

TOMASZ FERENC
Uniwersytet Łódzki

SZTUKA FOTOGRAFOWANIA BIEDY — KOMU SŁUŻĄ ZDJĘCIA NĘDZY?

Fotografia i socjologia mają ze sobą wiele wspólnego. Obecnie możemy obserwować, jak obie dziedziny ponownie odnajdują wzajemne sobą zainteresowanie. Choć może precyzyjniej należałoby powiedzieć, że to socjologia ponownie odkrywa fotografię, ta zaś od samego początku swojej historii skoncentrowana była na różnych przejawach życia społecznego. Wyraźnym punktem stycznym zainteresowań socjologii i fotografii jest obszar biedy i ubóstwa. Jednym z prekursorów fotografii dokumentujących zjawisko biedy był Lewis W. Hine — socjolog z wykształcenia. Zapewne nie było w tym przypadku.

Skoncentruję się tu na fotograficznej reprezentacji ubóstwa i biedy w historycznej perspektywie kształtowania się tego medium, a także na rozmaitych strategiach podejmowania tego tematu przez fotografów. Zgodnie z tym, co powiedziała Susan Sontag, nieuchronnym przeznaczeniem każdego zdjęcia jest stać się dziełem sztuki. W tym pozornie przekornym stwierdzeniu kryje wiele prawdy. Intencja fotografa nie ma bowiem decydującego znaczenia: o ostatecznym losie swoich zdjęć nie decyduje on sam. Pierre Bourdieu określił te mechanizmy jako pole produkcji sztuki, Vilém Flusser zwracał uwagę na kanały dystrybucji fotografii, a George Dickie lokował moc sprawczą mianowania artefaktu dziełem sztuki w wyspecjalizowanych instytucjach. I choć każda z tych koncepcji ma odrębne, oryginalne cechy, to łączy je jedno — wszystkie zakładają, że twórca nie jest w stanie kontrolować tego, w jakim obiegu znajdzie się wykonana przez niego praca, ani tego, przez kogo i do jakich celów zostanie ona wykorzystana. W przypadku fotografii jest to szczególnie widoczne, zwłaszcza zaś dotyczy sztuki reportażu. Codziennie widzimy zdjęcia podpisane jedynie: AP, Reuters, AFP. Za tymi skrótami stoją wielkie międzynarodowe agencje fotograficzne — to one umieszczają każde zdjęcie w kanałach dystrybucji, sprzedają je gazetom, fotograf nie ma tu nic do powiedzenia.

Adres do korespondencji: tomasz.ferenc@wp.pl

Bieda znalazła się pośród najwcześniejszych zainteresowań fotografów. Wspomnijmy chociażby Dawida O. Hilla i Roberta Adamsona, fotografujących rybaków z Newhaven w 1845 r., czy Johna Thomsona i jego album o biedocie Londynu, zatytułowany *Street Life in London*. Alfred Ligocki podkreśla, że trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy Thomsonem kierowało realne zainteresowanie życiem najuboższych londyńczyków i próba zwrócenia uwagi na ich katastrofalną sytuację, czy też poszukiwanie egzotyki, nowych tematów interesujących dla przedstawiciela klasy średniej. Zdaniem Ligockiego, za drugą odpowiedzią przemawia to, że wkrótce po zakończeniu swojego projektu dokumentowania życia ubogich Thomson zwrócił oko kamery w stronę warstw ludzi najbogatszych i nie wracał już do wcześniejszego tematu (Ligocki 1987, s. 47). W historii fotografii schemat zmiany zainteresowań fotografa przebiegający od biednych do bogatych, od ludzi pospolitych do niezwykłych, od reportażu do świata mody, kreacji, sztuki powtarza się wielokrotnie (np. Richard Avadon, Jeanloup Sieff, Christian Simonpietri, Don McCullin, Tomasz Sikora, Krzysztof Cichosz)¹.

W Stanach Zjednoczonych za czołowych przedstawicieli nurtu „fotografii zaangażowanej” uchodzą Jacob A. Riis i Lewis W. Hine. Zbiór zdjęć Rissa pod tytułem *Jak żyje druga połowa* (wydany w 1890 r.) można uznać za jedno z pierwszych znaczących osiągnięć fotografii dokumentalnej o profilu społecznym.

W historii fotografii można wyróżnić dwie tendencje dotyczące dokumentowania życia biednych. Z jednej strony zdjęcia te miały służyć poruszeniu opinii publicznej, przyczynić się do zmiany losu ludzi wykluczonych poza nawias tak zwanej normalności społecznej (nie należy jednak w tym przypadku przeceniać siły sprawczej fotografii). Wykonywali je fotografowie społecznie zaangażowani, tacy jak Riis czy Hine. Z drugiej strony mamy do czynienia ze wspomnianą już strategią poszukiwania egzotyki, odmienności, ciekawego tematu. Było to szczególnie widoczne w pierwszych zdjęciach wykonywanych podczas badań antropologicznych. Fotograficzne wizerunki „ludzi egzotycznych” były upozowane, wyrwane z kontekstu kulturowego i geograficznego (Olechnicki 2003, s. 37). Początki antropologii obrazu są bardziej dokumentacją stosunku białego człowieka do podmiotu swoich badań niż rzetelną rejestracją naukową (ówczesnym antropologom-darwinistom trudno było ukryć swój stosunek do ludzi, ich zdaniem, mentalnie i kulturowo ubogich).

Ale wracając do fotografii ubóstwa, warto przy okazji na chwilę zatrzymać przy charakterystycznym sposobie myślenia o działalności Hine’a i Riisa, jaki

¹ Przyczyny zmian w zainteresowaniach i stylach uprawiania fotografii przez poszczególnych fotografów bywają bardzo różne i same w sobie stanowią pasjonujące zagadnienie. Najprościej rzecz ujmując, są one albo wynikiem pojawiania się punktu przełomowego w trajektorii bycia fotografem (tragiczne wydarzenie, utrata wiary w sens wykonywanej pracy, psychiczne zmęczenie lub wypalenie zawodowe), albo też następstwem przeformułowania prywatnej wizji fotografii (pojawianie się nowego pomysłu na pracę twórczą, nowych zainteresowań, zmiana sposobu myślenia o medium i jego możliwościach itd.).

reprezentuje Ligocki. Zwrócimy uwagę na iście pozytywistyczną wiarę Ligockiego w moc obiektywnego ukazywania rzeczywistości poprzez fotografię oraz na zupełne niedostrzeżenie uwarunkowań ideologicznych stojących za oboma fotografami.

„Zdjęcia Riisa i Hine’a stworzyły rodzaj kanonu dla fotografii społecznej. Obaj nie należeli do «spacerowiczów» po mrocznych zaułkach społeczeństwa, ale byli raczej działaczami społecznymi, a Hine dołączył do tego skłonności analityczno-poznawcze socjologa. Wpłynęło to na formę ich prac. Nie było w nich śladu szukania egzotyki biedy i malowniczości łachmanów. Zdjęcia ludzkiej nędzy i upodlenia zachowały chłodną rzeczowość dokumentalnego zapisu. To nie inwencja fotografa, ale sama obiektywnie ukazana rzeczywistość wzywała widza do odpowiedzialności [podkr. — T.F.]” (Ligocki 1987, s. 48). W tym miejscu zaznaczę jedynie, że analizując społeczne aspekty funkcjonowania fotografii przyjmuję, iż nie istnieje możliwość jakiegokolwiek całkowicie obiektywnego wizualnego zapisu. Temat ten rozwinę nieco dalej.

Z kolei w książce Krzysztofa Olechnickiego (2003, s. 63) znajdujemy opis tego, jak Riis zwykł pracować w terenie: „Riis wraz z całą towarzyszącą mu ekipą bezceremonialnie wkracza późną nocą do mieszkań biedaków, którzy wystraszeni najściem i oślepieni błyskami prymitywnych fleszy [...] nierzadko próbowali ucieczki oknem”. Dowiadujemy się także, że owe nocne najścia dwukrotnie zakończyły się pożarem domów z powodu stosowania przez fotografów niebezpiecznego światła magnezjowego. Nietrudno sobie wyobrazić, że takie metody pracy mogą wzbudzać etyczne wątpliwości — polowania na zdjęcia biednych, nawet jeśli mają zostać wykorzystane w trosce o ich dobro (jakkolwiek rozumiane), nie mogą łamać podstawowych zasad reporterskiej etyki. Na jeszcze inny aspekt pracy Riisa zwraca uwagę Sławomir Magala. Jego zdaniem, Riis wybierając temat ubóstwa, przejawiał fascynację egzotyką i malowniczością biedaków, choć nie podlega przy tym wątpliwości jego zaangażowanie w sprawę poprawy losu mieszkańców nowojorskich slumsów (Magala 2000, s. 82). Nie bez znaczenia dla sposobu fotografowania Riisa mógł pozostawać fakt, że swoją zawodową przygodę reportera rozpoczynał od pracy dla policji. Może to w pewnym stopniu wyjaśniać obecność penetrującego fotografowaną przestrzeń, rozświetlającego całą „sceną” błysku flesza² oraz gwałtowność towarzyszącą aktowi wykonywania zdjęć. Gwałtowność ta w istocie miała w sobie coś z napaści. Biedacy stawali się zwierzyną łowną braną na cel przez reportera i nawet jeśli zdjęcia Riisa wywierały wrażenie na ewentualnych dobroczyńcach,

² To penetrujące fleszem spojrzenie do perfekcji rozwinął Weegee, czyli Usher Felling, urodzony w Złoczewie w 1899 r. W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku portretował on nocne życie Nowego Jorku. Pośród jego prac także z reguły znajdujemy rozświetlone silnym błyskiem flesza obrazy mieszkańców slumsów, nędzarzy, bezdomnych itd.

to samo ich wykonywanie dla fotografowanych musiało być doświadczeniem traumatycznym.

