

MAGDA GARNCAREK
Szkoła Nauk Społecznych IFiS PAN

NIEDOTYKALNOŚĆ I INTYMNOŚĆ — DWIE FOTOGRAFICZNE STRATEGIE PORTRETOWANIA INNEGO

Temat alternatywności — bo tak we współczesnym dyskursie publicznym najczęściej określa się Inność — cieszy się niemałym zainteresowaniem mediów, zwłaszcza tych, które opierają się w głównej mierze na wizualnej stronie komunikowania. Atrakcyjność tego tematu kryje się najprawdopodobniej w kumulacji kilku cech, sprowadzających się do odmienności, czasami kontrowersyjności (ocenianych z perspektywy członka kultury, społeczności „normalnej”). Należy jednak zauważyć, że owo medialne zainteresowanie dotyczy nie tyle zjawiska alternatywności w ogóle, ile momentów, podczas których staje się ona wyjątkowo jaskrawa, a więc wszelkich wystąpień publicznych. Co więcej, rozmaite subkultury są „medialnym samograjem” z powodu cechy, którą umownie nazwałabym „fotogenicznością”, a która jest związana z dążeniem poszczególnych ruchów alternatywnych do uzyskania wyraźnego wizualnego oblicza.

Pisząc o portretowaniu Innego mam na myśli wizualne przedstawianie kogoś, kto nie należy do społecznego albo kulturowego mainstreamu. Celem niniejszego tekstu jest omówienie dwóch strategii portretowania subkultur, czy — ogólniej mówiąc — Innego¹, z którymi — jak sądzę — mamy wspólnie do czynienia. Rozróżnienie między nimi wydaje się o tyle istotne, że wskazuje na dwa zupełnie odmienne podejścia do inności. Wychodzę z założenia, że przedstawienia wizualne, jakie tworzymy na dany temat, przynajmniej częściowo stanowią odzwierciedlenie naszego sposobu rozumienia, interpre-

Adres do korespondencji: mgarncarek@tlen.pl

¹ Pisząc Inny używam dużej litery, gdyż chcę nadać mu swoiste imię własne. Ten wybór z jednej strony jednoznacznie zdradza moje podejście do Innego (anonimowej postaci przypisuję właściwość indywidualnego bytu), a z drugiej — obrazuje moje rozumienie inności (skoro Inny został — właśnie przez nadanie mu imienia — uobecniony „tu”, czyli po tej samej stronie, co ja, co my, to imię „Inny” staje się potencjalnym dopełnieniem godności, a więc i tożsamości każdego z „nas tutaj”, także mnie samej).

towania i wyobrażania owego tematu. Dlatego mam nadzieję, że dzięki rozpatrzeniu dwóch różnych od siebie strategii portretowania Innego możliwe stanie się formułowanie wniosków (albo przynajmniej podejrzeń) dotyczących naszego sposobu postrzegania subkulturowości w ogóle, a także ewentualnych przemian w przyjmowanej przez nas perspektywie.

STRATEGIA PIERWSZA — NIEDOTYKALNOŚĆ

Obcy — prześladowany uchodźca, egzotyczny cudzoziemiec, niedostępna wybitna osobowość czy dewiant — to stały temat tradycyjnej fotografii dokumentalnej. Już pod koniec XIX wieku Alphonse Bertillon fotografował francuskich więźniów z intencją klasyfikowania ich typów fizycznych. Początkowo wykorzystanie fotografii w funkcji przedstawiania Innego było silnie związane z antropologią (przede wszystkim fizyczną — w celu potwierdzenia jej tezy robiono systematyczne zdjęcia ras i typów etnicznych), później z antropologią społeczną i etnografią (a także z różnymi projektami socjologicznymi)². Pierwsze próby podjął Edward Taylor, który fotografował amerykańskie plemiona indiańskie (lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XIX wieku); od lat dwudziestych XX wieku fotografia staje się narzędziem wspomagającym obserwacje — najbardziej znanym przykładem są Triobrandczycy badani przez Bronisława Malinowskiego, a także mieszkańcy Wysp Andamańskich (badanie Alfreda Radcliffa-Browna), lud Tikopia (Raymonda Firtha), plemiona Azandów i Nuerów (Edwarda Evansa-Pritcharda). W celu uwiarygodnienia swoich badań i jako ilustrację hipotez fotografują oni dobrą kulturę materialną, formy zbiorowego zachowania (religia, magia, karnawał); powszechne są również autoportrety w otoczeniu tubylców — jako dowód obecności „tam”, na miejscu (a nie prowadzenia analiz z domowego albo akademickiego „zaczysza”). Wykorzystanie fotografii w funkcji potwierdzenia, wzmocnienia naukowej wiarygodności nie ustrzegło antropologów, socjologów i etnografów przed zarzutami o nieobiektywność, perswazyjny i ideologiczny wpływ na odbiorców, a także o przypadkowość, niemożność standaryzacji czy kwantyfikacji obrazu. Wątpliwości co do metodologicznego potencjału fotografii sprawiły, że aż do lat siedemdziesiątych XX wieku jako naukowe narzędzie nie była ona traktowana poważnie. Dopiero wraz z pojawieniem się interakcjonizmu społecznego, fenomenologii i etnometodologii przekazy fotograficzne zostają uznane za materiał warty poddania głębszym analizom, na podstawie którego można opisywać rozmaite światy społeczne, a także wysuwać wnioski dotyczące zbiorowych wyobrażeń.

