

SUSAN SONTAG

o fotografii



SUSAN SONTAG

O fotografii

W platońskiej jaskini

Wszystko zaczęło się od jednego eseju o niektórych estetycznych i moralnych problemach, wynikających ze wszechobecności utrwalonych fotograficznie obrazów. Ale im więcej myślałam o tym, czym są fotografie, tym bardziej sugestywnie jawiły się w mojej wyobraźni. Pierwszy esej doprowadził więc do napisania następnego i tak dalej, aż - ku memu zdumieniu - powstała cała seria poświęconych znaczeniu i karierze fotografii. Argumenty, które przedstawiłam w pierwszym szkicu i rozwijałam w następnych, mogły doczekać się rekapitulacji i bardziej teoretycznego rozwinięcia oraz pointy.

Szkice te, opublikowałam po raz pierwszy (w nieco zmienionej formie) w *The New York Review of Books*. Prawdopodobnie nie doszłoby do ich napisania, gdyby nie zachęta ze strony redakcji i przyjaciół, Roberta Silvers'a oraz Barbary Epstein, którzy podsycali moje obsesyjne zainteresowanie fotografią. Jestem im wdzięczna - podobnie jak odczuwam dług wdzięczności wobec Don Erica Levine'a, przyjaciela służącego cierpliwą radą i szczerą pomocą:

S.S.
maj 1977

Ludzkość wegetuje niezmiennie w jaskini Platona i, zgodnie z odwiecznym zwyczajem, wciąż znajduje upodobania w samych tylko przeblyskach prawdy. Ale przebliski prawdy dostarczane przez fotografię różnią się od przeblisków dostarczanych przez starsze i bardziej rzemieślnicze obrazy. Ponadto mamy dziś do czynienia z o wiele większą liczbą obrazów starających się przykuć naszą uwagę.

Inwentaryzację tematów fotograficznych zaczęto sporządzać od 1839 roku i dziś trudno oprzeć się wrażeniu, że wszystko już chyba sfotografowano. Owo nienasycenie fotografującego oka zmienia warunki, na jakich przetrzymywani jesteśmy w naszym świecie, w jaskini. Ucząc nas nowego kodu wzrokowego, fotografie zmieniają i rozszerzają pojmowanie tego, co zasługuje na oglądanie, i tego, co mamy prawo zauważyć. Stanowią gramatykę i - co jeszcze ważniejsze - etykę widzenia. Wreszcie, najbardziej pompatycznym wynikiem fotograficznego przedsięwzięcia jest poczucie, iż jesteśmy w stanie cały świat zmieścić w głowie jako antologię obrazków.

Zbierać fotografie - to zbierać świat. Filmy i programy telewizyjne rozświetlają ściany, migocą i gasną. Natomiast jako nieruchome zdjęcie obraz fotograficzny jest tani i łatwo go wyprodukować i przechowywać. W *Karabinierach* Godarda (1963) namawiają dwóch ospałych włóczęgów do zaciągnięcia się do armii królewskiej obiecując im, że będą grabić, gwałcić i zabijać. A wiele lat później bohaterowie przywożą do domu, by pokazać swoim żonom, walizkę „łupów”, w której są setki

pocztówek z: pomnikami, ssakami, dziwami natury, środkami komunikacji, dziełami sztuki i innymi skarbami zebranych z całego świata. Żart Godarda wyraźnie parodiuje dwuznaczną magię zdjęcia fotograficznego. Fotografie - to chyba najbardziej tajemnicze przedmioty, które tworzą i zespalają nowoczesne środowisko. Zdjęcia są wszakże uchwyconymi fragmentami przeżyć, ale aparat fotograficzny stanowi idealne narzędzie świadomości w jej zaborczych dążeniach.

Fotografowanie jest równoznaczne z przywłaszczaniem sobie zdejmowanego przedmiotu. Oznacza to wchodzenie w pewien stosunek, który kojarzy się nam z poznaniem, czyli zawładnięciem. Znamy powszechnie pierwszy przykład upadku i wyobcowania człowieka, spowodowanego przyzwyczajeniem do abstrakcyjnego traktowania świata, poprzez drukowaną stronicę. Przyzwyczajenie to wytworzyło, jak sądzę, pewien nadmiar „fantastycznej” energii i psychicznego zwichnięcia. Okazały się one niezbędne dla zbudowania współczesnych, „nieorganicznych” społeczeństw. A mimo to, uważamy druk za mniej zdradliwą metodę „odcedzania” świata, przekształcania go w przedmiot psychiczny, niż obrazy fotograficzne, które dostarczają nam obecnie nadmiaru informacji o przeszłości i teraźniejszości. To, co napiszemy o jakimś wydarzeniu albo o jakiejś osobie jest jawną interpretacją, podobnie jak interpretacją stają się ręcznie wykonane podobizny w formie malowideł czy rysunków. Tymczasem obrazy fotograficzne wyglądają nie tyle na taką interpretację, ile na wyrwane z rzeczywistości fragmenty świata, jej miniaturyzację dostępną dla każdego, kto ją wykona lub kupi.

Fotografie igrające jakże dowolnie ze skalą świata, same padają ofiarą naszych igraszek-zmniejszamy je, powiększamy, podnosimy ziarnistość, retuszujemy, przerabiamy, stosujemy triki techniczne. Starzeją się i cierpią na dolegliwości właściwe przedmiotom papierowym, niszczą się, nabierają wartości, są sprzedawane, kupowane i powielane. Fotografie „parcelują” świat, dzielą na fragmenty i zachęcają do tego, byśmy je tak samo interpretowali. Toteż wklejamy je do albumów, opra-

wiamy w ramki i stawiamy na biurkach, zawieszamy na ścianach, rzucamy na ekran jako przezrocza, drukujemy w gazetach i periodykach, gromadzimy w policyjnych aktach, wystawiamy w muzeach, wydajemy w antologiach.

Przez wiele dziesiątków lat książka stanowiła najbardziej rozpowszechniony sposób aranżacji, a zazwyczaj także miniaturyzacji zdjęć fotograficznych, gwarantując im zarazem długowieczność, a może wręcz nieśmiertelność i szerokie rozpowszechnianie. Fotografie są przedmiotami kruchymi, łatwo je podrzeć albo zgubić. Zdjęcia w książce stanowią, rzecz jasna, obraz obrazu. Ale nie możemy zapominać, że są to wydrukowane, płaskie obrazy, które tracą o wiele mniej ze swych istotnych cech niż dzieło malarskie. Mimo wszystko jednak, książka nie stanowi najszcześniejszego sposobu puszczania w obieg zbiorów fotografii, ponieważ kolejność, w jakiej należy je oglądać, narzucona jest przez kolejność stron, ale nie zmusza czytelników, by się tego porządku trzymali i nie wskazuje, ile czasu powinni oglądać poszczególne zdjęcia. Film Christa Markera *Gdybym miał cztery dromadery* - to błyskotliwa refleksyjna opowieść złożona z wielu fotografii o rozmaitej tematyce. Twórca sugeruje, iż można pokazywać fragmenty zdjęć powiększając je w sposób bardziej przemyślany, niż to robiono dotychczas. Zarówno kolejność jak i czas przeznaczony na ich oglądanie narzucają się z góry: zdjęcia zyskują więc na czytelności i dzięki wyważonemu czasowi - silniej przemawiają do widza. Ale treść tych fotografii przekazana na filmie przestaje być ich treścią, gdyż zdjęć filmowych nie można zbierać lub umieszczać w książce.

Zapisy fotograficzne dostarczają dowodów rzeczowych. Coś, o czym słyszeliśmy i w co wątpimy, wygląda na dowiedzione, jeżeli pokażemy to na zdjęciu*/. W jednym ze swoich praktycznych zastosowań zapis fotograficzny oskarża winnego. Paryska policja, posługująca się zdjęciami dla rozpoznawa-

*/ Od red. W naszym sądownictwie zdjęcie może być tylko przypomnieniem określonego zdarzenia lub sytuacji.

nia, aresztowania i rozstrzelania komunistów w czerwcu 1871 roku i od tego czasu, fotografie stały się pożytecznymi narzędziami współczesnych państw, w zakresie nadzoru i kontroli nad coraz ruchliwymi społeczeństwami. Zapis fotograficzny znalazł zastosowanie praktyczne przy udowadnianiu prawdziwości zdarzeń. Fotografia uznawana jest za niepodważalny dowód, że coś się wydarzyło. Zdjęcia można zniekształcać: ale zawsze zakładamy, że coś, co oglądamy, istnieje albo istniało. Bez względu na ograniczenia (amatorskie) i pretensje (artystyczne) związane z osobowością i umiejętnościami fotografa, dostrzegamy w każdym zdjęciu bardziej niewinny, a przeto bliższy stosunek do widocznej rzeczywistości, niż w innych przypadkach jej naśladowania. Wirtuozi szlachetnego obrazu, jak Alfred Stieglitz czy Paul Strand, którzy tworzyli niezapomniane zdjęcia przez całe dziesięciolecia, nieustannie pragnęli pokazać, „jak jest” - czyli postępowali dokładnie tak samo, jak wszyscy posiadacze polaroidów, dla których fotografie - to po prostu wygodne, szybkie zapiski, czy jak amatorzy, którzy chcą mieć pamiątki z codziennego życia.

Podczas gdy opis malarski czy prozatorski może być wyłącznie zawężoną, selektywną interpretacją, zdjęcia traktuje się jako „selektywnie przezroczyście”, „niewybiórcze” oddanie rzeczywistości. Mimo założenia o prawdziwości, dzięki któremu traktujemy je jako „autentyki”, mimo ich uwodzicielstwa i fascynacji, dzieła fotografów nie są odporne na wątpliwości związane z niejasnymi związkami między sztuką a prawdą. Nawet wtedy, kiedy fotografie skupiają się na odzwierciedlaniu rzeczywistości, wciąż jeszcze nawiedza ich cichaczem imperatyw smaku i sumienia. Najbardziej utalentowani fotografowie współpracujący pod koniec lat trzydziestych z Farm Security Administration*/ (należeli do nich Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee) wykonali dziesiątki zdjęć zrujnowanych rolników, dopóki nie uzyskali „właściwego” ich zdaniem wyrazu twarzy portretowego - tzn. dokładnie takiego, jaki zgadzał się z

*/ Specjalna instytucja stworzona przez rząd amerykański dla niesienia pomocy rolnictwu w okresie Wielkiego Kryzysu - przyp. tłum.

ich mniemaniem o nędzy, wyzysku, godności, świetle, fakturze i geometrii. Decydując o tym, jak powinno wyglądać zdjęcie, wybierając takie czy inne oświetlenie, fotografowie zawsze narzucają jakieś kryteria widzenia swoich bohaterów. Choć w pewnym sensie aparat fotograficzny „chwytą” rzeczywistość, nie dopuszczając do całkowicie dowolnej interpretacji, ogólnie rzecz biorąc fotografie - podobnie jak malowidła i rysunki - są także interpretacjami świata. Znamy przypadki, w których fotograf, pozbawiony uprzedzeń, rejestruje świat „jak leci”, albo potrafi zatrzeć wpływy własnej osobowości - lecz przypadki te nie przeczą dydaktycznemu charakterowi całego przedsięwzięcia. „Bierność” i „wszędobylskość” zapisu fotograficznego same w sobie już są „przekazem” i przesądzą o agresywności fotografii.

Obrazy wyidealizowane, (do których należy większość zdjęć mody i zwierząt) są nie mniej agresywne od tych, które z prostoty czynią cnotę (niczym zdjęcia całych klas szkolnych, martwe natury w nieciekawych zestawach czy zdjęcia do policyjnych kartotek). W każdym użyciu aparatu fotograficznego drzemie agresja. Jest to równie oczywiste w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, w pełnych chwały pierwszych dziesięcioleciach fotografii, jak i później, gdy technika umożliwiła upowszechnienie nowej mentalności i sprawiła, iż świat widzimy przede wszystkim jako zestaw wszelkich możliwych fotografii. Nawet tacy wcześnie mistrzowie, jak David Octavius Hill i Julia Margaret Cameron, którzy korzystali z aparatu fotograficznego w celu uzyskania obrazów zbliżonych do malarskich, byli świadomi tego, że przyświecają im inne cele niż malarzowi.

Od początku fotografia zmierzała do tego, by jak największą liczbę tematów utrwalić na kliszy. Malarstwo nigdy nie miało równie imperialistycznych zapędów. Gdy technika fotogra-

*/ Autorka posłużyła się określeniem passivity, aby wykazać, że nawet pozornie bierno i obiektywne rejestrowanie rzeczywistości może być agresywne. Nie oznacza to, że nie dostrzega czynnych aspektów rejestracji fotograficznej - przyp. tłum.

ficzna weszła w fazę „uprzemysłowienia” i stała się powszechnie dostępna, zrealizowano po prostu obietnicę zawartą w fotografii od samego początku. Była to obietnica demokratyzacji wszelkich doświadczeń i przeżyć poprzez ich „przekład” na obrazy.

Epoka, w której wykonywanie zdjęć fotograficznych wymagało drogiej i trudnej w obsłudze urządzeń-zabawek dostępnych zawodowcom, bogaczom i majsterkowiczom -wydaje się bardzo odległa od epoki zgrabnych aparatów kieszonkowych, zachęcających wszystkich do „pstrykania”. Pierwsze aparaty fotograficzne, zbudowane we Francji i Anglii we wczesnych latach czterdziestych ubiegłego stulecia, umieli obsługiwać tylko ich wynalazcy i hobbisci. Nie spotykało się wówczas zawodowych fotografów, nie było także mowy o amatorach^{*/}, a zdjęcia nie miały jasno określonego, społecznego zastosowania. Była to dobrowolna, tj. artystyczna działalność, aczkolwiek bez specjalnych pretensji do rangi sztuki. Dopiero po „uprzemysłowieniu” fotografia „wyszła na swoje” jako sztuka. Uprzemysłowienie pozwoliło dostrzec społeczne zapotrzebowanie na dokonania fotografa, a reakcja wobec tych zjawisk umocniła samoświadomość fotografii.

Fotografowanie stało się dziś rozrywką niemal równie masową co życie seksualne czy taniec. Oznacza to, że podobnie jak sztuka masowa, fotografia w rękach większości ludzi wcale sztuką nie jest. Stanowi przede wszystkim rytuał społeczny, ochronę przed lękiem i narzędzie władzy.

Upamiętnienie ważnych wydarzeń z życia „własnej rodziny (albo innej grupy) stanowiło jedno z najciekawszych zastosowań fotografii. Co najmniej od stu lat zdjęcie ślubne stanowi równie nienaruszalną część ceremoniału, jak utarte zwroty językowe. Aparaty fotograficzne towarzyszą życiu rodzinnemu. Zgodnie z badaniami socjologicznymi wykonanymi we Francji,

^{*/} Autorka posługuje się tu nieintuicyjnym pojęciem „amatora” - jako kogoś kto zyskuje rolę społeczną dopiero dzięki skonstrastowaniu z „zawodowcem”. Zanim pojawi się zawodowiec - amator jest tylko hobbistą, prowadzi działalność dobrowolną

(utożsamianą ze sztuką ze względu na dobrowolność), ale społecznej roli amatora nie pełni - przyp. tłum.

większość rodzin ma aparaty fotograficzne, ale w rodzinach wychowujących dzieci aparaty te spotyka się dwukrotnie częściej niż w rodzinach bezdzietnych. Nie fotografować własnych dzieci, zwłaszcza gdy są małe, to oznaka rodzicielskiej obojętności, podobnie jak niepozowanie do wspólnego zdjęcia w dniu ukończenia szkoły jest wyrazem młodzieńczego buntu.

Poprzez fotografie każda rodzina stwarza kronikę pisaną portretami - przenośną walizeczkę obrazków, które zaświadczać o wspólnym życiu. Nie ma tu znaczenia, jakie sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje. Fotografia staje się rytuałem życia rodzinnego właśnie wówczas, gdy w uprzemysłowionych krajach Europy i Ameryki sama instytucja rodziny przechodzi radykalne przeobrażenia. W miarę jak ta klaustrofobiczna jednostka, rodzina nuklearna, wyłania się ze znacznie szerszych grup pokrewieństwa, fotografia pojawiała się, by upamiętnić i metaforycznie przywracać zagrożoną ciągłość życia rodzinnego. Te mityczne ślady, fotografie, zapewniają symboliczną obecność rozproszonych krewniaków. Album zdjęć rodzinnych zazwyczaj dotyczy rodziny w szerszym sensie - a często jest jedynym jej śladem.

Jeżeli fotografie dają ludziom poczucie wymyślonej, a nie rzeczywistej przeszłości, to pomagają im także objąć w posiadanie przestrzeń, w której nie czują się bezpieczni. Dlatego fotografia rozwija się w parze z jedną z najbardziej charakterystycznych rozrywek naszych czasów - turystyką. Po raz pierwszy w dziejach wielu ludzi tak regularnie podróżuje oddalając się na krótko z miejsca swego zamieszkania, ale podróżowanie dla przyjemności, bez aparatu fotograficznego, wygląda nienaturalnie. Fotografie dostarczają niepodważalnego dowodu na to, że podróż się odbyła, program wykonano, i bawiono się dobrze. Fotografie dokumentują cykle konsumpcji prowadzonej poza wzrokiem rodziny, przyjaciół, sąsiadów. W miarę rozwoju turystyki uzależnienie od aparatu fotograficznego, który sprawia, że nasze doświadczenia wyglądają zawsze „jak żywe”, nie zmalało. Fotografowanie zaspokaja tę samą potrzebę, jaką odczuwali ongiś kosmopolityczni podróżnicy zbiera-

jacy zdjęcia-trofea dokumentujące „wędrowki w górę Nilu albo „dwa tygodnie w Chinach”. Dziś potrzebę tę pragną zaspokoić drobnomieszczanie na wakacjach, fotografując wieżę Eiffla albo wodospad Niagara.

Fotografowanie jest nie tylko rodzajem zaświadczenia o przeżyciu czegoś, jest także środkiem rezygnacji z przeżyć, ponieważ człowiek ogranicza je wyłącznie do poszukiwania ładnych widoków, a przeżycia przekształca w obrazy i pamiątki. Podróż staje się strategią gromadzenia zdjęć. Sama czynność wykonywania zdjęć działa kojąco i łagodzi ogólne poczucie zagubienia towarzyszące ludziom, zwłaszcza w podróży. Większość turystów odczuwa przymus odgrodenia się aparatem fotograficznym od czegoś, co jest godne uwagi, a co napotyka się po drodze. Niepewni, jak się zachować, robią zdjęcia. Nadaje to kształt zachowaniom: zatrzymać się, zrobić zdjęcie i ruszyć dalej. Metoda ta jest szczególnie atrakcyjna w społeczeństwach, gdzie panuje bezlitosna etyka pracy - niemieckim, japońskim i amerykańskim. Wykorzystanie aparatu fotograficznego łagodzi lęk, jaki ludzie przyzwyczajeni do pracy odczuwają na wakacjach. Nie pracują i wiedzą, że powinni się dobrze bawić. Mogą jednak udawać, że pracują, a mianowicie - mogą robić zdjęcia.

Ludzie pozbawieni przeszłości najłatwiej ulegają pasji fotografowania wszystkiego, zarówno tego, co jest w domu, jak i za granicą. Każdy, kto żyje w społeczeństwie przemysłowym, zmuszony jest stopniowo wyzbywać się przeszłości, ale w niektórych krajach, takich jak Stany Zjednoczone i Japonia, zerwanie z przeszłością bywa szczególnie bolesne. We wczesnych latach siedemdziesiątych bajka o bezczelnym amerykańskim turyście z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, bogatego w zaściankowość i zasobnego w dolary, ustąpiła misterium zbiorowych wycieczek japońskich, wyzwolonych właśnie z wyspiarskiego więzienia dzięki cudom zrewaloryzowanego jena, uzbrojonych na ogół w dwa aparaty fotograficzne, po jednym na każdym ramieniu.

Fotografia stała się jednym z najważniejszych wynalazków

zwiększających skalę naszych doznań, a to skutek stworzenia pozorów uczestnictwa. Jedno z wielkich, całostronicowych ogłoszeń reklamowych ukazuje zbity tłum, w którym wszyscy - z wyjątkiem jakiejś jednej osoby - wyglądają na zaskoczonych, podnieconych i zagniewanych. Ten, który różni się od nich wyrazem twarzy, trzyma przy oku aparat fotograficzny: wygląda jak nawiedzony, uśmiecha się, podczas gdy inni są najwyraźniej biernymi widzami. Fotograf przekształcił się dzięki aparatowi w aktywistę, w voyeur^{*/} i on jeden panuje nad sytuacją. Co ci ludzie czują? Nie wiemy, f nie ma to znaczenia. Chodzi o jakieś zdarzenie, o coś godnego obejrzenia - a przeto godnego sfotografowania. Podpis reklamowy, białe litery niczym wystukiwane dalekopisem- depesze, składa się tylko z sześciu słów: „Praga... Woodstock... Wietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA”. Sfrustrowane nadzieje, młodzieńcze wybryki, wojny kolonialne i sporty zimowe zostały zrównane przez aparat fotograficzny. Fotografowanie ustanowiło chronicznie „voyeurystyczny” stosunek do świata, zrównało sens wszystkich wydarzeń.

Fotografia nie jest prostym skutkiem zetknięcia się fotografa z wydarzeniem: samo wykonywanie zdjęć stanowi zdarzenie i to zdarzenie jawnie uprzywilejowane. Fotografia ma prawo zakłócać, wdzierać się albo ignorować wszystko, cokolwiek się dzieje. Interwencja aparatu fotograficznego kształtuje nawet nasze odczucie sytuacji. Wszechobecność aparatów fotograficznych skłania do wniosku, że czas jest ciągiem ciekawostek, zdarzeń zasługujących na sfotografowanie. Łatwiej nam przeto żywić przekonanie, że skoro już coś się zaczęło dziać, powinno dobiec kresu w sposób naturalny, bez naszej interwencji podpowiadanej przez sumienie, jako że chodzi o wydobyć na

^{*/} Frañ. voyeur oznacza dosłownie „podglądacz” i stanowi termin określający jedno ze zbroczeń seksualnych - „voyeurisme”, czyli „podglądactwo”, a więc uzyskiwanie przyjemności płciowej na drodze biernej, najczęściej ukrytej obserwacji współżycia seksualnego. Autorka używa tego terminu metaforycznie i rozciąga go także na podglądanie innych, nieseksualnych zachowań przez fotografa, który jest obecny przy jakimś wydarzeniu, ale w nim nie

bierze udziału, zadowolając się biernym „podglądaniem” - przyp. tłum.

światło dzienne czegoś innego - zdjęcia. Wydarzenie przemienie, ale zdjęcie zostanie, nadając utrwalonemu wydarzeniu pewien rodzaj nieśmiertelności i znaczenia, których bez zdjęcia byłoby ono pozbawione. Podczas gdy prawdziwi ludzie zabijają innych ludzi albo siebie, fotograf ukrywa się za aparatem i stwarza maleńki fragment innego świata - świata obrazów, który głośno obwieszcza, że przetrwa nas wszystkich.

Fotografowanie - to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji. Część grozy więcej ze znakomitych osiągnięć fotoreportażu, np. z fotografii mnicha buddyjskiego sięgającego po kanister z benzyną, partyzanta bengalskiego zakłuwającego bagnetem związanego zdrajcę - bierze się stąd, że zdajemy sobie sprawę z tego, jak łatwo można wybrać fotografowanie, w sytuacjach, w których fotograf ma do wyboru między zdjęciem a życiem. Osoba interweniująca w czasie wydarzenia nie może go rejestrować, osoba rejestrująca nie może interweniować. Wielki film Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* (1929) ukazuje idealny obraz fotografa jako człowieka w nieustannym ruchu, kogoś, kto przesuwa się obok panoramy rozmaitych wydarzeń z taką zwinnością i w takim tempie, że żadna interwencja nie wchodzi w grę. *Okno na podwórze* Hitchcocka (1954) uzupełnia ten obraz o innym wymiarze: fotograf grany przez Jamesa Stewarta uzyskuje za pośrednictwem aparatu fotograficznego możliwość szczególnie intensywnego przeżycia pewnego wydarzenia i to właśnie dlatego, że akurat złamał nogę i został unieruchomiony we własnym mieszkaniu. Nie może więc czynnie reagować na to, co widzi przez okno, a to z kolei sprawia, że wykonane zdjęcia stają się dużo ważniejsze. Jeżeli zatem korzystanie z aparatu nie daje się pogodzić z interwencją, to i tak stanowi jakąś formę uczestnictwa. Aparat fotograficzny można by porównać do stacji obserwacyjnej, ale wykonanie zdjęcia nie jest równoznaczne z gapieniem się. Fotograf robi to samo co voyeur-pragnie, by zdarzenie trwało. Wszak sfotografowanie czegoś jest równoznaczne z okazaniem zainteresowania danym wydarzeniem pod jednym warunkiem: status quo nie ulega zmianie (przynajmniej na czas wystarczający do zrobienia „do-

brego” zdjęcia). Fotografując, przesądzamy o atrakcyjności tematu - nie zwracamy natomiast uwagi na fakt, że „atrakcyjny” bywa także ból i cierpienie bliźniego.

