklu Dreams of the Amnesiac, 2002–2003



24. Reiko Imoto, Remembering z cyklu Dreamscapes, 2004–2005



25. Weronika Łodzińska, **Irini**, z serii **Pokoje panieńskie**, 2007. Ilustracja dzięki uprzejmości autorki



26. Weronika Łodzińska, **Marien**, z serii **Pokoje panieńskie**, 2007. Ilustracja dzięki uprzejmości autorki



27. Weronika Łodzińska, *Marsa 1*, z serii *Pokoje panieńskie*, 2007. Ilustracja dzięki uprzejmości autorki



28. Monika Goliż, z cyklu *Proste historie, Bogdan*, 2007–2008

29. Monika Goliż, z cyklu *Proste historie, Iza*, 2007–200830. Monika Goliż, z cyklu *Proste historie, Maria*, 2007–2008

31. Monika Golisz, z cyklu *Proste historie, Sylwek*, 2007–200832. Wojciech Zawadzki, z cyklu *Dom i Ogród*, Wrocław 1986

33. Zorka Project (M. Bereżecka, M. Redzisz), z cyklu *Matki*, 200534. Zorka Project (M. Bereżecka, M. Redzisz), z cyklu *Matki*, 2005

35. Zorka Project (M. Bereżecka, M. Redzisz), z cyklu *Matki*, 200536. Zorka Project (M. Bereżecka, M. Redzisz), z cyklu *Matki*, 2005







41. Paweł Sulej, z cyklu Teletydzień – Chcę być piękna, 2006



42. Paweł Sulej, z cyklu Teletydzień – Janosik, 2006



43. Paweł Sulej, z cyklu Teletydzień – Wojak, 2006



44. Paweł Sulej, z cyklu Teletydzień – Ziobro, 2006



45. LTLYM7, Assignment #39; Take a picture of your parents kissing. **Sherry and Steve**, Casey Szot; Orlando, Florida, USA



46. LTLYM, Assignment #50; Take a flash photo under your bed. Rebecca Robinson; Brighton, Sussex, Anglia



47. LTYM3, Assignment #50; Take a flash photo under your bed. Anna; Amsterdam, Holandia



48. Allan Sekula, Shipwreck and Workers: Version 2 for Leuven, widok instalacji, STUK Arts Center, Leuven 2005. Fotografia dzięki uprzejmości artysty