Niezależnie od naukowego statusu fotografii dość wcześnie dostrzeżono perswazyjne i reformatorskie właściwości dokumentu fotograficznego: za pre-

² Zob. P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, PWN, Warszawa 2005, s. 28–29.

cursorów uznaje się tu między innymi Lewisa Hine'a (dokumentacja emigrantów podczas kontroli imigracyjnej w Nowym Jorku, a także zdjęcia dzieci pracujących w amerykańskich fabrykach), Dorotheę Lange (wraz z pozostałymi fotografami biorącymi udział w ogólnokrajowym amerykańskim projekcie Farm Security Administration, który był bardzo rozbudowanym reportażem z życia biednego, rolniczego Południa Stanów Zjednoczonych w czasach Wielkiego Kryzysu) oraz Jacoba Riisa (slumsy Nowego Jorku). Teoretycy fotografii zaznaczają, że nieoceniony był udział tego typu dokumentów przede wszystkim w udowodnieniu istnienia światów innych niż ten „normalny”, w którym żyła na co dzień zdecydowana część społeczeństwa, a także w wyraźnym wskazywaniu kolejnych problemów społecznych (nędza, bezdomność, przestępczość, prostytutka itd.), które wymagały pomocy ze strony państwa lub społeczeństwa. Inaczej mówiąc, fotograficzna dokumentacja marginesu społecznego nie tylko spowodowała wzrost świadomości społecznej w tym zakresie, lecz także jednoznacznie wskazała konieczność poświęcenia mu osobnej refleksji, a także podjęcia działań reformatorskich.

Nastąpił więc zwrot w rozumieniu roli fotografii jako narzędzia badawczego, ale nie pociągnął jeszcze za sobą zmian w intencjach towarzyszących fotografowi wobec fotografowanego. W dotychczas podanych przykładach dominuje przedstawienie procesu fotografowania jako stosowanego wobec modelu (czasem uzupełnionego nawet elementami inscenizacji) podstępu, który poprawia wartość uzyskanych danych i dzięki któremu fotografie pokazują „inny świat” takim, jakim „normalna” część społeczeństwa go sobie wyobraża, a więc zazwyczaj jako świat mroczny, godny litości albo wywołujący wstręt. Kinga Dunin, analizując telewizyjny *talk show* z udziałem lesbijek, pisze o poszerzaniu granic dyskursu za pomocą reguł dyskursu liberalnego, które pomagają ujawnić się treściom nowym, wcześniej w dyskursie publicznym nieobecnych, jednocześnie jednak sprzyjają stygmatyzacji inności. „Dyskurs taki pozwala tworzyć dodatkową przestrzeń dla kolejnych «innych», nie modyfikując przy tym swoich podstawowych reguł. [...] w istocie nie tworzy miejsca dla Innego, tylko sam go na swoją miarę produkuje”³. Podobny sposób fotografowania, dokumentowania rzeczywistości także obarczony jest ryzykiem utrwalania stereotypów, a ponadto nasuwa jednoznaczne skojarzenia z postawą etnocentryczną.

Realizacje fotografów, którzy za pomocą aparatu pragną zebrać i pokazać jak największą liczbę możliwie najbardziej urozmaiconych „ludzkich przypadków”, przypominają pracę archeologów, którzy katalogują odkryte przez siebie wykopaliskowe skarby — bezcenne, ale uprzedmiotowione. Dobitym potwierdzeniem takiego podejścia są wypowiedzi Zofii Rydet, skądinąd uznawanej za wybitną dokumentalistkę, która w sposób zupełnie naturalny przyznaje się do

³ K. Dunin, *Granice dyskursu publicznego. Telewizyjny talk show z udziałem lesbijek*, w: M. Czyżewski, S. Kowalski, A. Piotrowski (red.), *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, Aureus, Kraków 1997, s. 142.