Zupełnie inaczej pracował Hine. Na jego fotografiach nie znajdziemy owego policyjnego stylu „przebadania światłem” ani tak wyraźnego dystansu w stosunku do fotografowanych. Magala określa jego postawę jako typową dla lewicujących społeczników dążących do reform społecznych. I rzeczywiście, powszechnie uważa się, że cykle dokumentujące pracę nieletnich w fabrykach i kopalniach miały wpływ na zmianę amerykańskiego prawa dotyczącego zatrudniania dzieci. Hine potrafił błyskawicznie nawiązać kontakt z fotografowanymi dziećmi, bardzo często pozują one na jego zdjęciach ustawione centralnie, w otoczeniu maszyn, przy których pracowały. Tak jak Riis w otoczeniu swoich asystentów „najeżdżał” mieszkańców slumsów i dokonywał swego rodzaju „fotograficznego napadu”, tak Hine zmuszony był do wkradania się do fabryk i działania bardzo dyskretnego. Aby wykonać tak niewygodne dla pracodawców dokumentacje, podszywał się pod sprzedawcę Biblii lub agenta ubezpieczeniowego. Dzięki temu dostawał się na tereny zamkniętych zakładów pracy. Podczas swojej podróży przez Stany Zjednoczone wykonał pięć tysięcy zdjęć dokumentujących pracę nieletnich robotników. Skutkiem jego działań było powołanie przez Waszyngton specjalnej agencji mającej zbadać dostarczone informacje. Ostatecznie jednak prawodawstwo regulujące system zatrudniania dzieci zmieniono dopiero w 1938 r., ponad trzydzieści lat po tym jak Hine rozpoczął swoją pracę (Robin 2000, s. 4).

Działalność tych dwóch fotografów traktowana jest jako prawdziwy początek fotografii społecznie zaangażowanej. Wyznaczyli oni dwie ścieżki pracy oraz dwa typy relacji reportera z fotografowanym przez niego człowiekiem. Obydwaj byli zaangażowani ideologicznie, ale w istocie reprezentowali interesy zupełnie innych grup społecznych. Riis penetrował slumsy i łowił obrazy mające poruszyć sumienia klasy średniej, jego spojrzenie było spojrzeniem inwigilującym, jego stosunek do biedaków cechował dystans, należy przy tym podkreślić, że odrzucił wszelkie zabiegi estetyzowania — wierząc w moc „czystego” dokumentu. Hine opierał swoją pracę na zaufaniu, jakim musieli obdarzyć go portretowani, a w jego fotografiach pojawia się element pozowania, co wskazuje na odmienną, zdecydowanie bardziej partnerską relację do uwiecznianych osób. W swoich dokumentacjach łączył obraz z tekstem, dzięki czemu uzyskiwał wzmocnienie przekazu. Jednocześnie nadał on swojej pracy, zapewne dzięki przygotowaniu socjologicznemu, cechy pewnej metodyczności i systematyczności.

PENETRUYĄC SLUMS I BADAJĄC CIAŁO BIEDAKA

Nie możemy odmówić fotografom społecznie zaangażowanym tego, że podejmując temat ubóstwa podejmowali walkę o zmianę sytuacji ludzi najuboższych. Cykle fotograficzne Riisa w jakimś stopniu przyczyniły się do wyburzenia

najgorszej części nowojorskich slumsów i przeniesienia ludzi tam mieszkających w inne miejsce. Dokumentacja Hine'a wpłynęła na zmianę sytuacji pracujących nieletnich, choć musiało upłynąć tak wiele czasu. Jednocześnie fotografia służyła, na co zwraca uwagę John Tagg, do katalogowania i kontrolowania najbardziej niebezpiecznej części społeczeństwa. To samo medium, które miało pomóc, służyło poskromieniu i naznaczeniu. O tym, jak obosieczna jest to broń, przekonali się paryscy komunardzi, po klęsce wyszukiwani przez policję na podstawie zrobionych im zdjęć. Fotografia, według Tagga, jest narzędziem ewidencji, kontroli i upowszechniania dominującej prawdy, która jest produkowana i transmitowana pod kontrolą kilku politycznych i ekonomicznych „aparatów” władzy. Bezdomni, zwłaszcza kobiety, ludzie starzy i dzieci, są najbardziej bezbronni wobec takich fotograficznych penetracji. Stają się łatwym tematem wzruszających fotografii, ciekawostką, egzotyką dla świata bogatych, ale i zagrożeniem, o którym pisał Zygmunt Bauman (1995, 2000), wskazując na współczesne umiłowanie idei czystości i porządku. Ofiarami owego „pędu ku czystości” są „obcy”, stwarzający zagrożenie dla różnych modeli ładu społecznego. „Cechą konstytutywną «obcych», tą właśnie, która czyni ich ludźmi «stwarzającymi problemy», kłopotliwymi, drażniącymi i niepożądanymi, jest wspólna im wszystkim właściwość rozmazywania linii granicznych, które winny być wyraźnie widoczne” (Bauman 2000, s. 51). Dalej (s. 56) znajdujemy opis kolejnej istotnej cechy obcych — „to tacy ludzie, którym się płaci za ściśle określone usługi — a co ważniejsze i za to, by można się było ich towarzystwa pozbyć z chwilą, gdy usług dostarczyli lub gdy usługi przez nich świadczone przestają bawić («obcy zrobił swoje, obcy może odejść»...)”.

Wynalezienie fotografii w drugiej połowie XIX wieku łączyło się z powołaniem do życia nowych instytucji oraz nowych praktyk obserwacji i gromadzenia danych. W industrialnym społeczeństwie pojawiała się złożona sieć instytucji dyscyplinujących, takich jak: policja, szkoły, przytułki, szpitale, nowoczesne fabryki, więzienia, zakłady dla psychicznie chorych (Tagg 1986, s. 5). Zmieniła się struktura społeczeństwa, pojawiły się wielkomięjska bieda i slumsy. Aparat fotograficzny nigdy nie jest neutralny — tak brzmi jedno z podstawowych założeń Tagga. Prawda fotografii jest zawsze prawdą instytucji, które się nią posługują, a jej znaczenia można doszukiwać się tylko w konkretnych historycznych zastosowaniach medium (Tagg 1986, s. 63). Epoka wiktoriańska przynosi wiele interesujących przykładów wykorzystania fotografii do wprowadzania „reżimów prawdy” oraz przejawów „mikro-władzy”, której działania opisał Michel Foucault niejednokrotnie przywoływany przez Tagga.

„Jedną z przyczyn tak skwapliwego zaakceptowania wiarygodności kamery fotograficznej w XIX wieku było to, że zdjęcia potwierdzały wyobrażenia o świecie, który byłby przedmiotem wielu odmiennych form artystycznych i kulturowych. Aparat zasilił dziennikarski i literacki zasób tematów, które uprzednio niezwykle rzadko były dostrzegane lub doświadczane przez klasę średnią. Co więcej, możemy dowodzić, że wiktoriańska realistyczna fotografia była potrze-

gana jako autentyczna właśnie dlatego, że ukazywała biedotę i wywłaszczonych; ludzi, których życie (obserwatorowi z klasy średniej) wydawało się proste, prawdziwe i nieskrępowane zawilóściami egzystencji klasy średniej” (Price 1997, s. 66).

Biedacy stali się zatem tematem zdjęć wykonywanych z powodów „artystycznych” (malowniczość, odmienności i egzotyka tematu), filantropijnych (by poruszyć serca przedstawicieli klasy średniej), badawczych (raporty o życiu biedoty) oraz inwigilacyjnych (dokumentacja dla policji, departamentów zdrowia, władz miasta, itp.). Inicjatorami takich akcji fotograficznych były różne instytucje: agendy rządu, gazety, uniwersytety, stowarzyszenia lekarskie, środowiska duszpasterskie, organizacje filantropijne. Przekonanie o bezstronności oka kamery dla wiktoriańskich badaczy czyniło z niej narzędzie niezmiernie pożądane. Z pasją i naukowym zapleczem w postaci pozytywistycznego paradygmatu poznania gromadzili oni dane statystyczne, fotograficzne zapiski obserwacji i tworzyli klasyfikacje.

