

MARIANNA MICHAŁOWSKA
Instytut Kulturoznawstwa UAM

Z SOBOTY NA NIEDZIELĘ — DOKUMENT FOTOGRAFICZNY I PORTRETY ŻYCIA MIEJSKIEGO

„Fotografia ma własny rodzaj realizmu; nieodłączne przyciąganie nieobecne w innych formach obrazu. Dlatego przeciętny człowiek wierzy bez zastrzeżeń w to, że fotografia nie może oszukiwać. Oczywiście, ty i ja wiemy, że ta bezgraniczna wiara w prawość fotografii często jest gwałtownie podważana, ponieważ nawet jeśli fotografie nie kłamią, to kłamcy mogą fotografować”.

Lewis W. Hine

„Akceptuję świat, jaki jest. Ludzie patrzący na zdjęcia muszą odwzajemnić spojrzenia sportretowanych. Trudno czuć się podglądaczem, kiedy ktoś, kogo podglądasz, patrzy ci w oczy”.

Nan Goldin

Spróbuję tu przyjrzeć się transformacji, która dokonała się na obszarze fotografii dokumentalnej od początku XX wieku do współczesności. Posługiwac się będę dwoma terminami: „dokument publiczny” — opisując prace i poglądy dokumentalistów do połowy wieku XX (np. Lewisa Hine’a czy Jakoba Riisa); z kolei w odniesieniu do współczesnych działań reportażystów — ujętych w opozycji do dokumentu dwudziestowiecznego — wprowadzam termin „dokument prywatny”. Ten drugi termin opisuje mój główny przedmiot zainteresowania. Akcja dokumentów prywatnych rozgrywa się w przestrzeni współczesnego miasta, a ich bohaterami nierzadko są sami autorzy zdjęć. Jak spróbuję pokazać, to w odniesieniu do nich przeformułowaniu ulec musiała koncepcja dokumentalizmu fotografii. W rezultacie dokumentalna fotografia obrazuje prywatne opowieści jej autorów, a po jej sposoby obrazowania sięga

Adres do korespondencji: Instytut Kulturoznawstwa UAM, ul. Szamarzewskiego 90; 60-568 Poznań.

kultura popularna i reklama (temu ostatniemu zjawisku poświęcam końcowe rozważania).

SPOTKANIE?

Można by przyjąć, że fotografia socjologiczna powinna stać się obszarem spotkania. Mamy pokonać dystans obrazu i spotkać się z „tamtymi” ludźmi, oddzielonymi od nas kadrem fotograficznym. Przy okazji poszerzamy nasz własny horyzont wiedzy o życiu innych. Czy pełni taką rolę? Co ciekawe, tradycyjna fotografia dokumentalna bardzo szybko wykształciła w nas umiejętność uznawania znaczenia pewnych fotografii za oczywiste. Wystarczy wspomnieć słynną i często analizowaną fotografię Dorothei Lange *Migrant Mother* czy projekt Augusta Sandera. Tak oczywiste, że przestajemy się zastanawiać, czy to, co widzimy, w istocie opowiada nam historię, którą nam się podsuwa. Może dlatego „nowy dokument” z początku nowego wieku odżegnuje się od idei „dokumentu z ogólnoludzkim przesłaniem”, propagowanego na przykład przez projekt *Rodziny człowieczej* Edwarda Steichena¹. Fotografie Wolfganga Tillmansa, Michaela Schmidta czy młodych Czechów pokazują świat świadomie zsubiektywizowany punktem widzenia ich twórców. Przyjrzyjmy się pokrótce, jak doszło do przekształcenia funkcji i sposobu postrzegania rzeczywistości w fotografii dokumentalnej.

Lewis W. Hine, słynny dokumentalista, którego prace stały się wzorem dla dawnych i współczesnych dokumentalistów, w 1909 r. pisał, że obrazy „opowiadają historię zagęszczoną do najbardziej skondensowanej i żywej formy”². Przesłanie, które chce przekazać fotograf, powinno być jasne i czytelne przede wszystkim dlatego, by wzrok widza „nie pobłądził” w niepotrzebnych detalach. Dlatego dobrze skonstruowana fotografia „jest często skuteczniejsza od rzeczywistości, ponieważ w obrazie to, co niekonieczne i sprzeczne, zostało wyeliminowane”³. Ukierunkowanie wzroku widza jest ważne, ponieważ wystarczyłby przypadkowy element, by kontekst zdjęcia zmienić. Fotograf, podobnie jak sprawny retor argumentuje i przekonuje. A my mu wierzymy.

Jak pamiętamy, Walker Evans pracował dla projektu Farm Security Administration, powołanego w celu sporządzenia dokumentacji życia mieszkańców amerykańskiego Południa w latach trzydziestych. Stosowany przez niego klasyczny kadr podkreślał powagę obrazowanego problemu. Bohaterowie jego fotografii wydają się poważni i skoncentrowani. W skierowanym w stronę kamery wzroku mężczyzny odczytujemy pogodzenie się z losem i spokój. Nic nie rozprasza uwagi widza: patrzymy w oczy bohaterowi zdjęcia i odczytujemy

¹ Por. M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge Mass.–London 2002, s. 67–69.

² L. Hine, *Social Photography*, w: A. Trachtenberg (red.), *Classic Essays on Photography*, Leete Island Books, New Haven 1980, s. 111.

³ Tamże.

kontekst społeczny i historyczny, uszczegółowiony przez podpis pod fotografią. Potrafimy nie tylko ze zmęczonej twarzy jednego człowieka zrekonstruować jego historię, lecz także uczynić jego twarz symbolem wszystkich mu podobnych.