„Zawsze uważałam, że fotografia jest czymś nieprzyzwoitym- i to mnie najbardziej pociągało - pisała Diana Arbus - a gdy po raz pierwszy zrobiłam zdjęcie, czułam się bardzo perwersyjnie”. Posługując się terminem Diany Arbus można założyć, że zawodowy fotograf obrał „nieprzyzwoite zajęcie” wówczas, jeżeli wyszukał tematy cieszące się złą opinią, stanowiące tabu i. będące „na marginesie” życia społecznego. Ale w naszych czasach coraz trudniej o „nieprzyzwoite” tematy. Na czym właściwie miałyby polegać perwersyjność fotografowania? Być może, że marzenia seksualne fotografów w trakcie pracy zawodowej stają się perwersyjne dlatego, że są zupełnie „naturalne”, ale całkowicie „nie na miejscu”. W *Powiększeniu* (1966) Antonioni każe fotografowi mody wić się konwulsyjnie nad ciałem Wieruszki i nieustannie naciskać migawkę. Dwuznaczne, prawda? Tymczasem, w rzeczywistości, wykorzystanie aparatu fotograficznego nie jest najlepszym sposobem podboju erotycznego. Między fotografem a fotografowanym musi być pewien dystans. Aparat nie gwalci, nie bierze w posiadanie, aczkolwiek może sugerować, wciskać się, wtargnąć, zniekształcić, wykorzystać i - rozszerzając metaforę do granic wytrzymałości - zabijać. Wszystkie te czynności - w odróżnieniu od seksualnej „obłapki” - można przeprowadzać w pewnej odległości, bez angażowania się.

Znacznie bardziej klarowna fantazja, o podłożu seksualnym, stała się tematem filmu *Podglądacz* Michela Powella (1960), który nie opowiada o podglądaczu, ale o psychopacie zabijającym kobiety bronią ukrytą w aparacie fotograficznym w chwili, gdy robi im zdjęcie. Nigdy nie dotyka kobiet. Nie pragnie ich ciał: pragnie ich obecności w formie sfilmowanych obrazów - obrazów ukazujących, jak przeżywają własną śmierć. Ogląda te obrazy samotnie, w domu, dla własnej przyjemności. Autor filmu wyszedł z założenia, że istnieje związek między impotencją a agresją, podejściem „zawodowca” a okrucieństwem.

Motyw przewodni nawiązuje do skojarzenia, które najczęściej łączy się z fotografowaniem, a mianowicie: do uznania aparatu za phallus. Jest to zresztą porównanie nieuniknione - nawet bowiem jeżeli nie roimy takich marzeń, nazywamy rzecz po imieniu mówiąc o: „ładowaniu” i „celowaniu” aparatem, o „strzelaniu” zdjęć.

Staroświecki aparat fotograficzny trudniej było ponownie „załadować”, niż stare typy muszkietów. Współczesny aparat chce być pistoletem laserowym. Jedna z reklamówek głosi:

„Aparat Yashica Electro 35 GT - to aparat ery kosmicznej, który spodoba się twojej rodzinie. Rób piękne zdjęcia dniem i nocą, automatycznie bez zbędnych zabiegów. Po prostu wyceluj, nastaw i pstryknij. Komputerowy mózg i elektroniczna migawka naszego GT zrobią za ciebie resztę”.

Podobnie jak samochód, aparat fotograficzny sprzedawany jest jako broń drapieżna, zautomatyzowana ile wlezie, gotowa do strzału. Większość ludzi pragnie łatwej, „niewidzialnej” technologii. Producenci zapewniają klientów, że robienie zdjęć nie wymaga ani umiejętności, ani wiedzy, że urządzenie samo wie wszystko i reaguje na najmniejsze skinienie. To równie proste, jak przekręcenie kluczyka w stacyjce samochodu albo naciśnięcie spustu w karabinie.

Podobnie jak broń i owe samochody, aparaty fotograficzne -to urządzenia „bajeczne” i korzystanie z nich prowadzi do nałogu. Jednakże mimo ekstrawagancji potocznego słownictwa w odniesieniu do fotografii i mimo sloganów reklamowych, aparaty fotograficzne nie grożą śmiercią. Przesadny język reklam, który przedstawia samochody, jak gdyby to były nowe rodzaje broni, w pewnym sensie odpowiada prawdzie: pomijając czas wojny, samochody zabijają więcej ludzi niż broń. Aparat fotograficzny, choć bywa porównywany do broni, nie zabija, a więc złowroga metafora wygląda na zupełny bluff - niczym męski sen o posiadaniu pistoletu, noża albo wyjątkowej potencji płciowej. A jednak w samym wykonywaniu zdjęcia jest coś drapieżnego. Wykonać ludziom zdjęcia -to gwałcić ich i oglądać takimi, jacy nigdy sami siebie nie widują: w ten sposób ludzie ci

stają się przedmiotami, które mogliby symbolicznie mieć. Podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia - stanowi sublimację morderstwa - łagodnego morderstwa, pasującego do naszych smutnych, pełnych strachu czasów.

Być może ludzie nauczą się w końcu wyładowywać agresję raczej za pomocą aparatu fotograficznego niż broni - ceną, jaką byśmy za to zapłacili, byłby świat jeszcze bardziej zatłoczony obrazami. Safari we wschodniej Afryce - to jeden z przykładów zastępowania broni aparatem fotograficznym. Myśliwi trzymają hasselblady tak jak dawniej winchestery: zamiast spoglądać przez celownik lunety, żeby umieścić pocisk w celu, patrzą przez wizjer, żeby dobrze wykadrować obraz. Samuel Butler skarżył się już pod koniec zeszłego stulecia w Londynie, że „za każdym krzakiem kryje się fotograf, który zachowuje się jak zgłodniały lew i rozgląda, kogo mógłby pożreć”. Obecnie fotograf szarżuje na prawdziwe zwierzęta, zagrożone i zbyt rzadkie, by można je było zabijać. W tej poważnej komedii, w ekologicznym safari, broń zamieniła się w aparat fotograficzny, ponieważ przyroda nie jest już tym, czym była - przed czym ludzie musieli się bronić. Dziś przyroda - oswojona, zagrożona, śmiertelna -potrzebuje ochrony przed ludźmi. Kiedy boimy się - strzelamy. Ale kiedy czujemy nostalgię - robimy zdjęcia. Mamy teraz czasy nostalgiczne, a fotografia czynnie ją upowszechnia. Fotografia - to sztuka żałobna, schyłkowa. Większość fotografowanych przedmiotów zabarwionych jest tylko dlatego, że zostały sfotografowane - patosem. Przedmiot brzydki, albo groteskowy, może odzyskać godność dzięki temu, że przykuje wzrok fotografa. Przedmiot piękny może stać się powodem melancholijnych westchnień, gdy się zestarzeje, rozpadnie, zniszczy. Wszystkie fotografie mówią: „Memento mori”. Robiąc zdjęcie stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania. Aparaty fotograficzne zaczęły powielać świat w chwili, gdy

krajobraz ludzki zaczął w zawrotnym tempie ulegać przekształceniom. I choć w krótkim czasie przemijają liczne formy życia biologicznego i społecznego, posiadamy już urządzenie do zanotowania tego, co zanika. Nastrojowy, subtelnie skomponowany obraz Paryża ukazywany przez Atgeta i Brassaię prawie już nie istnieje. Podobnie jak obecność krewnych i znajomych na zdjęciach w rodzinnym albumie rozprasza przynajmniej część żalu z powodu ich śmierci i nieobecności, tak zdjęcia wyburzonych, zmienionych i wyjałowionych miast i wsi dostarczają nam „kieszonkowej” lekcji historii.

Fotografia - to zarówno „pseudoobecność”, jak i świadectwo „nieobecności”. Niczym ogień z brewion we współczesnym mieszkaniu, zdjęcia (zwłaszcza ludzi, egzotycznych krajobrazów i miast, odległej przeszłości) zachęcają do snucia marzeń. Poczucie nieosiągalności, które można łatwo wywołać fotografią, przypomina podsycanie uczuć erotycznych poprzez mnożenie przeszkód na drodze do połączenia się z przedmiotem westchnień. Fotografia kochanka ukryta w portfelu mężatki, plakat z fotosem gwiazdy rockowej przypięty nad łóżkiem nastolatka lub nastolatki, znaczek ze zdjęciem polityka w trakcie kampanii wyborczej przypięty do marynarki głosującego, fotografia dzieci taksówkarza zatknięta za lustro w samochodzie - wszystkie te zastosowania fotografii jako talizmanu wyrażają uczucia sentymentalne i ujawniają podświadome zabiegi magiczne. Stanowią bowiem próbę nawiązania kontaktu albo odsyłają do innej rzeczywistości.

Fotografie mogą rozbudzać żądze w najzupełniej prosty, praktyczny sposób - gdy ktoś na przykład zbiera zdjęcia anonimowych modelek i onanizuje się na ich widok. Sprawy się komplikują, gdy mowa o rozbudzaniu uczuć moralnych z udziałem fotografii. Pożądanie nie ma historii - przeżywane jest każdorazowo „tu i teraz”. Pożądanie - to takie uczucie, które rozbudza podświadome źródła popędów; stanowi ono abstrakcję, - podczas gdy uczucia zakorzenione są w historii, która ma konkretnych bohaterów i określone sytuacje. A więc fotograf, który chce podnieść żądze, musi kierować się regułami przeciw-

stawnymi do tych, którym będzie posłuszny rozbudzając sumienia. Obrazy mobilizujące sumienie zawsze wiążą się z konkretną sytuacją historyczną. Im są ogólniejsze, tym mniej prawdopodobne, że poruszą sumienia.

Zdjęcie odślaniające jakieś sfery nędzy, którego istnienia nie podejrzewaliśmy/nie wywrze wrażenia na opinii publicznej, o ile nie trafi na odpowiednią konfigurację uczuć i postaw. Zdjęcia, jakie nadesłał Mathew Brady i jego koledzy, chcąc ukazać okropności pól bitewnych, wcale ludzi nie zniechęcały do udziału w amerykańskiej wojnie domowej. Zdjęcia lichy odzianych, wygłodzonych niczym»szkielety jeńców trzymanych w Andersonville rozпалиły opinię publiczną Północy - ale przeciwko Południu (przy czym efekt zdjęć z Andersonville był zapewne w dużej mierze efektem nowości, jaką stanowiła wówczas fotografia). Dopiero w latach sześćdziesiątych naszego stulecia wielu Amerykanów uzyskało świadomość polityczną, która umożliwiłaby im prawidłową reakcję na zdjęcia, jakie Dorothea Lange wykonała Amerykanom japońskiego pochodzenia, zabieranym z Zachodniego Wybrzeża do obozów dla internowanych w 1942 roku. Dopiero przy poziomie świadomości politycznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mogliby oni rozpoznać sytuację, której dotyczyły zdjęcia - a mianowicie przestępstwo popełnione przez rząd przeciwko sporej grupie obywateli amerykańskich. Niewielu ludzi, którzy zdjęcia te oglądali w latach czterdziestych, miało równie jednoznaczne odruchy; silniejsze było prowojenne poparcie dla rządu. Zdjęcia nie są w stanie narzucać postawy moralnej, ale mogą wzmacniać postawy już istniejące oraz rozwijać załóżki tych, które dopiero się kształtują.

Fotografie mogą zapadać w pamięć mocniej niż ruchome filmy, ponieważ stanowią oddzielne jednostki czasu, a nie jego przepływ. Telewizja -to strumień niestarannie dobranych obrazów, z których każdy wymazuje poprzednika ze świadomości widza. Nieruchoma fotografia -to chwila obdarzona przywilejem trwałości, można ją zamienić na niewielki, płaski przedmiot i oglądać do woli. Nieruchome zdjęcia z pierwszych stron gazet

w 1972 roku, ukazujące nagie południowowietnamskie dzieci oblane amerykańskim napalmem, biegnące szosą w kierunku aparatu fotograficznego z rozwartymi ramionami i grymasem bólu na twarzy - wywołały prawdopodobnie znacznie większe potępienie wojny, niż setki barbarzyńskich reportaży na ekranach telewizorów.

Można przypuszczać, że społeczeństwo amerykańskie nie poparłoby tak jednomyślnie wojny koreańskiej, gdyby miało szanse obejrzeć fotograficzne dowody zniszczenia Korei, spustoszenia środowiska naturalnego i śmierci (pod pewnymi względami spustoszenia te były znacznie większe od zniszczeń, jakich ofiarą padł dziesięć lat później Wietnam). Ale przypuszczenie takie jest trywialne. Społeczeństwo nie oglądało fotografii z Korei, ponieważ ideologicznie rzecz biorąc nie było dla nich miejsca. Nikt nie wrócił do kraju ze zdjęciami życia codziennego w Phenianie, nikt nie pokazał, że przeciwnik ma ludzką twarz. Natomiast takich właśnie zdjęć dostarczyli nam z Hanoi Felix Green i Marc Riboud. Amerykanie mieli dostęp do fotografii ukazujących cierpienia Wietnamczyków (spora liczbę zdjęć dostarczyło wojsko w zupełnie innych celach), ponieważ dziennikarze czuli poparcie dla swoich wysiłków, a ich fotografie znajdowały oddźwięk społeczny. Rosnące grupy obywateli ukazały bowiem, że chodzi tu o krwawą wojnę kolonialną. Wojnę koreańską rozumiano zupełnie inaczej-jako część zmagania „wolnego świata” ze Związkiem Radzieckim i Chinami. Przy takiej etykietce zdjęcia ukazujące okrucieństwo i skutki zastosowania olbrzymiej siły ognia przez Amerykanów były bez znaczenia.

W potocznym rozumieniu „wydarzenie”, to coś, co warto sfotografować i o tym, co może być wydarzeniem, przesądza wciąż jeszcze ideologia w najszerszym tego słowa znaczeniu. Żadne bowiem wydarzenie nie może być udokumentowane fotograficznie (lub w jakiś inny sposób), o ile nie zostanie nazwane i scharakteryzowane. Sama dokumentacja fotograficzna nie jest w stanie stworzyć (albo raczej: rozpoznać, określić) wydarzenia, dopóki nie zostanie ono nazwane. Świado-

mość polityczna, lub jej brak, przesądza o możliwości wywarcia przez fotografię wpływu na jego moralną ocenę. Bez tła politycznego zdjęcia historycznych rzezi najprawdopodobniej byłyby traktowane jako nierzeczywisty albo demoralizujący zamach na nasze samopoczucie.

Natężenie uczuć i stopień moralnego uniesienia zależą także od „oswojenia się” opinii publicznej ze zdjęciami poniżonych, wyzyskiwanych, głodujących i masakrowanych bliźnich. Zdjęcia McCullina przedstawiające wychudzonych Biafrańczyków we wczesnych latach siedemdziesiątych miały dla niektórych mniejsze znaczenie, niż wykonane przez Wenera Bischofa w latach pięćdziesiątych zdjęcia ofiar głodu w Indiach. Te pierwsze stały się banałem i fotografie rodzin Tuaregów mrących z głodu w Sahelu, drukowane przez wszystkie tygodniki ilustrowane w 1973 roku, musiały wielu odbiorcom jawić się jako nieznośne „odgrzewanie” ogranych obrazów ukazujących okropności masowego głodu.

Fotografie szokują, jeżeli ukazują coś nowego. Niestety, poprzeczka wędruje w górę, częściowo właśnie skutkiem rozpowszechniania szokujących relacji. Pierwsze zetknięcie z fotograficznym zapisem przerażających tematów stanowi rodzaj objawienia, prototyp współczesnego olśnienia, negatywną epifanię^{*/}. Dla mnie takim objawieniem stały się zdjęcia z Bergen-Belsen i Dachau, na które natknęłam się przypadkowo w Santa Monica w lipcu 1945 roku. Nic, co widziałam przedtem - ani na zdjęciach, ani w życiu - nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie. Sądzę nawet, że mogłabym podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia (miałam dwanaście lat) i po ich ujrzaniu, choć minęło kilka lat, nim zrozumiałam w pełni, czego dotyczyły. Jakiej dobrej sprawie służyło ich obejrzenie? Były to tylko zdjęcia z wydarzenia, o

^{*/} Epifania - termin religijny, wprowadzony do estetyki współczesnej przez Jamesa Joyce’a i oznaczający objawienie, nagłe natchnienie, olśnienie i zrozumienie sensu życia. Autorka posługuje się nim zarówno w zgodzie z sensem religijnym jak i Joyce’owskim, gdzie „epifanią” bywa szczególnie twór mistrzowskiej

sztuki objawiający nagle sens świata i życia (przyp. tłum.)
którym ledwo słyszałam i na które nie miałam żadnego wpływu, nie mogłam mu zapobiec. Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, przygnębienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze.

Cierpieć to jedno; żyć z fotograficznym zapisem cierpienia, co niekoniecznie budzi sumienie czy zdolność współczucia—to co innego. Kiedy się już widziało takie zdjęcia, wkroczyło się na drogę, przy której obejrzeć można więcej. Obrazy paraliżują. Obrazy znieczulają. Zdarzenie poznane dzięki fotografii z pewnością stanie się bardziej rzeczywiste niż w przypadku, gdyby takich zdjęć nigdy nie oglądano. Wystarczy pomyśleć o wojnie wietnamskiej albo o archipelagu, z którego nie mamy żadnych zdjęć. Z drugiej strony, jeżeli oglądamy zbyt wiele fotografii jakiegoś wydarzenia, zaczynamy traktować je jako coś niemal nierealnego.

To samo prawo znajduje zastosowanie w odniesieniu do pornografii. Wstrząs wywołany zdjęciami potworności przy ponownym oglądaniu ustępuje, podobnie jak ustępuje zaskoczenie i rozbawienie, jakie towarzyszy oglądaniu pierwszego filmu pornograficznego - i błędnie, po obejrzeniu następnych. Poczucie oddawania się zakazanej przyjemności zmieszane z odrazą i smutkiem nie jest trwalsze, niż poczucie zakazu związanego z nieprzyzwoitością. A oba te zakazy wystawiono w ostatnich latach na ciężką próbę. Ogromny katalog fotograficzny nędzy i niesprawiedliwości na świecie dał wszystkim poczucie obcowania z przemocą - skutkiem czego najpotworniejsze sceny wydają nam się znajome, opatrzone, odległe („to tylko fotografia”) i nieuniknione. Nie widziałam niczego banalnego w fotografiach hitlerowskich obozów zagłady oglądając je po raz pierwszy. Po trzydziestu latach pamięć społeczna „nasycała się” tymi obrazami. W ostatnim okresie fotografia „zaangażowana” uczyniła prawdopodobnie równie wiele dla uśpienia sumień, co dla ich rozbudzenia. Etyczna zawartość zdjęć jest nietrwała. Wyjąwszy być może

obrazy tych potworności, które - jak zbrodnie ukazane na fotografiach hitlerowskich obozów zagłady - uzyskały status punktów odniesienia; większość bowiem tych zdjęć nie zachowuje wiecznie ładunku uczuciowego. Fotografia wzruszająca swoim tematem ludzi w 1900 roku, dziś wzruszyłaby nas zapewne dlatego, że wykonano ją właśnie w tym czasie. Konkretnie cechy i intencje związane ze zdjęciem nikną w uogólnionym patosie przeszłości. Estetyczny dystans jest jakby wbudowany w samo doświadczenie towarzyszące oglądaniu zdjęć, jeżeli nie w sensie natychmiastowej reakcji -to przynajmniej po upływie pewnego czasu. Koniec końców czas stawia większość fotografii, nawet najbardziej amatorskich, w rzędzie dzieł sztuki.

„Uprzemysłowienie” fotografii pozwoliło na szybkie jej wchłonięcie przez racjonalne-to jest biurokratyczne-sposoby regulacji życia społecznego. Zdjęcia nie stanowią już „zabawnych obrazków”, lecz część „umeblowania” naszego środowiska. Są kamieniami probierczymi i ilustrują ograniczenia pewnego podejścia do rzeczywistości, które uchodzi za „realistyczne”. Fotografie „powołane” zostały do służby w szeregach ważnych instytucji kontrolujących życie jednostki - przede wszystkim rodziny i policji, gdzie pełnią rolę przedmiotów symbolicznych oraz elementów informacji. A przeto w biurokratycznej inwentaryzacji świata nawet najważniejsze dokumenty nie mają znaczenia, dopóki nie przymocuje się do nich fotograficznego żetonu przedstawiającego twarz obywatela.

„Realistyczny” pogląd na świat, zgodny z biurokratyczną organizacją życia, zmienia nasz osąd na wiedzę, która jawi się wyłącznie jako technika i informacja. Fotografie są w cenie, ponieważ dostarczają informacji. Mówią nam o tym, jak jest: tworzą katalog. Dla szpiegów, meteorologów, policjantów, archeologów i dla przedstawicieli innych zawodów, uzależnionych od stałego dopływu informacji, nabierają nieocenionej wartości. Ale większość ludzi wykorzystuje zdjęcia w sytuacji, w której mają one takie samo znaczenie jak fikcja literacka. Informacja dostarczona przez fotografie zaczyna odgrywać istotną rolę w tym momencie historii

kultury, w którym przyznaje się wszystkim prawo dostępu do wiadomości. W fotografii dostrzeżono środek dostarczania informacji ludziom, którzy nie mają nawyku regularnej lektury. *Daily News* wciąż jeszcze nosi nazwę „obrazkowej gazety nowojorskiej”, co świadczy o jej dążeniu do uzyskania szerokiej popularności. Po drugiej stronie barykady *Le Monde*, gazeta przeznaczona dla wykształconego czytelnika, który chce być dobrze poinformowany, wcale nie drukuje fotografii. Zakłada się, że dla takich czytelników fotografia stanowiłaby zaledwie ilustrację treści zawartych w artykule.

Wokół obrazu fotograficznego osnuto nową definicję informacji. Fotografia - to cieniutka warstwa przestrzeni i czasu. W świecie rządzonym przez obraz fotograficzny wszelkie granice („ramki”) wydają się dowolne. Wszystko da się rozdzielić, przeciąć, odłączyć od czegoś innego: wystarczy odmiennie skadrować obraz. I vice versa: wszystko można ze sobą połączyć. Fotografia wzmacnia nominalistyczny pogląd na rzeczywistość społeczną traktowaną tak, jak gdyby składała się z małych jednostek występujących w nieskończenie wielkiej liczbie -jako że nieskończona jest liczba zdjęć czegokolwiek. Poprzez fotografie świat staje się ciągiem niezwiązanych ze sobą, swobodnych części, a historia i współczesność - skupiskami anegdotek i faits divers*/. Aparat fotograficzny atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Jest to wizja świata zaprzeczająca wzajemnym związkom i ciągłości, otaczająca każdą chwilę nimbem tajemniczości. Każda fotografia jest wieloznaczna: zobaczyć na niej coś - to znaczy znaleźć potencjalny przedmiot fascynacji. Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu: „Oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się pod nią kryje. Pomyślcie, jaka musi być ta rzeczywistość, jeżeli wygląda w ten sposób”. Fotografie, które same nie są w stanie niczego wyjaśnić, stanowią niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania.

Rozmaitości, drobne wiadomości w gazetach - przyp. red.