Jednym z przykładów owej manii klasyfikowania były badania prowadzone przez Cesare Lombroso, który poszukiwał klinicznych oznak kryminalnych predyspozycji. Podczas konstruowania swojej koncepcji opierał się między innymi na fotografiach. Posłużył się czterema tysiącami zdjęć zaaresztowanych przestępców i doszedł do wniosku, że sześćdziesiąt procent kryminalistów pozbawionych jest jakichkolwiek wizualnych oznak predestynacji do przestępczości (Frizot 1998, s. 265)³. Innym „badaczem” posługującym się fotografią w celu tworzenia systemów klasyfikacyjnych był Francis Galton, bliski kuzyn Darwina. Autor *Hereditary Genius* do historii przeszedł jako twórca niechlubnej pseudonauki — eugeniki. W przeciwieństwie do Lombroso interesował się nie tylko kryminalistami, ale także ludźmi odmiennymi rasowo i klasowo. Eugenika miała wytłumaczyć źródła owych nierówności w sposób naukowy, także na podstawie teorii ewolucji Darwina. Metoda fotograficzna Galtona miała być uniwersalna i polegała na nakładaniu kolejnych wizerunków twarzy aż do otrzymania typu idealnego, z którego znikają wszelkie rysy indywidualne. Otrzymany w ten sposób obraz jest swego rodzaju ekstraktem, obrazem cech stałych i dominujących dla danych typów: biednych, kryminalistów, czarnych, bezdomnych, homoseksualistów itp. Galton jawnie wypowiadał się przeciw wszelkim działaniom filantropijnym. Jako zwolennik ewolucjonizmu był przekonany, że bieda jest wynikiem braku zdolności do przystosowania się. Należy zatem pomagać nie biednym i słabym, ale silnym i wartościowym, bo to oni zadecydują o późniejszym losie rasy. Eugenika miałaby służyć także temu, by ograniczyć rozmnażanie rodzin obciążonych „złą dziedzicznością” (Gawin

³ Wyniki badań opublikował w Rzymie w 1876 r. W swoim atlasie twarzy zamieścił portrety 424 kryminalistów. Pojawiały się między innymi takie oto odkrycia: „wśród kryminalistów dominującymi cechami są masywnie rozwinięte szczęki, rzadki zarost, surowe spojrzenie, cienkie włosy, ponadto zaś: odstające uszy, cofnięte czoło, zez oraz zniekształcony nos” (cyt. za: Frizot 1998, s. 266).

2003, s. 27–28). Nietrudno wyobrazić sobie ewentualną przydatność fotografii do wykazania mizarii biedoty oraz potencjalnego zagrożenia, jakie niesie ze sobą ubóstwo dla zdrowej części społeczeństwa. Te same zdjęcia w zależności od intencji oglądającego mogły być filantropijnym wołaniem o pomoc albo eugenicznym ostrzeżeniem przez nadciągającą falą degradującego ubóstwa⁴.

Slumsy przeciągały fotografów, jednym z nich był wspomniany już Riis, pracujący w Nowym Jorku. Akcje dokumentowania miały miejsce także w Europie, zwłaszcza zaś w najbardziej zurbanizowanej i uprzemysłowionej Wielkiej Brytanii. W 1868 r. na zlecenie władz miasta Glasgow Thomas Annan rozpoczął dokumentowanie slumsów przed ich planowaną rozbiórką. Jego zdjęcia były pierwszą w historii tego typu dokumentacją miejskich slumsów (Koenig 1997, s. 347). Podobna dokumentacja została wykonana w Leeds, w prawie całkowicie wyburzonej w 1914 r. dzielnicy Quarry Hill. Dziś zdjęcia ze slumsów w Leeds używane się do promocji miasta, a ich kolekcja stanowi turystyczną atrakcję (Tagg 1988, s. 152). Jeszcze inne przedsięwzięcie, którego zadaniem było uwiecznienie warunków życia biedoty, to powołanie w 1870 r. Towarzystwa Fotografowania Reliktów Starego Londynu. Członkowie towarzystwa dokumentowali między innymi to, jak funkcjonują dzielnice robotników, jak wyglądają ich mieszkania i życie prywatne. Dokumentacje slumsów przed ich całkowitym lub fragmentarycznym wyburzeniem były z pewnością elementem polityki władz miasta. Fotografia dostarczała niepodważalnego dowodu na to, że rozbiórki takie należy przeprowadzić. Stanowiła zapis tego, jak zmienia się aglomeracja, jak walczy się o ograniczenie i opanowanie siedliska społecznej degradacji, źródeł chorób, moralnego upadku i zagrożenia dla zdrowia publicznego.

DOKUMENT W IMIĘ PROPAGANDY

W 1929 r. doszło w Stanach Zjednoczonych do krachu giełdowego, w wyniku którego Ameryka stanęła w obliczu największego w historii kryzysu. Zapas gospodarcza pozbawiła tysiące ludzi pracy, szczególnie dotknięci kryzysem zostali farmerzy. Wybrany na prezydenta w 1932 r. Franklin Roosevelt ogłosił plan reform, politykę New Deal. Farm Security Administration (FSA) była urzędem specjalnie powołanym w celu pomocy farmerom i odbudowy zrujnowanego rolnictwa. Demokratyczny prezydent musiał przekonać do swojego

⁴ Innym ciekawym przykładem wykorzystania fotografii jako narzędzia ewidencji była fotografia kliniczna. Wykonywano ją w szpitalach i domach dla obłąkanych. Dla przykładu Henry Bering fotografował pacjentów szpitala Betelem w połowie 1850 r., Charles Le Negre wykonał dokumentację psychicznie chorych w przytułku w Vincennes w 1860 r., z kolei dr Hugo W. Diamond fotografował mieszkańców przytułku Surrey County w Anglii w latach 1852–1856 (za Tagg 1988, s. 78–81). Fotografowani zazwyczaj należeli do warstw najuboższych, ich uwiecznianie nie stanowiło zatem żadnego problemu, mogli stać się bez żadnych przeszkód i pytania o zgodę uczestnikami procesu rozwoju klinicznej psychiatrii. Ich ciała zostały całkowicie wzięte w posiadanie instytucji dyscyplinujących.

planu reform zarówno Kongres, jak i opinię publiczną. Fotografia miała stać się jego bronią.

Zadanie zorganizowania grupy fotografów powierzono wykładowcy z Columbia University Royowi Strykerowi. Od 1935 r. zatrudnił on dwunastu fotografów, z których większość miała wkrótce okazać się wybitnymi dokumentalistami i artystami. Znalazły się między nimi takie sławy, jak Walker Evans, zaliczany do największych mistrzów fotografii amerykańskiej, oraz Dorothe'a Lange, autorka największej liczby zdjęć wykonanych podczas tej akcji, a także Arthur Rothstein, Russell Lee, Ben Shahn, Jack Delano, Marion Post Wolcott, Gordon Parks. Zanim rozjechali się po środkowych i południowych stanach, dotkliwie dotkniętych suszą, zostali przygotowani do swej misji. Zapoznali się z raportami, czytali lokalną prasę, otrzymali także pewne wskazówki co do pożądanego sposobu ukazywania poszczególnych tematów. Trasy poszczególnych fotografów zostały dokładnie wytyczone.