Tworzący z latach dziewięćdziesiątych Wolfgang Tillmans tworzy instalacje składające się w wielu drobnych zdjęć, często po prostu przefotografowanych z codziennych gazet⁴. Sprawia to, że nasze spojrzenie wędruje od obrazka do obrazka. Aby zrekonstruować znaczenie instalacji Tillmansa, musimy nauczyć się percypować obraz w stanie szoku i dekoncentracji, niemal tak jak proponował to w *Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej* Walter Benjamin⁵. Łapiemy fragmenty wizualnej mozaiki i zastanawiamy się, kim są sfotografowani ludzie i dlaczego pod fotografią katastrofy umieszczono zdjęcie oddziału żołnierzy. Nie ma podpisów, które mogłyby naprowadzić widza na odpowiedni trop interpretacji. A jednak obrazy wydają się znajome i bliskie. Nasza współczesność tak właśnie wygląda. Na pierwszy rzut oka podejście Tillmansa zdaje się zajmować przeciwnie do Hine'owskiego biegun dokumentaryzmu. Zamiast skoncentrowania i jasnego przekazu — Tillmans proponuje rozproszenie, zamiast powagi przekazu błahostki. Jednak po bliższym przyjrzeniu się tym zdjęciom musimy dojść do wniosku, że po pierwsze — ich wybór jest równie staranny, jak u Evansa i Hine'a, po wtóre zaś — z błahych obrazów buduje się żywa opowieść.

Jeśli mielibyśmy zatem określić, co zmieniło się w podejściu do dokumentu fotograficznego od początku XX wieku, to musielibyśmy zwrócić uwagę nie tylko na sposób konstruowania opowieści o świecie, lecz także na jego odbiorcę. Dlatego też na wstępie posłużyłam się określeniem „przejście od dokumentu publicznego do prywatnego”. To każdy z widzów ma stawać się osobnym czytelnikiem oglądanych fotografii. Pamiętać należy jednak, że użycie określenia „prywatny” nie jest równoznaczne z zakazem publicznego pokazywania fotografii — projekty Tillmansa powstają przecież na zamówienie instytucji galeryjnych i muzealnych. O prywatności lub publiczności materiału będzie decydowało usytuowanie fotografa wobec przedstawianego świata. W pierwszym przypadku będzie on starał się zachować dystans, w drugim — celowo będzie z niego rezygnował. Co ciekawe, jeżeli społeczne dokumenty publiczne równie chętnie pokazują świat wsi i małych miasteczek co dzielnic robotniczych, to dokumenty prywatne dotyczą przestrzeni miejskich oraz ich mieszkańców. Przyjrzyjmy się zatem obu powołanym przeze mnie gatunkom.

⁴ Zob. W. Wolfgang, *If One Thing Matters, Everything Matters*, katalog wystawy, Tate Britain, London 2003.

⁵ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: W. Benjamin, *Anioł historii*, tłum. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

DOKUMENT PUBLICZNY

Jak pisze John Tagg w książce *The Burden of Representation*, dokument publiczny nigdy nie jest neutralny ideologicznie. Co ciekawe, jest to wyraźnie reprezentowane w samym obrazie. Autor zwraca uwagę na istotność frontального usytuowania modeli wobec aparatu fotograficznego. Prosto w obiektyw patrzą portretowani w projekcie klasyfikacji mieszkańców Republiki Weimarskiej Augusta Sandera. Spotykamy się ze wzrokiem robotników, artystów, rolników. W projekcie Sandera modele nie mają imion i nazwisk — identyfikuje ich jedynie przynależność do zawodu. Spojrzenie do widza stało się symbolem tego, że „fotografia była bezpośrednim odbiciem świata «na zewnątrz», prawdziwą rejestracją przedmiotu stojącego naprzeciw [...] dowodem istnienia przedmiotu, niezniszczalnym świadkiem związanym ze swoim przedmiotem fizycznymi prawami chemii i optyki”⁶. Jak to możliwe, że aparat fotograficzny reprezentuje obiektywność, chociaż wiemy, że fotograf zawsze działa w czyimś imieniu? Chodzi o to, że ideologia stojąca za dokumentem publicznym jest przysłonięta dominującym związkiem z rzeczywistością. W obiektywność wierzymy, ponieważ do tej wiary przyzwyczaiła nas skomplikowana mieszanka konwencji kulturowej i ontologii stojącej za fotografią. „Obiektywizm nie zależy wyłącznie od technicznej perfekcji i czystości obserwacji — pisze Sławomir Magala. — Zależy on w dużej mierze od społecznej konwencji, od chęci uznania zabiegów [...] za obiektywne”⁷. Ponieważ przekonani jesteśmy, że fotografia pokazuje „to, co jest”, nie możemy wątpić w jej prawdziwość. Jednak dokument przez kogoś i dla kogoś jest preparowany, a o tym już zdarza się nam zapominać. Obiektywności nie powinno się zatem traktować jako kolejnej cechy medium, przynależy ona bowiem do „wyposażenia” człowieka wychowanego w kręgu kultury zachodniej.

Należy jednak pamiętać, że w historii fotografii dokumentaryzm pojawia się w ściśle określonym kontekście społeczno-politycznym⁸. Tagg przywołując termin „dokumentalny” wprowadzony w 1926 r. przez brytyjskiego reżysera i krytyka filmowego Johna Griersona pisze: „twierdząc, że tylko «pokazuje fakty» prosto, «z pierwszej ręki», dyskurs dokumentaryzmu sformułował złożoną kompleksową odpowiedź na określony moment kryzysu w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych — moment kryzysu nie tylko w społecznych i ekonomicznych stosunkach i społecznej identyfikacji, lecz przede wszystkim w samej reprezentacji, w znaczeniu nadawania sensu temu, co nazywamy doświadczeniem społecznym”⁹. Fotografia i film dokumentalny (przywołajmy

⁶ J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press 1993, s. 195.

⁷ S. Magala, *Szkoła widzenia*, Biblioteka format-u, Wrocław 2000, s. 12.

⁸ Por. S. Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, Izabelin 2004, s. 21.