Fotografia narzuca nam pogląd, że poznamy świat, jeżeli zgodzimy się, aby wyglądał tak, jak na fotograficznym zapisie. Ale taka zgoda - to przeciwieństwo rozumienia. Rozumienie zaczyna się od niezgody na świat, jaki dostrzegamy, ale szansa takiej odmowy przesądza o możliwości poznania i zagłębienia się w jego istotę. Ściśle rzecz biorąc, nigdy niczego nie zrozumiemy dzięki fotografii. Oczywiście, zdjęcia wypełniają luki w myślowych obrazach przeszłości i teraźniejszości; na przykład obraz nowojorskiej nędzy ukazywanej przez Jacoba Riisa w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia jest niesłychanie pouczający dla tych, którzy nie zdawali sobie sprawy z tego, że biedota miejska w Ameryce u schyłku dziewiętnastego wieku była aż tak „dickensowska”. Niemniej, ukazując świat za pomocą aparatu fotograficznego, zawsze więcej informacji ukrywamy, niż pokazujemy. Już Brecht wskazywał, że zdjęcie fabryki Kruppa niczego nam nie mówi o tym, jak jest ona zorganizowana. W przeciwieństwie do związków miłosnych, zawieranych na podstawie wyglądu partnerów - w akcie rozumienia musimy oprzeć się na odkryciu mechanizmu, na poznaniu zasad działania jakiegoś przedmiotu czy zjawiska. A działanie zachodzi w czasie i w czasie musi być wyjaśnione. Tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegokolwiek.

Ograniczeniem fotograficznej wiedzy o świecie jest okoliczność, iż choć może ona wstrząsnąć sumieniem, koniec końców nie jest w stanie stać się wiedzą etyczną albo polityczną. Wiedza osiągnięta przez nieruchome fotografie zawsze będzie w jakimś sensie sentymentalna - albo cyniczna lub - humanistyczna. Będzie to wiedza uzyskana po rekordowo niskiej cenie- pozory wiedzy, pozory mądrości. Podobnie robienie zdjęć jest pozorem zawłaszczania i gwałtu. Niemota tego, co hipotetycznie jest w fotografii zrozumiałe, stanowi o prowokacyjności i atrakcyjności zdjęć. Wszechobecność ich wywarła nieobliczalny wpływ na naszą wrażliwość etyczną. Wpuszczając do tego - i tak już zatłoczonego świata - kopie zdjęciowe, fotografia stwarza złudzenie, iż świat jest dostępniejszy niż w rzeczywistości.

Potrzeba „potwierdzenia” rzeczywistości i zachęty do jej przeżywania przez posiadanie fotografii - to estetyczny konsumpcjonizm, który stał się nałogiem nas wszystkich, Społeczeństwa przemysłowe zamieniają swoich obywateli w narkomanów obrazu: jest to odmiana zatrucia psychicznego, której najtrudniej się opierać. Przejmująca tęsknota za pięknem, pragnienie, by skończyło się to nieustanne wyszukiwanie czegoś ukrytego pod powierzchnią. Potrzeba odkupienia i świętowania cielesności świata - wszystkie te elementy uczuć erotycznych potwierdzają się w przyjemności, jaką czerpiemy z fotografii.] Ale wyrażają się w tym także inne, mniej wyzwolicielskie uczucia. Nie byłoby błędem stwierdzenie, że ludzie odczuwają przymus fotografii: przymus przekształcania całego swego doświadczenia w sposób widzenia. Koniec końców przeżycie utożsamiamy z utrwaleniem czegoś na zdjęciu, a uczestnictwo w głośnym wydarzeniu staje się coraz bardziej równoznaczne z »r oglądaniem tego wydarzenia w formie zdjęcia. Najlogiczniejszy spośród dziewiętnastowiecznych estetów, Mallarme, powiedział, że wszystko istnieje na świecie po to, by znaleźć się na fotografii.

Ameryka wyłania się z wolna z za fotografii

Odsłaniając demokratyczne perspektywy kultury, Walt Whitman chciał przewyciężyć różnice między pięknem a brzydotą tym, co istotne i tym, co trywialne. Za oznakę służalczości lub snobizmu uznawał wprowadzanie wartościujących rozróżnień, które wykraczają poza ogólnikową aprobatę. Szczerość wynoszona była pod niebiosą przez najodważniejszego i najbardziej szalonego spośród naszych proroków rewolucji kulturalnej. Zakładał on, że nikt, kto zgadzałby się na prawdę, rozmach i żywotność amerykańskiego sposobu życia, nie będzie się trapił odcieczaniem piękna od brzydoty w wartkim strumieniu przeżyć. Wszystkie fakty, nawet nieprzyjemne, rozblaskują w whitmanowskiej Ameryce-tej idealnej przestrzeni, urzeczywistniającej historycznie i w chwili „pojawienia się są już skapane w blasku świetlistym”.

Wielka amerykańska rewolucja kulturalna, zapowiadana w przedmowie do pierwszego wydania *Leaves of Grass* */ (1855), nigdy nie wybuchła, co dla wielu było powodem do rozczarowania, acz nikogo nie zdziwiło. Jeden wielki poeta nie może samotnie zmieniać normalnych, panujących powszechnie poglądów; nawet gdy poeta ów ma do swej dyspozycji miliony czerwonych hunwejbínów, zadanie jest niełatwe. Jak wszyscy wizjonerzy rewolucji kulturalnej, Whitman uległ złudzeniu, że widzi już, jak życie przegania i demaskuje sztukę. „Stany Zjednoczone - to w gruncie rzeczy największy poemat”. Lecz gdy

*/ *Żdźbła trawy*

rewolucji kulturalnej zabrakło, a największy z poematów w czasach cesarstwa wydawał się mniej świetny niż w okresie republiki, już tylko artyści poważnie potraktowali whitmanowski program publicystycznej transcendencji, demokratycznego przewyższania podziału na piękno i brzydotę - na to, co doniosłe i co trywialne. Sztuka amerykańska nie tylko nie została poddana surowej próbie rzeczywistości, ale-zwłaszcza fotografia - zaczęła rościć sobie pretensje do tego, by rzeczywistość poddała się próbie sztuki.

Tuż po wynalezieniu fotografii uważano zdjęcia za wyidealizowane obrazy. Taki jest w dalszym ciągu pogląd większości fotoamatorów, dla których „piękne zdjęcie” - to „ukazanie czegoś ładnego”: kobiety, zachodu słońca... W roku 1915 Edward Steichen sfotografował butelkę mleka na schodach przeciwpożarowych, dając nam przykład zupełnie odmiennego rozumienia „pięknego zdjęcia”. A od lat dwudziestych ambitni zawodowcy, których dzieła znajdują się w muzeach, systematycznie odchodzili od tematów lirycznych, świadomie eksperymentując z ukazaniem przedmiotów tandetnych i nieciekawych. W ostatnich latach, fotografom udało się zrewidować, w skali masowej, nasze pojmowanie piękna i brzydoty - w myśl wskazówek podsuwanych wcześniej przez Whitmana. Jeżeliby powtórzyć słowa Whitmana: „każdy przedmiot, sytuacja, związek lub proces ujawniają nam swe piękno”, to bardzo powierzchownym zabiegiem byłoby wyszukiwanie ładnych przedmiotów, a odrzucanie brzydkich. Jeżeli „ważne jest wszystko, co się robi i myśli”, to całkiem arbitralnym zabiegiem staje się traktowanie niektórych chwil życia jako ważnych, a innych - jako trywialnych.

Fotografia ma nadawać wagę temu, co przedstawia. Prawdopodobnie nie ma takiej rzeczy, której nie dałoby się upiększyć: a więcej - nie ma sposobu, aby wypełnić tendencję obecną we wszystkich fotografiach, a polegającą na tym, że wartość czegoś, co sfotografujemy, automatycznie rośnie. Ale i samo pojmowanie wartości ulec może zmianie-jak to się stało we współczesnej nam kulturze odbioru zdjęcia fotograficznego.

Gdzie sens wartości stanowi parodię ewangelii Whitmana. Jeżeli już kogoś fotografowano, w zaciszu predemokratycznej kultury, to musiał być kimś. Na otwartych równinach amerykańskich doświadczeń, katalogowanych skrzętnie przez Whitmana i lekceważonych przez Warhola, wszyscy są kimś. Żadna chwila nie jest ważniejsza od innej, nikt nie jest ciekawszy od kogoś innego.

Mottem albumu zdjęć Walkera Evansa opublikowanego przez Museum of Modern Art jest fragment z Whitmana, który dźwięczy motywami najdonioślejszych poszukiwań amerykańskiej fotografii: „Nie ma żadnych wątpliwości, że majestat i piękno świata drzemią w każdej jego drobinie... Nie ma żadnych wątpliwości, że w drobiazgach, owadach, prostych ludziach, niewolnikach, kartach, chwastach, odpadach i śmieciach kryje się znacznie więcej, niż przypuszczałem...”

Whitmanowi wydawało się, że nie niszczy piękna, ale je uogólnia. I to samo robiły pokolenia najbardziej utalentowanych fotografów amerykańskich w polemicznych poszukiwaniach tego, co trywialne i prostackie. Ale wśród fotografów amerykańskich, którzy wyrosli po II wojnie światowej, whitmanowski nakaz dokładnego zarejestrowania ekstrawaganckiej szczerości amerykańskiego stylu przeżywania świata nie cieszył się uznaniem. Fotografując karty, nie ukazujesz majestatu i piękna. Ukazujesz karty.

Zaczynając od zdjęć opublikowanych i kanonizowanych w luksusowym magazynie *Camera Work* wydawanym przez Alfreda Stieglitza od 1903 do 1917 roku, a także wystawianych w galerii prowadzonej przez Stieglitza w Nowym Jorku w latach 1905-1917 na Piątej Alei nr 291 (zrazu galerię zwano *Matą Galerią Foto-Secesji*, potem po prostu „291”). A trzeba dodać, że czasopismo i galeria były najambitniejszymi formułami whitmanowskiej oceny)-fotografia amerykańska przesuwiała się od afirmacji, poprzez zwątpienie ku - koniec końców - parodii programu Whitmana. Najbardziej świetlaną postacią w tej całej historii jest Walker Evans. Był ostatnim wielkim fotografem, który pracował na serio w nastroju wy wpływającym z euforycz-

nego humanizmu Whitmana, podsumowywał to, co należało do historii (na przykład zdumiewające fotografie emigrantów i robotników Lewisa Hine'a); przewidywał chłodniejszą, bardziej prymitywną i ponurą fotografię, jaką miano uprawiać później -co widać, na przykład w proroczej serii zdjęć ukrytą kamerą", przedstawiających anonimowych pasażerów nowojorskiego metra, a wykonanych w latach 1939-1 941. Ale Evans zerwał z heroicznym tonem Stieglitza i jego uczniów, którzy propagowali Whitmana, a Hine'a traktowali protekcjonalnie. Evans uważał, że prace Stieglitza były pretensjonalne.

Podobnie jak Whitman, Stieglitz także nie widział żadnej sprzeczności między traktowaniem sztuki jako narzędzia utożsamiania się ze społecznością i traktowaniem jej jako sposobu budowania heroicznej, romantycznej, pełnej autoekspresji sławy artysty. W kwiecistej, błyskotliwej kolekcji esejów *Port of New York** (1924) Paul Rosenfeld chwalił Stieglitza jako jednego „z wielkich piewców życia. Nie ma na całym świecie materii dość brzydkiej, zwykłej i skromnej, by nie mogła temu człowiekowi z czarną skrzynką i chemiczną kąpielą posłużyć do wyrażenia pełni jego twórczej osobowości". Fotografowanie, a więc estetyczne ułaskawianie tego co brzydkie, zwyczajne i skromne - to także wyrafinowany sposób jednostkowej ekspresji. „Fotograf- pisze Rosenfeld o Stieglitzu - zarzuca artystyczne sieci w świat materialny dalej niż ktokolwiek przed nim lub obok niego". Fotografia jest czymś na kształt nadmiernej emfazy, heroicznej kopulacji ze światem materialnym. Podobnie jak Hine, Evans szukał bardziej bezosobowego wyrazu afirmacji, szlachetnej powściągliwości, błyskotliwego niedomówienia. Ani w bezosobowych, architektonicznie martwych fasadach amerykańskich domów, ani w zinwentaryzowanych wnętrzach, które uwielbiał sporządzać, ani w starannych portretach robotników rolnych z Południa wykonywanych w latach trzydziestych (i opublikowanych w tomie wydanym z

*/ *Port w Nowy Jorku*

Jamesem Agee *Let Us Now Praise Famous Men* */). Evans nie próbował wyrazić samego siebie.

Nawet bez tych bohaterskich akcentów dzieło Evansa jest jeszcze pochodnią wizji Whitmana: wyrównanie różnic między pięknem i brzydotą, tym co ważne i tym, co trywialne. Każdy i wszystko, co się sfotografuje - staje się zdjęciem, a każde zdjęcie jest moralnie równoważne wszystkiemu pozostałemu. Kamera Evansa wydobyła to samo piękno fasad wiktoriańskich domów w Bostonie we wczesnych latach trzydziestych, co w sklepach na głównych ulicach miasteczek Alabamy w roku 1936. Ale równano w górę, nie w dół. Evans chciał, by jego zdjęcia były „dosłowne, autorytatywne, transcendentne". Ponieważ atmosfera moralna lat trzydziestych przeminęła, trudno uwierzyć dziś tym przymiotnikom. Nikt nie żąda, by zdjęcie było „dosłownym" sprawozdaniem. Nikt nie potrafi sobie wyobrazić, jak mogłoby być ono autorytatywne. Nikt nie rozumie transcendencji jako takiej, nie mówiąc już o transcendencji w fotografii.

Whitman prawil kazania o wczuwaniu się, o zgodnej niezgodzie, jedności w wielkości. Stosunek psychiczny do wszystkiego i z każdym - plus (jak dobrze pójdzie) związek zmysłowy -taką to lekkomyślną propozycję najwyraźniej nam złożył i powtarzał do znudzenia w przemowach i wierszach. Owa tęsknota. za oświadczeniami wobec całego świata narzucała także ton i formę jego poezji. Wiersze Whitmana - to technologia psychiczna służąca śpiewnemu wprowadzeniu czytelnika w nowy stan ducha (mikrokosmos „nowego ładu" wyobrażanego dla całej społeczności); wiersze te są funkcjonalne, modlitewne i przekazują napięcie uczuciowe. Powtórki, pompatyczna kadencja, gonitwa wersów, spieszna wymowa, to wszystko zdradza przyływ świeckiego natchnienia, ma słuchaczy psychicznie uskrzydlić, wyrzucić ich na tak odległą orbitę, by mogli się utożsamiać z przeszłością i ze wspólnotą amerykańskiego prag-

*/ *Chwalmy teraz słynnych ludzi*

nienia. Ale tego rodzaju utożsamianie się z innymi Amerykanami obce jest już naszemu temperamentowi.

Łabędzim śpiewem whitmanowskiego erotycznego uścisku, w jaki pochwycić chciał naród, śpiewem zuniwersalizowanym i odartym z większości złudzeń, była wystawa *Rodzina człowiecza* otwarta w 1955 roku przez Edwarda Steichena, rówieśnika Stieglitza i współzałożyciela Foto-Secesji. 503 zdjęcia, 273 fotografów z 68 krajów miały się ziać w jedno i wykazać, że ludzkość jest „jedna”, że istoty ludzkie, mimo wad, godne są podziwu. Ludzie na zdjęciach należeli do wszystkich ras, roczników, klas, typów fizycznych. Wielu z nich miało wyjątkowo piękne ciała, a niektórzy piękne twarze. Podobnie jak Whitman wzywał czytelników swoich wierszy, by się utożsamiali z nim i z Ameryką, Steichen otworzył wystawę, by umożliwić każdemu z widzów utożsamienie się z wieloma przedstawionymi na zdjęciach ludźmi - i potencjalnie - z tematem każdego zdjęcia: obywatelami światowej fotografii.

Dopiero siedemnaście lat później wystawa fotograficzna znów ściągnęła tłumy do Museum of Modern Art - stało się tak z okazji retrospektywnego przeglądu pracy Diany Arbus w 1972 roku. Na wystawie Arbus było sto dwanaście zdjęć o zbliżonej tematyce - wszyscy na tych zdjęciach wyglądali w pewnym sensie podobnie, co wywoływało odczucia dokładnie przeciwne krzepiącemu ciepłu towarzyszącemu oglądaniu dzieł Steichena. Zamiast ludzi o przyjemnej powierzchowności przedstawicieli ludu sfotografowanych przy codziennej krzątaninie, Arbus ukazała nam menażerię potworów i przypadków skrajnych - większość z nich raziała brzydotą, nosiła groteskowe i odpychające łachy, była w przygnębiającym lub jałowym otoczeniu, a przy tym pozowała - a nawet uczciwie gapiała się w kamerę, porozumiewawczo wpatrując się w widza. Dzieło Arbus nie zachęca do utożsamiania się z żebrakami i nędzarnikami, jakich sfotografowała. Ludzkość to nie „monolit”.

Zdjęcia Arbus przekazują antyhumanistyczne credo, które martwiło ludzi dobrej woli w latach siedemdziesiątych. W latach pięćdziesiątych chcieli, by ich pocieszał i bawił senty-

mentalny humanizm. Między tymi dwiema konwencjami ukazywania świata nie ma zbyt dużej różnicy. Steichen pocieszał, Arbus martwi, ale jedno i drugie przeżycie uniemożliwia historycznie trafne zrozumienie rzeczywistości.

Wybór zdjęć dokonany został przez Steichena przy założeniu, że dola ludzka i natura człowieka są wspólne. Starając się ukazać, że jednostki rodzą się, pracują, śmieją i umierają wszędzie w taki sam sposób, *Rodzina człowiecza* neguje wagę historii -realnych i historycznie wytworzonych różnic, niesprawiedliwości i konfliktów. Fotografie Arbus zdecydowanie negują także rolę polityki, gdyż sugerują, iż żyjemy w świecie, w którym wszyscy są obcymi przybyszami, beznadziejnie izolowanymi, unieruchomionymi w mechanicznych, ułomnych pozach i niesprawiedliwych zależnościach. Pobożny wydzwitek krzepiącej "antologii fotograficznej Stieglitza i chłodne przygnębienie retrospektywy Arbus sprawiają, że historia i polityka przestają się liczyć. Pierwsza wystawa odsuwa historię i politykę na dalszy "plan, przedstawia ogólnikowo kondycję ludzką jako radosną, druga - przedstawia ją jako koszmar samotnych jednostek. Najbardziej uderzającym aspektem fotografii Arbus jest fakt, iż autorka zajęła się tym, co fotografów zawsze najbardziej interesowało - skupiła się na ofiarach i tych, którym się nie powiodło - lecz bez współczucia, jakiego oczekujemy po takim przedsięwzięciu. Dzieło jej ukazuje ludzi wstrząsających, godnych pożałowania, a także odrażających - ale nie skłania do współczucia. Punkt widzenia, który można by opisać jako „pełen dystansu”, sprawił, że zdjęcia Arbus chwalono za szczerłość i za niesentymtalne współczucie dla portretowanych. To, co "u autorki jest w gruncie rzeczy agresywnością wobec widza, traktowano jako moralną zdobycz: uważano, że to właśnie nie pozwala widzom odczuwać odległości, dzielącej ich od bohaterów zdjęć. Stało się bardziej prawdopodobne, że Arbus -godząc się z przerażającymi cechami świata - sugeruje, iż jest zarazem nieśmiało i złowieszczo naiwna, jako że opiera się na dystansie, na przywileju, na poczuciu, że ten, na kogo ma patrzeć widz, to naprawdę ktoś inny. Kiedy zapytano ongi

Bunuela, dlaczego kręci filmy, powiedział, że chciałby wykazać, „iż nie jest to najlepszy ze światów”. Arbus robiła zdjęcia chcąc wykazać coś prostszego - że istnieje inny świat.

Inny świat można znaleźć, jak zwykle, na tym świecie. Głosząc zainteresowanie ludźmi, którzy „dziwnie wyglądają”. Arbus znalazła mnóstwo materiałów wokół siebie. Nowy Jork, z balami dla pedałów i domami noclegowymi dla włóczęgów, pełen jest ludzi marginesu. W Marylandzie odbywał się karnawał, na którym Arbus znalazła człowieka-poduszkę do igieł i szpilek, hermafrodytę z psem, wytatuowanego mężczyznę i albinosa, który był połykaczem noży. W New Jersey i Pensylwanii wyszukała obozy nudystów. Fotografowała także Disneyland i Hollywood, zwłaszcza martwe lub sztuczne krajobrazy bez ludzi, a ponadto jakiś mało znany szpital dla psychicznie chorych, w którym wykonała ostatnie, najbardziej niepokojące zdjęcia. Ale zawsze było na nich życie codzienne, z nie kończącym się pochodem dziwactw dla każdego, kto umie je dostrzec. Kamera ma moc chwytania tak zwanych normalnych ludzi w sposób, który powoduje, że wyglądają oni nienormalnie. Fotograf wybiera jakąś osobliwość, poluje na nią, chwytą, wywołuje, wymyśla tytuł.

„Widząc kogoś na ulicy - pisała Arbus - zauważacie w nim przede wszystkim jakiś feler”. Uparcie jednostajne podejście Arbus, bez względu na to, jak szeroki jest krąg fotografowanych modeli i zakres jej ingerencji, wskazuje na to, że wrażliwość uzbrojona w aparat fotograficzny może insynuować lęk, nienormalność, chorobę psychiczną u każdego człowieka. Dwa zdjęcia przedstawiają płaczące dzieci: dzieci wyglądają na nienormalne, oszalałe. Jeżeli ktoś przypomina kogoś albo ma z kimś coś wspólnego, dostrzeżenie tej wspólnoty stanie się dla nas nieustannym źródłem złowrogich przeczuć, o ile ulegniemy charakterystycznym regułom schizofrenicznego widzenia świata, jakie reprezentuje Arbus. Mogą to być dwie dziewczynki (nie siostry) noszące takie same płaszcze przeciwdeszczowe, sfotografowane przez Arbus w Central Parku, albo bliźniaki czy trojaczki, które widzimy na paru zdjęciach. Na wielu swoich

zdjęciach Arbus wskazuje z podejrzanym zainteresowaniem fakt, że dwie osoby tworzą parę, a każda para jest dziwna - czy to normalna czy homoseksualna, biała czy czarna, w domu dla starców czy na balu maturalnym. Ludzie wyglądają ekscentrycznie, ponieważ nie noszą ubrań, jak nudyści, albo dlatego, że noszą, jak kelnerka w obozie dla nudystów, która nosi fartuszek. Każdy, kogo Arbus sfotografowała, to postać egzotyczna – chłopca który czeka na swoją kolejkę w prowiojennej demonstracji, w słomkowym kapeluszu i ze znaczkiem „Zbombardować Hanoi”, król i królowa balu złotej jesieni, para bogatych trzydziestolatków na trawniku przed domkiem, wdowa samotnie siedząca w swoim zagraconym mieszkaniu. Na zdjęciu pt. *Żydowski olbrzym w domu swoich rodziców w Bronx, NY, 1970* rodzice wyglądają jak karły, podczas gdy ich olbrzymi syn garbi się pod niskim sufitem w salonie. Ranga zdjęć Arbus bierze się z kontrastu między bardzo bolesną tematyką i spokojną, rzeczową rejestracją. Ten rodzaj rejestrującej uwagi - uwagi ze strony fotografa, uwagi ze strony ludzi w trakcie fotografowania - to wszystko tworzy ów moralny teatr prostych, kontemplacyjnych portretów Diany Arbus. Nie tylko nie podgląda ona dziwaków i żebraków, nie chwytą ich zniechęca, ale poznaje, dodaje im otuchy, tak że koniec końców pozują jej równie spokojnie i sztywno co sławni Wiktorianie w studiu Juliet Margaret Cameron. Tajemnica sukcesu -, Arbus kryje się w tym, co mówi o odczuciach bohaterów w chwilę potem, jak zgodzili się, by ich sfotografowała. Czy zdają sobie sprawę z tego, jak bardzo są groteskowi? Wygląda na to, że nie.