Zdjęcia dostarczane przez FSA były wykorzystywane w broszurach i gazetach. Magazyn „Look” zamieścił serię ilustrowanych artykułów ukazujących biedę farmerów. Jeden z tytułów brzmiał „Na dalekim południu człowieczeństwo dosięga dna”, inny „Karawany głodu” (Robin 2000, s. 20). W 1936 r. Dorothea Lange gdzieś w Kalifornii zrobiła zdjęcie, które zatytułowała „Matka tułaczka” (*Migrant Mother*), niebawem uznano je za ikonę ubóstwa⁵. „Widok głodnej i zdesperowanej matki — wspomina autorka — przyciągał mnie jak magnes. Nie pamiętam, jak wytłumaczyłam jej obecność aparatu, a ona nie zadawała pytań. Wykonałam pięć fotografii, za każdym razem podchodząc coraz bliżej. Nie pytałam ani o imię, ani o to, co się jej przydarzyło” (Robin 2000, s. 19) Sfotografowana kobieta nazywała się Florence Thompson, miała 32 lata i szóstkę głodnych dzieci. Tuż przed pojawieniem się Lange sprzedała opony swojego samochodu, aby mieć pieniądze na jedzenie. Tego dnia stała się bohaterką jednego z najstraszniejszych zdjęć XX wieku. W 42 lata później podczas wywiadu powiedziała „jestem zmęczona ciągłym symbolizowaniem ludzkiego ubóstwa, szczególnie gdy warunki mojego życia się polepszyły” (Robin 2000, s. 20). Przez jakiś czas chciała na drodze sądowej doprowadzić do zakazu publikowania tej fotografii, nie znaleziono jednak dowodów na to, że zostało ono zrobione bez jej wiedzy. Zdjęcie to wpłynęło na życie obu kobiet. Dorothe'a Lange w późszym wieku mawiała „zdaje mi się, jakbym zrobiła tylko jedno zdjęcie w mojej karierze”. Roy Stryker zapytany o to, co sądzi o słynnym zdjęciu Lange, udzielił odpowiedzi demaskującej propagandowe funkcje akcji: „Matka i dziecko. Co więcej mogę powiedzieć? Wspaniały, wspaniały obraz matki i dziecka. Ona jest biednie ubrana. To były straszne warunki. Ale wciąż jest matką i ma dzieci. Znaleźliśmy cudowną rodzinę [podk. — T.F.]” (Newbury 1996, s. 7).

⁵ Ikoniczna moc tego zdjęcia była tak olbrzymia, że zostało ono zaadaptowane przez Czarne Pantery. Kobiecie nadano odpowiednie rysy twarzy i podpisano „Ubóstwo jest zbrodnią, a nasi ludzie są ofiarami” (Robin 2000, s. 20).

Właśnie o to chodziło, aby szukać wspaniałych rodzin, ludzi, którzy z podniesionym czołem opierają się przeciwności losu. Zresztą Stryker w 1936 r. przekazał każdemu fotografowi pracującemu dla FSA listę priorytetowych zagadnień. Znalazły się na niej następujące obszary tematyczne: religia, edukacja i umiłowanie „prywatnych ojczyzn”. Obraz, choć „fotograficznie realistyczny”, miał być także wyidealizowany, budujący i dający nadzieję.

Z czasem trwania akcji dyspozycje i sugestie co do tematów i charakteru zdjęć stawały się coraz precyzyjniejsze i coraz wyraźniej propagandowe. „Potrzebujemy natychmiast obrazów mężczyzn, kobiet i dzieci, którzy wyglądają jakby naprawdę wierzyli w Stany Zjednoczone. Znajdźcie ludzi z pewnym poczuciem wspólnoty. Zbyt wiele zdjęć w naszym zbiorze wywołuje obecnie wrażenie, jakoby Stany Zjednoczone stały się przytułkiem dla starców, jakoby prawie każdy był za stary do pracy i zbyt niedożywiony, by troszczyć się o to, co się dzieje. Potrzebujemy przede wszystkim młodych mężczyzn i kobiet, którzy pracują w naszych fabrykach” (Tagg 1988, s. 170). Takiej treści wytyczne Roy Stryker skierował do swoich fotografów, gdy Stany Zjednoczone przystąpiły do drugiej wojny światowej. Stryker rzecz jasna, reprezentował interesy państwowej agendy propagandowej i gdy wzrosło zapotrzebowanie na fotografie „ku pokrzepieniu serc”, musiał zgodnie z logiką instytucji takie właśnie dyrektywy przekazać.

Wynikiem pracy zespołu było 270 tysięcy zdjęć (w tym około 1600 kolorowych). Z tej ogromnej liczby 100 tysięcy zrobiła Dorothea Lange. Obecnie cały zbiór znajduje się w Bibliotece Kongresu pod nazwą „Farm Security Administration — Office of War Information”. Pierwszy raz w historii państwowa administracja zdecydowała się na tak szeroko zakrojone wykorzystanie fotografii. Propagandowy charakter akcji jest oczywisty. Nie odbiera to jednak całemu zbiorowi olbrzymiej wartości poznawczej. Mimo wytycznych, co i jak fotografować, zdjęcia FSA stanowią świadectwo, dokument, wielką opowieść o czasach kryzysu (jak sadzę, ich propagandowa wartość nie zmalała, obecnie zbiory te stanowią fragment tak troskliwie budowanej amerykańskiej mitologii). Aby jednak nie odczytywać tych zdjęć naiwnie, konieczna jest wiedza na temat kontekstu ich powstawania oraz podjęcie próby odpowiedzi na pytania, które stawia między innymi Darren Newbury. Swoje rozważania na temat fenomenu FSA zaczyna od zwrócenia uwagi na następujące zagadnienia: dlaczego podczas kryzysu lat trzydziestych wiejska biedota znalazła się w centrum rządowych zainteresowań, co motywowało powstawanie tych zdjęć, kto był ich odbiorcą i czyim interesom służyły obrazy wiejskiej biedy? (Newbury 1996, s. 1). Autorka zauważa, iż może wydawać się dziwne to, że w czasach dynamicznej industrializacji kraju wiejska bieda stała się tak istotnym elementem ikonsfery lat trzydziestych w Ameryce. Próbując zrozumieć, dlaczego takie właśnie zdjęcia i to w olbrzymiej liczbie pojawiały się w konkretnym historycznym momencie, Newbury przyjmuje dwie drogi eksplikacji. Pierwsza z nich traktuje prace fotografów FSA jako reprezentację symbolicznej podróży, po-

wrotu do ziemi, nawiązania do agrarnego etosu sławionego przez Jeffersona. Druga opiera się na ideologicznej konstrukcji kreowanej przez rząd Roosevelta — „rodziny farmerskiej” traktowanej jako sól amerykańskiej ziemi⁶. Wszystko to działo się w czasie, gdy „amerykański sen” dla coraz większej części społeczeństwa stawał się coraz bardziej iluzoryczny, potrzebowano zatem szybko stworzyć nowy, spójny obraz narodu. Zdjęcia mogły odegrać ważną rolę w realizacji tego zadania. Przemawiało za tym kilka cech fotografii: łatwość reprodukcji, szybkość wykonywania zdjęć oraz powszechna wiara w ontologiczną prawdziwość mechanicznego zapisu.

Idea mitycznej podróży łączyła się z poszukiwaniem korzeni nacji, mitycznych początków amerykańskiego społeczeństwa, kolonizacji, ducha pionierów, którzy odkrywali nowy świat. Było to także symboliczne poszukiwanie czystości i prostoty, tereny wiejskie miały stanowić przeciwagę dla zurbanizowanych obszarów kraju, na których w zatłoczonych miastach ludzie utracili kontakt z naturą i z własnymi korzeniami. Kryzys lat trzydziestych był także kryzysem amerykańskiej tożsamości, załamaniem wiary społeczeństwa w potęgę własnego państwa. Mityczna podróż fotografów była zatem także próbą odnalezienia ludzi, którzy mimo skrajnej nędzy nie stracili nadziei i reprezentowali to, co na fotografiach miało wyglądać na niezachwiane poczucie godności, wytrwałość i dumę. Drugi aspekt projektu FSA: „farmerska rodzina” utożsamia podstawowe amerykańskie wartości, filary narodu, czyli rodzinę oraz spokojne i pracowite życie w małych miasteczkach — prywatnych amerykańskich ojczyznach.

Fenomen tej spektakularnej akcji fotograficznej jest dyskutowany do dnia dzisiejszego. Każde opracowanie historii fotografii poświęca FSA mniej lub więcej miejsca (por. Tomaszczuk 1998; Brauchitsch 2004; Rosenblum 2005). Obok opisanych już funkcji propagandowych podkreśla się znaczenie dokumentacyjne oraz artystyczne walory kolekcji. John Szarkowski (1989, s. 212), wieloletni dyrektor działu fotografii Museum of Modern Art w Nowym Jorku, wyraża przekonanie, że cały projekt opierał się na wierze w moc systematycznej rejestracji, która prowadzi do lepszego zrozumienia, a może nawet do poprawy świata. John Tagg natomiast podchodzi do problemu zupełnie inaczej. Analizuje problem realistycznego przedstawiania, które zawsze jest uwarunkowane ideologicznie. Tak jak wszystkie inne zdjęcia, obrazy FSA reprezentują pewne „reżimy prawdy”, konstruują wyobrażenia, w tym przypadku na temat życia amerykańskiej wsi, wreszcie są politycznie uwarunkowane. Charakter dokumentacji wykonanej przez fotografów FSA był wypadkową wielu czynników, począwszy od technicznych, estetycznych po ekonomiczne, społeczne i polityczne. Zdaniem Tagga, na każdy z tych czynników należy zwrócić uwagę, badając omawianą kolekcję.

⁶ „Wy jesteście farmerami i ja jestem farmerem” — miał powiedzieć prezydent Roosevelt (Newbury 1996, s. 2). Farmerzy, grupa najbardziej poszkodowana Wielką Depresją, mieli stać się dla reszty narodu przykładem godności i wytrzymałości w czasach kryzysu.