⁹ J. Tagg, *The Burden of Representation*, cyt. wyd. s. 8.

dokumenty wspomnianego już Griersona) zaczęły szybko być identyfikowane z programem reform społecznych. Przykład projektu FSA ilustruje tezę Tagga znakomicie: został on zrealizowany na konkretne zamówienie rządu reprezentującego określoną postawę ideologiczną i stanowił skuteczne narzędzie używane przez zwolenników polityki Rooseveltowskiego Nowego Ładu.

Podkreślmy zatem, że na „dokument publiczny” mają wpływ następujące czynniki: po pierwsze — dla jego powstania ma znaczenie określona ideologia, którą dokument ten ma reprezentować, po drugie — istotne tu jest stanowisko fotografa, zachowującego pozory niezależności wobec oglądanej sytuacji. W dokumencie publicznym fotograf pozostaje „na zewnątrz” przestrzeni, którą fotografuje. Ma te same cechy, które charakteryzowały Simmlowskiego „obcego” — on też jednocześnie fascynuje i odpycha „swoich”. Nie tyle patrzy na świat okiem pozbawionym emocji, ile posiadając świadomość, że ten świat nie jest tożsamy z jego własnym. Co więcej, wie, że w każdej chwili może eksplorowaną przez siebie przestrzeń opuścić. Jego interwencja w świat może być jedynie symboliczna. By zacytować często przywoływane słowa Susan Sontag: „fotografia jest zawsze aktem nieinterwencji”¹⁰. Fotograf nie może zareagować w sytuacji, w której się znalazł, w jego rękach bowiem znajduje się aparat. Może tylko zrobić zdjęcie. Nie interweniuje również dlatego, że wie, iż jego pobyt w eksplorowanej przestrzeni jest zawsze chwilowy: relacja z ludźmi jest nawiązana jedynie na pewien czas.

Użyłam wcześniej sformułowania „pozory niezależności” — rozważmy znaczenia tego wyrażenia. Czy fotograf może zachować niezależność wobec tego, co prezentuje? Przywoływany już wcześniej Magala analizuje stosunek portretowany–fotograf na przykładach prac Jacoba Riisa i Lewisa Hine’a¹¹. Dla pierwszego wybór tematyki społecznej, ukierunkowany był w dużej mierze egzotyką tematu — „malowniczością biedaków”, którą wykorzystywał dla tworzenia kompozycji wzruszających serca potencjalnych dobroczyńców, natomiast drugi, pozyskując dla swoich modeli sympatię, starał się doprowadzić do reform społecznych. Każdy z nich reprezentował odmienny światopogląd: Riis zajmującej się działalnością charytatywną klasy średniej, Hine — grona lewicujących społeczników. Żaden nie był całkowicie niezależny, był bowiem związany z określoną grupą społeczną. I każdy działał w jej interesie.

Dokumentalista reprezentuje model fotografa z *Powiększenia* Antonioniego — z jednej strony chce poznać i zrozumieć oglądany świat, jednak pomimo wysiłków ten świat nieustannie mu się wymyka. Jakie znaczenia może przechować fotografia zrobiona przez kogoś, kto nie należy do miejsca, które chce opisać? W jakim stopniu wiarygodne będzie jego wspomnienie? John Berger w eseju dedykowanym Susan Sontag wskazuje na pułapki czyhające na dokumentalistę: „jeśli fotografia publiczna wspomaga pamięć, to jest to pamięć kogoś niepo-

¹⁰ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, WAiF, Warszawa 1986, s. 16.

¹¹ S. Magala, *Szkoła widzenia*, cyt. wyd., s. 82.

znawalnego i całkowicie obcego”¹². Patrząc z zewnątrz fotograf naraża się na błędną interpretację faktów. Powtarzając, iż fotografuje jedynie to, co widzi, nie zdaje sobie sprawy z tego, co kryje się pod powłoką obrazu. Obcość obiektu zdaje się nie do przezwyciężenia.

Relacja nawiązana przez fotografa i portretowanego wikła się w dwuznaczności. Musi pozyskiwać przychylność modeli przekupstwem (głośno dyskutowany przypadek Riisa) lub rzeczywistym zainteresowaniem ich losem. Czy skłaniając ich do pozowania, ujawnia ich „prawdziwy” wizerunek. Nawet działając w imieniu swoich modeli, naraża ich na utratę prywatności. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, w jakim stopniu fotografie wykonywane przez Riisa i Hine’a mogły zmienić życie portretowanych przez nich ludzi?

Chociaż dokumentaryzm w rozumieniu Griersona w języku współczesnej krytyki fotografii został zastąpiony określeniem „fotografia socjologiczna”, to jednak fotografia dokumentalna pozostała związana z wyżej opisanymi znaczeniami niezwykle silnie. Nawet dzisiaj myśląc o dokumencie spodziewamy się obrazów ze świata mniejszości społecznych i kulturowych. Od czasów Riisa i Hine’a każdego niemal dnia możemy oglądać fotografie o tematyce społecznej, czy jednak wywołują one w nas coś poza chwilowym współczuciem dla losu bohaterów zdjęć? Na potwierdzenie powyższego można by odwołać się do prac nam współczesnych. Jak będę starała się wskazać, w nowym dokumencie podejmowane będą próby zacierania ideologicznej wymowy fotografii. Pojawia się jednak pytanie, w jakim stopniu próby ominięcia ideologicznych pułapek mogą być udane?