Tematem zdjęć Arbus jest - by skorzystać z majestatycznej formuły Hegla - „nieszczęśliwa świadomość”. Ale większość bohaterów w „Grand Guignolu” Diany Arbus zdaje się nie wiedzieć, że jest brzydka. Arbus robi zdjęcia ludzi tylko w niewielkim stopniu zdając sobie sprawę z własnego podświadomego lub nieświadomego wykorzystywania ich bólu, ich brzydoty. Ogranicza rodzaj okropieństw, jakie mogłyby być przez nią sfotografowane: wyklucza to na przykład ludzi, którzy wiedzą,

że cierpią, podobnie jak ofiary wypadków, wojen, głodu i prześladowań politycznych. Arbus nigdy nie sfotografowałaby wydarzeń, które wlamują się do naszego życia; wyspecjalizowała się w prywatnych dramatach pokazywanych w zwolnionym tempie, przy czym większość tych dramatów rozgrywa się w życiu jej bohaterów już od urodzenia.

Aczkolwiek widzowie gotowi są wyobrazić sobie, że ci ludzie, obywatele seksualnego podziemia, a także ofiary kombinacji genetycznych, są nieszczęśliwi, to tylko parę zdjęć ukazuje ich niepokój uczuciowy. Fotografie zboczeńców i ludzi marginesu nie akcentują ich cierpienia, ale raczej dystans i autonomię. Homoseksualiści przebrani za kobiety w ubikacjach, meksykański karzeł w pokoju hotelowym na Manhattanie, rosyjskie karlice w salonie na 100 ulicy, a także im. podobni, ukazani są jako radośni, pełni zgody na siebie, rzeczowi. Ból łatwiej odczytać na zdjęciach ludzi normalnych: skłóconej starszej pary na ławce w parku, nowoorleańskiej barmanki u siebie w domu z pieskiem-pamiątką, chłopca w Central Parku ściskającego w ręku granat-zabawkę.

Brassai potępiał fotografów, którzy robią zdjęcia swoim bohaterom znienacka, w błędnym przekonaniu, że objawi się im wówczas coś osobliwego*/. W świecie skolonizowanym przez Arbus bohaterowie ujawniają się sami. Nie ma decydującej chwili. Pogląd Arbus, że samoujawnienie jest ciągłym, równomiernie rozłożonym procesem, to jeszcze jeden sposób formułowania whitmanowskiego nakazu: będziesz traktować wszystkie chwile jako jednakowo ważne. Podobnie jak Brassai, Arbus chce, by jej bohaterowie zdawali sobie sprawę (tak dokładnie jak tylko to możliwe) z sytuacji, w jakiej uczestniczą. Zamiast zachęcać bohaterów do przyjmowania postaw naturalnych

*/{ Nie jest to błąd. Jest coś takiego w twarzach ludzi, gdy nie widzą, że się im przyglądamy, co nie pojawia się w nich, gdy wiedzą, że ktoś im się przygląda. Gdybyśmy nie wiedzieli, jak Walker Evans wykonał swoje zdjęcia (jeżdżąc tygodniami na stojąco nowojorskim metrem, z obiektywem aparatu wycelowanym przez dziurkę od guzika w płaszczu), i tak byłoby jasne po obejrzeniu zdjęć, że siedzący pasażerowie, aczkolwiek sfotografowani z bliska i od przodu, nie wiedzieli, że "są fotografowani, że mieli „prywatny” wyraz twarzy, nie taki, jaki oferowaliby fotografowi.

albo typowych, zachęca się ich, by byli nieśmiali -to znaczy, by pozowali. (Dzięki temu objawienie samego siebie zostanie przez widza utożsamione z tym, co dziwne, osobliwe, nienormalne). Jeżeli sztywno siedzą albo stoją, wyglądają jak obrazy samych siebie.

. Większość bohaterów „na[Zdjęciach Arbus patrzy prosto w obiektyw, co powoduje, że wyglądają jeszcze dziwniej, niemal jak pomyleńcy. porównajmy zdjęcia Lartigue'a z 1912 roku przedstawiające kobietę w kapeluszu z piórkami i woalką (*Tor wyścigowy w Nicei*) i zdjęcie Arbus zatytułowane *Kobieta w woalce na Piątej Alei, NYC* (1968). Poza charakterystyczną brzydotą bohaterów Arbus (równie charakterystycznie piękna jest bohaterka Lartigue'a), Kobieta na jej zdjęciu uduchowiona została wskutek nieświadomości swej pozy. Gdyby kobieta Lartigue'a odwróciła się, mogłaby wyglądać równie dziwnie.

W normalnej retoryce portretu fotograficznego stawanie twarzą do aparatu oznacza powagę, szczerłość, ujawnianie istoty bohatera. Dlatego fotografie „en face” uważane są za odpowiednie dla obrazów uroczystych (takich jak ślub albo matura), a mniej odpowiednie do propagandowych zdjęć reklamujących polityków na tablicach ogłoszeniowych. (Politycy są najczęściej fotografowani a trois-quatre: ich wzrok znosi się i mija ze wzrokiem widza - co nasuwa myśl, że polityk zajęty jest P nie tyle kontaktem z widzem i z teraźniejszością, ale że „od-| ważnie” wybiega w przyszłość). Tym, co sprawia, że fotografowane przez Arbus postaci uchwycone „twarzą w twarz” tak bardzo przykuwają naszą uwagę, jest dobór ludzi, którzy nieoczekiwanie dla nas tak łatwo i bez sprzeciwu kapitulują przed aparatem fotograficznym. A więc na zdjęciach, Arbus poza „en face”, zaznacza wyraźną współpracę portretowanego. Fotograf mógł skłonić tych ludzi do pozowania w momencie zdobycia ich zaufania, zaprzyjaźnienia się z nimi.

Najbardziej chyba przerażająca scena w filmie Toda Browninga *Freaks*/* (1932) - to ucztę weselną, na której ludzie o I malutkich głowach, brodate kobiety, bliźniaczki syjamskie i

*/*Dziwolagi*

żywe korpusy bez kończyn tańczą i śpiewają na cześć Kleopatry, normalnej kobiety, która właśnie zaślubiła łatwowiernego króla, głównego bohatera filmu. „Jedna z nas! Jedna z nas! Jedna z nas! - nuca, podczas gdy puchar wędruje wokół stołu od ust do ust - by trafić wreszcie do pełnej obrzydzenia panny młodej, której podaje go uszczęśliwiony karzeł. Być może Arbus uprościła sobie poglądy na temat uroku, hipokryzji i niewygód, na jakie skazuje nas bratanie się z kalekami i wyrzutkami. Za; elektryzującym napięciem tego odkrycia szła pokusa zdobycia ich zaufania, opanowania własnego strachu, wstrętu. Fotografując wyrzutków „odczuwałam niesłychane podniecenie - wyjaśniła Arbus - po prostu uwielbiałam ich”.

Zdjęcia Diany Arbus były już przedmiotem rozważań ludzi zainteresowanych rozwojem fotografii, gdy zabiła się w 1971 roku. Ale podobnie, jak w przypadku Sylwii Plath, uwaga, jaką skupia na sobie jej spuścizna, jest innego rodzaju - stanowi coś na kształt apoteozy. Okoliczność, iż popełniła samobójstwo, zdaje się gwarantować, że prace są szczere, a nie podglądacie, że tchną współczuciem, nie chłodem. Fakt jej samobójstwa sprawia zarazem, że zdjęcia wydają się jeszcze ostrzejsze, jak gdyby udowodniono, że fotografie ją zabiły.

Ona sama zwróciła uwagę na taką ewentualność. „Wszystko; jest takie wspaniałe i zapiera dech w piersiach. Czuję się na brzuchu, jak to robią na filmach wojennych”. O ile fotografowanie związane jest na ogół z utrzymaniem dystansu, o tyle istnieje jeden dział fotografii, w ramach którego ludzie bywają zabijani w trakcie wykonywania zdjęć. Dzieje się tak wówczas, gdy fotografują tych, którzy się nawzajem zabijają. Tylko fotografia wojenna łączy w sobie podglądactwo i niebezpieczeństwo. Fotografowie wojenni nie mogą uniknąć uczestnictwa w śmiercionośnej działalności, którą rejestrują; noszą nawet mundury wojskowe, aczkolwiek bez dystynkcji. Odkrycie, dzięki fotografowaniu, że życie to w gruncie rzeczy melodramat, zrozumienie, że aparat staje się narzędziem agresji, wszystko to nasuwa wniosek o oczekiwanych ofiarach. „Jestem pewna, że są jakieś granice - napisała Arbus. Bóg raczy wiedzieć: gdy

oddziały zaczynają atak, zbliża się przytłaczające poczucie, że

mogą mnie zabić”. Słowa Arbus opisują śmierć w walce: przekroczywszy pewne granice, wpadła w psychiczną zasadzkę, stała się ofiarą własnej szczeroci i ciekawości.

W starych romansach artysta - ktokolwiek zresztą, kto miał odwagę spędzić „sezon w piekle”, ryzykował, iż nigdy się stamtąd nie wydostanie żywcem, albo że zostanie psychicznym kaleką. Heroiczny awangardyzm literatury francuskiej u schyłku XIX wieku i na początku XX dostarcza godnego podziwu Panteonu artystów, którzy padli ofiarą podróży do piekieł. Mimo to istnieje znaczna różnica między twórczością pisarzy, która nie musi być celowa i dobrowolna, a twórczością fotografów, która zawsze jest taka. Można mieć prawo i czuć się zmuszonym do wyrażania własnego cierpienia, które stanowi koniec końców naszą własność. Ale u innych poszukujemy bólu „na ochotnika”.

Tym co najbardziej niepokoi w zdjęciach Arbus, to wcale nie ich bohaterowie, ale ogólne wrażenie, że ujawniają one poglądy fotografa: poczucie, że to, co zaprezentowano, stanowi właśnie prywatną wizję, coś „subiektywnego”. Arbus nie była poetką zapuszczającą się we własne wnętrza, by opowiedzieć o swoim cierpieniu, ale fotografem wyprawiającym się w świat, aby pozbierać obrazy, które są bolesne. Ból jest u niej raczej odnaleziony niż przeżyty, co nie tak łatwo wytłumaczyć. Zgodnie z poglądem Reicha, masochista nie dlatego zasmakował w cierpieniu, że ból kocha, ale dlatego, że spodziewa się doznać dzięki niemu mocnych przeżyć. Ci, którym dokuczają emocjonalne lub zmysłowe znieczulenie, przedkładają swój ból nad brak jakichkolwiek doznań. Istnieje jednak odmienne wyjaśnienie, dlaczego ludzie go szukają, diametralnie przeciwstawne wyjaśnieniu Reicha, a które także brzmi prawdopodobnie: chcą cierpieć nie po to, by odczuwać więcej, ale po to, by odczuwać mniej.

O ile oglądanie zdjęć Arbus jest niewątpliwie niewesołym przeżyciem, o tyle zdjęcia te są typowym przykładem sztuki popularnej obecnie wśród wyrafinowanych mieszkańców wiel-

kich miast: sztuki, która stanowi dobrowolną próbę wytrzymałość charakteru. Zdjęcia jej dostarczają okazji, by wykazać, że okropności życia można przeżywać beznamiętnie. Fotograf musiał kiedyś powiedzieć: zgoda, na to przystaję - ale widza zapraszam do złożenia takiego samego oświadczenia.

Prace Arbus stanowią dobrą/ przykład czołowej tendencji w „wysokiej” sztuce krajów kapitalistycznych: tendencji do stłumienia albo przynajmniej zmniejszenia skrupułów. Wiele dzieł sztuki współczesnej poświęcono obniżeniu poprzeczki przed tym, co uznaje się za okropne, przyzwyczajając nas do tego, czego dawniej nie mogliśmy znieść, gdyż zanadto nas to szokowało, bolało albo zawstydzalo. Sztuka zmieniała moralność -korpus psychicznych przyzwyczajzeń i publicznych sankcji, które zakreślają niejasną granicę między tym, czego spontanicznie nie znosimy w życiu uczuciowym, a tym, co tolerujemy. Stopniowe tłumienie skrupułów przybliżyło nas do nieco formalnej prawdy - do stwierdzenia, że sztuka i moralność tworzą arbitralne tabu. Ale zdolność do stawienia rosnącej groteskowości obrazów (nieruchomych i poruszających się) i druków została osiągnięta za wysoką cenę. Na dłuższą metę nie oznacza wyzwolenia, ale uszczerbek dla osobowości: pseudooswojenie z koszmarem potęguje alienację, zmniejsza naszą zdolność do reagowania w normalnym życiu. To, co jednostka odczuwa, gdy po raz pierwszy zetknie się z filmem pornograficznym wyświetlanym za rogiem albo ze zbrodniami pokazywanymi w telewizji - nie różni się tak bardzo od tego, co przeżywamy oglądając po raz pierwszy zdjęcia Diany Arbus.

Zdjęcia te zmuszają do uznania postaw współczujących - za nieodpowiednie. Nie o to chodzi, by się denerwować, ale o to, by spokojnie stawać twarzą w twarz z koszmarem. Taka postawa, przy której współczucie nie odgrywa większej roli, stanowi zarazem osobiwą, współczesną konstrukcję etyczną: nie jest to oschłość, z pewnością nie cynizm, ale po prostu naiwność (być może naiwność wyrachowana). Boleśnie koszmarna rzeczywistość przedstawiona na zdjęciach przez Arbus jest przez nią określana takimi przymiotnikami, jak „niesamowita”, „cieka-

wa”, „niewiarygodna”, „fantastyczna”, „sensacyjna”- odzwierciedlającymi dziecięce zdumienie i mentalność konsumenta kultury masowej. Aparat fotograficzny - wedle jej zarazem wyrachowanej i naiwnej wizji - to urządzenie, które rejestruje wszystko, uwodzi bohaterów, zdradzających swoje tajemnice, poszerza nasze doświadczenia. Fotografowanie ludzi, twierdzi Arbus, musi być „okrutne”, „podłe”. Ważne jest to, żeby przy tym nawet nie mrugnąć.

„Aparat fotograficzny był legitymacją, która pozwalała mi iść tam, gdzie tylko chciałam i robić to, na co miałam ochotę” -napisała Arbus. Aparat fotograficzny dostarcza swoistego paszportu, który znosi granice moralne i społeczne zakazy, uwalniając fotografa od odpowiedzialności wobec portretowanych osób. Cała sprawa związana z fotografowaniem ludzi polega na tym, że nie interweniuje się w ich życie, lecz się ich jedynie odwiedza. Fotograf to superturysta, jakby przedłużenie antropologa odwiedzającego tubylców i przynoszącego wiadomości o ich egzotycznych czynach i dziwnym przyrodziewku. Fotograf zawsze próbuje kolonizować nowe przeżycia albo odnajdować nowe sposoby patrzenia na znane przedmioty i tematy - zawsze walczy z nudą. Nuda jest bowiem odwrotną stroną fascynacji: i jedna, i druga zależą od dystansu wobec sytuacji, a jedna prowadzi do drugiej. „Chińczycy mają taką teorię, że od nudy do fascynacji jest tylko krok” - zanotowała Arbus. Fotografując przerażający półświatek (i wyludniony, plastikowy świat) nie zamierzała uczestniczyć w koszmarach przeżywanych przez mieszkańców tych krain - miały pozostawać egzotyczne, a więc fascynujące, a ona zawsze spoglądała z zewnątrz.

„Niezbyt mnie interesuje robienie zdjęć ludzi, którzy są znani, ani nawet poruszanie znanych tematów - pisała Arbus. Fascynują mnie wówczas, gdy niemal nic o nich nie wiem”. Choćby jednak Arbus wykazywała nie wiedzieć jak wielkie zainteresowanie kalekami i brzydota, nigdy by jej nie przyszło do głowy sfotografowanie dzieci po thalomidzie ani ofiar napalmu -publicznych okropności, deformacji kojarzących się ze sprzęci-

wem emocjonalnym i naturalnym. Arbus nie była zainteresowana etycznym dziennikarstwem. Wybierała bohaterów, których napotkała, którzy nie rzucali się w oczy i nie nieśli ze sobą automatycznie żadnej wartości. Z konieczności są to bohaterowie ahistoryczni, ich patologia jest raczej prywatna niż publiczna, życiorysy utajone, a nie powszechnie znane.

Według Arbus, aparat fotograficzny chwytła nieznaną. Ale nieznaną komu? Nieznaną komuś, kto jest na swój sposób ubezpieczony, komu wszczepiono zasady moralne i nauczono powściągliwości. Niczym Nathanael West, jeszcze jeden artysta zafascynowany deformacją i kalectwem, Arbus pochodzi z wykształconej, trzeźwo myślącej, z byle powodu pałającej świętym oburzeniem zamożnej rodziny żydowskiej, dla której gusta seksualne mniejszości były czymś poniżej progu świadomości, a podejmowanie ryzyka stanowiło przykład szaleństw „gojów”. „Pamiętam, iż jako dziecko cierpiałam z tego powodu - pisała Arbus - bo nigdy nie musiałam pokonywać przeciwności losu. Zamknięto mnie w poczuciu nierealności... A poczucie bezpieczeństwa było, choć może to wydawać się śmieszne, bolesne”. Odczuwając takie samo niezadowolenie. West zaczął pracować w 1927 roku w brudnym nowojorskim hoteliku jako nocny recepcjonista. Dla Arbus sposobem zdobywania doświadczeń i poczucia rzeczywistości stał się aparat fotograficzny. Oboje oni uważali doświadczenie za materialne przeciwności losu, a przynajmniej psychiczne poczucie zmagania z nimi - szok zanurzenia się w przeżyciach, których nie sposób uwznioślić, spotkanie z tabu, perwersją, złem.

Zainteresowanie Arbus ludźmi marginesu zdradza jej pragnienie zadania gwałtu własnemu wychowaniu, pragnienie pozbycia się frustracji z powodu zabezpieczenia przed niepowodzeniem życiowym. Poza Western lata trzydzieste dostarczają nam jeszcze innych przykładów podobnych rozterek. Typowe było to dla wrażliwości wykształconych klas średnich dojrzewających w latach 1945-1955 - wrażliwości, która rozpowszechniła się w latach sześćdziesiątych. Dekada najbardziej owocnej pracy Arbus zbiega się z dekadą ujawnienia marginesów społecznych w latach

sześćdziesiątych, gdy wyrzutki stały się bezpiecznym, akceptowanym tematem sztuki. To, co w latach trzydziestych traktowano z niepokojem, jak w *Miss Lonely-hearts*^{*} i *The Day of the Locust*^{**}!, w latach sześćdziesiątych było zupełnie normalne, a nawet doczekało się kanonizacji (w filmach Felliniego, Arrabala, Jodorowskiego, w „podziemnych” komiksach, w spektaklach rockowych). Na początku lat sześćdziesiątych zamknięto doskonale prosperujący Freak Show na Coney Island: istnieją naciski, by oczyścić z mętów, homoseksualistów i prostytutek Times Square i zabudować go wieżowcami. W miarę jak mieszkańcy zboczonych półświatków wyrzucani są ze swoich enklaw, gdy zakazuje się im publicznego pokazywania i traktuje jako zagrożenie porządku publicznego - albo po prostu jako złych klientów - zaczynają przenikać do świadomości jako temat sztuki, zaczynają uzyskiwać - choć ciągle jeszcze niepełną akceptację i metaforycznie zbliżają się do nas, co jeszcze bardziej powiększa dystans.

Któż lepiej zdołałby docenić prawdę wyrzutków niż ktoś taki, jak Arbus, która z zawodu była fotografem mody-fabrykowała kosmetyczne kłamstwa maskujące trudno uchwytnie nierówności pochodzenia, klasy oraz fizycznej powierzchowności. Ale w odróżnieniu od Warhola, który przez wiele lat pracował w reklamie, Arbus nie stworzyła poważnych dzieł polecając i nadając estetyczny bliztr towarom, do czego ją przyuczono, ale całkowicie się odeń odwróciła. Dzieło Arbus - to reakcja, reakcja przeciwko „kindersztubie”, dobrym manierom, temu, co się powszechnie akceptuje. Swoimi dziełami mówiła: „mam gdzieś *Vogue*”, „mam gdzieś modę”, „mam gdzieś piękno”. Wyzwanie to przybiera dwie, nie całkiem zbieżne formy. Jedna -to bunt przeciwko nadmiernie rozwiniętej wrażliwości moralnej Żydów, a druga - bunt przeciwko światu sukcesu sam w sobie kipiący moralizatorstwem. Buntowniczy moralista głosi

^{*}/ *Rubryka samotnych serc*

^{**}/ *Dzień szarańczy*

chwale wykończonych i tych, którym się nie udało, i traktuje ich postawę jako antidotum na życie, jako sukces. Bunt estetyczny, który lata sześćdziesiąte przejęły na własność, głosi chwałę życia jako koszmaru - co stanowić ma także antidotum na życie jako nudę.

Większość dzieł Arbus mieści się w estetyce Warhola, tj. określa się wobec dwóch biegunów nudy i marginesu przestępczego, ale nie ma warholowskiego stylu. Arbus nie posiadała geniuszu Warhola w zakresie autoreklamy ani narcyzmu, nie była jej także dana jego ochronna nijakość, dzięki której izoluje się od wyrzutków: pozbawiona była także sentymentalizmu. Niezbyt prawdopodobne, by Warhol, który pochodzi z rodziny robotniczej, kiedykolwiek odczuwał dwuznacznie sukces, jaki stawał się udziałem Żydów z górnych warstw klasy średniej w latach sześćdziesiątych. Jeżeli ktoś wychował się jako katolik, jak Warhol (i prawie całe jego otoczenie), to fascynacja złem przychodzi mu łatwiej i bardziej naturalnie niż komuś, kto ma żydowskie wychowanie. W porównaniu z Warholem, Arbus wygląda na mimozę, którą łatwo zranić, jawi się jako niewinna pesymistka. Jej dantejska wizja świata (i przedmieścia) nie ma w sobie ani szczypty ironii. Aczkolwiek wiele materiałów Arbus odnajdziemy także w - powiedzmy - filmie Warhola *Chelsea Girls* (1986), jej zdjęcia nigdy nie bawią się koszmarem, nie wysysają zeń gagów, nie ma tam miejsca na drwiny i nie ma też możliwości ujrzenia wyrzutków jako ludzi sympatycznych, jak w filmach Warhola i Paula Morrissey'a. Dla Arbus amerykański margines społeczny i Ameryka klasy średniej są równie egzotyczne: chłopak maszerujący w prowójennym pochodzie i żona z Levittown są równie egzotyczni jak karzeł albo homoseksualista, przedmieścia zamieszkałe przez klasę średnią są równie dalekie jak Times Square, domy wariatów czy bary homoseksualistów. Dzieło Arbus wyrażało jej odwrót od wszystkiego co publiczne (wedle jej rozumienia), konwencjonalne, bezpieczne, krzepiące - i nudne - na rzecz tego co prywatne, ukryte, brzydkie, niebezpieczne i fascynujące. Te kontrasty wydają się nam dzisiaj niemal osobiwe. To, co bezpieczne, nie monopolizuje już

uwagi opinii publicznej, a wyrzutki nie stanowią sfery prywatnej, trudno dostępnej. Ludzie dziwaczni, seksualnie odtrąceni, emocjonalnie puści, są codziennie widoczni w pismach, w TV, w metro. Hobbessowski*/ człowiek szaleje po ulicach, całkiem ostentacyjnie z połyskującym włosiem.

Wyrafinowana na znaną, modernistyczną modłę, Arbus -która wybrała nieśmiałość, naiwność, szczerłość kosztem estetycznej sztuczności, sztuki „wysokiej” i reklamowej - powiedziała, że czuje się zawsze najbliższa *Weegee*, którego brutalne obrazy ofiar zbrodni i wypadków stały się chlebem powszednim brukowców w latach czterdziestych. Fotografie *Weegee* były istotnie niepokojące, jego wrażliwość wielkomięjska, ale na tym kończy się podobieństwo między ich sposobami widzenia świata. Choć bardzo chciała odrzucić standardowe elementy fotograficznego wyrafinowania, takie jak kompozycja, nie przestała być skomplikowana. I nie ma niczego dziennikarskiego w motywach, dla których robiła zdjęcia. To co na zdjęciach Arbus może się wydawać dziennikarstwem, nawet pogonią za sensacją, umieszcza ją w tradycji sztuki surrealistycznej. Chodzi o jej wysmakowaną groteskę, rzekomy brak uprzedzeń wobec bohaterów, o sugerowanie, że wszyscy przedstawieni to *objects trouves***/.