psychologicznego manipulowania swoimi modelami („My tu idziemy do pani robić zdjęcia. — Jakie zdjęcia? — próbowały dowiedzieć się atakowane osoby. — Takie zdjęcia, co się za nie nic nie płaci i Ojciec Święty będzie je oglądał...”⁴) i która nie tylko nie pyta o pozwolenie na zrobienie zdjęcia, ale nawet ignoruje mniej lub bardziej śmiałe protesty przyszłych modeli („Wchodzę do kolejnej chaty, zawsze pukam, to bardzo ważne, bardzo, baby zawsze protestują, że nie-ubrane, chłopci też chcą coś odświętnego założyć, a ja ich zagaduję, oni ciągle «eetam», a ja w trakcie ich sadzam, o tu, tak pięknie, bardzo pięknie, no i mam gotowe zdjęcie”⁵).

Michał Buchowski tak wyjaśnia pojęcie etnocentryzmu: „[...] ludzie są etnocentryczni, kiedy postrzegają, opisują, interpretują i oceniają poprzez pryzmat własnych standardów wzory zachowań i wierzenia znajdujące w innych kulturach. Sposoby życia innych ludzi jawią się jako dziwaczne, gdyż nie przylegają do podzielanych przez kogoś norm. Etnocentryzm oznacza nie tylko uznawanie własnego światopoglądu, a przez to i własnej osoby, za lepsze od innych, lecz także pozbawia obce kultury ich własnego «współczynnika humanistycznego», osobliwych intencji, przez imputowanie im własnych wyobrażeń kulturowych — norm, wartości, kompetencji i doświadczenia. Jednocześnie własny światopogląd uznaje się jako obiektywny i zdolny do adekwatnego odzwierciedlenia świata”⁶. Właśnie owo przekonanie o własnej obiektywności zatrzymuje fotografa „na zewnątrz” przestrzeni, którą fotografuje — przygląda się, patrzy, ale stara się zatuszować własną obecność, w imię postulatów niezależności, nieujawnia siebie.

Dokumentacja Innego takim, jakim się go na miejscu widziało (a z pozycji obserwatora widziało się tylko swoje jego wyobrażenie), prowokuje podejrzenia, że tworzone przedstawienia wizualne Innego były w gruncie rzeczy przedstawieniem wyobrażeń (a więc i stereotypów), które miał na jego temat antropolog czy etnograf, czy najogólniej: dokumentalista. W moim przekonaniu tak rozumiana fotografia może być w pełni wiarygodnym dowodem jedynie dychotomicznych podziałów obecnych w naszym pojmowaniu świata: ja–inni, rasa biała–rasa kolorowa, cywilizowany–prymitywny. Jeżeli badacz formułuje hipotezę badawczą i podczas całej procedury nie pyta tubylca o zdanie, tylko obserwuje, to jedyną zakładaną funkcją fotografii jest jej przeznaczenie ilustracyjne, potwierdzające założone wyobrażenia.

Wyłania się zatem kwestia odpowiedzialności, której szczególnie dużo uwagi poświęcała w esejach poświęconych fotografii Susan Sontag⁷, fotografii

⁴ Cyt. za: A. B. Bohdziewicz, *Zostały zdjęcia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1–2.

⁵ Wypowiedź fotografki z filmu dokumentującego jej pracę, *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzone i podsłuchane Zofia Rydet A.D.* 1989, reż. Andrzej Różycki, 1990.

⁶ Michał Buchowski, *Zrozumieć Innego. Antropologia racjonalności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 29.

⁷ Zob. m.in. S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, WAIiF, Warszawa 1986, s. 16; S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farras, Strauss and Giroux, New York 2003.

rozumianej jako wyraz poszanowania jednostkowości „modela”, jego podmiotowości, godności. Fotograf dokumentalista przyjmujący pierwszą ze strategii „patrzy na świat nie tyle 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 opuścić⁸. W efekcie mamy do czynienia z udramatyzowaną fotografią „inności”, która często prowadzi do ukazania „pustych fotograficznych sobowtórów”⁹ (a więc nasza identyfikacja z ludźmi ukazanymi na portretach okazuje się iluzoryczna).

Obowiązuje zatem niepisana zasada niedotykalności — dokumentalista prowadzi „wizualne notatki”, aparat fotograficzny jest jego barierą bezpieczeństwa, artefaktem, który jednoznacznie ustala relacje (a także podział władzy): wybrałem cię na swojego modela, a więc podlegasz mojej woli ustawiania cię, kadrowania, najogólniej rzecz ujmując — przedstawienia. Nie ma mowy o relacji zwrotnej, o prawdziwej interakcji dwóch równoprawnych podmiotów.