DOKUMENT PRYWATNY *VERSUS* DOKUMENT PUBLICZNY
— DWIE STRATEGIE UKAZYWANIA BIEDY

Opisana akcja fotograficzna zainicjowana przez FSA należy do dominującej w fotografii nurtu dokumentu publicznego. Reporter, którego praca wpisuje się w ten nurt, pozostaje na zewnątrz rejestrowanych sytuacji, cechuje go świadomość bycia w danym miejscu przez określony krótki czas, co zazwyczaj łączy się z nieinterweniowaniem i zachowywaniem (przynajmniej w opinii fotografującego) pozorów niezależności (Michałowska 2005, s. 16). Niezależność jest pozorna, trudno bowiem wyobrazić sobie fotografa, który nie byłby wyposażony w jakąś ideologię, wyobrażenie swojej pracy oraz konkretnego realizowanego właśnie zadania, czy wreszcie człowieka wolnego od bagażu kulturowego. Człowiek wyposażony w aparat fotograficzny zawsze posiada jakąś wizję świata oraz sposób percypowania rzeczywistości. Nigdy zatem nie może pozostać neutralny, proces patrzenia jest w ogromnym uproszczeniu wypadkową indywidualnej wrażliwości, własnych doświadczeń oraz kultury, w której kształtowała się osobowość fotografa.

„Fotografia dokumentalna zawiera pewien paradoks: chciała skłaniać widzów do reakcji, czy wręcz wywoływać szok, ale nie potrafiła pokazać dramatu ludzi w sposób nieestetyczny. Dokumenty (szczególnie te czarno-białe) są niezwykle piękne. Dokument prywatny dyskutuje z estetyką fotografii — celowo pokazuje rzeczy brzydkie i kiczowate” (Michałowska 2005, s. 30). W dokumencie prywatnym bowiem dochodzi do świadomego złamania opozycji między fotografem a obiektem jego zainteresowania. Fotograf wchodzi w daną rzeczywistość, nie ukrywa się za aparatem, nie szuka ujęć estetycznych, miłych dla oka i dobrze skomponowanych niezależnie od tego, co ukazują. Zmienia się w tym przypadku całkowicie filozofia fotografowania, głównie zaś przekształceniu ulega relacja psychologiczna między uczestnikami całej interakcji. Tematyka dokumentu prywatnego z oczywistych przyczyn często staje się intymna, czasami także autobiograficzna, a fotograf nie ukrywa swojego emocjonalnego zaangażowania.

Celność uwagi Marianny Michałowskiej na temat paradoksu fotografii dokumentalnej znajduje potwierdzenie między innymi w tym, że reporterskie fotografie ukazujące przeróżne przejawy niesprawiedliwości często wchodziły w obieg instytucji zajmujących się sztuką. Warszawska edycja World Press Photo odbywała się przez kilka lat w Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” (obecnie w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie), a prace Sebastiao Salgado eksponowano w Centrum Sztuki Współczesnej. Wystawy takie tym samym zyskują rangę wydarzeń artystycznych, co w jakiś sposób moduluje ich odbiór. W efekcie odbiorca takich fotografii popada w dysonans, widzi bowiem sceny przerażające, ale zamknięte w ramy świetnie wykonanego zdjęcia. To, co było dramatyczne w rzeczywistości, w wyniku zabiegów estetyzujących zostaje zaklęte w obiekt nadający się do kontemplacji. Jest to zasadniczy problem języka

dokumentu publicznego. Nie chodzi tu absolutnie o intencje wykonywania takich zdjęć, one w rezultacie znane są jedynie fotografowi, lecz raczej o efekt, jaki fotografie wzbudzają w odbiorcy.

Porównajmy zatem dwa przykładowe projekty fotograficzne, czy raczej style reprezentujące omawiane nurty. Dokument publiczny będą reprezentować prace Sebastiao Salgado, prywatny — Jacoba Holdta.

Sebastiao Salgado, fotograf pochodzący z Brazylii, słynie z monumentalnych cykli fotograficznych realizowanych na niemal całym świecie. Do najbardziej znanych należą: *Robotnicy*, *Migracje na świecie (Exodus)*, *Dzieci*. Każdy z tych cykli to kilkaset zdjęć wykonywanych przez lata w różnych miejscach. Salgado od 1989 r. miał już ponad dziesięć wystaw retrospekcyjnych, jego zdjęcia znajdują się w kolekcjach kilkunastu muzeów i galerii, stał się bohaterem kilku filmów poświęconych jemu i jego twórczości, nie wspominając o dziesiątkach publikacji albumowych. Stał się wielką gwiazdą światowej fotografii, zdobył niemal wszystkie najbardziej prestiżowe nagrody przyznawane reporterom, w tym nagrodę World Press Photo w 1985 r. oraz „Professional Photographer of the Year” w 1994 r. (Salgado 2005, s. 120). Jego fotografie, ich „przeróżające piękno”, świetnie opisała Dorota Jarecka: „Salgado robi zdjęcia czarno-białe o dość grubym ziarnie. Nie ma tam kształtów wyraźnych i ostrych. Rzeczywistość jest widziana jakby przez warstwę pyłu i to odnosi się nie tylko do zdjęć z kopalni złota, gdzie w powietrzu unosić się musi wilgotny pył, ale i relacji z połowu tuńczyka na Sycylii, i pracy przy szybach naftowych w Kuwejcie. [...] Zdjęcia Salgado są piękne, ale rzeczywistość, którą fotografuje, piękna nie jest. Nie ma w niej ładnych szczegółów. Przeciwnie — szczegóły ją kompromitują. Autor tych zdjęć jest ciekawy świata, ale nie zachwyca się światem. Ten sposób widzenia — i fotografowania — to ważna deklaracja światopoglądowa” (Jarecka 2000). Warto także dodać, że sam Salgado podkreśla, iż nie jest artystą, a tego, co robi, nie należy nazywać sztuką. Jednocześnie często spotyka się z zarzutem, że jego prace mają estetyzujący charakter i tym samym wprowadzają bezpieczny dystans między odbiorcą a ukazanim tematem. Na takie zarzuty Salgado odpowiada, że po prostu taki ma styl fotografowania.

Podczas oglądania fotografii wykonanych przez tego reportera trudno oprzeć się wrażeniu, że obcuje się z niezwykle pięknymi obrazami. Doświadczenie estetyczne w przypadku niektórych prac wydaje się silniejsze niż szok, jaki miał wywołać temat zdjęcia. Może w tym właśnie tkwi tajemnica wielkiej popularności Salgado. Opowiada on historie o niesprawiedliwości, katorżniczej pracy, tułaczce, głodzie i cierpieniu, ale opowiada o tym w taki sposób, że chcemy na to patrzeć. Zdjęcia z kopalni złota w Serra Pelada w Brazylii pokazują wielką wykopaną w ziemi dziurę, w którą codziennie — niczym do piekła — wstępuje pięćdziesiąt tysięcy kopaczy. Skojarzenia z obrazami Boscha pojawiają się niemalże automatycznie, a takie nawiązania przenoszą nas od razu w świat sztuki, nawet abstrakcji, realni robotnicy znikają, pojawia się natomiast metafora, przypowieść, anegdota. Przyczyna takiego „czytania” reportaży Brazylijczyka, tkwi

nie tylko w jego fotografiach, jak sądzę, jest ona także głęboko zakorzeniana w mechanizmach odbioru obrazu, uwarunkowanych zarówno społecznie, jak i psychologicznie. W dokumencie prywatnym „zasłona” estetyki opada przynajmniej częściowo i może dlatego obcowanie z nim „uwiera” bardziej niż odbiór dokumentu publicznego.