Młodzi fotografowie z grupy *photodocument* (Grzegorz Dąbrowski, Andrzej Górski, Łukasz Wołągiewicz, Andrzej Kramarz, Rafał Milach i Paweł Supernak) odwołują się do wzorca Hine’a, FSA, lecz także do modelu czeskiej fotografii socjologicznej. Fotografują wschodnie kresy Polski, wędrując również po Ukrainie, Białorusi i Litwie. Powołany przez nich fotograficzny projekt, zatytułowany *Ex Oriente Lux*, „rezygnuje z dokumentowania heroicznych, wzniosłych aspektów życia na rzecz pokazania zwyczajności życia codziennego, nawet jego banalności i powtarzalności”¹³. Pomimo tej deklaracji fotografowie nadal wybierają elementy zaskakujące lub intrygujące. Skupiają naszą uwagę na przypadkowo podejrzanych sytuacjach. Na jednym ze zdjęć Grzegorz Dąbrowski rejestruje surrealistyczną sytuację: człowieka w wannie na środku pustego pola, na innym Łukasz Wołągiewicz przygląda się lokalnym pokazom kulturowym. Celowo unikają typowych dla społecznej fotografii dramatycznych obrazów ludzkich tragedii. Ważniejsze są czasem zabawne, a czasem poważne strony codzienności. W ten sposób dystans między „nimi” — ludźmi z innego obszaru kulturowego — a „nami” miałby zostać unicestwiony. Przeformuło-

¹² J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 76.

¹³ Ł. Abramowicz, *Ex Oriente Lux — utrwalanie przemijającego świata*, katalog wystawy, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2003, s. 56.

waniu ulega relacja model–fotograf. Autorzy nie wykorzystują analizowanego wcześniej frontального usytuowania modela. Tym razem żaden z bohaterów zdjęć nie patrzy w obiektyw, fotograf zaś podgląda sytuację.

Tak jak w przypadku *Rodziny człowieka* — projektu Edwarda Steichena z 1955 r. — fotografie stają się etapem kreowania uniwersalnego, humanistycznego spojrzenia na „innych”¹⁴. Modelem takiego spojrzenia jest pokazanie sfery prywatnego życia zwykłych ludzi. Wcześniej czy później oglądając fotografię somalijskiej kobiety z dziećmi zaczynamy myśleć o tym zdjęciu jak o kolejnym obiekcie w katalogu muzeum etnograficznego. „Steichen — pisze Berger — miał bezsprzecznie słuszną intuicję: prywatne użycie fotografii może stać się przykładem jej użycia publicznego”¹⁵. Każda jednak próba uniwersalizacji obrazu świata skazana jest na porażkę. *Rodzina człowieka* pokazała w istocie, że świat jedną rodziną nie jest.

Powróćmy do projektu młodych Polaków. W jakim stopniu prace *photodocumentu* respektują to, co zostało napisane wcześniej o dokumencie publicznym? *Ex Oriente Lux* przestrzega przejrzystych założeń sformułowanych uprzednio przez fotografów. Interesujące, że nawet jeśli autorzy pochodzą z rejonu, który rejestrują, to starają się zachować wobec niego dystans. W dalszym ciągu jednym z najważniejszych postulatów pozostaje przesłanie nieinterwencji w fotografowany świat — człowiek z kamerą pozostaje obok, patrząc, ale nie ujawniając własnej obecności.

DOKUMENT PRYWATNY

Zaznaczę od tego, że pisząc o fotografii prywatnej, nie będę brała pod uwagę tych zdjęć, które zapełniają szuflady biurka i pudła po czekoladkach. O takich zdjęciach Berger pisał: „prywatną fotografię — portret matki, zdjęcie córki, zdjęcie grupowe drużyny, w której gramy — ocenia się i odczytuje w kontekście, który zachowuje ciągłość wobec kontekstu, z którego wyrwał go aparat fotograficzny”¹⁶. Omawiany w tekście obszar dokumentu prywatnego, chociaż sięga do kontekstu rodzinnego, to jest również tworzony po to, by zaprezentować go publicznie — przez fotografów i artystów wykorzystujących fotografię.

Pojawienie się tak rozumianego rodzaju fotografii dokumentalnej można łączyć z tradycją odmienną od tej, w ramach której powstał dokument publiczny. Balansował on bowiem na cienkiej linii rozpiętej między prywatnością obrazu a publicznym jego przedstawieniem. Jednym z najważniejszych wyznaczników dokumentu prywatnego było zaznaczenie roli fotografa, który z obserwatora zmieniał się w uczestnika wydarzeń. Fotografowie starając się zachowywać dystans do, nazwijmy to, „ważnych, historycznych wydarzeń”, skupiali się na

¹⁴ M. Hirsch, *Family Frames*, cyt. wyd., s. 50–52.

¹⁵ J. Berger, *O patrzeniu*, cyt. wyd., s. 82.

¹⁶ Tamże, s. 76.

życiu najbliższych im ludzi, najczęściej związanych ze światem kultury i sztuki. Dokument prywatny pojawił się więc z początku w gronie artystów i — by użyć angielskiego słowa — *celebrities*. Od czasów surrealistów i dadaistów fotografowie, artyści i grono przyjaciół tworzyli jedno środowisko. Co więcej, to właśnie przynależność do tego kręgu pozwalała autorom swobodnie fotografować. Paradoksalnie, to właśnie te fotografie pokazują sfery, do których dokumentalista pracujący na zamówienie publiczne nie wejdzie, ponieważ albo nie zostanie do niego dopuszczony, albo nie będzie miał prawa do przekroczenia granicy.