W moim rozumieniu niedotykalność przeciwstawiona kolejnej strategii — którą równie umownie jak pierwszą nazwałam i n t y m n o ś c i ą — nie odnosi się do postawy przyjmowanej przez osobę portretowaną, ale do nastawienia, które warunkuje pracę dokumentalisty, zwłaszcza fotografa. Czy gdyby badacz rzeczywiście chciał ukazać obiekt swoich badań takim, jakim on jest, czyli jakim sam się czuje i określa, nie powinien raczej wręczyć mu aparatu do ręki i poprosić o autoportret?

Wypadałoby w tym miejscu poczynić pewne uwagi. Przede wszystkim Malinowski nie mógł zwrócić się do Triobriandczyków z podobną prośbą, bo nieuchronnie natrafiłby na przeszkody w postaci nieznamości z ich strony sprzętu i specyfiki samego aktu fotografowania. Niemożliwa była zatem alternatywna strategia portretowania. Należy zaznaczyć, że współcześnie są już realizowane projekty samodzielnego tworzenia obrazu rzeczywistości przez jej codziennych uczestników, na przykład zrealizowany przez dzieci z Jasionki i Krzywej pomysł fotoreportera „Gazety Wyborczej” Piotra Janowskiego czy warsztaty organizowane przez Konrada Pustołę z młodymi uchodźcami w Polsce¹⁰. Jednym z najbardziej aktualnych projektów jest najnowsza akcja hollywoodzkiego reżysera Stevena Spielberga, który ma zamiar rozdać kamery dzieciom palestyńskim i izraelskim i poprosić je o nakręcenie dokumentu z kilku dni, może tygodni ich życia. Później dzieci mieszkające po dwóch stronach nieustającej wojny (być może część z nich nawet nie wie, o co w niej dokładnie chodzi?) wymienią się nagraniami. Z deklaracji inicjatora projektu

⁸ Zob. M. Michałowska, *W poszukiwaniu dokumentu prywatnego*, w: T. Ferenc, K. Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2005, s. 16.

⁹ Tamże, s. 17.

¹⁰ Oba opisywane m.in. przez Magdę Pustołę: *Rebelia w zasięgu wzroku*, w: *Przestrzenie fotografii*, cyt. wyd., s. 215–226.

wyłania się bardzo jednoznaczny cel: demaskacja względności. Różni Inni mają przekonać się, że — wbrew wmawianym im podziałom — są do siebie bardzo podobni, a tym, co ich łączy, jest doświadczenie bycia Innym.

„TYLKO SIĘ NIE ODWRACAJ”

Zanim opowiem o alternatywnej strategii fotograficznego przedstawienia Innego, chciałabym, a nawet powinnam, poczynić zastrzeżenie, które być może uchroni prezentowaną tu „typologię” przed ewentualnymi zarzutami o zbyt nieuproszczenie.

Odróżniając dwie postawy, które może przyjąć osoba fotografująca wobec postaci przez siebie fotografowanej, nie zamierzam wcale rysować między nimi wyraźnej granicy chronologicznej, która oddzielałaby „nieczułe” początki fotografii (a zwłaszcza jej przykłady występujące między innymi w badaniach etnograficznych czy antropologicznych) od wypełnionej empatią i poczuciem moralnego obowiązku fotografii najnowszej.

Pierwsza strategia wcale nie zaniknęła współcześnie (choć — przynajmniej jako odbiorcy — wydajemy się do niej nieco zniechęceni), a druga, którą postaram się dalej scharakteryzować, nie jest wcale wymysłem ostatnich lat czy nawet dziesięcioleci.

W podróży zapiskach Victora Segalena, francuskiego poety, powieściopisarza i archeologa żyjącego na przełomie XIX i XX wieku wyraźnie dostrzegalny jest niepokój wywołany najprawdopodobniej niezdefiniowaniem pojęcia Innego, a przede wszystkim własnej do niego relacji. W pierwszym odruchu przybiera postawę — powiedzmy w nieco niesprawiedliwym uogólnieniu — klasyczną, to znaczy staje się (pozostaje?) podglądaczem.

We fragmencie „To, co odbija się w oczach” Segalen, zafascynowany egzotyką tubylczych dziewcząt, wykrzykuje w zachwycie: „[...] to uczesanie, ta postawa! Nawet oczy patrzące wprost na ciebie i mnie... a może ponad naszymi głowami w przestrzeń, która jest za nami? (Nie odwracaj się)”¹¹. Funkcją zamkniętej w nawiasie przestrogi wydaje się powstrzymanie potencjalnego współobecnego *voyeuira* przed odruchem obejrzenia się za siebie, weryfikacji, gdzie tak naprawdę skierowane jest spojrzenie — w tym przypadku — Innej. To nieistotne — lekceważąco myśli Segalen. — Najważniejsze, że ja, że my możemy widzieć i podziwiać egzotyczne piękno. James Clifford przywołujący pisma Segalena (szczególnie *Essai sur l'exotisme*)¹² zauważa, że „patrzący widzi jedynie to, co już mieszka w jego oczach, a inny staje się jedynie ekranem, na który projektuje on własne pragnienia. Wyobrażenie dwóch nagich dziewcząt u Segalena jest stereotypowym pornograficznym obrazkiem dla podglądacza”¹³.