Fotograficzna podróż Jackoba Holdta zaczęła się nieco przypadkowo i nie ma w sobie nic z tradycyjnego przebiegu kariery reportera. Holdt, z pochodzenia Duńczyk, przybył do Ameryki, z czterdziestoma dolarami w kieszeni i zamiarem szybkiego powrotu do domu. Jego plany uległy jednak zmianie i pozostał w Stanach pięć lat. Przemieszczał się głównie autostopem, mieszkał w około czterystu domach, zarówno u najbiedniejszych emigrantów, w gettach dla Czarnych, jak i w domach najbogatszych, na przykład Rockefellerów. Aby zdobyć pieniądze na negatywy, raz w tygodniu oddawał osocze krwi. W efekcie powstała niezwykła kolekcja zdjęć, którą Holdt zatytułował *American Pictures* (1997). Każdemu zdjęciu towarzyszy jakaś historia, opisy stanowią zresztą niezwykle istotny element przekazu. Fotografii ukazującej zakapturzone sylwetki stojące wokół płonącego krzyża towarzyszy podpis: „Zaprzyjaźniłem się z członkiem Klanu, którego podwoziłem kiedyś po jednym z moich wykładów. Tak jak większość moich przyjaciół z Klanu był on ofiarą kazirodu i potrzebował opieki psychologicznej. Kiedyś zabrał mnie na spotkanie Klanu i pomógł ukryć aparat fotograficzny przed innymi członkami Klanu. Zdjęcie wykonałem spod mojego kaptura”⁷. Holdtowi udało się zrobić zdjęcia w miejscach dość ekstremalnych, do których mógł dotrzeć tylko i wyłącznie dzięki zaufaniu, jakim go obdarzano. Jego metodą nie był szybki, jednorazowy i anonimowy reportaż, ale powolne wnikanie w środowisko tych, którzy udzielali mu gościny. Starał się poznać i zrozumieć ludzi, których życie dokumentował. A były to na ogół postacie tragiczne: narkomanka, która zabiła taksówkarza, aby zdobyć pieniądze na narkotyki, seryjny zabójca, rodziny żyjące poniżej jakichkolwiek standardów — postaci, które trudno uznać za obywateli najbogatszego państwa na świecie. Jedna z historii dotyczy faszysty, którego Holdt sfotografował w hitlerowskim geście pozdrowienia. Początkowo człowiek ten chciał zostać komunistą, ale kiedy zdał sobie sprawę z tego, że komuniści postulują równość wszystkich ras, postanowił wstąpić do partii nazistowskiej. Takich historii znajdziemy w albumie mnóstwo, najczęściej dotyczą one czarnoskórych żyjących w gettach. Kiedy po krótkiej nieobecności w Stanach Zjednoczonych Holdt wrócił, dwanaście osób spośród tych, których poznał i fotografował, już nie żyło.

Styl fotografowania Holdta daleki jest od doskonałości Salgado. Duńczyk uczestniczy w życiu bohaterów swoich zdjęć i można to odczuć podczas ich oglądania. Jego fotografie nie są komponowane według żadnych reguł, źródłem

⁷ Cytaty pochodzą z autorskiej strony internetowej Johna Holdta: <http://www.american-pictures.com/english/jacob/>.

światła często jest flesz, dający efekt płaskiego światła. Ich stylistyka przypomina estetykę zdjęć pamiątkowych. To właśnie oraz fakt, że wszystkie zdjęcia są kolorowe, wzmacnia poczucie autentyczności. Holdt nie poluje na dobre ujęcia, on po prostu rejestruje otaczającą go rzeczywistość, zawsze w podobny, bardzo bezpośredni sposób, niezależnie od tego, czy jest to siedziba Ku-Klux-Klanu, czy wiezerek taneczny w czarnym getcie. Autor niejednokrotnie oddaje aparat, aby móc samemu pojawić się na zdjęciach.

Zdjęcia Holdta zostały bardzo żywo przyjęte w Stanach. Album wydany na bazie tej kolekcji stał się bestsellerem. Amerykańska krytyka porównała Holdta do Riisa. Jego fotografie wśród odbiorców z klasy średniej musiały wywołać podobne zdziwienie jak w swoim czasie dokumentacja Riisa z nowojorskich slumsów.

Dokumenty publiczne i dokumenty prywatne to przykłady skrajnie różnych sposobów wykorzystania fotografii, ale co istotniejsze — są one także rezultatem innego stosunku do świata, odmiennych predyspozycji psychicznych reportera oraz innego zaplecza ideologicznego. Nie można jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, która z form reportażu trafniej oddaje tematykę ubóstwa i która bardziej porusza odbiorcę. Jednak dokument prywatny, w moim odczuciu, jest próbą głębszego wniknięcia w świat interesujących fotografa ludzi, wymaga więcej emocjonalnego zaangażowania, a w efekcie staje się materiałem ciekawszym, choć może mniej atrakcyjnym wizualnie.

KOMU ZATEM SŁUŻĄ FOTOGRAFIE BIEDY — PRÓBA PODSUMOWANIA

W przypadku zdjęć ukazujących nędzę zdarzają się dwie nie przystające do siebie motywacje. Z jednej strony, olbrzymie masy ludzi zwiedzających zupełnie dobrowolnie coroczne edycje konkursu World Press Photo potwierdzają zainteresowanie taką fotografią. Oczywiście, wystawy World Press Photo to nie tylko obrazy nędzy, cierpienia i śmierci, ale każdy dobrze wie, że między innymi takie fotografie tam znajdzie — w ogromnych powiększeniach i w kolorze. Z drugiej strony, zdjęcia te osobiście nikogo, albo prawie nikogo, nie interesują. Trafnie oddała to Marianna Michałowska (2005, s. 17): „Od czasów Riisa i Hine’a każdego niemal dnia możemy oglądać fotografie o tematyce społecznej, czy jednak wywołuje ona w nas coś poza chwilowym współczuciem dla losów bohaterów zdjęć?”. Pytanie to jest niezmiernie istotne, może nawet kluczowe dla prowadzonych tu rozważań, mimo że jest ono w istocie pytaniem retorycznym. Jego dramatyzm polega na tym, że szczerą odpowiedź zapewne brzmiałaby — „w zasadzie to nie obchodzą mnie one wcale, nie obchodzą mnie, ponieważ i tak nie mam wpływu na sytuację, którą one ukazują, a poza tym mam własne problemy”.

Czy nie przypomina to sytuacji opisanej przez Karen Horney, która diagnozuje schizofreniczność naszych czasów, wynikającą ze sprzeczności między tym, co postuluje religia i kultura, a tym, czego w rzeczywistości doświadczamy. Czy

gdybyśmy chcieli traktować zdjęcia, o których mowa, zupełnie serio, moglibyśmy żyć dalej spokojnie, bez wyrzutów sumienia przy każdej wyrzucanej do śmietnika kromce chleba, przy każdej niedojejzonej kolacji, zmarnowanej butelce wody. A przecież takie obrazy docierają do nas z prawie każdym wydaniem dziennika ilustrowanego, z każdymi wiadomościami telewizyjnymi.

Rotimi Sankore zauważa, że przez całe dekady organizatorzy pomocy humanitarnej z Zachodu wierzyli, iż najlepszym sposobem na zdobycie funduszy jest szokowanie ludzi makabrycznymi zdjęciami ubóstwa z krajów rozwijających się. Przekonanie o skuteczności takiej polityki opierało się na założeniu, że jeden obraz mówi więcej niż tysiąc słów. Od czasu rozwoju fotografii i środków masowej komunikacji — pisze Sankore — przekonanie to stało się mantrą dla niezbyt kompetentnych fotoedytorów, fundamentem różnych reklamowych kampanii społecznych. Kampanie tego typu, prowadzone przez wiele organizacji, z pewnością mogą mieć pewien wpływ na świadomość tych, którzy stanowią — jak to się dziś mówi — ich *target*, niewątpliwie potrafią szarpnąć sumieniem sytego człowieka Zachodu (przynajmniej na chwilę). Sankore podaje przykład plakatu, który ukazywał dwu- lub trzyletnią dziewczynkę. Dziecko było tak słabe, że już nie odganiało obsiadających je much, podarte łachmany ledwo zasłaniały wyniszczone głodem ciało. Wielkie oczy, wpatrzone prosto w obiektyw, zdawały się błagać o pomoc. Podpis głosił: „Funt znaczy dla niej wiele, dolar oznacza różnicę między życiem a śmiercią”, i bezpośrednio skierowane do odbiorcy — „Daj coś dzisiaj”.

Takie reklamy mogą mieć jednak (i zapewne mają) także zupełnie inne, niezamierzone działanie. O jednym z psychologicznych efektów opatrzenia pisała już dawno Susan Sontag, tak zwana fotografia zaangażowana, stwierdzała, w ostatnich latach przyczyniła się zarówno do obudzenia, jak i do uśpienia sumień. Fotografia działa jak szczepionka i choroba jednocześnie, infekuje i leczy, niepokoi i uspokaja, martwi, ale i pozwala oswoić przedmiot zmartwienie rodzący. Sankore proponuje jeszcze inne wyjaśnienie. Otóż, ukrytą i zapewne nieświadomie dystrybuowaną informacją zawartą w każdej kampanii na rzecz Trzeciego Świata jest to, że rozwijający się świat zawsze będzie potrzebował pomocy humanitarnej. Mało tego, ta pomoc będzie musiała być coraz większa, a bez niej ludność głodującej Afryki czy Azji wkrótce zostanie całkowicie wyniszczona przez choroby i głód. Pośród odbiorców takich komunikatów, potencjalnych darczyńców, musi to wywoływać cień wątpliwości, a zarazem pytanie — czy to się kiedyś skończy? Takie uproszczone informacje rodzą uprzedzenia, utwierdzają rasistowskie stereotypy i wreszcie odbierają godność ludziom potrzebującym pomocy. Sankore zaznacza, że docierające do nas zdjęcia ubóstwa nie tylko nie pokazują pełnego obrazu sytuacji — to wydaje się oczywiste — ale wręcz przedstawiają obraz fałszywy. Zjawisko ubóstwa jest bowiem znacznie bardziej skomplikowane, niż może to udokumentować nawet seria fotografii. Komunikat fotograficzny ukazuje tu i teraz, a przyczyny ubóstwa mają swoje historyczne, społeczne i polityczne źródła (jakże często jedną z przyczyn głodu