Dokument prywatny zmienił się w rejestrację zarówno codziennych sytuacji, jak i powoływanych na krótką chwilę inscenizacji. Przywołajmy tu jedynie kilka przykładów: Brassai, sam uważający się za surrealistę, uznany został za jednego z najdoskonalszych dokumentalistów nocnego Paryża lat trzydziestych, Germaine Krull — tworzyła niepowtarzalne portrety intelektualistów, z którymi łączyła ją przyjaźń. W Polsce podobną pozycję zajmował Józef Głogowski — współuczestnik i dokumentalista zabaw kręgu znajomych Witkacego. Z jednej strony fotografie powstające w gronie surrealistów i dadaistów mają przekazywać i utrwać wiedzę o postaciach istotnych, z drugiej — są to fotografie powstające niejako „przy okazji”, fotografie zabawowe. Na co warto zwrócić uwagę, w tamtym okresie fotografie w większości zajmowały miejsce w prywatnych zbiorach portretowanych i nie były przeznaczone do publikacji. Sytuacja zmieniła się wraz z rozwojem ilustrowanego czasopiśmiennictwa i pojawieniem się nowego rodzaju fotografów — paparazzich. Wtedy też „prywatny dokument” został, by tak powiedzieć, sprzedany mediom¹⁷. W latach sześćdziesiątych fabryka Andy’ego Warhola staje się również fabryką dokumentów prywatnych produkowanych przez jej bywalców. Wtedy także fotografie zaczynają wypełniać strony popularnych pism spod znaku „The Rolling Stone”. Widzowie chcą oglądać sławy. Czy nadal jednak jest to dokument prywatny? Można przywołać tu przykład Garry’ego Winogranda, który fotografuje małoobrazkowym aparatem „szybko i dyskretnie”¹⁸ sceny z życia sfer związanych z mediami (cykl *Public relations*, 1977). Jego podglądanie *celebrities*, chociaż wyciąga prywatne życie na światło dzienne, to niewiele z omawianym tu gatunkiem ma wspólnego. Winograd pozostaje klasycznym fotograficznym *voyeur’em*.

Dziedzina fotografii, którą w mojej opinii można by identyfikować z dokumentem prywatnym, nie obejmuje kolorowych gazetek. Współczesny dokument prywatny pokazuje nie tylko ludzi słynnych i niezwykłych. Coraz częściej portretowani pozostają bezimienni, rozpoznawani jedynie przez fakt pojawienia się na fotografii. Anonimowi często fotografowie pokazują zdjęcia równie anonimowych osób. Ciekawym wątkiem jest towarzyszący temu gatunkowi

¹⁷ Por. C. Squiers, *Class Struggle: The Invention of Paparazzi Photography and the Death of Diana, Princess of Wales*, w: C. Squiers (red.), *Over Exposed. Essays on Contemporary Photography*, The New Press, New York 2002, s. 271.

¹⁸ *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-century Photography*, katalog wystawy, Tate Modern, London 2003.

ekshibicjonizm, a czasem także obsceniczność. Autorzy wyrażają przekonanie, że chcąc pokazywać zwykłe życie prawdziwie, nie można zasłaniać żadnej z jego sfer, również tych najbardziej osobistych. Właśnie taki świat pokazuje Nan Goldin: banalny i często brzydki świat współczesnego miasta, którego mieszkańcy nie stronią od narkotyków, seksu i imprez. Arthur Lazere pisał w recenzji z wystawy z 2002 r.: „intymność przenika te prace, tak fizyczna, jak i emocjonalna, i ta właśnie cecha wyróżnia prace Goldin i czyni je niezapomnianymi”¹⁹. Goldin prezentuje prywatność swoich modeli, ich intymne związki, nagość i bezbronność. Nie chodzi w tych zdjęciach o powołanie kolejnego „uniwersalnego humanizmu”, wiemy bowiem, że świat Goldin różnić się może od naszego. Powraca tu poruszana już wcześniej kwestia pamięci. Odczytujemy fotografie Goldin w kontekście jej wspomnień, jej prywatnego doświadczenia.

Interesująco w kontekście takiego podejścia sytuują się realizacje na poły autobiograficzne, w których specjalizują się młode fotografki szkoły czeskiej: Martina Novozámská i Radka Kamenická²⁰. Obie stosują podobny zabieg: składają poszczególne kadry w dłuższe ciągi zdjęć. Pierwsza tworzy panoramiczne ujęcie złożone ze zlewających się ze sobą obrazów. Widz nie rozpoznaje konkretnych kształtów — postaci i przedmioty nakładają się na siebie. Druga artystka zachowuje podział na kadry, buduje jednak z nich niemal filmową opowieść. Również ona chętnie posługuje się zbliżeniami i fragmentami. Każda z nich, posługując się inscenizacją, nie respektuje nakazu fotoreportażu, zgodnie z którym fotografowi nie wolno ingerować w eksplorowaną przestrzeń. Świadomie budują pewną narrację. Rejestrują nie tyle rzeczywiste zdarzenie, ile własną opowieść. Odczytujemy ich prace jako rodzaj dziennika, w którym obrazy są celowo niedopowiedziane. Taki zresztą tytuł, *Z dziennika*, nosi praca Lenki Šavrdovej. O ile w dokumencie publicznym mogliśmy bezpiecznie się zdystansować od tego, co widzieliśmy — tak jak patrząc na fotografie ludzi pozbawionych środków do życia Dorothei Lange mogliśmy z ulgą powiedzieć: „jak dobrze, że nam to się nie przytrafiło” — o tyle dokument prywatny wciąga widza w swoją orbitę. Wchodząc w świat dokumentu stajemy się w pewien sposób uczestnikami życia autora, patrzymy bowiem na zdarzenia zbyt osobiste, by nie uznać ich za własne. Teraz patrzymy od środka — okiem autora i, co więcej, większość sytuacji pokazanych na fotografiach przydarzyć nam się mogła.

Na fotografiach autorzy pokazują często samych siebie. Czy należałoby zatem traktować dokument prywatny jako rodzaj „fotograficznego lustra”, w którym odbija się twarz ich autorów? „Ty — jako fotograf — chowasz się i jesteś świadkiem zachowania obiektu bez angażowania się w sytuację i bez ujawniania się. Tego nie ma w moich pracach. Nie ukrywam się, lecz ujawniam w takim

¹⁹ A. Lazere, *Nan Goldin. Recent works*, <http://www.culturevulture.net/goldin> [2002].