¹¹ Cyt. za: J. Clifford, *Kłopoty z kulturą*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, rozdział 5: „Poetyka przemieszczenia: Victor Segalen”, s. 169–180.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 176.

A jednak bezwzględny *voyeur* w końcu sam zaczyna wątpić. Niepewny wza-
jemności spojrzenia traci etnocentryczną równowagę. Od tego momentu, aby
określić własną tożsamość w nowym kontekście, Segalen jest zmuszony szukać
potwierdzenia siebie w spojrzeniu Innego. Zaczyna dążyć do spotkania, bo bez
niego sam już nie wie, kto tu jest Innym. Pyta: „A jednak czy nadal patrzą
w nasze oczy. Co jest więc źródłem tego odbicia? Nasze *własne* oczy? Przestrzeń
za naszymi plecami?”¹⁴. Zdaniem Clifforda, podróżnik wpada w pułapkę su-
biektywizmu własnych pragnień: „Pod koniec jego kariery egzotyczne stają się
jego własne «Ja», a nie inny”¹⁵.

Ten właśnie paradoks antropolog nazywa „poetyką przemieszczenia”: „Zo-
baczona jako odbicie w oczach innego, ta wyobrażona *rzeczywistość* gmatwa
najważniejszą kategorię historyczną, którą jest kobieta jako płeć przeciwna,
zagadka, obiekt męskiego pożądania. Egzotyka typowa dla heteroseksualizmu
uległa naruszeniu”¹⁶.

W kobiecie zatem, Innej, słabszej, podległej, nie mającej pełnego prawa do
samostanowienia, *voyeur* — mający dotąd przekonanie o posiadanej nad nią
i (nad każdym Innym) władzy — dostrzega nagle zagrożenie dla własnej toż-
samości. Umykając mu poprzez spojrzenie nie potwierdzające jego własnych
o sobie wyobrażeń, Inny zmusza go do poszukiwań. Zmysł wzroku ma władzę,
która jednak nie polega już, jak w przypadku Meduzy, najgroźniejszej z mito-
logicznych Gorgon, na zdolności uśmiercania spojrzeniem. Zamiast aktywnej
władzy oka — takiej, która przejawia się w podejmowaniu pewnej czynności
— mamy do czynienia z mocą, która tkwi w bierności: kiedy ktoś, komu przy-
glądamy się, nie odbija naszego na niego patrzenia. Inny droczy się, a stawką
jest — jak się później okaże — nasza tożsamość.

STRATEGIA DRUGA — INTYMNOŚĆ

Drugi zapowiedziany przeze mnie we wstępie sposób portretowania opisa-
łabym wstępnie jako podejście bardziej od poprzedniego humanistyczne. „Jeśli
mielibyśmy określić, co zmieniło się w podejściu do dokumentu fotograficz-
nego od początku dwudziestego wieku, to musielibyśmy zwrócić uwagę nie
tylko na sposób konstruowania opowieści o świecie, ale także na jego odbiorcę.
Nazwałabym to przejściem od dokumentu publicznego do prywatnego. Pami-
ętać należy jednak, że użycie określenia «prywatny» nie jest równoznaczne
z zakazem publicznego pokazywania fotografii [...]. O prywatności lub pu-
bliczności materiału będzie decydowało usytuowanie fotografa wobec przed-
stawianego świata. W pierwszym przypadku, będzie on starał się zachować

¹⁴ Tamże, s. 177.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

dystans, w drugim — celowo będzie z niego rezygnował” — pisze Marianna Michałowska¹⁷.

Rezygnacja z dystansu oznacza dopuszczenie możliwości „dotyku”, czyli gotowości do nawiązania interakcji. Tożsamość uczestników tej relacji jest wyznaczana przez coś bardziej elementarnego niż układ fotografujący–fotografowany, a mianowicie przez współuczestnictwo w tym samym doświadczeniu. Konsekwencją nawiązania prawdziwej interakcji jest rezygnacja z siebie jako tylko i wyłącznie fotografa, bo skoro uczestniczy się w tym swoistym spotkaniu, to staje się ono także częścią wspólnego przeżycia. W konsekwencji fotograf uznaje się i przedstawia się nam jako „jeden spośród innych”. Nie jest już pośrednikiem między dwoma różnymi światami, ale pokazując fotografie, które są częścią jego własnego doświadczenia, prowokuje sytuację, w której „inny świat” staje przed nami bezpośrednio, dosłownie *vis-à-vis*, a różnica w stosunku do poprzedniej sytuacji polega na tym, że na ogół bezbłędnie wyczuwamy wiarygodność przedstawienia.