lub katastrofy ekologicznej była działalność białego człowieka). Żadne zdjęcie nie jest w stanie tego pokazać, wyjaśnić kontekstu sytuacji. Zdjęcia wybierane do kampanii mają dotrzeć do odbiorcy, a ponieważ reklama społeczna rządzi się podobnymi regułami jak reklama komercyjna, komunikat musi być krótki, szokujący, łatwy do zapamiętania — musi być prosty. Sankore widzi w fotografii dokumentującej ubóstwo Trzeciego Świata, ale także w każdej prezentującej wszelkiego typu nieszczęścia (wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z retoryką cierpienia i ofiary) pierwszy krok do zinstytucjonalizowanych uprzedzeń — nieświadomy odbiór takich fotografii może w rezultacie powodować fałszywe przekonanie, że „ludzie-ofiary” są od nas gorsi (nie potrafią sami rozwiązać swoich problemów, nie wykorzystują optymalnie niesionej przez Zachód pomocy, trwonią pomoc humanitarną), niebezpieczni (siedliska HIV i chorych na AIDS, przemytnicy, sprzedawcy ludzkich organów), „nielegalni” i wykluczeni (emigranci, mieszkańcy slumsów, nosiciele chorób, społecznie dysfunkcjonalni). Czy zatem fotografie służą odwołaniu się do jednego z filarów trwania społeczeństwa — ogólnoludzkiej solidarności? A może bliższa prawdy jest Sankore, wskazując na niebezpieczeństwa nadużywania zdjęć ukazujących nędzę w celach propagandowych w miejsce rzetelnego wyjaśniania przyczyn i skutków ubóstwa.

Historia opowiedziana przez słynnego fotoreportera Dona McCullina koresponduje z wątpliwościami Sankore, ale także pokazuje schizofreniczną sytuację białego człowieka stykającego się ze skrajnym ubóstwem i klęską głodu. W tym przypadku mamy do czynienia z naoczną relacją i wszechogarniającym poczuciem beznadziei. McCullin w czasie reporterskiej podróży odwiedził w 1969 r. obóz dla uchodźców w Biafrze, wschodniej prowincji Nigerii. Tam wykonał jedną z najbardziej wstrząsających fotografii w swojej karierze. Przedstawia ono albinotyczne afrykańskie dziecko, ledwo stojące z wycieńczenia, z pustą puszką po sardynkach w rękach. McCullin, widząc to umierające już dziecko, wyciąga z kieszeni cukierka. W tym samym momencie pojawia się myśl: „przecież tu jest tysiące takich dzieci, a ja mogę dać cukierka tylko jednemu”⁸. Wkrótce po tym reportażu McCullin wycofał się z zawodu, nie jeździ już po świecie, nie fotografuje kolejnych klęsk głodu, wojen, krwawych rewolt. Nie on jeden porzucił swoją reporterską drogę. W przeciwieństwie do większości z nas reporter staje twarzą w twarz z wydarzeniami, o których wolelibyśmy nie wiedzieć. Historia cukierka może stać się metaforą bezradności Zachodu wobec problemów tak zwanego Trzeciego Świata (już to określenie dowodzi dystansu, jaki pragniemy względem owego świata zachować). Komu zatem i ile dać cukierków? Jakie zdjęcia zrobić, abyśmy wciąż chcieli je dawać?

⁸ Wypowiedź reportera z filmu będącego jednym z odcinków telewizyjnego cyklu „100 zdjęć naszego tysiąclecia”, zrealizowanego przez Marie-Monique Robin w 2000 r., wyprodukowanego przez ARTE oraz CAPA Agency, przy współpracy z Mission 2000. Serii telewizyjnej towarzyszył także album o tym samym tytule.

Siła oddziaływania zdjęć omawianego typu słabła w miarę jak rosła ich liczba. Nie oznacza to, że przestały nas już interesować, czy też stały się emocjonalnie obojętne, ale — jak zauważyła Sankore — obok spodziewanych efektów ich oddziaływania pojawił się niebezpieczny i złożony kompleks innych postaw i uprzedzeń odbiorców. Jak sądzę, możemy rozważyć trzy elementy, które składają się na współczesny niejednoznaczny odbiór fotografii ubóstwa w krajach Zachodu⁹. Pierwszy z nich to efekt bumerangu, który opisała Sankore. Kampanie społeczne posługujące się fotografią stosują wobec odbiorcy, potencjalnego darczyńcy retorykę „przyparcia do muru”, ale nie wyjaśniają złożoności sytuacji. W efekcie może to rodzić negatywną postawę wobec ofiar. Bezpośrednio wiąże się z tym drugi element — opisane już wielokrotnie opatrzenie i znieczulenie na obrazy ubóstwa. Istnieje także trzeci czynnik, który powoduje chociażby to, że wystawy World Press Photo zawsze przyciągają tłumy. Czynnik ten już wiele lat temu zastał nazwany przez Louisa-Vincenta Thomasa „wizualnym kanibalizmem”, co prawda, autorowi chodziło głównie o wizerunki śmierci, ale jak sądzę, mechanizmy działania są podobne w przypadku fotografii nędzy i wszystkich innych społecznych patologii. Thomas (1991, s. 108) pisze, że cechą współczesnej kultury jest zdolność do przekształcenia wszystkiego w produkt nadający się do konsumpcji. Wszelkie drastyczne obrazy, ukazujące rzeczywistość nieznaną nam, obcą, budzącą grozę mogą stać się atrakcyjnym towarem, ponieważ przyciągają wzrok, absorbują uwagę. To symboliczne pożeranie obrazów jest naturalnym następstwem zaspokajania ciekawości. Nie przez przypadek jedną z częściej przeglądanych książek z podręcznych zbiorów łódzkiej biblioteki uniwersyteckiej był swego czasu podręcznik medycyny sądowej. Potrzeba zaspokojenia ciekawości jest zrozumiała, a fotografia dostarcza bezpiecznej formy kontaktu z tym, co obce, odpychające, budzące grozę.

Nie bez znaczenia jest osłabiająca siłę przekazu fotografii dominacja informacji dostarczanej przez telewizję. Potwierdza to przebieg akcji skierowanej przeciwko tegorocznej klęsce głodu w Nigrze, wywołanej suszą oraz szarańczę. Przedstawiciele ONZ od wielu miesięcy bezskutecznie alarmowali o zbliżającej się katastrofie. Jak komentuje Jan Egeland, zastępca sekretarza generalnego ONZ do spraw humanitarnych: „Sytuacja zmieniła się dopiero, gdy do Nigru przyjechali zaalarmowani przez nas dziennikarze. Niestety, żeby świat się obudził, musi najpierw obejrzeć w TV twarze umierających dzieci” (Jagielski 2005,

⁹ W pewnym stopniu potwierdza to przeprowadzone przeze mnie w 2003 r. badanie dotyczące między innymi recepcji i postaw wobec drastycznych fotografii (pytano, co prawda, głównie o obrazy śmierci, przemocy, tortur, ale nie wykluczono innych drastycznych ujęć). W ponad czterystuosobowej grupie respondentów ujawniły się bardzo ambiwalentne i spolaryzowane opinie. W odpowiedziach 30% badanych pojawiała się negacja etycznej słuszności publikowania takich zdjęć. Kolejne 40% wyraziło przekonanie o ich ważnej roli informacyjnej, uświadamiającej i przestrzegającej. Pozostali uczestnicy badania albo nie potrafili zająć wyraźnego stanowiska, albo też sygnalizowali wątpliwości, co do czystości intencji wykonujących oraz rozpowszechniających takie zdjęcia.

s. 1). Od czasu emisji reportaży w ciągu dziesięciu dni do ONZ napłynęło więcej pieniędzy niż przez uprzednie dziesięć miesięcy. Z siłą oddziaływania telewizji nie może równać się żaden, nawet najbardziej rozpowszechniony, reportaż fotograficzny. Lata pracy reportera nie spowodują takiej reakcji jak informacja zamieszczona w programie telewizyjnym w czasie tak zwanego *prime time*.