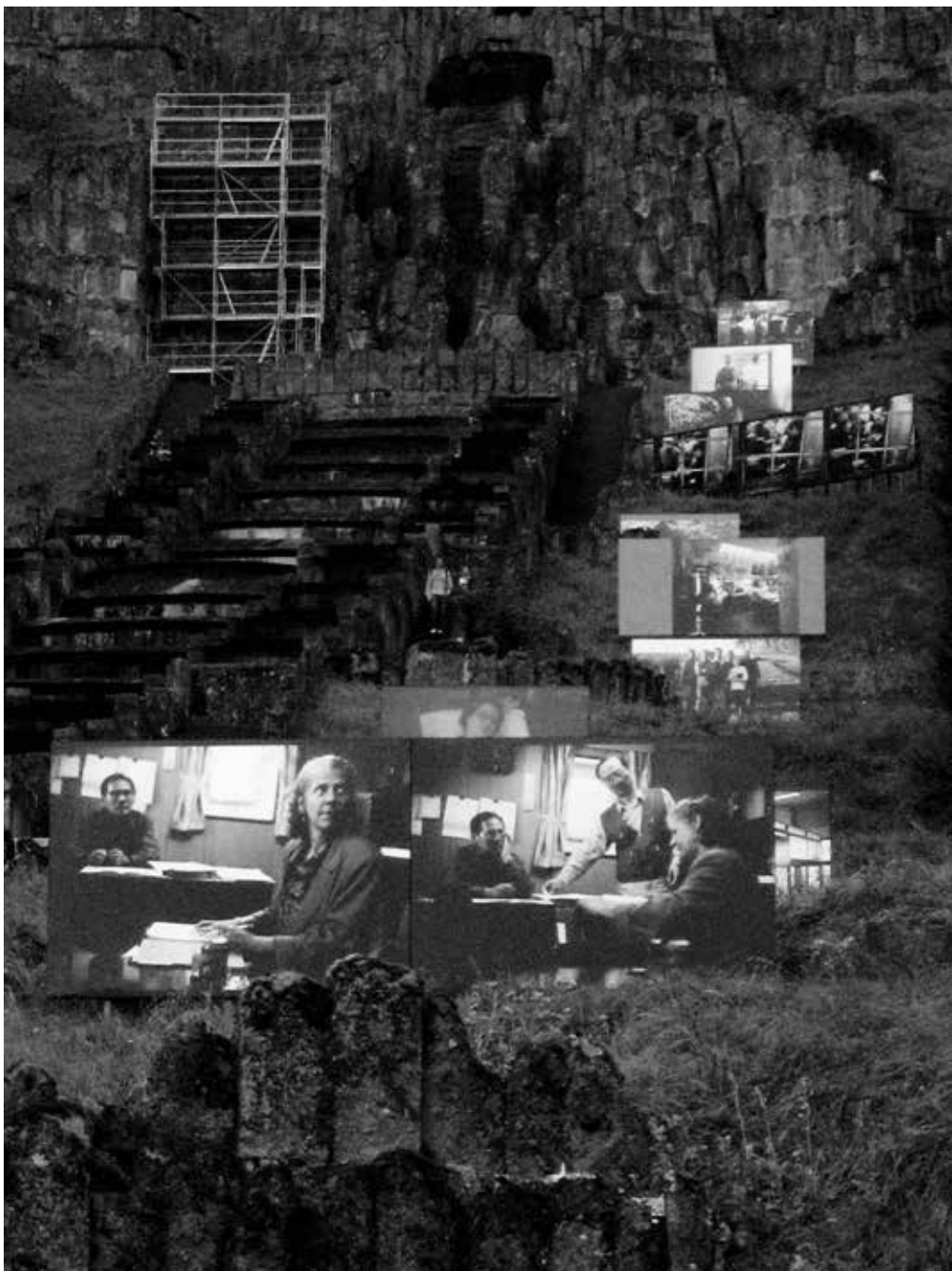
49. Allan Sekula, *Shipwreck and Workers: Version 2 for Kassel*, widok instalacji, documenta 12, Kassel 2007.
Fotografia dzięki uprzejmości artysty

50. Allan Sekula, *Shipwreck and Workers*, widok instalacji, Museum in Progress, Wiedeń 2005.
Fotografia dzięki uprzejmości artysty



51. Allan Sekula, *Shipwreck and Workers*, widok instalacji, Museum in Progress, Wiedeń 2005.
Fotografia dzięki uprzejmości artysty

52. Allan Sekula, *Shipwreck and Workers: Version 3 for Kassel*, widok instalacji, documenta 12, Kassel 2007.
Fotografia dzięki uprzejmości artysty



53. Allan Sekula, *Shipwreck and Workers: Version 3 for Kassel*, widok instalacji, documenta 12, Kassel 2007.
Fotografia dzięki uprzejmości artysty



54. Allan Sekula, *Shipwreck and Workers: Version 2 for Leuven*, widok instalacji, STUK Arts Center, Leuven 2005.
Fotografia dzięki uprzejmości artysty



55. Allan Sekula, Shipwreck and Workers, widok instalacji, Museum in Progress, Wiedeń 2005. Fotografia dzięki uprzejmości artysty

Redakcja

Marianna Michałowska
Piotr Wołyński

Projekt graficzny

Mirosław Pawłowski

Korekta

Sylvia Kordylas-Niedziółka

Tłumaczenia

Emilia Deutsch
Krzysztof Pijarski

Pomoc redakcyjna

Sławomir Decyk

Zdjęcie na okładce

Anna Kędziora, z cyklu **Historie (nie tylko) rodzinne**, 2007

Odpowiedzialność prawna za publikowane zdjęcia spoczywa na autorach tekstów.

ISBN 978-83-88400-50-6

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
ze środków na działalność wspomagającą badania naukowe.

Wydawca

© Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu
© Naukowe Towarzystwo Fotografii



galeria asp