Ta zmiana strategii fotograficznej częściowo znajduje odzwierciedlenie w estetyce. John Tagg, przekonany o ideologiczności dokumentu publicznego, zauważa, że zazwyczaj „model usytuowany jest frontalnie wobec aparatu fotograficznego, najczęściej nie ma imienia ani nazwiska, jego tożsamość wyznaczana jest przez przynależność do konkretnego zawodu”¹⁸ (zwłaszcza w projektach związanych z reformami społecznymi). Czarno-biała, statyczna fotografia bywa zastępowana kolorowymi i dynamicznymi zdjęciami. Zmienia się również sposób prezentacji — fotografie są składane w sekwencje (z nich komponowane są czasami *slide-shows*, czyli kilkuminutowe lub dłuższe pokazy slajdów, które tworzą swoistą narrację) lub wystawiane w formie instalacji. Te nowe sposoby prezentacji sugerują, że Inny ma nam coś do powiedzenia, że być może chce opowiedzieć nam swoją historię. Michałowska zwraca uwagę, że „fotografia dokumentalna zawiera pewien paradoks: chciała skłaniać widzów do reakcji, czy wręcz wywoływać szok, ale nie potrafiła pokazać dramatu ludzi w sposób nieestetyczny. Dokumenty (zwłaszcza te czarno-białe) są niezwykle piękne”¹⁹ — tak jak piękne i doskonałe są spreparowane eksponaty muzealne albo wierne reprodukcje rozmaitych gatunków roślin czy zwierząt w równie pięknych kolekcjonerskich edycjach atlasów. Tymczasem dokument prywatny dyskutuje z estetyką fotografii — celowo pokazuje rzeczy brzydkie i kiczowate, nierzadko wykorzystuje ekshibicjonizm, a także obsceniczność. Pokazuje Innego szczerze — takim, jakim czasami on bywa, jakimi my sami bywamy. Ukonkretniając go, nadając modelowi ludzkie znamiona — jednocześnie go „uczłowiecza”. Rezygnacja z wizualnego

¹⁷ M. Michałowska, *W poszukiwaniu dokumentu prywatnego*, cyt. wyd., s. 18.

¹⁸ J. Tagg, *The Burden of Representation*, za: M. Michałowska, *W poszukiwaniu dokumentu prywatnego*, cyt. wyd., s. 20.

¹⁹ M. Michałowska, *W poszukiwaniu dokumentu prywatnego*, cyt. wyd., s. 30.

oszustwa, z estetycznej „czystości” przybliży Innego naszemu poczuciu rzeczywistości.

Doskonałym przykładem są fotografie Nan Goldin (często prezentowane publiczności w formie wspomnianych *slide-shows*, które autorka rekonstruuje przed każdym pokazem, uwzględniając fakty i zmiany, jakie nastąpiły od ostatniej wystawy, na przykład śmierć przyjaciółki). Piotr Sztompka pisze o twórczości Goldin: „tematem fotografii uczyniła ona swoje własne powikłane życie w środowisku marginesu społecznego — narkomanów, homoseksualistów, transwestytów, chorych na AIDS, do którego weszła już w młodości, po samobójczej śmierci siostry i ucieczce z domu. [...] To, co uderza w prezentowaniu tak odpychających obrazów, to jakaś głęboko humanistyczna solidarność i współczucie wobec portretowanych przyjaciół”²⁰. Z kolei Nicholas Mirzoeff zauważa bardziej precyzyjnie, że „jej dzieła odchodzą od samej istoty fotografii, jaką jest podglądanie, i stają się daniem świadectwa. Świadek sam uczestniczy w danej scenie i potem ją relacjonuje, podczas gdy podglądacz stara się widzieć, pozostając niewidzialnym”²¹. Jednym z najważniejszych wyznaczników będzie tu zatem zaznaczenie roli fotografa, który z obserwatora zmienia się w uczestnika wydarzeń, a więc nie boi się Innego, jest razem z nim. Dokument prywatny nie są to wcale fotografie z życia prywatnego wyciągnięte na światło publiczne — gdyby przyjąć taką drogę rozumowania, należałoby wpisać w ten „gatunek” również te fotografie, które są wytworem pracy paparazzich, a ci przecież zawsze pozostają podglądaczami. Tymczasem *voyeuem* nie jest tylko ten, który do portretowanego świata należy. Nan Goldin przyznaje: „Ty — jako fotograf — chowasz się i jesteś świadkiem zachowania obiektu bez zaangażowania się w sytuację i bez ujawniania się. Tego nie ma w moich pracach. Nie ukrywam się, lecz ujawniam w takim samym stopniu, jak mój model”²².