²⁰ *Institut tvůrčí fotografie. Diplomové a klauzurní práce*, katalog wystawy, Univerzita v Opavě, Opava 2003.

samym stopniu jak mój obiekt”²¹. Podejście Nan Goldin wyraźnie kontrastuje z tym, co zostało wcześniej napisane o dokumencie publicznym. Autorka nie ukrywa emocjonalnego związku z osobami na zdjęciach, wręcz przeciwnie — podkreśla rolę, jaką odgrywają w relacji nawiązanej między fotografem a modelem uczucia przyjaźni i bliskości. Dokument prywatny odgrywa znaczącą rolę w budowaniu poczucia identyfikacji i potwierdzaniu tożsamości zarówno modela, jak i fotografa. Wiedza o tym, kim się jest, wypływa bowiem z doświadczenia, podzielanego przez autorów i bohaterów fotografii. Zauważmy tu, że dokument prywatny nie może pozbyć się rysu biograficznego. Życia autora i modeli stanowią dwie strony tej samej monety.

Michael Schmidt już od pierwszego cyklu *Berlin-Kreuzberg* z 1973 r. zestawia obrazy architektury z portretami jej mieszkańców. Również Schmidt stopniowo coraz bardziej wykorzystuje elementy autobiografizmu. Początkowo bohaterem jego zdjęć jest architektura miasta, w którym spędza życie, później kieruje kamerę w stronę ludzi, by wreszcie ukazać samego siebie (w cyklu *Self*, 1985–1989). Sfotografowane przy płytkiej głębi ostrości ruiny Berlina po zjednoczeniu, ornamenty graffiti na fragmentach muru i dekadenski styl życia młodych berlińczyków stanowią różne oblicza tej samej społecznej sytuacji. Dokument prywatny Schmidta, odnosząc się do zdarzeń towarzyszących konkretnej sytuacji politycznej, ma wymiar nie tylko osobisty, lecz także historyczny. Niepowtarzalność zjednoczenia Niemiec, odciskająca się na życiu obywateli, zostaje ukazana z prywatnego punktu widzenia. Fotograf, który doznał „na własnej skórze” dramatyzmu wydarzeń, jest już nie tylko obserwatorem, ale może być także rzetelnym świadkiem historii. Dzieje się tak, ponieważ w dokumencie prywatnym udział ma pamięć ludzka.

Powróćmy jeszcze raz do książki Bergera: „w prywatnej fotografii kontekst zarejestrowanej chwili ulega zachowaniu, dzięki czemu fotografia żyje zanurzona w nieprzerwanej ciągłości”²². Przechodząc ze świata publicznych obrazów w kontekst prywatny, świadek użycza nam swojej pamięci, składa z obrazów własną wersję wydarzeń. Ten akt sprywatyzowania niweluje pytanie o wierność faktom. Nie możemy bowiem dyskutować z zapisem cudzej pamięci — zapisem z założenia subiektywizowanym pracą wyobrażenia.

Z jednej zatem strony dokument prywatny dąży do uczynienia prywatnego wspomnienia publicznym, z drugiej — jest zapisem tego, co ulotne i chwilowe. Tak traktować można cykl Schmidta *Self*. Aparat fotograficzny staje się w rękach autora narzędziem autoanalizy. Fotograf przygląda się samemu sobie, ustawiając kamerę pod dziwnymi kątami widzenia. Czasem widzimy jedynie cień postaci, czasem fragment ciała. Zarówno Schmidt, jak i przywoływany na wstępie Tillmans stają się naszymi przewodnikami w środowisku, w którym spędzają życie. Przez chwilę stajemy się współuczestnikami nocnych imprez,

²¹ N. Goldin, *Devil's Playground*, http://www.csw.art.pl/new/1indart_p.html [2003].

²² J. Berger, *O patrzeniu*, cyt. wyd., s. 82.

patrzymy na te same reklamy i filmy. W instalacji Tillmansa, autoportrety zostały zestawione ze zdjęciami z gazet. Autor wybiera celowo banalne kadry, przefiltrowane przez wszechświat masowej wyobraźni.

Schmidt nie jest pierwszym fotografem bardziej od zewnętrznego świata zainteresowanym rozpoznaniem własnej tożsamości. Zwrot ku własnej osobie jest bardzo charakterystyczny — zdaje się wynikać z wyraźnego od połowy XX wieku zwątpienia w obiektywność przedstawienia. Skoro fotograf nie ma prawa opowiadać o świecie poza nim samym, to również nie ma podstaw do tego, by utrzymywać „pozory niezależności” wobec reprezentowanej rzeczywistości. Niewiara w obiektywność ma więc swój drugi biegun w skrajnym subiektywizmie fotografów, który doprowadził do przekształceń również w nurcie fotoreportażu. Teoretyk związany z wystawą World Press Photo zauważa: „nowe fotografie i reportaże fotograficzne mają inną funkcję niż informacja o faktach [...] oznacza to, że fotografie powinny prezentować oryginalny punkt widzenia, powinny albo zaskakiwać, lub też być rodzajem streszczenia, co w dalszym ciągu zakłada obecność fotografa na obrzeżach sceny lub za jej kulisami”²³. Fotografowie opowiadają historie podkreślając, że zawierają ich własną interpretację faktów. Już nie jest najważniejsza obecność w miejscu zdarzenia, lecz umiejętność o nim opowiedzenia. To nowe podejście spotyka się jednak również z krytyką. Można bowiem zarzucić mu to, że osoba fotografa staje się ważniejsza od fotografowanego zdarzenia. Usunięcie zasłony aparatu fotograficznego eksponuje obecność fotografa. Jednak o ileż ciekawiej ogląda się zdjęcia wtedy, kiedy wiemy, kto prowadzi narrację.