„Nigdy nie wybrałabym bohatera, gdybym miała wybierać na podstawie tego, co on dla mnie znaczy” - napisała Arbus, dając jeszcze jeden dowód na to, że uparcie lansuje surrealistyczny bluff. Najprawdopodobniej oczekuje, że widzowie powstrzymają się od osądzania ludzi, których Arbus fotografuje. Ależ skąd - osądzamy! Już sam jej wybór bohaterów narzuca ocenę. Brassai, który robił zdjęcia ludziom tego samego pokroju -powiedzmy *Madame Bijou* w 1932 roku - pokazywał także

*/ Od Hobbessa, jako wyznawcy poglądu, że „człowiek człowiekowi wilkiem” i że tylko zorganizowana przemoc systemu społecznego powstrzymuje ludzi od powszechnej rzezi - przyp. tłum.

**/ franc. „przedmioty odnalezione” - określenie używane dla podkreślenia przypadkowego, niefikcyjnego i nieartystycznego

pochodzenia elementów dzieł sztuki - przyp. tłum.
zabarwione sentymentem krajobrazy miejskie, portrety słynnych artystów. Zdjęcie Lewisa Hine'a - *Szpital psychiatryczny, New Jersey, (7924)* - mogłoby należeć do późniejszej twórczości Arbus (wyjąwszy okoliczność, że para mongoidalnych dzieci na trawniku sfotografowana została z profilu, a nie „en face”). Portrety uliczne z Chicago, wykonane przez Walkera Evansa w 1946 roku - to także surowiec dla Diany Arbus; dodać można jeszcze parę zdjęć Roberta Franka. Różnica polega na doborze tematów oraz uczuć innych niż te, które fotografowali Hine, Brassai, Evans czy Frank. Arbus to *auteur* w najbardziej zawężonym sensie tego słowa, specjalny przypadek w historii fotografii, jak Giorgio Morandi (który poświęcił pół życia na pedantyczne układanie stosów butelek w „martwe natury”) w historii nowoczesnego malarstwa europejskiego. Nie igrza z tematami, jak to czynią najbardziej ambitni fotografowie - ani na jotę. Przeciwnie, wszystkie tematy są dla niej równorzędne. A stawiając znak równości między wyrzutkami, wariatami, parami z przedmieścia i nudystami wygłasza bardzo skrajny pogląd, zgodny z politycznym nastrojem podzielanym dziś przez wielu wykształconych, liberalnych, lewicujących Amerykanów. Bohaterowie zdjęć Arbus należą do tej samej rodziny, zamieszkują tę samą wioskę. Tylko tak się jakoś składa, że ta wioska przyglupów - to Ameryka. Zamiast ukazywać równowartość różnych rzeczy (demokratyczna wizja Whitmana) okazuje się, że wszyscy wyglądamy tak samo.

Po rozbudzeniu wielkich nadziei w Ameryce nadeszły dni gorzkich, smutnych, realnych doświadczeń. W amerykańskiej fotografii zauważyć można szczególnego rodzaju melancholię. Melancholia ta czaiła się już w czasie tryumfów whitmanowskiej radosnej akceptacji, co widać na przykładzie Stieglitza i Foto-Secesji. Stieglitz, postanowiwszy zbawić świat aparatem fotograficznym, jeszcze dawał się szokować materialnej cywilizacji. Fotografował Nowy Jork po 1910 roku w duchu błędnego rycerza: aparat służył jako kopia kruszona o drapacze chmur - współczesne wiatraki. Paul Rosenfeld opisał wysiłki Stieglitza jako „nieustanną afirmację” świata. Apetyty whitma-

nowskie okazały się wzorem nowej ortodoksji; fotograf traktuje teraz rzeczywistość pobłażliwie*/. Potrzebny jest aparat fotograficzny, by dało się wykryć porządek w tej „nudnej i cudownej, mętnej zawieszynie, zwanej Stanami Zjednoczonymi”.

Naturalnie, misja spełniana z takim ładunkiem wątpliwości dotyczących Ameryki - nawet w swojej najbardziej optymistycznej wersji - musiała się wnet spotkać z niepowodzeniem, zwłaszcza że po I wojnie światowej Ameryka rzuciła się śmieiej w wir wielkiego biznesu i konsumpcji masowej. Fotografowie o mniej wybujałej osobowości niż Stieglitz stopniowo się poddali. Mogli nadal uprawiać atomistyczną stenografię wizualną inspirowaną przez Whitmana. Ale pozbawieni właściwej Whitmanowi umiejętności dokonywania oszałamiającej syntezy nie byli w stanie dokumentować niczego innego - tylko nieciągłość wrażeń. Śmiecie, samotność, chciwość, sterylność. Stieglitz, który korzystał z fotografii, by rzucić wyzwanie materialistycznej cywilizacji, był - mówiąc słowami Rosenfelda - „człowiekiem, który wierzył, że gdzieś musi istnieć duchowa Ameryka, że Ameryka nie stanie się grobem Zachodu”. Ukrytą intencją Franka i Arbus, a także wielu ich współczesnych oraz ludzi od nich młodszych, było wykazanie, że Ameryka jest grobem Zachodu.

Od czasów, gdy fotografia uwolniła się od whitmanowskiego potakiwania światu, od czasu, gdy fotografowie przestali rozumieć, w jaki sposób zdjęcia mogą przemówić, mogą stać się słowami autorytatywnego, transcendentalnego języka - najlepsze fotografie amerykańskie (i wiele innych rzeczy w amerykańskiej kulturze) oddały się na pocieszenie surrealizmowi, a Ameryka została odkryta jako kraj w gruncie rzeczy surrealistyczny. Powiedzieć, że Ameryka jest cyrkiem wyrzutków, ziemią jałową, to pójść na łatwiznę - okazać banalny pesymizm, typowy dla tych, którzy sprowadzają rzeczywistość do surrea-

*/ Autorka wyraża metaforycznie pogląd, że demokratyczny, nieelitarny sposób widzenia świata przez Whitmana doprowadził do tego, że fotograf ocenia wszystko, co zobaczy jednakowo i równa przy tym w dół - przyp. tłum.

lizmu. Ale amerykańska skłonność do mitów o odkupieniu i potępieniu pozostaje jednym z najbardziej fascynujących Aspektów naszej kultury narodowej. Z odrzuconego marzenia o kulturalnej rewolucji, z pragnień Whitmana, pozostały nam papierowe duchy i dalekowzroczny program rozpaczy.

Melancholijne przedmioty

Fotografia ma podejrzaną reputację, skoro uważa się ją za najbardziej realistyczną, a przeto najłatwiejszą spośród sztuk mimetycznych. W gruncie rzeczy jedyna to gałąź sztuki, której udało się spełnić pretensjonalne, liczące tyle lat co nasz wiek pogrózki, miotane w okresie surrealistycznego „zamachu stanu” na współczesną wrażliwość. Fotografia wygrała, podczas gdy kandydaci „z rodowodami” odpadli z konkurencji*/. Malarstwo miało od początku mniejsze szanse jako sztuka piękna, której każde dzieło jest niepowtarzalnym, ręcznie wykonanym oryginałem. Dalszą przeszkodą dla malarstwa była wyjątkowa, techniczna wirtuozeria tych malarzy, zazwyczaj zaliczanych do surrealistów, którzy rzadko wyobrażali sobie płótna nieprzedstawiające czegoś rzeczywistego. Ich malowidła były eleganckie, wyrachowane, zgodne z konwencjonalnymi kanonami piękna, niedialektyczne. Utrzymywali długi, ostrożny dystans od spornej idei surrealizmu, by zamazywać podziały między sztuką a tak zwanym życiem, między przedmiotami a wydarzeniami, między zamiarem a przypadkiem, zawodowcami a amatorami, między wzniosłością a przyziemnością, rzemiosłem a szczęśliwym zbiegiem okoliczności. Wynikiem tego było ograniczenie surrealizmu w malarstwie do czegoś na kształt słabo zaopatrzonego magazynu marzeń: tu

*/ Autorka przedstawia metaforycznie fotografię jako „ubogiego krewnego” malarstwa, któremu nagle udało się zrobić oszałamiającą karierę, podczas gdy bogata w tradycje „rodzina malarska” podupadła w oczach odbiorcy sztuk pięknych - przyp. tłum.

parę dowcipnych fantazji, tam masa erotycznych snów, ówdzie kilka koszmarów zrodzonych pod wpływem lęku przestrzeni. Dopiero kiedy wyzwolicielska retoryka pchnęła Jacksona Pollocka i innych na drogę obrazoburczą abstrakcji, surrealistyczne nawoływania kierowane ku malarzom zaczęły mieć szerszy sens twórczy. Poezja, druga ze sztuk, której wcześnie surrealiści byli szczególnie oddani, przyniosła niemal równie wielkie rozczarowanie. Sztuki, w których surrealizm „wyszedł na swoje” -to: powieść (głównie w treści, tematycznie pełniejszej i bardziej złożonej niż w przypadku malarstwa), teatr, sztuka assemblage'u i - tu surrealizm święcił największe tryumfy -fotografia*/.

Z tego, że fotografia jest jedyną sztuką, która od urodzenia jest surrealistyczna, nie wynika, że podziela losy oficjalnego ruchu surrealistów. Wręcz przeciwnie. Fotografowie (wielu spośród nich to ex-malarze) pozostający pod świadomym wpływem surrealizmu, liczą się dziś niemal równie mało, co dziewiętnastowieczni fotografowie „piktoralisci”, którzy naśladowali dzieła malarstwa akademickiego. Nawet najrozkoszniejsze odkrycie lat dwudziestych - solaryzowane zdjęcia i rajogramy Mana Raya, fotogramy Laszla Moholy-Nagy'ego, wielokrotnie naświetlane plansze Bragagli, fotomontaże Johna Heartfielda i Aleksandra Rodcenki - uważane są za próby marginesowe w historii fotografii. Fotografowie, którzy świadomie zmierzali do naruszenia pozornie powierzchownego realizmu fotografii, byli zarazem tymi, którzy najskrupulatniej ujawniali surrealistyczne właściwości zdjęć. Tradycja podejścia surrealistycznego do fotografii zaczęła być uważana za coś trywialnego, skoro surrealistyczny repertuar fantazji i rekwizytów gwałtownie wchłonęła moda lat trzydziestych, a fotografia ujawniana przez surrealistów oferowała głównie maniery-styczne portrety dające się rozpoznać dzięki wykorzystaniu

*/ Sontag wymienia powieść (gatunek literacki), malarstwo - dziedzinę sztuk plastycznych, sztukę assemblage'u - technikę artystyczną i fotografię traktowaną jako środek przekazu. Nie jest to zatem, ściśle rzecz biorąc, lista „sztuk” -przyp. tłum.

dekoracyjnych konwencji, wprowadzonych (także przez surrealizm) do innych sztuk, zwłaszcza malarstwa, teatru i reklamy. Główny nurt działań fotograficznych wykazał, że surrealistyczna*/ manipulacja i teatralizacja rzeczywistości jest niekonieczna albo po prostu - zbędna. Surrealizm kryje się w samym sercu fotograficznych przedsięwzięć: w samym stworzeniu świata-duplikatu, w rzeczywistości drugiego stopnia, węższej, ale bardziej dramatycznej niż ta, którą spostrzegamy gołym okiem. Należało się spodziewać, że fotografia zacznie się jawić jako autorytet, tym bardziej, im mniej będzie spreparowana i jawnie wystylizowana oraz naiwna.

Surrealizm zawsze dążył do rejestrowania przypadku, głosił chwałę zbiegów okoliczności. Cóż mogłoby być bardziej surrealistyczne niż przedmiot, który wytwarza się sam przy nominalnym wysiłku człowieka i którego piętno, fantastyczny sens, uczuciowa waga rosną skutkiem przypadkowych zbiegów okoliczności? Właśnie fotografia najlepiej pokazała, jak skrzyżować maszynę do szycia z parasolem, który to szczęśliwy związek opiewany był przez wielkiego surrealistycznego poetę jako szczyt piękna.

W odróżnieniu od dzieł sztuki epok przeddemokratycznych, fotografie nie kojarzą się nam jednoznacznie z zamiarem artystycznym. Zawdzięczają swoje pochodzenie luźnej współpracy (na poły magicznej, na poły przypadkowej) między fotografem a tematem oraz pośrednictwu coraz prostszej i coraz bardziej automatycznej maszyny, która jest niez mordowana, i która nawet dzięki kapryśnemu przypadkowi prowadzi do uzyskania wyników na tyle ciekawych, że nie zasługują na wyrzucenie do kosza. Hasłem reklamowym pierwszej kampanii Kodaka w 1888 roku było „Ty naciskasz guzik, a my robimy resztę”. Klientowi gwarantowano, że obrazek będzie bezbłędny. W fotograficznej bajce magiczne pudełko zapewniło autentyzm i

*/ Termin „surrealistyczny” używany jest przez autorkę w dwóch znaczeniach: jako podkreślenie, że coś jest dziełem artysty wyznającego zasady „szkoły surrealistów”; albo -jako określenie „oryginalności”, „niesamowitości” dzieła sztuki. Tu mamy do czynienia z pierwszym z podanych znaczeń - przyp. - tłum.

naprawiło błąd, nadrobiło brak doświadczenia i nagrodziło naiwność.

Mit ten z sympatią sparodiowano w niemym filmie zatytułowanym *The Cameraman**! (1928), w którym ukazano pechowego Bustera Keatona, jak niezdarnie i bez rezultatu zмага się ze swoim rozklekotanym aparatem, wybijając szyby i stukając do drzwi za każdym poruszeniem trójnogu; nie jest w stanie zrobić żadnego porządnego zdjęcia, a w końcu tworzy przez roztargnienie coś wspaniałego - reporterski dokument z walki gangów w chińskiej dzielnicy Nowego Jorku. Okazuje się bowiem, że przez przypadek ulubiona małpka fotografa ładuje film do kasety i przez jakiś czas wykonuje zdjęcia.

Błąd surrealistycznych buntowników polegał na tym, że wyobrażali sobie, iż walcząc o swój własny, czyli surrealistyczny sposób widzenia świata, walczą o dostrzeżenie powszechnie obowiązujących prawd psychologicznych. Okazało się jednak) że dostrzegane przez nich „prawdy” mają charakter „lokalny”, etniczny, klasowy i przemijający. Najwcześniejsze fotografie „surrealistyczne” pochodzą już z połowy ubiegłego Wieku, gdy fotografowie po raz pierwszy zaczęli polować na ulicach Londynu, Paryża czy Nowego Jorku szukając nieupozowanych „fragmentów życia”. Te fotografie, konkretne, szczegółowe, anegdotyczne (pomijając fakt, że anegdota obecnie już się zatarła), uwieczniające chwile utraconego czasu, minionych obyczajów - wydają się nam teraz znacznie bardziej surrealistyczne niż zdjęcia, które starano się upoetycznić i uabstrakcyjnić dzięki podwójnemu naświetlaniu, niedoświetleniu, solaryzacji itp. Przekonani, że obrazy, jakich szukają, pochodzą z podświadomości, której treść, jako lojalni freudyści uznawali za ponadczasową i uniwersalną - nie zrozumieli najbrutalniej irracjonalnego, nieprzeniknionego, tajemniczego czasu „samego w sobie”. Fotografia staje się surrealistyczna dzięki nieodpartemu patosowi zawartego w niej komunikatu z przeszłości i dzięki konkretnym informacjom dotyczącym klas społecznych.

**/ Fotograf*

Surrealizm jako ruch artystyczny jest mieszczańskim wybuchem buntu: jego zwolennicy uznawali go za uniwersalny, co jest jeszcze jedną oznaką jego burżuazyjnego pochodzenia. Jako estetyka, która chce być polityką, surrealizm głosuje za słabszymi, za prawami świata nieustabilizowanego i nieoficjalnego. Ale skandale, którym schlebiała estetyka surrealistów, zazwyczaj dotyczyły właśnie tych wstydliwych tajemnic, jakie zaślaniał burżuazyjny porządek społeczny: seksu i biedy. Eros, umieszczany przez wczesnych surrealistów na szczycie zakazanej rzeczywistości i rehabilitowany, sam stanowił część ukrytej za oficjalną fasadą prawdziwej hierarchii klasowej. Na samej górze i na samym dole drabiny społecznej zdawał się kwitnąć z przepychem, natomiast klasy niższe, jak i szlachta uznawani byli za libertynów z natury rzeczy, zaś ludzie klas średnich bardzo powoli zdobywali się na swoją rewolucję seksualną. Pojęcie klasy było najgłębszą z tajemnic: bezkresny splendor bogatych i silnych, nieuświadomiana degradacja biednych i wyrzuconych poza margines*/.

Pogląd, iż rzeczywistość jest egzotyczną zdobyczą, którą wytropić ma i pochwytać pilny myśliwy z aparatem, przyświecał fotografii od jej zarania i wskazywał na zbieżności między surrealistyczną kontrkulturą**/ a społecznym awanturnictwem klasy średniej. Fotografia zawsze zainteresowana była społecznymi szczytami i otchłaniami. Dokumentaliści (w odróżnieniu od dworaków z aparatami fotograficznymi) wolą te ostatnie. Przez ponad stulecie fotografowie pochylali się nad uciskanymi i asystowali przy scenach gwałtu i przemocy - z godnym podziwu czystym sumieniem. Społeczna nędza skłaniała zamożnych do fotografowania, do wyprawy na bezkrwawe łowy, wyprawy mającej na celu udokumentowanie ukrytej rzeczywistości, ale ukrytej tylko przed nimi.

Spoglądając na życie innych ludzi z ciekawością, dystansem,

/* Autorce chodzi o to, że struktura klasowa była fasadą instytucji liberalnych, w ramach których tajemniczy był zarówno nimb otaczający bogaczy jak i poniżenie biedoty. Fasada zakrywała bowiem istnienie klas - przyp. tłum. • */* Autorka przenosi współczesne pojęcie kontrkultury na okres „fin-de-siècle'u” kiedy zjawisko to określano raczej mianem „bohemy”, czyli „cyganerii”, a nie „alternatywnej wspólnoty” i „zbuntowanej subkultury”, czyli „kontrkultury” - przyp. tłum.

zawodowstwem, wszędobylski fotograf działał tak, jak gdyby wykraczał poza granice klasowe, jak gdyby jego perspektywa była uniwersalna. W istocie jednak fotografia po raz pierwszy dochodzi do głosu jako przedłużenie oka *flaneura**/ z klasy średniej, *flaneura*, którego wrażliwość tak dokładnie spenetrował Baudelaire. Fotograf to „uzbrojona wersja” samotnego marzyciela, który rozpoznaje, tropi, łowi wrażenia w miejskim piekle, to podglądający przechodzień odkrywający miasto jako krajobraz perwersyjnych krańców. Odczuwając przyjemność płynącą z gapiostwa, delektując się współczuciem, *flaneur* stwierdza, że świat jest malowniczy. Odkrycia baudelaire'owskiego *flaneura* podziwialiśmy na zdjęciach z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku wykonanych przez Paula Martina na ulicach Londynu i nad morzem oraz przez Arnolda Genthe w Chinatown w San Francisco (obaj fotografowali ukrytym aparatem) w scenach uchwyconych na małych uliczkach Paryża z zamierającym handlem (Atget), w dramatach seksu i samotności (ukazanych w książce Brassia *Paris de nuit***/ (1933), w obrazie miasta jako teatru klęsk (przedstawionym przez Weegee w *Naked City****/ (1945)). *Flaneura* nie interesują „oficjalne” fasady miasta, ale jego ciemne, podejrzone zakątki, zaniedbane kręgi mieszkańców-„nieoficjalna” rzeczywistość poza fasadą burżuazyjnego życia, rzeczywistość, którą fotograf tropi niczym detektyw przestępcę.

Wracając do *The Cameraman*, wojna gangów wśród ubogich Chińczyków dostarcza idealnego tematu. Jest całkowicie egzotyczna, a przeto warta sfotografowania. Część sukcesu filmu kręconego przez bohatera polega na tym, że w ogóle nie rozumie nawet, że jego życiu zagraża niebezpieczeństwo. Odwiecznym surrealistycznym tematem jest *How the Other Half Lives*****/ - by zacytować niewinnie zdradliwy tytuł, jaki Jacob

*/ Franc. „włóczęga”. Termin Baudelaire'a, którego pisownię francuską zachowuje autorka - przyp. tłum.

**/ *Paryż nocą*

***/ *Nagie miasto*

****/ *jak żyje druga połowa*

Riis nadał księdze nowojorskiej biedoty, wydanej w 1890 roku. Fotografia pojmowana jako dokumentacja społeczna stała się narzędziem klasy średniej, zarówno w wersji gorliwie zaangażowanej jak i przyzwalającej, ciekawskiej i obojętnej. Stała się narzędziem kształtowania poglądów ochrzczonych mianem humanizmu, poglądów, które głosiły, że slumsy są najbardziej ekscytującą scenografią. Współcześni fotografowie nauczyli się, rzecz jasna, wgrzyzać w temat i ograniczać go. Zamiast pompacyjnego tytułu: *Tak żyje większość* - mamy, na przykład *East 100th Street**/ (książka z fotografiami Harlemu wykonanymi przez Bruce'a Davidsona ukazała się pod takim właśnie tytułem w 1970 roku). Uzasadnienie jest wciąż jednakowe. Mówi się, że wykonywanie zdjęć służy szczytnym celom -to jest odślanianiu ukrytej prawdy i rejestrowaniu zanikającej przeszłości. W dodatku ukrytą prawdę często utożsamia się z przeszłością. Między rokiem 1874 a 1886 zamożni londyńczycy mogli się zapisywać do Towarzystwa Fotografowania Reliktów Starego Londynu.

Zaczynając jako artyści o wrażliwości mieszcuchów, fotografowie szybko zdali sobie sprawę z tego, że przyroda jest równie egzotyczna jak miasto, wieśniacy równie malowniczy jak mieszkańcy wielkomiejskich slumsów. W 1897 roku sir Benjamin Stone, bogaty przemysłowiec i konserwatywny poseł z Birmingham, założył Narodowe Stowarzyszenie Dokumentacji Fotograficznej w celu uwiecznienia zanikających już, tradycyjnych angielskich obrzędów i festiwali wiejskich. „Każda wioska - pisał Stone - posiada historię, która mogłaby być zapisana aparatem fotograficznym”. Dla dobrze urodzonego fotografa ubiegłego wieku (należał do nich np. książkowy mól, hrabia Giuseppe Primoli), życie uliczne biedoty było co najmniej równie ciekawe co rozrywki jego przyjaciół arystokratów: wystarczy porównać zdjęcia Primoliego ze ślubu króla Wiktora Emmanuela ze zdjęciami neapolitańskiej biedoty. Ale trzeba było poczucia społecznego zróżnicowania u fotograficznego genu-

*/ *Wschodnia część 100 ulicy*

sza, którym okazało się małe dziecko, Jacques-Henri Lartigue, by ograniczyć się do fotograficznego zapisu zdumiewających zwyczajów własnej rodziny i własnej klasy społecznej. W gruncie rzeczy fotografia zamienia każdego w turystę wędrującego po rzeczywistości innych ludzi, a czasami także po własnej.

Być może najwcześniejszym modelem wytrwałego spoglądania „w dół” jest 36 zdjęć z serii *Street Life in London* (1877-1878) wykonanych przez brytyjskiego podróżnika i fotografa Johna Thomsona. Ale na każdego fotografa, który specjalizuje się w obserwacji biedoty przypada wielu, których pociąga szerszy zakres egzotycznej rzeczywistości. Sam Thomson miał za sobą typową karierę tego rodzaju. Zanim zwrócił się ku biedocie we własnym kraju, widział już pogan, i ta daleka podróż dała nam cztery tomy *Illustrations of China and Its People* (1873-1874). A po wydaniu książki poświęconej ulicznemu życiu londyńskiej biedoty, zainteresował się salonami londyńskich bogaczy: to właśnie Thomson stał się około roku 1880 pionierem modnego „portretu we własnym domu”.