Komu zatem służą zdjęcia ukazujące głód, nędzę, choroby, wykluczenie? Czyje interesy kryją się za takimi obrazami? Kto na nie patrzy? Wydaje się, że na ogół najmniej służą one samym fotografowanym — dodajmy, z reguły oni sami nie oglądają rezultatów pracy fotografa. Reporter wykonuje serię zdjęć i przemieszcza się w inne miejsce, zabierając ze sobą wizerunki pokrzywdzonych, głodujących, cierpiących. Sytuacja nie jest symetryczna, nie jest to wymiana ani dialog, raczej mamy tu do czynienia z formą symbolicznego zawłaszczania. Reporter jest gościem z innego świata, któremu co prawda chce pokazać to, co uważa za okrutne, tylko że reszta świata na ogół mało się tym interesuje lub kanalizuje obieg obrazów za pomocą wydarzeń typu World Press Photo, wystawy w galeriach, publikacje w specjalnych periodykach.

Fotografie ukazujące nędzę służyły i służą różnym celom. Wyróżniliśmy do tej pory cele kontroli i dyscyplinowania biednych (zdjęcia policyjne, dokumentacja slumsów i gett wykonywana przez różne instytucje), cele artystyczno-ekspozycyjne (wydawnictwa i wystawy, wernisaże, nagrody, fotograficzne trofea), cele ideologiczne (wspieranie polityki rządu, reklama społeczna, pomoc charytatywna), cele poznawcze (analiza tematu, bez zabiegów estetyzowania). Zdjęcia biedoty nigdy zatem nie są neutralne. Socjolog badający zjawisko nędzy także pozostaje w zgodzie z pewnymi akademickimi standardami i ideologią, bierze pod uwagę to, że jego badania zostaną opublikowane, książka lub artykuł są ważne dla jego pozycji zawodowej itd. Dla reportera trofeum w jednym z prestiżowych konkursów fotograficznych może stanowić przepustkę do dalszej kariery. Wystawa w galerii czyni jednak z pracy fotografów eksponaty, obiekty estetycznej kontemplacji, izoluje zdjęcia w zamkniętej przestrzeni, tym samym neutralizuje je. Kampanie społeczne, jak już było powiedziane, zamiast wywoływać altruistyczne odruchy, mogą stać się źródłem zniecierpliwienia, odrzucenia, przyczyną konstruowania negatywnych stereotypów. Nie oznacza to oczywiście, że kampanie społeczne nie mają sensu, a zdjęcia ubóstwa powinny zniknąć z fotograficznego uniwersum. Nie jest to zresztą możliwe, fotografie zawsze, od samego początku swego istnienia dokumentowały życie, w tym także jego ciemne strony. Należy jednak porzucić przekonanie o bezinteresowności wykonywania takich zdjęć oraz wiarę w neutralność fotograficznej rejestracji. Należy także zastanowić się nad kanałami dystrybucji omawianych fotografii i pilnie śledzić, jakie społeczne skutki niosą ze sobą różne formy ich wykorzystywania oraz czyje interesy w rzeczywistości za nimi stoją.

Na zakończenie chciałbym przytoczyć historię pozytywnego wykorzystania fotografii. Narzędziem niemalże natychmiastowej pomocy w sytuacjach kryzysowych może być tak zwany *photo-tracing* (foto-wyśledzenie). Na wielką skalę

zastosowano tę technikę w czasie exodusu Hutu z Rwandy w 1994 r. Ponad milion Hutu uciekających przed Tutsi schroniło się w obozach dla uchodźców na terenie Zairu. W czasie tej masowej migracji zagubiło się około 30 tysięcy dzieci. Na terenach obozów zorganizowano przy pomocy UNICEF pięć ekspozycji fotografii, na których rodzice mogli odszukiwać swoje potomstwo. W wyniku akcji udało się odnaleźć 2600 z pośród wszystkich 14 600 odszukanych na terenie obozów dzieci¹⁰. Jeden z pomysłodawców przedsięwzięcia, francuski reporter Reza, powiedział: „raz jedna fotografia zrobiła coś dobrego” (Robin 2000, s. 96). I nie był to reportaż zaangażowany, penetrujący, demaskujący czy jakkolwiek inny, ale zwykłe zdjęcia „legitymacyjne”, podpisane imieniem i nazwiskiem dziecka. W tej najprostszej, najmniej wyszukanej postaci fotografia okazała się niezwykle pomocnym narzędziem, mogącym rozwiązywać największe ludzkie dramaty. Tajemnica tego sukcesu tkwi w odpowiednim zastosowaniu medium w odpowiednim ku temu czasie.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Zygmunt, 2000, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Sic!, Warszawa.
- Brauchitsch Boris von, 2004, *Mała historia fotografii*, tłum. Barbara Tarnas, Jan Koźbiał, Cyklady, Warszawa.
- Frizot Michel, 1998, *Body of Evidence: The Ethnophotography of Difference*, w: *A New History of Photography*, Michel Frizot (red.), Konemann, Koln.
- Gawin Magdalena, 2003, *Rasa i nowoczesność. Historia polskiego ruchu eugenicznego*, Wydawnictwo Neriton–Instytut Historii PAN, Warszawa.
- Holdt Jacob, 1997, *American Pictures*, źródło: <http://www.american-pictures.com/english/jacob/> [5.07.2005].
- Jagielski Wojciech, 2005, *Zobaczcie twarze umierających dzieci*, „Gazeta Wyborcza”, 25 lipca.
- Jarecka Dorota, 2000, *Bez pocieszania*, „Gazeta Wyborcza”, 18 kwietnia.
- Jeffrey Ian, 1991, *Photography. A Concise History*, Thomas & Hudson, London.
- Koenig Thilo, 1997, *The Other Half. The Investigation of Society*, w: *A New History of Photography*, Michel Frizot (red.), Konemann, Koln.
- Ligocki Alfred, 1987, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Magala Sławomir, 2000, *Szkoła widzenia*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław.
- Michałowska Marianna, 2005, *W poszukiwaniu dokumentu prywatnego*, w: *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Tomasz Ferenc, Krzysztof Makowski (red.), Galeria f5&Księgarnia Fotograficzna, Łódź.

¹⁰ Jednym z problemów, które ujawniły się podczas akcji, było to, że wielu Hutu nigdy uprzednio nie widziało swoich dzieci na zdjęciach. „Legitymacyjna” konwencja portretowania była im zupełnie obca. Pracownik UNICEF zapamiętał historię kobiety, która wpadła w histerię odnalazłszy zdjęcie swojego dziecka. Była to dla niej fotografia obciętej głowy. Całej akcji musiał zatem towarzyszyć intensywny trening „czytania” fotografii, który prowadziły specjalnie przygotowane osoby (Robin 2000, s. 97).

- Newbury Darren, 1996, *The Visibility of Poverty: A Rural Vision of Depression in the Photographs of the Farm Security Administration*, „Visual Anthropology”, t. 8, s. 1–31.
- Olechnicki Krzysztof, 2003, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Pirce Derrick, 1997, *Surveyors and Surveyed, Photography out and about*, w: *Photography. A Critical Introduction*, Liz Wells (red.), Routledge, London.
- Robin Marie-Monique, 2000, *The Photos of the Century*, Taschen, Köln.
- Rosenblum Naomi, 2005, *Historia fotografii światowej*, tłum. Inez Baturo, Fundacja Centrum Fotografii, Bielsko-Biała.
- Sankore Rotimi, 2002–2003, *The Pitfalls and Consequences of Development „Pornography”*, <http://www.bond.org.uk/networker/april05/opinion.htm> [1.07.05].
- Salgado Sebastiao, 2005, *Workers*, Kant, Praha.
- Szarkowski John, 1989, *Photography until Now*, Museum of Modern Art, New York.
- Tagg John, 1988, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, London.
- Thomas Louis-Vincent, 1991, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Tomaszczyk Zbigniew, 1998, *Łowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa.

THE ART OF PHOTOGRAPHING POVERTY: TO WHAT END?

Summary

The article following text examines various kinds of visual representations of poverty. Its first part presents historical background and shortly reminds of the most representative and well-known photo-actions, like Farm Security Administration, documentary projects by Jacob A. Riis and Lewis W. Hine, and some others. In the second part the author concentrates on more contemporary photographers and different aspects of their work (for instance, S. Salgado, D. McCullin, J. Holdt). His theoretical assumption is based on conviction that there are no neutral and disinterested images. Beyond every single photo one may find a complicated net of transactions, private and public interests, tensions between channels of images distribution (official and non-official circulations of the photos). Images presenting the poor, homeless, excluded, dysfunctional people very often are ordered by state agendas, institutions of social control, police and many others institutions of power. Photographical evidence of poverty is always ideologically influenced and it always serves a cause (fight for social changes, controlling some groups, exploration of visual attractiveness of poverty). The final conclusion is that in many cases such images least of all serve the poor and excluded.

Key words/słowa kluczowe

involved photography / fotografia zaangażowana; visual representation of poverty / obrazy biedy; public and private documents / fotografie publiczne i prywatne; social exclusion and control / wykluczenie społeczne