„Portrety dokumentalne zwykle zmierzają do zniesienia dystansu między tematem fotografii a widzem: fotograf stara się osiągnąć bliskość lub intymność w celu ujawnienia czegoś szczególnego i głębokiego o przedstawianym obiekcie, usiłując dotrzeć do ukrytego pod fizycznym wyglądem psychologicznego jądra jednostki w oczekiwaniu, że ta emocjonalna empatia będzie czytelna dla wszystkich późniejszych widzów” — stwierdza Kate Bush²³.

Zamiast prób ukazania „uniwersalnego humanizmu” (jak przekonuje Marianna Michałowska, jeden z najbardziej znanych ogólnoswiatowych projektów fotograficznych, „The Family Man”, „Rodzina człowiecza” pokazał w istocie, że

²⁰ P. Sztompka, *Socjologia wizualna*, cyt. wyd., s. 52. Na marginesie warto zauważyć, że uwagi Piotra Sztompki wydają się nieco niepokojące; ich brzmienie („margines społeczny”, „jakaś solidarność”) podsuwa jednoznaczne skojarzenia z opisywaną wcześniej perspektywą etnocentryczną.

²¹ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London 1999, s. 81.

²² www.thirteen.org/reelnewyork2/i-goldin.html

²³ K. Bush, *Aktualne osiągnięcia fotografii i sztuki wideo*, w: *Reality check. Katalog wystawy*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2003, s. 5.

świat jedną wielką rodziną nie jest²⁴) pojawia się w fotografii odwołanie się do najintymniejszego, indywidualnego doświadczenia, i to doświadczenia będącego udziałem także fotografującego — doświadczenie Innego jest także moim własnym doświadczeniem; solidaryzuję się z nim, współodczuwam, współistnieję. „O ile w dokumencie publicznym mogliśmy bezpiecznie zdystansować się od tego, co widzieliśmy — tak jak patrząc na fotografie ludzi pozbawionych środków do życia Dorothei Lange mogliśmy z ulgą powiedzieć: «jak dobrze, że nam się to nie przytrafiło», o tyle dokument prywatny wciąga widza w swoją orbitę”²⁵. Wchodząc w świat dokumentu stajemy się w pewien sposób uczestnikami życia autora, zgodnie z jego intencją, chęcią podzielenia się doświadczeniem, patrzymy bowiem na zdarzenia zbyt osobiste, by nie uznać ich za własne. Potwierdzamy tym samym godność portretowanego — a kiedy przyznajemy Innemu prawo do godności, oznacza to po prostu szacunek dla niego jako jednostki, a więc jednocześnie przyznanie mu prawa do indywidualności. Rezygnujemy z władzy interpretacji i oceny, wartościowania.

Mimo emocjonalnego związku między fotografującym a fotografowanym znaczenie fotograficznych dokumentów prywatnych wykracza poza indywidualne doświadczenie, przeżycie. Ma wymiar nie tylko osobisty, lecz także historyczny i społeczny. Znajomi Goldin należą do subkultury eksperymentującej między innymi z narkotykami i z tożsamością seksualną, wielu z nich już nie żyje, to właśnie na ich czas bowiem przypadła jedna z pierwszych największych fal AIDS. Tym samym Goldin nie tylko portretuje pewną subkulturę, do której sama należy, ale jednocześnie dokumentuje bardzo znaczący ze społecznej perspektywy motyw dotyczący kilku pokoleń. „Co ciekawe, o ile społeczne dokumenty publiczne równie chętnie pokazują świat wsi i małych miasteczek co dzielnic robotniczych, to dokumenty prywatne dotyczą przestrzeni miejskich oraz ich mieszkańców”²⁶ — zwraca uwagę Michałowska. Być może są one jedną z prób oswojenia anonimowości w wielkim mieście, poradzenia sobie z liczebnym nadmiarem osób nieznanych, tych Innych mijanych codziennie na ulicy, których poznanie i oswojenie jest rzeczą nierealną, a to z kolei sprawia, że Innych postrzegamy jako zagrożenie, jako obcych? Być może fotograficzne spotkania sprawiają, że zamiast Baumanowskiej strategii niby-spotkania, czyli takiego spotkania, które pozostaje tylko nieuniknioną koniecznością, zdarzeniem, na które wielokrotnie jesteśmy skazani, ale przed którego nadmiarem starannie bronimy się, wzdrygając się przed zaangażowaniem, pozwolimy dojść do głosu ciekawości, zaufaniu, próbie kontaktu, a niebezpiecznego Innego oswoimy i przeniesiemy w Goffmanowski *Umwelt*, czyli świat doświadczany?