Od początku zawodowa fotografia oznaczała zazwyczaj rozległą „turystykę klasową”, a większość fotografów łączyło penetrowanie nizin społecznych z portretowaniem sław, towarów (moda, reklama) albo studiami aktów. Wiele przykładowych karier fotograficznych tego stulecia (Edwarda Steichena, Billa Brandta, Henri Cartier-Bressona, Richarda Avedona) zaczynało się od nagłej zmiany w poziomie społecznym i w etycznej doniosłości tematyki. Być może najdramatyczniejsza przepaść istnieje między przed-i powojennym dziełem Billa Brandta. Przejście od brutalnych ujęć nędzy okresu depresji w północnej Anglii do stylizowanych portretów sław i półabstrakcyjnych aktów z ostatnich lat wygląda na faktycznie długą podróż. Ale nie ma niczego osobliwego, a może nawet niespójnego, w takich kontrastach. Podróżowanie między zdegradowanymi i pełnymi blichtru światami związane jest z ruchliwością fotogra-

*/ *Życie uliczne w Londynie*

ficznego przedsięwzięcia, o ile fotografia nie zamknie się w krańcowo prywatne obsesje (takie, jakie Lewis Carroi żywił wobec małych dziewczynek, a Diana Arbus wobec kalek i przebierańców).

Nędza nie jest bardziej surrealistyczna od bogactwa: ciało w łachmanach nie jest bardziej surrealistyczne niż księżniczka wystrojona na bal albo powabna nagość. Surrealistyczny jest dystans zwiększany lub zmniejszany przez fotografię: dystans społeczny i dystans w czasie. Z perspektywy klasy średniej fotografie sław są równie ciekawe co zdjęcia pariasów. Fotografom nie jest nawet potrzebna ironiczna, inteligentna postawa wobec stereotypowego materiału. Skupiona, pełna szacunku fascynacja wystarczy - zwłaszcza wobec najbardziej konwencjonalnych tematów.

Nic nie mogłoby być dalsze od, powiedzmy, pełnego subtelności Avedona niż dzieło Ghitty Carelli, Węgierki z pochodzenia, kronikarki sław ery Mussoliniego. Ale zdjęcia Ghitty wydają się dziś równie ekscentryczne, co Avedona i znacznie bardziej surrealistyczne niż (powstałe pod wpływem surrealistów) fotografie Cecila Beaton z tego samego okresu. Umieszczając swoich bohaterów (porównajmy dla przykładu zdjęcia Edith Sitwell z 1927 i Cocteau z 1936) w fantazyjnych, luksusowych wnętrzach, Beaton zamienia ich w nadmiernie wyraziste, nieprzekonujące kukły. Ale niewinna kolaboracja Carelli z zachciankami jej włoskich generałów i arystokratów oraz aktorów, którzy chcieli się jawić jako statyczni, upozowani, wspaniali -mówi twardo i bez osłonek prawdę. Szacunek fotografa sprawił, że stali się ciekawi: czas sprawił, że są niegroźni, bo nazbyt ludzcy.

Niektórzy fotografowie uważają się za naukowców, inni za moralistów. Naukowcy sporządzają inwentarz świata: moralisci skupiają uwagę na trudnych przypadkach. Przykład fotografii pojmowanej jako nauka, stanowi dzieło Augusta Sander a rozpoczęte w roku 1911: katalog fotograficzny Niemców. W

*/ *Obrazki Chin i ich ludu*

przeciwieństwie do rysunków George'a Grosza, który chwycił sens i różnorodność typów społecznych Niemiec weimarskich dzięki karykaturze - „archetypowe zdjęcia” Sandera (tak je nazywał) zakładają pseudonaukową neutralność zbliżoną do neutralności głoszonej przez nieświadome ideologicznego zaangażowania nauki typologiczne XIX wieku, jak frenologia, kryminologia, psychiatria i eugenika. Sander nie tylko wybierał jednostki ze względu na ich typowy wygląd, ale zakładał, zupełnie słusznie, że aparat fotograficzny tak czy owak odkryje w twarzach maski społeczne. Każdy sfotografowany był symbolem jakiegoś zawodu, klasy albo zajęcia. Wszyscy jego bohaterowie są typowi dla danej rzeczywistości społecznej-ich własnej.

Sander nie jest okrutny: toleruje, nie ocenia. Porównajmy jego *Cyrkowców* z 1930 ze studiami cyrkowców Diany Arbus albo z postaciami z półświatka fotografowanymi przez Lisette Model. Ludzie patrzą w obiektyw Sandera, podobnie jak patrzyli w obiektyw Model albo Arbus, ale ich spojrzenie nie jest prywatne, niczego nie zdradza. Sander nie szukał tajemnic- przyglądał się temu, co typowe. Społeczeństwo nie kryje tajemnic. Studia fotograficzne Eadwearda Muybridge'a z lat osiemdziesiątych XIX wieku pomogły rozproszyć błędne mniemania na temat tego, co wszyscy widzieli (jak galopują konie, jak poruszają się ludzie). Muybridge poszatkował ruch na precyzyjnie odmierzone, oddzielnie sfotografowane klatki. Podobnie Sander miał zamiar rzucić snop światła na porządek społeczny atomizując go, dzieląc na niezliczoną liczbę typów społecznych. Nic też dziwnego, że w roku 1934, cztery lata po opublikowaniu, faszysti skonfiskowali nie sprzedane egzemplarze albumu Sandera *Anlitz der Zeit*^{*1} i zniszczyli skład drukarski, w ten sposób kończąc projekt narodowego portretu. Sander, który pozostawał w Niemczech za czasów Hitlera, przerzucił się na fotografowanie krajobrazu. Zarzucano Sanderowi, że jego dzieło jest antyspołeczne. Faszysti uznali zapewne za antyspołeczną ideę

^{*1} *Oblicze epoki*

Sandera, iż fotograf jest beznamiętnym urzędnikiem spisu powszechnego/którego dokładność sprawi, że wszelki komentarz, wszelkie oceny staną się zbyteczne.

W odróżnieniu od większości fotografii sporządzanej w intencji dokumentalistycznej, zafascynowania albo biedą i anonimowością, jako tematami najbardziej fotogenicznymi, albo sławnymi ludźmi - Sander prezentuje szeroko, sumiennie pobrane próbki społeczeństwa. Uwiecznia biurokratów i chłopów, służbę i panie z towarzystwa, robotników fizycznych i przemysłowców, żołnierzy i Cyganów, aktorów i urzędników. Ale ta różnorodność nie wyklucza wrażliwości na pochodzenie klasowe. Zdradza Sandera, jego eklektyczny styl. Niektóre ujęcia robione są od niechcenia, swobodnie, naturalistycznie: inne są naiwne i nieśmiałe. Wiele z pozowanych na białym, neutralnym tle - to skrzyżowanie doskonałych zdjęć policyjnych ze staroświeckimi portretami wykonanymi w atelier. Nieświadomie przystosowuje Sander swój styl do społecznej rangi osoby, którą fotografuje. Przedstawiciele wolnych zawodów i bogacze są zazwyczaj fotografowani we wnętrzach, bez rekwizytów. Mówią sami za siebie, robotnicy i degeneraci pojawiają się zwykle w otoczeniu (często na zewnątrz), które ich określa i mówi za nich -jak gdyby zakładano, że nie posiadają odrębnej osobowości, kształtującej się całkiem naturalnie w klasach średnich i wyższych.

W dziele Sandera wszyscy są na swoim miejscu, nikt niepominięty ani „wciśnięty na siłę” w ostatniej chwili. Kretyna fotografuje się równie beznamiętnie jak murarza, beznogiego weterana I wojny światowej - tak jak młodego, zdrowego żołnierza w mundurze, nachmurzonych komunistycznych studentów - tak jak uśmiechniętych faszystów, kapitana przemysłu -tak jak śpiewaczkę operową. „Nie jest moim zamiarem krytyka ani opis tych ludzi” - powiedział Sander. Nie dziwi nas, że nie interesowała go krytyka przedstawionych postaci, ale ciekawe, że uważał, iż wcale ich nie opisuje. Współpraca Sandera ze wszystkimi fotografowanymi oznacza także, iż w stosunku do każdego utrzymywał dystans. Nie jest to współpraca naiwna

(jak u Ghitty Careili), ale nihilistyczna. Mimo klasowego realizmu, to jeden z najbardziej abstrakcyjnych zbiorów zdjęć w historii fotografii.

Trudno sobie wyobrazić Amerykanina, który próbuje stworzyć równie szeroko zakrojoną taksonomię co Sander. Wielkie fotograficzne portrety Ameryki - Walkera Evansa *American Photographs**/(1938) i Roberta Franka *The Americans***/ (1959) - to zbiory świadomie przypadkowe, aczkolwiek w dalszym ciągu przewija się przez nie tradycyjne upodobanie do fotografii dokumentalnej, czyli do biednych i wyrzuconych na margines, do zapomnianych obywateli. A najambitniejsze przedsięwzięcie, jakie w tym kraju kiedykolwiek podjęto w roku 1935, w ramach *Farm Security Administration* (FSA) pod kierownictwem Roya Emersona Strykera - dotyczyło wyłącznie „grup o niskich dochodach”***/. Projekt FSA, pomyślany jako „obrazkowa dokumentacja naszych obszarów i problemów wiejskich” (słowa Strykera), był jawnie propagandowy, a Stryker pouczał członków zespołu, jak winni się zachowywać wobec fotografowanych. Chodziło o to, aby udowodnić, że ludzie na zdjęciach są „wartościowi”. Punkt widzenia został więc zdefiniowany implicite: był to punkt widzenia klasy średniej, którą trzeba było przekonać, że biedni są naprawdę biedni, ale mają swoją godność. Bardzo pouczające jest porównanie I zdjęć FSA i Sandera. Biednym nie brak godności na zdjęciach Sandera, ale nie dlatego, że autor im współczuje. Okazują godność przez porównanie: ponieważ fotografowani są dokładnie tak samo obojętni, jak wszyscy.

*/Zdjęcia amerykańskie

**/Amerykanie

***/ Ale i to się zmieniło. Memoriał Strykera do współpracowników stwierdza, że potrzeby propagandowe II wojny światowej na tyle się zmieniły, iż biedota stała się tematem nieodpowiednim: „Musimy mieć natychmiast zdjęcia mężczyzn, kobiet i dzieci, którzy wyglądają tak, jakby naprawdę wierzyli w USA. Dajcie mi ludzi energicznych. Zbyt wielu z nas odmalowuje USA jako dom starców, w którym ludzie są zbyt starzy, by pracować, i zbyt niedożywieni, by ich to w ogóle obchodziło... Potrzebni są nam zwłaszcza młodzi mężczyźni i młode kobiety w fabrykach... Gospodynie domowe w kuchniach i na podwórkach zrywające kwiaty. Więcej zadowolonych z życia par w starszym wieku...”

Rzadko zdarzało się, by fotografia amerykańska miała taki dystans w stosunku do swoich bohaterów. Aby znaleźć analogie do Sandera, trzeba szukać ludzi, którzy udokumentowali umierającą albo wypieraną część Ameryki - takich jak Adam Clark Vroman, który fotografował Indian w Arizonie i Nowym Meksyku w latach 1895-1904. Zdjęcia Vromana nie są ekspresyjne, sentymentalne ani protekcyjne. Stanowią nastrojowe przeciwieństwo zdjęć FSA: nie wzruszają i nie indywidualizują, przez co nie wzbudzają sympatii; Vroman nie uprawia propagandy na rzecz Indian. Ale Sander nie wiedział, że fotografuje świat, który ma zniknąć (a Vroman - tak). Co najwyżej przeczuwał, że dla świata, jaki ilustruje, nie ma ratunku.

Fotografia europejska wiedzona była głównie ideami malowniczości (biedota, egzotyka, zaób czasu), ważności (bogacze, słynni ludzie) i piękna. Fotografie albo chwaliły, albo skłaniały do neutralności. Amerykanie, mniej przekonani o trwałości jakichkolwiek podstawowych instytucji społecznych, eksperci w zakresie realności i nieuchronności zmiany, częściej uprawiali fotografię zaangażowaną. Robiono zdjęcia nie tylko po to, by pokazać, co należy podziwiać, ale także po to, by odsłonić to, z czym trzeba się borykać, nad czym należy ubolewać i co należy naprawiać. Fotografia amerykańska bliższa była przelotnemu flirtowi z historią, odznaczała się takim stosunkiem do rzeczywistości geograficznej i społecznej, który jest zarazem bardziej optymistyczny i drapieżny.

Optymizm zademonstrowany został w doborze znanych zdjęć, którymi chciano budzić sumienie Ameryki. Na początku stulecia fotografem *Narodowego Komitetu d/s Pracy Dziecięcej* został mianowany Lewis Hine, a jego zdjęcia dzieci pracujących w przędzalniach, na polach buraczanych i w kopalniach zrobiły duże wrażenie na członkach władz ustawodawczych, które zdelegalizowały pracę nieletnich. W czasie New Dealu przedsięwzięcie Strykera w FSA (Stryker był uczniem Hine'a) uświadomiło biurokratom z Waszyngtonu, że istnieją wędrowni robotnicy rolni i przemysłowi, i można było zastanowić się wreszcie, jak

ulżyć ich doli. Ale nawet w swej najbardziej moralistycznej postaci fotografia dokumentalna była także nawoływaniem do czegoś innego. Zarówno sporządzone z dystansem raporty podróżne Thomsona, jak i namiętne „bluzganie” Riisa czy Hine'a odzwierciedlają dążenie do podboju obcej rzeczywistości. A żadna rzeczywistość nie obroni się przed nim: ani ta, która jest skandaliczna (i powinna być naprawiona), ani ta, która jest tylko piękna (albo upiękuszona za pomocą aparatu fotograficznego). Ideą byłoby, gdyby fotografowi udało się zlać te dwie rzeczywistości w jedną, które to dążenie zdradza tytuł wywiadu z Hinem z roku 1920: „Podchodząc artystycznie do pracy”.

Drapieżna strona fotografii leży w samym sercu nowego sojuszu, wcześniej dostrzeżonego w USA niż gdzie indziej: sojusz między fotografią a turystyką. Zasiedliwszy Zachód dzięki otwarciu transkontynentalnej kolei żelaznej zaczęto kolonizować go za pomocą fotografii. Przypadek Indian amerykańskich należy do najbanalniejszych. Dyskretni, poważni amatorzy w rodzaju Vromana portretowali ich już od czasów wojny secesyjnej. Stanowili awangardę ogromnej armii turystów, która zwała się u schyłku stulecia, pragnąc uchwycić smakowity kęsek indiańskiego życia. Turyści zrujnowali intymność indiańskich terenów, sprofanowali święte przedmioty, tańce i obrzędy, a gdy okazywało się, że to konieczne - płacili Indianom za pozowanie i za takie zmiany w obrzędach, by można było zebrać jak najwięcej fotogenicznego materiału.

Ale obrzędy indiańskie, które podlegają zmianie, gdy hordy turystów zwalają się na zabite deskami wioski, nie różnią się od skandalu w sercu wielkiego miasta, który to skandal staje się z chwilą sfotografowania powodem do działań prewencyjnych. Choć łowcy sensacji „mieli szczęście”, oni także zmieniali to, co fotografowali: a fotografowanie stało się nawet krokiem niezbędnym przy zmienianiu czegokolwiek. Niebezpieczeństwo polegało na tym, że zmiany mogły być powierzchowne i dotyczyły tylko najwęższego rozumienia tematu poruszanego przez fotografa. Konkretna dzielnica slumsowa Nowego Jorku, Mulberry Bend, została (po fotografiach Riisa w późnych latach

osiemdziesiątych) wyburzona. Jej mieszkańców przeniesiono na polecenie Theodora Roosevelta, który był wówczas gubernatorem stanowym, do innych domów. Jednakże inne, równie odrażające slumsy, pozostawiono w spokoju.

Fotograf zarazem rabuje i przechowuje, denuncjuje i konserwuje. Fotografia wyraża typowo amerykańską niecierpliwość wobec świata, upodobanie do czynności wykonywanych za pomocą maszyn. „W gruncie rzeczy chodzi o szybkość tego wszystkiego - powiedział Hart Crane pisząc o Stieglitzu w roku 1923 - „setna sekundy widoczna tak dokładnie, że ruch uchwycony na zdjęciu trwa bez końca: chwila została uwieczniona”. W obliczu ogromnych obszarów i obcości nowo zasiedlonego kontynentu ludzie walczyli aparatami fotograficznymi, obejmując w ten sposób w posiadanie miejsca, które odwiedzali. Kodak postawił znaki przed wjazdem do wielu miast. Były to spisy miejsc, które turysta powinien sfotografować. Znaki ustawiono także w parkach narodowych wskazując, gdzie należało wykonywać zdjęcia.

Sander fotografując we własnym kraju jest u siebie w domu. Fotografowie amerykańscy często są w drodze, przejściu pozbawionym szacunku zdziwieniem wobec surrealistycznych niespodzianek, jakie im gotuje własny kraj. Moralisci i pozbawieni sumienia rabusie, dzieci i obcokrajowcy we własnym kraju zawsze uwiecznią coś, co znika, a często fotografując - przyspieszą owo znikanie. Żeby brać, tak jak Sander, okaz po okazie, szukając idealnie pełnego inwentarza, trzeba umieć sobie wyobrazić społeczeństwo, które można dokładnie poznać i opisać. Fotografowie europejscy zakładali, że do tego właściwa jest przyrodnicza stałość. W Ameryce przyroda zawsze była podejrzana, zawsze musiała się bronić, pożerana przez postęp. W Ameryce każdy okaz staje się reliktem.

Krajobraz amerykański zawsze zdawał się zbyt różnorodny, potężny, tajemniczy, ulotny, by poddać się naukowemu poznaniu. „Nie wie, nie umie powiedzieć, nim pojawią się fakty - napisał Henry James w *The American Scene**/ (1907) - a w

* *Sytuacje amerykańskie*

„dodatku nie chce nawet wiedzieć ani powiedzieć; same fakty jawią się rozumowi w masie zbyt wielkiej, by posłużyć za jeden „kęs”: to tak, jak gdyby było zbyt wiele sylab, by mogły się złożyć na czytelne słowo. Nieczytelne słowo, wielka nieodgadniona odpowiedź na wszystkie pytania wisi pod rozległym amerykańskim niebem w wyobraźni jako coś fantastycznego, jakaś abrakadabra, poza wszystkimi znanymi językami, a pod tym wygodnym sztandarem Amerykanin podróżuje, snuje refleksje i dywagacje, a także cieszy się życiem, jak tylko potrafi”.

Amerykanie uważają rzeczywistość swego kraju za oszalałą i zmienną do tego stopnia, że podchodzenie do niej z naukowymi klasyfikacjami wygląda na najgorsze rozwiązanie. Można by do tego dojść pośrednio, fortelem - dzieląc rzeczywistość na dziwaczne kawałki, które dałoby się jakoś za pomocą synekdochy wziąć za całość.

Fotografowie amerykańscy, podobnie jak pisarze, zakładają, że w narodowej rzeczywistości kryje się coś niepoznawalnego-być może coś, czego nigdy dotąd nie widziano. Jack Kerouac zaczyna swoją przedmowę do albumu Roberta Franka, *The Americans* *1 słowami:

„To szaleńcze poczucie w Ameryce, gdy słońce parzy ulice, a muzyka dolatuje z grającej szafy albo z pobliskiego pogrzebu, to jest właśnie to, co Robert Frank uchwycił na wspaniałych fotografiach robionych w czasie, gdy wędrował po czterdziestu ośmiu stanach starym, używanym samochodem (mając w kieszeni stypendium Guggenheima) i zręcznie, skrycie, genialnie, ze śmiertelną powagą, niczym tajemniczy cień, fotografował sceny, jakich nigdy jeszcze nie widziano. Obejrawszy te zdjęcia nie wiecie już, czy grająca szafa nie jest przypadkiem smutniejsza od trumny”.

Inwentarz Ameryki musi być antynaukowy, musi być rozszalałą abrakadabra, pomieszaniem z poplątaniem, w którym grające szafy przypominają trumny. Jamesowi udało się przynaj-

mniej stwierdzić z przekąsem, że „ten szczególny rodzaj efektu skali, w jakiej widzimy przedmioty, jest jedynym efektem, który w całym kraju nie kłóci się bezpośrednio z radością”. Dla Cerouaca, dla głównego nurtu amerykańskiej fotografii - najważniejszym nastrojem jest smutek. Poza rytualnymi deklaracjami fotografów amerykańskich, którzy twierdzą, że przypadkowo rozglądają się dookoła, bez żadnych nastawień „z góry” (naświetlają tylko ludzi i flegmatycznie rejestrują) - kryje się żałobna wizja utraty.

Aby przekonać widzów do wizji utraconego raj, fotografowie muszą powiększać magazyny zdjęć - ikonografię tajemnicy, śmiertelności i przemijalności. Bardziej tradycyjne duchy przywołuje starsze pokolenie fotografów amerykańskich, takich jak Clarence John Laughlin, samozwańczy przedstawiciel „ekstremistycznego romantyzmu”; w latach trzydziestych zaczął fotografować walące się domy na plantacjach Missisipi, pomniki cmentarne na bagnistych cmentarzach Luizjany, wiktoriańskie wnętrza w Milwaukee i Chicago. Metoda ta sprawdza się równie dobrze w odniesieniu do tematów niezwiązanych z przeszłością, podobnie jak w zdjęciu Laughlina z 1962 roku - *Widmo Coca-Coli*. Nie poprzestając na romantyzmie (ekstremistycznym albo nie) w ujmowaniu tematów historycznych, fotografia ofiaruje nam spreparowany romantyzm wobec teraźniejszości. W Ameryce fotograf nie jest po prostu osobą zapisującą przeszłość, lecz kimś, kto przeszłość tę wynajduje. Jak pisze Berenice Abbott: »Fotograf - to ktoś par excellence współczesny. To jego oczami „teraz” przechodzi w „kiedyś”«.

Wróciwszy do Nowego Jorku w 1929 roku, świeżo po terminowaniu w Paryżu u Mana Raya i po odkryciu oraz uratowaniu ledwie wówczas znanego dzieła Eugene'a Atgeta, Abbott zaczęła opisywać to miasto. We wstępie do albumu z 1939 roku, *Changing New York**, wyjaśnia: „Gdybym nigdy nie wyjeżdżała z Ameryki, nie przyszłoby mi do głowy fotografować Nowy Jork. Ale kiedy rzuciłam nań świeże spojrzenie, zro-

*/ *Amerykanie*

*/ *Nowy Jork wczoraj i dziś*

zrozumiałam, że to mój kraj, coś, co winnam odzwierciedlić na zdjęciach". Cele Abbott („chciałam je zarejestrować, nim się całkowicie zmieni") pokrywały się z celami Atgeta, który od 1898 roku do śmierci w 1927 roku pracowicie i potajemnie dokumentował znikające resztki Paryża jako małego miasteczka, ustępującego pod naporem metropolii. Alę Abbott uwiecznia coś jeszcze fantastyczniejszego: nieustanne zastępowanie nowego - nowszym. Nowy Jork lat trzydziestych różnił się znacznie od Paryża: „nie tyle piękny czy tradycyjny, ile oparty na rodzimej fantazji wyrosłej ze spotęgowanej chciwości". Tytuł albumu Abbott jest bardzo zręczny, gdyż nie uwiecznia ona przeszłości, ale dokumentuje dziesięć lat nieustannego niszczenia nowego miasta przez jeszcze nowsze, w którym nawet niedawna przeszłość jest stale uprzątana, burzona, wyrzucana, przehandlowywana, ale wykorzystywana. Coraz mniej Amerykanów ma przedmioty pokryte patyną, stare meble, garnki i rondle pradiadków- rzeczy używane, ciepłe w dotyku pokoleń, opiewane przez Rilkego w *The Duino Elegies**/ jako niezbędne dla ludzkiego krajobrazu. Zamiast tego mamy papierowe fantomy, krajobrazy na tranzystorach. Przenośne muzeum wagi piórkowej.