Zwróćmy uwagę na sposób wizualizacji problemów podejmowanych w dokumencie prywatnym. Czarno-biała, statyczna fotografia zostaje odrzucona na rzecz ujęć barwnych i dynamicznych. Zmienia się również sposób prezentacji — fotografie są składane w sekwencje (tak jak w fotografiach młodych Czeszek) lub wystawiane w formie instalacji. Takie realizacje są wynikiem naszego rozumienia znaczenia dokumentu. Wystudiowane portrety zawierające niepożądaną przez dokumentalistów rys sztuczności pozostały domeną zakładów portretowych, podczas gdy sporządzane przez fotografów społecznych (bez względu na to, czy będziemy mieli do czynienia z ich prywatną czy publiczną wersją) coraz częściej posługują się zastanymi warunkami ekspozycji i celowo surowym tłem. Wystarczy wspomnieć serie zdjęć Rineke Dijkstry, fotografowanych ze spłaszczającym przestrzeń efektem lampy błyskowej, lub serie Polaka Tomasza Kiznego (seria *Pasażerowie. Moskwa. Warszawa. Berlin. Paryż*). Na marginesie warto zauważyć, że pojawia się jednocześnie tendencja bardzo interesująca — właśnie te odrzucone przez dokumentalistów często kiczowate fotografie portretowe po latach stają się autentycznym świadectwem czasów, często bardziej wiarygodnym od „uartystycznych” dokumentów. Jako takie są wy-

²³ C. Caujolle, *Fotografia i jej zastosowania*, „6 × 9 Fotografia”, 1993, nr 7.

korzystywane przez artystów odwołujących się do estetyki amatorskiego albumu rodzinnego (Wojciech Prażmowski, Jerzy Lewczyński czy Natale Zoppis).

Ta „publiczna” fotografia dokumentalna zawiera pewien paradoks: chcąc skłaniać widzów do reakcji, czy wręcz wywoływać szok, nie potrafi pokazać dramatu ludzi w sposób nieestetyczny. Dokumenty (zwłaszcza te czarno-białe) są niezwykle piękne. Tymczasem dokument prywatny dyskutuje z estetyką fotografii — celowo pokazuje rzeczy brzydkie i kiczowate. Nasz świat nie jest piękny, zdaje się wskazywać Martin Parr, fotografując jedzenie z McDonalda tak, jak wygląda w rzeczywistości, a nie na kolorowej reklamie nad barową ladą²⁴. Czy oznacza to, że sprywatyzowany sposób widzenia przekazuje nam więcej prawdy od upublicznionego? Czy jednak można „prawdziwość” obrazu stopniować? „Brzydkie” fotografie Parra i innych szybko stały się kolejną modną konwencją obrazowania świata.

DOKUMENT PRYWATNY W KULTURZE POPULARNEJ

Aneksem do tekstu uczynimy problem popularności dokumentu prywatnego w estetyce reklamy. Znakomitymi przykładami realizacji tworzonych w tej stylistyce mogłyby być prace Elaine Constantine lub Finlaya MacKaya. Constantine tworzy na zamówienie koncernów produkujących na rynek młodzieżowy, dla firm fonograficznych i MTV, jednak jej realizacje nie dotyczą wyłącznie świata nastolatków. Co charakterystyczne, w pracach młodych autorów świat mimo swojej kiczowatości kusi atrakcyjnością. Na jednym ze zdjęć młoda dziewczyna unosi się w powietrzu na huśtawce. Jej postać zdaje się przeczyć prawom grawitacji. Na innej fotografii grupa nastolatków jedzie na modnych górskich rowerach. Choć fotografowani przez Constantine wyglądają pozornie zwyczajnie, ukazani w spranych bluzach i wytartych spodniach, to jednak każdy element ich stroju oraz gadzety w ich rękach należą do świata masowej konsumpcji. Są potargani i „rozwichrzeni” nie tylko dlatego, że ich włosy unoszą się swobodnie w powietrzu, a ciała nie podlegają grawitacji, równie rozwichrzony wydają się ich osobowości.

Bohaterowie większości zdjęć należą do grupy współcześnie wyluzowanych *urban citizens*. Spędzają czas na rozrywkach — jak uczestnicy „imprezy” na innej fotografii Constantine. Dziewczyny mają tym razem znudzone, zblazowane twarze. Przepuszczalnie zabawa zbliża się do końca. Nie zapominajmy, że zdjęcia reklamowe funkcjonują w szerszym obiegu obrazów, którymi posługuje się kultura popularna. Odbijają się w nich zmiany zachodzące w filmie i przede wszystkim w klipach prezentowanych przez stacje muzyczne. Wystarczy włączyć którąś z nich, by po chwili natknąć się na teledysk mający formę fikcyjnego dziennika wykonawcy lub zapis nocnego *party*. Czy można zatem się dziwić, że takie właśnie wizerunki zapełniają masową wyobraźnię? Życie od weekendu

²⁴ *Cruel and Tender*, cyt. wyd.

do weekendu, z soboty na niedzielę. Nas jednak interesuje wykorzystywana w reklamie stylistyka dokumentu prywatnego. Zdjęcia z prywatnych spotkań zapełniają albumy i CD-romy — fotografowane już niekoniecznie za pomocą aparatu fotograficznego, lecz coraz częściej telefonów komórkowych. Pojawia się mania rejestrowania każdej sceny i rytuał zastępowania ustnej relacji z życia prezentacją zdjęć.

Zauważmy, jak przemysł kultury popularnej wykorzystuje i jednocześnie wzbudza pewne tendencje: komu kiedyś przyszłoby do głowy używać telefonu jak kamery? Oczywiście, profesjonalna reklama posługuje się obrazami „wyczyszczonymi”, na ogół o wzmocnionych komputerowo kolorach. Zwykłemu użytkownikowi nie uda się uzyskać efektu, nad którym pracowało grono specjalistów. Jednak aby produkt sprzedać, trzeba nas przekonać, że takie zdjęcie jest w zasięgu naszych możliwości. Dlatego oglądamy pozornie codzienne sytuacje i zwyczajnych ludzi. Mamy uwierzyć, że wielkowiejskie życie tak wygląda.