²⁴ M. Michałowska, *W poszukiwaniu dokumentu prywatnego*, cyt. wyd., s. 18.

²⁵ Tamże, s. 25.

²⁶ Tamże, s. 14.

TYLKO SIĘ NIE ODWRACAJ (2)

Roland Barthes pisał, że „nienaśladowalną cechą Fotografii jest fakt, że ktoś widział jej odniesienie rzeczywiste, «z krwi i kości», czy też osobiście”²⁷. Mówiąc o mocy zaświadczenia fotografii Barthes zauważa, że leży ona bardziej po stronie czasu niż przedmiotu. Przesunięcie to więc wysuwa na plan pierwszy „to było”, a nie rzeczowość „tego, co było”²⁸. Jest rzeczą ważną, że fotografia ma moc dowodową i że jej świadectwo dotyczy nie przedmiotu, lecz czasu. Z fenomenologicznego punktu widzenia moc zaświadczenia przewyższa moc reprezentacji²⁹. Z rozumowania Barthesa wyłania się kategoria zdarzenia, czyli momentu, w którym nastąpiło zetknięcie fotografa z tym, co (kto) fotografowane. Jeśli fotografowanym był człowiek, owo zdarzenie zetknięcia to nic innego jak spotkanie — chwilowe, być może ulotne, ale stwarzające kontekst interakcji.

Strategia intymnego portretowania wprowadza jeszcze jedną zmianę w stosunku do poprzednio omawianego dokumentaryzmu: eksplorowanie tematu Innych to także przyglądanie się wśród nich sobie samemu — o tyle znaczące, że znosi granicę między mną, moim światem a dziwnym światem Innych, obcych; „ich” i „moja” rzeczywistość zostają uznane za rzeczywistość wspólną. Wyłania się zjawisko wzajemnej przynależności: model zostaje zintegrowany ze światem fotografa, a z kolei fotograf przedstawia samego siebie jako uczestnika alternatywnej wspólnoty.

Różnice między obiema opisanymi przeze mnie strategiami można w największym uogólnieniu sprowadzić do opozycji: etnocentryzm–empatia, obserwacja–współuczestnictwo, podglądacz–świadek, profesjonalna obojętność–intymność. Druga z wyróżnionych przeze mnie strategii ujawnia swoje właściwości stopniowo, w kilku fazach. Po pierwsze, zamiast biernego i uprzedmiotowionego modelu mamy do czynienia z podmiotem — pełnoprawnym uczestnikiem interakcji. Po drugie, fakt zaistnienia interakcji oznacza, że fotograf przekracza granicę dzielącą jego świat od świata Innego; obaj współistnieją na tej samej, intymnej płaszczyźnie. Z tego wynika, że tematem zdjęcia nie jest tylko i wyłącznie „model”, ale także relacja bliskości. W konsekwencji przejście od rozumienia dokumentu jako uniwersalnego przedstawienia ludzkości do dokumentu jako zapisu zbioru partykularnych doświadczeń (które nadal w szerszej perspektywie mają zdolność obrazowania zagadnień społecznych) oraz zerwanie ze — sformułowaną przez Susan Sontag³⁰ — zasadą nieinterwencji jest także świadectwem możliwej zmiany w podejściu do Innego: którego sytu-

²⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 33.

²⁸ Zob. S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, Izabelin 2004, s. 32.

²⁹ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu*, cyt. wyd., s. 36.

³⁰ Susan Sontag, *O fotografii*, cyt. wyd., Warszawa 1986, s. 16.

ujemy tym razem w obszarze wspólnego świata (a nie „gdzieś tam”, po drugiej stronie), w którym możliwe jest rzeczywiste spotkanie, dwustronne dostrzeżenie się. Tylko się nie odwracaj.

UNTOUCHABILITY AND INTIMACY:
TWO PHOTOGRAPHIC STRATEGIES OF DEPICTING THE OTHER

Summary

The author accepts the fairly obvious assumption that visual depictions we create are at least in part a reflection of our own way of understanding, interpreting and imagining a given subject. Her aim is to describe two possible ways of depicting the Other, for which she has used the accepted term “strategy of untouchableness” and “strategy of intimacy”. These two seem to be so distinct so as to make two completely different approaches to Otherness possible.

Key words/słowa kluczowe

photography / fotografia; document / dokument; Other / Inny