Fotografie, które zamieniają przeszłość w przedmiot konsumpcji - to bryki. Każdy zbiór fotografii stanowi również ćwiczenie w montażu i surrealistyczny bryk z historii. Podobnie jak Kurt Schwitters, a ostatnio Bruce Conner i Ed Kienholz, którzy wytworzyli błyskotliwe przedmioty, plansze, aranżacje środowiskowe ze... śmieci - my też tworzymy naszą historię z własnych odpadów. A z postępowaniem tym wiąże się jakaś cnota, odpowiednia dla społeczeństwa demokratycznego. Prawdziwy modernizm-to nie ascetyzm, lecz obfitość pełna śmietników-świadoma trawestacja szczodrego marzenia Whitmana. Pod wpływem fotografów i pop-artystów, tacy architekci jak Robert Venturi uczą się na Las Vegas i stwierdzają, że Times Square -to genialny spadkobierca Piazza San Marco, a Reyner Banham

*/ *Elegiach duinejskich*

chwali architekturę i krajobraz miejski Los Angeles - rodzące się błyskawicznie z prefabrykatów - za poczucie swobody, za luksus życiowy niemożliwy pośród piękna i nędzy miast europejskich. Głosi chwałę wyzwolenia dzięki społeczeństwu, którego świadomość zbudowano ad hoc z rupieci i odpadów. Ameryka, kraj surrealistyczny, pełna jest rzeczy znalezionych. Nasze kłamoty stały się sztuką. Nasze kłamoty stały się historią.

Fotografie są, rzecz jasna, sztucznymi tworamami. Ale ich atrakcyjność polega na tym, że w świecie pełnym reliktyw zdjęciowych wydają się czymś odnalezionym - nieskomplikowanym kawałkiem świata. A więc opierają swój urok jednocześnie na prestiżu sztuki i na magii rzeczywistości. Stanowią chmury wyobraźni i ładunki informacji. Fotografia stała się podstawową sztuką bogatych, marnotrawiących, niespokojnych społeczeństw-nieodczownym narzędziem nowej kultury, która wyłoniła się po wojnie secesyjnej, ale znalazła Europę dopiero po II wojnie światowej, aczkolwiek jej wartości zyskały oparcie wśród warstw zamożnych Europy już w połowie XX wieku, kiedy - jak mówi zgryźliwie Baudelaire - „nasze plugawe społeczeństwo" wpadło w narcystyczny trans dzięki wynalezionej przez Daguerre'a „taniej metodzie rozpowszechniania pogardy dla historii".

Surrealistyczne manipulacje z historią także wynikają z podskórnego nurtu melancholii oraz z powierzchownej żarłoczności impertynencji. Na samym początku fotografii, pod koniec lat trzydziestych ubiegłego wieku, William H. Fox Talbot zauważył, że aparat fotograficzny nadaje się szczególnie do rejestrowania „zęba czasu". Fox Talbot mówił o tym, co się dzieje z budynkami i pomnikami. Dla nas ciekawsze są nie szczyby na kamieniu, ale na ciele. Poprzez fotografię śledzimy najintymniejsze, najbardziej kłopotliwe drogi starzenia się. Popatrzeć na starą fotografię samego siebie, kogoś, kogo się znało, albo jakiejś znanej osobistości, to przede wszystkim pomyśleć: „o ileż bytem (byłam) wówczas młodszy (a)!"! Fotografia - to rejestr śmiertelności. Jeden ruch palca naciskającego migawkę - i ex

post inwestujemy w zdjęcie nasz ironiczny dystans. Fotografie ukazują ludzi nieodparcie tu i teraz w konkretnym wieku: grupują ich i ich rzeczy, które zaraz potem demontuje się, zmienia, ciągnie tropem odrębnych przeznaczeń. Reakcje na zdjęcia życia codziennego w dzielnicach żydowskich z 1938 roku, wykonane w Polsce przez Romana Wiśniaka, kształtują się pod wpływem naszej wiedzy, że ludzie ci mieli wkrótce ulec zagładzie. W oczach samotnego przechodnia wszystkie twarze na stereotypowych zdjęciach oprawionych za szkłem i przymocowanych do nagrobków w krajach łacińskich wydają się naznaczone piętnem śmierci. Fotografie ukazują niewinność, kruchość życiorysów zmierzających ku zniszczeniu, a ta więź między fotografią a śmiercią łączy wszystkie zdjęcia przedstawiające ludzi. Niektórzy berlińscy robotnicy z filmu Roberta Siodmaka *Menschen am Sonntag* (1929) robią sobie zdjęcia na zakończenie niedzielnej majówki. Jeden za drugim stają przed czarnym pudełkiem wędrownego fotografa - uśmiechają się, wyglądają na zaniepokojonych, robią miny, gapią się. Kamera daje zbliżenie, pozwalając nam smakować ruchliwość każdej twarzy: potem widzimy twarze zamrożone w ostatnim grymasie, zabalsamowane w bezruchu. Ukazane w trakcie filmu zdjęcia szokują, gdyż w jednej chwili zamieniają teraźniejszość w przeszłość, życie w śmierć. W jednym z najbardziej niepokojących filmów, jakie kiedykolwiek stworzono, *La Jette* Chrisa Markera (1963), śledzimy historię mężczyzny, który przewiduje własną śmierć, opowiadając ją wyłącznie za pomocą pojedynczych fotografii.

Fascynacja, którą budzą w nas fotografie jako swoiste memento mori, wiąże się także z rozbudzaniem sentymentalizmu. Fotografie zamieniają przeszłość w przedmiot czułego rozmarzenia, zamazując moralne rozróżnienia i rozbrajając oceny historyczne uogólnionym patosem spojrzenia w przeszłość. Jeden z niedawno wydanych albumów pokazuje w porządku alfabetycznym zdjęcia przypadkowej grupy sławnych ludzi jako dzieci lub niemowlęta. Stalin i Gertruda Stein, patrząc na siebie z sąsiednich stron, wyglądają równie poważnie i rozkosznie.

Elvis Presley i Prostu, jeszcze jedna para młodzieniaszków, zestawiona na sąsiednich stronach, są nawet podobni do siebie: Hubert Humphrey (3 lata) i Aldous Huxley (8 lat), tuż przy sobie, mają tyle wspólnego, że obaj zdradzają już skłonności, z których zasłynęli jako dorośli. Żadne zdjęcie w książce nie jest pozbawione uroku, ani głupie, o ile wiemy (znając w większości przypadków same zdjęcia), jacy to słynni ludzie z tych rozkosznych modeli fotograficznych powyrastali. W takich i innych przedsięwzięciach, dyktowanych przez surrealistyczną ironię, naiwne ujęcia większości studyjnych portretów są najlepsze - wyglądają one nawet dziwnie, bardziej wzruszająco, ostrzegawczo.

Rehabilitacja starych zdjęć na drodze odnajdywania dla nich nowych kontekstów, to już wielki przemysł książkowy. Fotografia - to tylko fragment, a wraz z upływem czasu jej cumy się luzują. Dryfuje w łagodnie uogólnioną przeszłość, otwartą na wszelkie interpretacje (albo dostosowaną do innych zdjęć). Fotografie można także nazwać cytatem, co sprawia, że album z takimi zdjęciami jest jak zbiór cytatów. coraz częściej natrafiamy na dopasowywanie w albumie zdjęciowym podpisów złożonych z cytatów.

Oto przykład: portret wiejskiego zakątka Alabamy *Down Home**/ (1972) Boba Adelmanna należącej do najbiedniejszych części kraju, został wykonany w latach sześćdziesiątych. Dając przykład stałej fascynacji fotografików tymi, którym się nie powiodło, album Adelmanna ma swoje źródło w książce *Let Us Now Praise Famous Men***/, której autorzy z kolei podkreślali, że jej bohaterowie nie są sławni, lecz zapomniani. Zdjęciom Walkera Evansa towarzyszył inteligentny tekst (czasem prze-szarżowany) Jamesa Agee, który skłaniał odbiorcę do głębszej sympatii do losów robotników rolnych. Nikt nie przemawia na rzecz bohaterów Adelmanna. Charakterystyczne dla fotografa o liberalnych tendencjach jest to, że udaje on, iż nie ma żadnego

*/ *U nas w domu*

**/ *Chwalmy teraz sławnych ludzi*

punktu widzenia - to znaczy, że jest całkowicie bezstronny, i że patrzy chłodno na swoich bohaterów. *Down Home* to jakby miniaturowa, powiatowa wersja przedsięwzięcia Augusta Sander'a: zgromadzenie obiektywnych fotograficznych zapisów o narodzie. Ale te próbki „gadają”, co nadaje wagę bezpretensjonalnym zdjęciom skądinąd wagi tej pozbawionym. Wraz ze słowami fotogramy te charakteryzują mieszkańców hrabstwa Wilcox jako ludzi zmuszonych do obrony albo do oddawania widzom swego terytorium. Nasuwa to myśl, że ich życie całkiem dosłownie stanowi tylko serię pozycji i póz.

Innym przykładem jest *Wisconsin Death Trip**1 (1973) Michaela Lesy'ego, gdzie także buduje się za pomocą fotografii portret krainy wiejskiej - ale tym razem chodzi o przeszłość, o lata 1 890-1 910, lata ostrej recesji i gospodarczego kryzysu, o fotograficzną rekonstrukcję ówczesnego hrabstwa Jackson. Jest wybór zdjęć wykonanych przez Charlesa van Schaicka, czołowego fotografa reklamowego stolicy hrabstwa, spośród zgromadzonych w około trzech tysięcy szklanych negatywów w Stanowym Towarzystwie Historycznym Wisconsinu. Cytuje się źródła z tego okresu, głównie lokalne gazety i archiwa szpitali psychiatrycznych hrabstwa, a także prozę poświęconą środkowemu Zachodowi. Cytaty nie mają nic wspólnego ze zdjęciami, ale kojarzą się z nimi w przypadkowy, intuicyjny sposób, podobnie jak słowa i dźwięki W. Johna Cage'a dopasowywane są w czasie przedstawienia do ruchów tanecznych zaprojektowanych przez Merce Cunninghama.

Ludzie fotografowani w zbiorze *U nas w domu* są autorami oświadczeń umieszczonych obok zdjęć. Biali i czarni, biedni i zamożni gadają, prezentują odmienne poglądy (zwłaszcza w kwestiach klasowych i rasowych). Ale podczas gdy teksty towarzyszące zdjęciom Adelmana wzajemnie sobie przeczą,

*1 *Wisconsin: podróż w krainę śmierci*- tytuł oryginału należałoby tłumaczyć jako *Śmiertelna podróż do Wisconsinu*, na co nie zgadzają się puryści językowi. Chodzi o to, że podstawowym obserwowanym tematem jest zastój, upadek i śmierć, głównie ducha. Trip - to przy tym nie tylko podróż, ale i seans, np. narkotyczny - przyp. tłum.

teksty zgromadzone przez Lesy'ego mówią to samo: że zdumiewająco wielu ludziom w Ameryce u schyłku stulecia zależało na tym, żeby się powiesić w stodole, rzucić dzieci do studni, poderznąć małżonkowi gardło, rozebrać się na głównej ulicy, spalić zboże sąsiadowi i zrobić coś podobnego, co doprowadzi do więzienia albo do domu dla wariatów na wypadek, gdyby ktokolwiek sądził, że to dopiero przez Wietnam i zamieszanie w kraju, przez gwałty ostatnich dziesięciu lat, Ameryka stała się krajem gasnących nadziei. Lesy przekonuje nas, iż sielankowe marzenia załamały się już pod koniec zeszłego stulecia - nie w nieludzkich miastach, ale w wiejskich wspólnotach, że cały kraj zwariował już dawno. Oczywiście, *Wisconsin: podróż w krainę śmierci* niczego nie dowodzi. Siła historycznego argumentu leży w sile collage'u. Do niepokojących, elegancko pokrytych patyną zdjęć van Schaicka mógł Lesy dopasować inne teksty z tego okresu - listy miłosne, dzienniki - i stworzyć odmienne, może mniej przygnębiające wrażenie. Jego album podnieca, stanowi modnie pesymistyczny argument i oferuje całkowicie dowolny, kapryśny obraz historii.

Kilku pisarzy amerykańskich, zwłaszcza Sherwood Anderson, pisało równie pesymistycznie o niedolach małomiasteczkowego życia mniej więcej w tym samym czasie, którego dotyczy album Lesy'ego. Choć obecnie albumy takie jak *Wisconsin Death Trip* wyjaśniają mniej niż powieści i opowiadania, ale są bardziej przekonujące, ponieważ mają autorytet dokumentu. Fotografie i cytaty wyglądają bardziej autentycznie niż długie literackie opisy, ponieważ bierze się je za fragmenty rzeczywistości. Jedyna proza, która rosnącej masie czytelników wydaje się wiarygodna, to nie kunsztowne piarstwo kogoś takiego jak Agee, lecz suchy zapis. Wierzą oni tylko w opracowaną albo nie opracowaną rozmowę, nagraną na taśmę, fragmenty albo całość dokumentów nieliterackich (archiwa sądowe, listy, dzienniki, historie chorób psychicznych itd.). Dzieła takie najwyraźniej bywają nieporządnie zapisane, a często przypominają paranoidalne reportaże w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Istnieje w Ameryce zawzięta podejrzliwość wobec wszys-

tkiego, co literackie, nie wspominając już o coraz większej niechęci ze strony wielu młodych ludzi do czytania czegokolwiek, nawet napisów w filmach obcej produkcji i na okładkach płyt, co tłumaczy częściowo rosnący popyt na książki zawierające niewiele słów, za to dużo zdjęć. Oczywiście także i sama fotografia coraz bardziej odzwierciedla prestiż „surowizny”, lekceważenie samego siebie, niechlujstwo, brak dyscypliny, „antyfotografię”.

„Wszyscy mężczyźni i wszystkie kobiety, których kiedykolwiek autor poznał, stali się groteskami” - mówi Anderson we wstępie do *Winesburg, Ohio* (1919), któremu to zbiorowi opowiadań zamierzał początkowo nadać tytuł *The Book of the Grotesque**/. I ciągnie: „Nie wszystkie groteski były okropne. Niektóre były zabawne, niektóre prawie piękne...” Surrealizm -to sztuka uogólniania groteski, a potem odkrywania subtelności (i uroku) właśnie takiego zabiegu. Nic nie nadaje się lepiej ¹ do praktykowania surrealistycznego spojrzenia na świat niż fotografia i koniec końców do wszystkich fotografii podchodzimy surrealistycznie. Ludzie przetrząsają strychy i miejskie archiwa oraz towarzystwa historyczne wszystkich stanów szukając starych zdjęć - odkrywając coraz większą liczbę coraz mniej znanych fotografów. Książek o fotografii stale przybywa - przywołują one utraconą przeszłość (jakiż to bodziec do rozwijania fotoamatorstwa) i mierzą temperaturę teraźniejszości. Fotografowie dostarczają „błyskawicznej” historii, „porcjowanej” socjologii oraz poczucia natychmiastowego uczestnictwa. Ale jest coś niesłychanie kojącego w tych wszystkich formułach opakowywania rzeczywistości. Strategia surrealistyczna, która obiecywała nowy i podniecający punkt wyjścia do radykalnej krytyki naszej kultury, ogranicza się obecnie do postawy ironicznej, która demokratyzuje wszystkie doświadczenia i stawia znak równości między strzępem zapisu a historią. Surrealizm jest w stanie stawiać wyłącznie reakcyjne oceny, może historię zamienić tylko w nagromadzenie dziwactw, żart, podróż do krainy śmierci.

*/ Księga groteski

Upodobanie do cytatu (i kolekcjonowania nietrzymających się kupy cytatów) jest typowo surrealistyczne. A przeto Walter Benjamin - którego surrealistyczna wrażliwość przewyższa wrażliwość wszystkich pozostałych przedstawicieli tego kierunku - należał do namiętnych zbieraczy cytatów. W mistrzowskim szkicu poświęconym Benjaminowi, Hannah Arendt przypomina, że „nic nie charakteryzowało go lepiej w latach trzydziestych niż malutkie notesiki w czarnych okładkach, które zawsze nosił przy sobie i w które nieustannie wpisywał w formie cytatów to, co przynosiło mu codzienne życie. Wyławiał istne perełki. Od czasu do czasu czytał na głos, pokazywał znajomym niczym okazy z drogocennej kolekcji”. Jakkolwiek tego rodzaju zbieractwo można uważać za całkiem ironiczne naśladownictwo cytowanych autorów - za „bezkrwawe łowy” -nie oznacza to, że Benjamin odrzucał rzeczywistość. Przekonany był bowiem, że sama rzeczywistość zachęcała do mnożenia kolekcji czegokolwiek i usprawiedliwiała bezbożne, z konieczności niszczycielskie, obrządki zbieracza. W świecie, który jest na najlepszej drodze do tego, by paść jednym wielkim łupem, kolekcjoner staje się kimś oddanym pobożnemu dziełu ocalenia. Ponieważ przebieg najnowszej historii podkopał już tradycje i wstrząsnął żywymi organizmami kultury*/ , w których znajdowały właściwe sobie miejsce cenne przedmioty, kolekcjoner może teraz z czystym sumieniem wydobywać co rzadsze, bardziej znaczące fragmenty.

Sama przeszłość, w miarę jak ulega przyśpieszeniu historyczna zmienność, stała się najbardziej surrealistycznym przedmiotem umożliwiając, jak zauważył Benjamin, dostrzeżenie nowego piękna w tym, co przemija. Od samego początku fotografowie nie tylko postawili sobie za cel zarejestrowanie ginącego świata, ale byli także zatrudnieni przez tych, którzy' prze-

*/ Owe żywe organizmy kultury - to instytucje oraz wartości społeczne, które ograniczają dostępność dzieł sztuki, dzięki czemu nadają im odpowiednią „aurę” (niedostępności, wyjątkowości, świętości). Pojęcie „aury” odgrywa centralną rolę w benjaminowskim ujęciu odbioru i przeżycia estetycznego - przyp. tłum.

mijanie owo przyśpieszali. Już w roku 1842 ten niestrudzony poprawiacz francuskich skarbów architektury, Viollet-le-Duc, zamówił przed odrestaurowaniem Notre Damę serię dagerotypów katedry. „Chcę odnowić świat stary - mówi do siebie w najgłębszym, najszybszym pragnieniu kolekcjoner, gdy korci go, by nabywać nowe przedmioty” - pisał Benjamin. Ale starego świata nie można odnowić-a już z pewnością nie poprzez cytaty; i na tym polega smutek, donkiszoteria fotograficznej odysei.

Warto tu przypomnieć poglądy Benjamina, ponieważ należał do najoryginalniejszych i najważniejszych krytyków fotografii-mimo (i z powodu) wewnętrznych sprzeczności w opisie fotografii. Jego surrealistyczna wrażliwość rozsadzała ramy marksistowsko-brechrowskich zasad, a idealistyczna kolekcja cytatów wyglądała na-wysublimowany wariant działań fotograficznych. Przedsięwzięcie to miało zaowocować dziełem krytyki literackiej, które składałoby się wyłącznie z cytatów, a przeto byłoby wolne od jakiegokolwiek struktury formalnej, w ramach której autor uwypuklałby niektóre fragmenty, a tuszował inne. Odrzucenie współodczuwania, pogarda dla konkretnego przekazu i poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „co autor chciał przez to powiedzieć?”, pretensja do tego, by samemu być niewidzialnym - oto strategię większości zawodowych fotografów. Historia fotografii pełna jest przykładów dwuznacznego zaangażowania; opowiadanie się po czyjejs stronie uznawane bywa za podważanie odwiecznego założenia, że wszystkie tematy są jednakowo ważne i ciekawe. Ale podejście, które u Benjamina miało pozwalać niemej przeszłości mówić własnym głosem w całej niezrozumiałej złożoności, stało się uogólnieniem w fotografii skumulowanym odtworzeniem przeszłości (w trakcie jej zachowywania), a zarazem fabrykowaniem nowej, równoległej rzeczywistości, która 87-1 890 natychmiast przybliżyła przeszłość, ale podkreślała jej komiczną albo tragiczną niedoskonałość. Nadaje to ironiczny charakter specyfice przeszłości, przekształca teraźniejszość w przeszłość, a przeszłość w nieokreślone morze tego, „co było”.

Podobnie jak kolekcjoner, fotograf popychany jest przez namiętność, która nawet jeżeli wydaje się kierować ku teraźniejszości, łączy się z poczuciem przeszłości. Ale podczas gdy tradycyjne dziedziny świadomości historycznej, starają się przeszłość uporządkować, odróżniając oryginalność od epigoństwa, sedno od marginesu, istotę od błahostki, podejście fotografa - niczym kolekcjonera - jest niesystematyczne, a nawet antysystematyczne. Zapal fotografa do zdejmowanego przedmiotu nie łączy się w żaden istotny sposób z jego wartością ani treścią, a więc tym, co temat jakoś kwalifikuje. Jest to przede wszystkim potwierdzenie, że przedmiot znalazł się w odpowiednim miejscu; człowiek miał właściwy wyraz twarzy, zestaw przedmiotów był należycie zaaranżowany (co równa się poczuciu „autentyczności zbiorów” u kolekcjonera) i osobliwy -bez względu na to, jakie cechy składają się na tę osobliwość. Świadome, chciwe spojrzenie zawodowego fotografa nie tylko opiera się tradycyjnej klasyfikacji i ocenie przedmiotów, ale je odrzuca i podważa. Z tego powodu podejście do tematu jest o wiele mniej przypadkowe niż się zazwyczaj twierdzi.

W zasadzie fotografia spełnia zamówienie surrealistów na bezkompromisowo egalitarną postawę wobec przedmiotu twórczości. (Wszystko jest „rzeczywiste”). Jako główny nurt surrealistycznego gustu dała ona dowody chronicznego upodobania do śmieci, odrażających widoków, wyrzutek, łuszczących się powierzchni, dziwactw, kiczu. I tak Atget specjalizował się w pięknie szczegółów pojazdów mechanicznych, w wulgarnych albo fantastycznych wystawach sklepowych, taniej sztuce napisów nad sklepami i karuzelach, ozdobnych portali, dziwacznych kołatek i kratownic z kutego żelaza, gipsowych ornamentach na fasadach niszczących kamienic. Fotograf - i konsument fotografii - idzie tuż za śmieciarzem, który był dla Baudelaire'a jednym z ulubionych porównań do współczesnego poety:

„Wszystko, co wielkie miasto odrzuciło, wszystko, co ono zgubiło, wszystko, czym wzgardziło, wszystko, co zdruzgotało, kataloguje on i zbiera... Sortuje przedmioty i mądrze wybiera:

zbiera niczym nędzarz strzegący skarbu te odpady, które przybiorą postać przedmiotów pożytecznych i przyjemnych w szczękach bogini Przemysłu".

Stare budynki fabryk i aleje zatłoczone ogłoszeniami wydają się piękne, jeśli się je ogląda przez obiektyw aparatu fotograficznego, równie piękne, co kościoły i łagodne, wiejskie krajobrazy. Piękniejsze-wedle naszego nowoczesnego gustu. Przypomnijmy, że to Breton i inni surrealiści wynaleźli sklep ze starzyzną ogłaszając go świątynią awangardowego smaku i nadali wysoką rangę wizytom na pchlim targu zamieniając je w estetyczne pielgrzymki. Bystry wzrok surrealistycznego śmieciarza skierowany był na odkrywanie piękna w tym, co inni uznali za brzydkie albo nieciekawe i nieużyteczne - w bric-a-brac, przedmiotach naiwnych lub wulgarnych, starzyźnie.

Jeśli chodzi o konstruowanie prozy powieściowej malarstwa lub filmu za pomocą cytatów, pomyślcie tylko o Borgesie, Kita-ju, Godardzie; ich dzieła -to doskonałe przykłady surrealistycznego gustu, wobec których nie dziwi coraz częstsze wieszanie zdjęć na ścianach sypialni i salonów, czyli tam, gdzie do niedawna jeszcze wisały reprodukcje obrazów. Nie dziwi - gdyż surrealistyczny gust stał się własnością ogółu.