Ciekawym aneksem do fotografii Constantine mógłby być cykl fotografii *Orbit GSM* Jana Bartoša (2001). Autor wykorzystał identyczną manierę: w zielonkawym, nocnym świetle widzimy postać modnie odzianego młodzieńca w markowych okularach. Po chwili jednak okazuje się, że człowiek został zastąpiony manekinem. Ironiczne spojrzenie Bartoša ujawnia drugą stronę wizerunku budowanego przez kulturę popularną. Współcześni mieszkańcy miasta, przekonywani o możliwości wolnego wyboru i kształtowania własnej tożsamości upodobniają się do siebie, zmieniając się w manekiny. Życie miejskie wytwarza szczególny rytm, liczony od weekendu do weekendu, od jednej rozrywki do następnej. „Upaja wolnością nigdzie indziej nie doświadczaną i przeraża perspektywą ubezwłasnowolnienia i beżsiły”²⁵.

W serii *Tea Dance* Elaine Constantine starsza para tańczy na spotkaniu towarzyskim, przypuszczalnie w jakimś domu spokojnej starości. W głębi widzimy kobietę poprawiającą makijaż. Jest w tych pracach bezlitosne spojrzenie, do jakiego nie dopuszczały reklamy z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, na których szczęśliwe panie domu w fartuszkach prezentowały walory odkurzaczy. Dlaczego jednak świat wydaje się nam okrutny? Przecież w swojej stylizacji zbliża się do rzeczywistości bardziej niż wizerunek kobiety robiącej pranie w idealnym makijażu.

Urban life musi zawierać dreszczyk emocji, który pozwoli przełamać zblazowanie. Dlatego też Finlay MacKay w serii *Fear* wykorzystuje obrazy jak z horroru dla nastolatków. Bohaterowie jego zdjęć zostają ujęci zawsze w ruchu, z wyrazem przerażenia na twarzy. Dynamika ujęć przyciąga uwagę. Po-

²⁵ Z. Bauman, *Wśród nas, nieznanym, czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta — czytanie miasta*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 157.

staci są jakby zatrzymane w biegu — między jednym gestem a drugim. Autor konstruuje fabułę pełną dramatycznego napięcia. To również konstytutywne elementy miejskiego życia — niepokój i szukanie mocnych wrażeń²⁶. W 2001 r. skandal wywołał wideoklip grupy Prodigy, w którym można było oglądać coraz bardziej rozchwianym okiem narratora kolejne etapy nocnej wędrówki po klubach, dyskotekach i miejskich toaletach. Ostatecznie utwór został dopuszczony do projekcji po godzinie dwudziestej drugiej. Publiczna reklama po tak szokujące efekty nie sięga, do końca nie ujawnia prawdziwego oblicza weekendowych wypraw „na miasto”. Dlatego przerażone nastolatki MacKaya, chociaż odrobinę potargane, prezentują niemal idealny wizerunek.

W przeciwieństwie do ekspresyjnych zdjęć MacKaya Henrik Duncker pokazuje sceny celowo statyczne. Kuchenny stół okryty ceratowym obrusem, dziewczyna w wałkami na głowie. Constantine i MacKay pokazywali ludzi w ich atrakcyjnych wcieleniach, Duncker natomiast z satysfakcją ujawnia brzydotę codzienności. Mężczyzna z nadwagą i anorektyczne dziewczynki z jego zdjęć wydają się ofiarami wizerunku propagowanego przez reklamę. Między prywatnością a publicznością wizerunku pojawia się rysa. Ujawniona zostaje sfera, która do kultury popularnej wcześniej nie była dopuszczana. Z jednej strony bowiem fotografie stanowią pochodną fotografii społecznej w stylistyce Parra, z drugiej tworzą coś w rodzaju prywatnego dziennika. Pamiętajmy jednak, że fotografie Dunckera są tworzone po to, by prowadzić dialog z oficjalnym modelem w ramach tego modelu. W jego granice zostaje wprowadzony wirus rozsadzający dotychczasowe granice prywatności.

Współczesna popularność dokumentu prywatnego potwierdzałaby stawianą przez teoretyków z kręgu Jeana Baudrillarda tezę o zawężaniu obszaru prywatności. Fotografowanie samego siebie, swoich bliskich, pokazywanie najbardziej intymnych sfer życia staje się nie tylko dopuszczalne, lecz wręcz pożądane. Prywatne już nie jest wyłącznie prywatne, skoro każdy może mieć do tego dostęp. Można by się jednak zastanowić, czy jest to w istocie prawdziwy wizerunek? Czy dokument prywatny nie zatracił już ostatecznie charakteru dokumentalnego? Może obrazy, które pokazują nam fotografowie, ostatecznie nie są jedynie inscenizacjami sztucznego życia? W założeniach dokumentu prywatnego znajdowało się poczucie budowania przynależności do grupy i umacniania własnej tożsamości. Współczesne bezimienne pokolenia nie mają szansy na stworzenie identyfikacji innej od rozpoznania siebie w gronie równie zblazowanych rówieśników. Może dlatego właśnie z twarzy modeli występujących w reklamach nie znika wyraz znużenia.

²⁶ Tamże.

SATURDAY TO SUNDAY — A DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY
AND PORTRAITS OF A CITY LIFE

Summary

An author follows the transformation of documentary photography from the beginning of the 20th century to the present-day. Two terms: “a public document” and “a private document” are introduced into the analysis. The first one is used with regard to the work of early and classical photojournalists (i.e. Lewis Hine or Jacob Riis) and the second is applied to the works of contemporary photographers. Often “a private document” shows the images of current city and the urban life style of its authors. In conclusion, the idea of a photographic image as an objective evidence of life has turned into autobiographical narration of pictures’ authors. What is more, documentary style of representation is systematically exploited in pop-culture and commercial production.

Key words/słowa kluczowe

documentary photography / fotografia dokumentalna; advertising photography / fotografia reklamowa; public document / dokument publiczny; private document / dokument prywatny; autobiography / autobiografia; narration / narracja