Zdjęcia rzeczywiście spełniają wszystkie warunki otrzymania surrealistycznej pochwały; są wszechobecne, tanie, bezpretensjonalne. Malowidło zamawia się albo kupuje, zdjęcie -odnajduje (w albumie lub szufladzie), wycina (z gazety albo czasopisma) lub z łatwością wykonuje samemu. A przedmioty zwane zdjęciami nie tylko upowszechniają się w sposób odmienny od malowideł, ale są także, w pewnym sensie, estetycznie niezniszczalne. *Ostatnia wieczerza* Leonarda w Mediolanie mimo zniszczenia wcale nie wygląda okropnie. Fotografie, gdy się paczą, drażnią, płamią, gną, blakną, wciąż jeszcze wyglądają dobrze, wyglądają wręcz lepiej niż w chwili powstania. Sztuka fotografii przypomina tu architekturę, której dzieła także ulegają tym samym nieuniknionym wpływom podnoszącym ich wartość z biegiem lat: wiele budynków, prawdopodobnie nie tylko Partenon, wygląda lepiej jako ruiny.

To, co jest prawdziwe w odniesieniu do fotografii - jest też prawdziwe w odniesieniu do świata oglądanego fotograficznie. Fotografia stanowi przedłużenie osiemnastowiecznego odkrycia literackiego „podziwu dla ruin”, które zostaje trwałym elementem gustów masowych. A i piękno przenosi się poza ruiny romantyków, zbliża do olśniewającej postaci zgrzybienia prezentowanej przez Laughlina, i odnajduje także ruiny współczesne - samą rzeczywistość. Fotograf chcąc niechcąc angażuje się w przedsięwzięcie polegające na „uantycznieniu” rzeczywistości, a i zdjęcia natychmiast stają się antykami. Współczesna fotografia oferuje nowoczesny odpowiednik charakterystycznie romantycznego rodzaju architektury, sztucznej ruiny- ruiny po to, by historyczny charakter krajobrazu uległ wzmocnieniu, by przyroda nasuwała myśl o czymś - o przeszłości.

Przypadkowość fotografii potwierdza uczucie, iż wszystko niszczeje: arbitralność ewidencji zdjęciowej wskazuje na to, że rzeczywistość jest w gruncie rzeczy nieklasyfikowalna. Rzeczywistość podsumowana bywa w aranżacji z przypadkowymi kawałkami - jako nieskończenie ponętna, przejmująco redukcyjna*/ metoda radzenia sobie ze światem. Ilustrowanie tego częściowo radosnego, częściowo protekcyjnego stosunku do rzeczywistości - to okrzyk bojowy surrealizmu, zaś upór fotografa, który twierdzi, że wszystko jest rzeczywiste oznacza, że nic nie jest dostatecznie rzeczywiste. Ogłaszając zasadnicze niezadowolenie z rzeczywistości surrealizm wyraża postawę wyobcowania, która stała się powszechna w tych częściach świata, które są politycznie silne, uprzemysłowione i uzbrojone w aparaty fotograficzne. Dlaczegoż by w końcu uważano rzeczywistość za niedostateczną, płaską, nadmiernie uporządkowaną, banalnie racjonalną? W przeszłości niezadowolenie z historii wyrażało się tęsknotą za innym światem. W społeczeństwie współczesnym niezadowolenie z rzeczywistości wyraża

*/ Redukcyjna znaczy tyle, co „nadmiernie schematyczna” i „uproszczona” w porównaniu ze złożonością i bogactwem faktycznych zjawisk i przeżyć - przyp. tłum.

się najpełniej w tęsknocie za reprodukowaniem tego świata, który istnieje. Patrząc na rzeczywistość w postaci przedmiotu -poprzez klatkę zdjęcia - można było ją uznać za surrealistyczną.

Fotografia pociąga za sobą z konieczności protekcyjne podejście do rzeczywistości. Od „byłem przy tym” świat przechodzi do „wnętrza” fotografii. Nasze głowy zaczynają przypominać te magiczne pudełka, które Joseph Cornell wypełniał najróżniejszymi małymi przedmiotami z Francji, a więc z kraju, którego nigdy nie widział. Albo są jak zbiór starych fotosów filmowych, z których Cornell nagromadził olbrzymią kolekcję w tym samym surrealistycznym duchu: fotosy stanowią relikty pierwotnych przeżyć filmowych, prowokujących nostalgię, tworzą środek symbolicznego zawładnięcia urody aktorów. Ale stosunek fotosu do filmu nieuniknienie wprowadza w błąd. Cytat z filmu - to nie to samo co cytat z książki. Podczas gdy czas czytania książki zależy od czytelnika, oglądanie filmu aranżowane jest przez producenta, a obrazy filmowe docierają tak szybko lub tak powoli, jak na to pozwala montaż.

Fotos, który pozwala zwlekać z kontemplacją pojedynczej chwili, ile tylko zapagniemy, klóci się z samą formą filmu, podobnie jak zestaw fotogramów „zamrażających” chwile w życiu społeczeństwa klóci się z ich formą, która ma naturę procesu, trwania w czasie. Fotografowany świat stoi w tym samym z gruntu niedoskonałym stosunku do świata rzeczywistego, co fotosy w stosunku do filmów. W życiu nie chodzi o istotne szczegóły, o przebłytki na zawsze utrwalone, a na zdjęciach - tak.

Urok zdjęć, ich atrakcyjność, bierze się stąd, że podsuwają nam jednocześnie możliwość przyjęcia postawy konesera w odniesieniu do rzeczywistości i rozpustnej akceptacji świata. Ten wysmakowany stosunek do świata, dzięki ewolucji modernistycznego buntu przeciwko tradycyjnym normom estetycznym, jest głęboko powiązany z rozpowszechnianiem się tandety i kiczu. Niektóre zdjęcia uważane za przedmioty, mają ostrość i słodki ciężar liczących się dzieł sztuki, ale rozpo-

wszechnianie ich stanowi koniec końców tryumf kiczu. Nadmiernie ruchliwe spojrzenie fotografii pochlebia widzowi, stwarza fałszywe poczucie wszechobecności, mylące poczucie panowania nad przeżyciami. Surrealiści, którzy pragną uchodzić za kulturalnych radykałów, a nawet rewolucjonistów, często ulegali złudzeniu, że powinni być, że mogą być marksistami. Ale estetyka surrealistyczna jest zanadto przesiąkniętą ironią, by dawała się pogodzić z najbardziej uwodzicielską formą dwudziestowiecznego moralizmu. Marks zarzucał filozofii, że chce tylko zrozumieć świat zamiast próbować go zmienić. Fotografie działając wedle zasad surrealistycznej wrażliwości sugerują, że daremne jest nawet silenie się na zrozumienie świata i zamiast tego proponują, byśmy świat kolekcjonowali.

Heroizm widzenia

Nikt jeszcze nie odkrył brzydoty dzięki fotografii. Ale wielu odkryło dzięki niej piękno. Poza tymi przypadkami, w których aparat fotograficzny dostarcza dokumenty albo sygnalizuje rytuały społeczne, do wykonania zdjęć skłania ludzi poszukiwanie czegoś pięknego. (Fox Talbot opatentował fotografię w roku 1841 pod nazwą kalotyp, od „kalos” (czyli „piękny”). Nikt nie wykrzykuje - „Jakiż ten przedmiot jest brzydki! Muszę go sfotografować!” Nawet gdyby ktoś tak powiedział, znaczyłoby to: „Według mnie brzydota... jest piękna”.

Jest przypadkiem dość nagminnym, że ci, którzy dostrzegali coś pięknego, wyrażają żal, iż tego nie sfotografowali. Upiększanie świata przez aparat fotograficzny skończyło się takim sukcesem, że to fotografia raczej, a nie świat, stały się miarą piękna. Gospodarze dumni ze swojego mieszkania mogą wywiesić zdjęcia na ścianach, żeby pokazać, jak naprawdę piękny jest ich dom. Uczymy się popatrzeć na siebie fotograficznie: jeżeli ktoś uważa, że jest atrakcyjny, znaczy to, że dobrze wyszedłby na zdjęciu. Zdjęcia tworzą piękno i - przez pokolenia fotografów-zużywają je. Na przykład, pewne wspaniałe zakątki przyrody uległyby zapomnieniu, gdyby nie niestrudzone wysiłki ze strony zapaleńców posługujących się aparatem fotograficznym. Przesyceni obrazami jesteśmy skłonni podziwiać zachód słońca, ale niestety, wyglądem za bardzo już przypomina on zdjęcie fotograficzne.

Wielu ludzi odczuwa niepokój, gdy mają być sfotografowani. Nie dlatego, że niczym dzikusy boją się gwałtu na sobie, ale

dlatego, że boją się, aby aparat ich nie odrzucił. Ludzie chcą wyidealizowanego obrazu: chcą wyjść na zdjęciu jak najlepiej. Czują się tak, jakby ich ktoś skarcił, jeżeli na zdjęciu nie wyglądają atrakcyjniej niż w rzeczywistości. Ale tylko niewielu ma to szczęście, że są fotogeniczni - tj. że wychodzą na zdjęciu lepiej niż widziani gołym okiem (nawet bez retuszu ani specjalnego oświetlenia). Zdjęcia chwali się często za szczerość, uczciwość, co świadczy o tym, że większość z nich wcale taka nie jest. Dziesięć lat po wprowadzeniu przez Foxa Talbota techniki negatywowo-pozytywowej (która zastąpiła dagerotyp i stała się pierwszą łatwą do powszechnego zastosowania techniką produkcji fotografii), w połowie lat czterdziestych, pewien niemiecki fotograf wymyślił sposób retuszowania negatywu. Dwie wersje tego samego portretu, jakie przedstawił na *Exposition Universelle* w Paryżu w 1 855 roku (druga wystawa międzynarodowa w historii, pierwsza pokazująca fotografię) zdumiały tłumy: jeden z nich był retuszowany. Wiadomość o tym, że aparat fotograficzny może kłamać, upiększać - bardzo spopularyzowała zwyczaj chodzenia do fotografa.

Konsekwencje kłamstwa muszą być znacznie donioślejsze dla zdjęć niż dla obrazów malarskich, ponieważ płaskie, zazwyczaj prostokątne obrazy fotograficzne, roszczą sobie pretensje do prawdziwości, do których nie mogą aspirować malowidła. Falszerstwo malarskie (obraz przypisywany komuś innemu) fałszuje historię sztuki. Falszerstwo fotograficzne (zdjęcie, które zostało wyretuszowane albo zmontowane, albo które niewłaściwie podpisano) fałszuje rzeczywistość. Historię fotografii daje się streścić jako walkę między dwoma odmiennymi imperatywami: upiększaniem, które bierze się ze sztuk pięknych i prawdomównością, która mierzona jest nie tylko poprzez kryterium prawdy wolnej od subiektywnych ocen, co stanowi dziedzictwo nauki, ale także przez moralizatorskie ideały prawdomówności, które przyjęte zostały z dziewiętnastowiecznych wzorów literackich i z młodej podówczas dyscypliny - niezależnego dziennikarstwa. Podobnie jak trzeźwo myślący powieściopisarz i reporter, fotograf miał demaskować hipokryzję i zwalczać

ciemnotę. Były to cele, do których malarstwo się nie nadawało jako zbyt powolne i nieporęczne, choćby nie wiem jak wielu dziewiętnastowiecznych malarzy podzielało opinię Milleta, iż *le beau c'est le vrai**/. Bystry obserwatorzy dostrzegali, że w prawdzie przekazywanej przez fotografie było coś nagiego, nawet gdy sam autor zdjęcia nie chciał być wścibski. W *The House of the Seven Gables* (1851)**/ Hawthorne opisuje młodego fotografa, Holgrave'a, który mówi, że pewien dagerotypowy portret, „w którym upatrujemy wyłącznie obraz samej powierzchni, w gruncie rzeczy wydobywa tajemną naturę tak prawdziwie, że żaden malarz nigdy by się na to nie odważył, gdyby prawdę tę wykrył”.

Uwolnieni od konieczności podejmowania szczegółowych decyzji, jakie musi podejmować malarz (co do obrazów wartych kontemplacji) dzięki szybkości, z jaką aparat fotograficzny wszystko zapisywał, fotografowie patrząc marzyli o nowym ideale: zdawało im się, że oglądając świat dostatecznie wytrwale i uporczywie mogą faktycznie pogodzić dążenie do prawdy i potrzebę odkrywania piękna w świecie. Aparat fotograficzny zrazu stanowił przedmiot podziwu z powodu zdolności wiernego zapisywania świata, a zrazu pogardy z powodu nikczemnej dokładności, ale najbardziej przyczynił się do powstania ogromnej maszyny reklamowej sławiącej wartość pozorów widzianych tak, jak je sam zapisuje. Fotografowie nie oddają po prostu realistycznie rzeczywistości. To rzeczywistość oglądamy i oceniamy właśnie z punktu widzenia wierności, jakiej dochowuje fotografia. „Według mnie - oświadczył w 1901 roku najgłośniejszy ideolog realizmu literackiego Emil Zola - nie można stwierdzić, że się coś naprawdę dostrzegło, dopóki się tego czegoś nie sfotografowało”. Zamiast po prostu rejestrować świat, zdjęcia fotograficzne stały się normą, kryterium, według którego rzeczy nam się jawią zmieniając przez to samo pojęcie rzeczywistości i realizmu.

*/ Piękno - to prawda (franc.)

**/ *Dom o siedmiu szczytach*

Pierwsi fotografowie mówili o aparacie fotograficznym, jak o kopiarce, którą ludzie jak gdyby tylko poruszyli, a ona i tak sama widziała świat. Wynalazek fotografii powitano entuzjastycznie, widząc w niej środek złagodzenia problemu narastającej masy informacji i wrażeń zmysłowych. W albumie fotograficznym *The Pencil of Nature* (1 844-46)*/ Fox Talbot opowiadał, że idea fotografii nasunęła mu się w 1 833 roku, w czasie podróży do Włoch (odbywanej obowiązkowo przez każdego dostatecznie zamożnego Anglika). Właśnie szkicował coś nad jeziorem Como. Rysując za pomocą camera obscura (urządzeniem, które wyświetlało obraz, ale go nie utrzymywało) - powiedział, że doszedł do wniosku, iż „istnieje niepowtarzalne piękno obrazów przyrody, które szklana soczewka camery rzuca na papier” i zaczął się zastanawiać, „czy nie można by czegoś zrobić, by te naturalne obrazy drukowały się trwale”. Aparat fotograficzny traktował jako rodzaj notatnika, którego zaletą była właśnie bezosobowość - ponieważ zapisywał „naturalny” obraz, to znaczy obraz, który powstaje „dzięki samemu tylko światłu, bez jakiegokolwiek pomocy ze strony ołówka artysty”.

O fotografii sądzono, że jest on bystrym, ale neutralnym obserwatorem - skrybą, nie poetą. Szybko jednak stwierdzono, że nikt nie robi identycznego zdjęcia tego samego przedmiotu. Przypuszczenie, że aparaty fotograficzne dostarczają bezosobowy, obiektywny obraz ustąpiło wobec faktu, że zdjęcia dostarczają dowodów nie tylko na to, co jest na świecie, ale i na to, co fotograf widzi; nie tylko sam zapis, ale i przetworzoną własną ocenę świata**/. Stało się jasne, że nie istnieje prosta,

*/ *Ołówek przyrody*

**/ Pogląd, że fotografia winna ograniczać się do bezstronnej rejestracji świata, miał nadal swoich zwolenników. Surrealiści uważali, że fotografia jest wyzwolicielska o tyle, o ile wykracza poza osobiste wrażenia: Breton zaczyna esej o Maxie Ernście z 1 920 roku nazywając pismo automatyczne prawdziwą fotografią myślenia, a aparat uznaje za ślepe narzędzie, którego przewagą w „naśladowaniu pozorów” zadała „śmiertelny cios” starym sposobem ekspresji . w malarstwie i poezji. W przeciwnym obozie estetycznym, teoretycy Bauhausu także zajmowali podobne stanowisko, traktując fotografię jako gałąź wzornictwa, podobną architekturze - twórczą, ale bezosobową, wolną od takich słabostek, jak powierzchnia malarska czy osobiste podejście. W książce *Painting Photography, Film* (1 925) Maholy-Nagy chwali aparat fotograficzny za narzu-

jednoznaczna czynność zwana widzeniem (zapisywanym, wspomaganym przez aparat fotograficzny), lecz „spozstrzeganie fotograficzne”, które jest nową odmianą ludzkiej percepcji i nową czynnością, jaką muszą wykonywać.

Francuz z aparatem szalał na Pacyfiku już w roku 1841, w tym samym roku, kiedy w Paryżu opublikowano „Excursions daguerriennes: *Vues et monuments les plus remarquables du globe*”. Rok 1850 był wielkim rokiem fotograficznego orientalizmu: Maxime du Camp z Flaubertem w latach 1849-1851 urządzili wielką wyprawę na Bliski Wschód, aby skupić swoją fotograficzną uwagę na atrakcjach tego typu co kolosy z Abu Simbel i świątynia w Baalbek, a nie na codziennym życiu fellachów. Już wkrótce podróżnicy z aparatami fotograficznymi wykroczyli poza tematykę słynnych budowli i dzieł sztuki. Widzeniem fotograficznym zaczęto oznaczać zdolność dostrzegania piękna w tym, co każdy widzi, ale pomija jako zbyt spowszedniałe. Od fotografów oczekiwano czegoś więcej niż po prostu widzenia świata, jakim jest, wraz z jego uznanymi „cudami”: oczekiwano, że wzbudzą zainteresowanie podejmując nowe decyzje wizualne.

Na świecie panuje osobliwy heroizm od chwili wynalezienia aparatu fotograficznego: heroizm widzenia. Fotografia otworzyła nową swobodną dziedzinę - pozwalając wszystkim na wykazanie się niepowtarzalną, żarłoczną wrażliwością. Fotografowie wyruszyli na swoje kulturalne, klasowe i naukowe safari, szukając uderzających obrazów. Chwyтали świat w pułapki bez względu na koszty płacone zniecierpliwieniem i niewygodami, w pułapki tego czynnego, zaborczego, oceniającego, dowolnego sposobu widzenia. Alfred Stieglitz dumnie obwieścił, że stał przez trzy godziny w czasie śnieżycy w dniu 22 lutego 1893 roku i czekał na właściwy moment, aby zrobić

cenie „higieny optycznej”, która ostatecznie „obalił obrazkowy i uzależniony od wyobraźni wzorzec skojarzeń wyciśnięty na naszym sposobie widzenia świata przez wielkie osobowości malarskie”⁷. Wycieczki z dagerotypem: najbardziej godne uwagi widoki i pomniki świata

słynne zdjęcie *Piąta Aleja, zima*. Właściwy moment nadchodzi, gdy daje się zobaczyć świat (zwłaszcza to, co wszyscy już widzieli) w nowy, oryginalny sposób. To dążenie stało się znakiem firmowym fotografa w opinii większości ludzi. W latach dwudziestych fotograf stał się współczesnym bohaterem, niczym pilot i antropolog - nie mając przy tym obowiązku ruszania się z domu. Czytelników popularnych pism zachęcano do przyłączenia się do „naszego fotografa” w „podróży odkrywczej”, który odwiedzał takie dziwne krainy, jak „świat widziany z góry”, „świat pod szkłem powiększającym”, „piękno dnia codziennego”, „niewidzialny wszechświat”, „cud światła”, „piękno maszyn”, „widoczki, które leżą na ulicy”.

Fotograf pragnie przede wszystkim apoteozy codziennego życia i zmierza do ukazania osobliwego gatunku piękna, dającego się odczuć wyłącznie za pomocą aparatu fotograficznego, uchylającego rąbka materialnej rzeczywistości, której oko w normalnych warunkach nie dostrzega, lub nie potrafi odróżnić, a na ogół nie zauważa (np. ujęcie z lotu ptaka). Przez jakiś czas wydawało się, że zbliżenie należy do najoryginalniejszych chwytów fotografa, charakteryzujących jego sposób patrzenia na świat. Fotografowie stwierdzili, że im bliżej podchodzili do przedmiotów, tym więcej wspaniałych form udawało im się odkryć. W latach czterdziestych XIX wieku płodny i pomysłowy Fox Talbot nie tylko komponował fotografie w gatunkach przejmowanych z malarstwa - portrety, sceny z życia domowego, krajobrazie miejskim i wiejskim, martwej naturze. W jego obiektywie znajdowała się często muszka, skrzydła motyla (powiększone za pomocą mikroskopu słonecznego), rzędy książek w czyimś gabinecie, dające się rozpoznawać muszelki.

Gdy normalne widzenie uległo dalszemu pogwałceniu - a przedmiot izolowano z otoczenia i uabstrakcyjniano, zapanowały nowe konwencje dotyczące piękna. Piękne jest to, czego oko nie potrafi (albo nie wiedziało, że potrafi) dostrzec; piękna jest wizja powstała z przedmiotów wyrwanych z naturalnego kontekstu, która może być tylko dziełem aparatu fotograficznego.

W roku 1915 Paul Strand wykonał zdjęcie, które zatytułował: „Abstrakcyjne wzory skomponowane z talerzy”. W 1917 Strand fotografował zbliżenia fragmentów maszyny, a w latach dwudziestych - przyrodę. Nowa procedura - największym powodzeniem ciesząca się w latach 1920-1935 - zdawała się obiecywać nieograniczoną liczbę wizualnych rozkoszy. Jej zastosowanie przyniosło równie oszałamiający efekt w przypadkach przedmiotów brzydkich, aktu (choć zrazu mogło się wydawać, że akt został już całkowicie wyeksploatowany przez malarzy), jak i małych kosmologii przyrodniczych. Fotografowie sądzili, że odnaleźli swoją wielką formułę twórczą, swoje miejsce między nauką a sztuką. Malarzom natomiast wmawiano, że powinni uczyć się piękna na dziełach mikrofotografii albo na zdjęciach lotniczych (w książce Moholy-Nagy'a *Von Material zur Architektur*^{*/} opublikowanej w Bauhausie w 1928 roku i przełożonej na angielski jako *Nowe widzenie*). Był to także rok pojawienia się jednego z pierwszych fotograficznych bestsellerów, książki Alberta Rengera-Patzsch'a *Die Welt ist schon*^{**/} złożonej ze stu zdjęć, głównie zbliżeń, na których widać zarówno liść jak dłoń garncarza. Malarstwo nigdy nie obiecywało bezwstydnie, że udowodni, iż świat jest piękny.

Abstrahujące podejście (reprezentowane szczególnie błyskotliwie przez Stranda, Edwarda Westona i Monora White'a w okresie międzywojennym) upowszechniło się w fotografii dopiero wskutek odkryć dokonywanych przez modernistycznych malarzy i rzeźbiarzy. Strand i Weston, którzy podkreślali zbieżności między ich własnym sposobem widzenia a widzeniem Kandinsky'ego i Brancusiego, mogli odczuwać skłonność do „twardego” stylu kubistycznego w przeciwieństwie do „miękkich” obrazów Stieglitza. Ale równie prawdziwe byłoby stwierdzenie, że wpływy przebiegały w drugą stronę. W 1909 roku Stieglitz notuje w periodyku *Camera Work* niewątpliwy wpływ fotografii na malarstwo, aczkolwiek powołuje się tylko na

^{*/}Od tworzywa do architektury (niem.)

^{**/} *Piękny jest świat*.

impresjonistów, których styl „rozmytych definicji” wpływa na jego własne poszukiwania^{*/}. A Moholy-Nagy w *The New Vision*^{**/} słusznie wskazuje, że „technika i duch fotografii pośrednio lub bezpośrednio wpłynęły na kubizm”. Mimo różnych sposobów, jakimi fotografowie i malarze wzajemnie wpływali na zdjęcia i obrazy - ich postępowanie było z gruntu odmienne - korzystali oni po 1840 roku z dorobku malarstwa i fotografii. Malarz konstruuje-fotograf odświeżania. Oznacza to, że identyfikacja tematu zdjęcia zawsze stanowi główny element odbioru fotografii - co niekoniecznie musi mieć miejsce w malarstwie. Tematem „Liścia kapusty” Westona, wykonanego w 1931 roku, jest coś, co wygląda jak spadanie zmarszczonego materiału. Trzeba tytułu, by temat zidentyfikować. Obraz przemawia więc na dwa sposoby. Forma jest ładna. Jest ona na dodatek niespodzianką, formą liścia kapusty! Gdyby to był zmarszczony materiał, nie byłby tak piękny. Wiemy już o tym ze sztuk pięknych. Choć formalne cechy stylu- naczelnymi problemami malarstwa - są wtórne w fotografii, zawsze nader istotne jest to, co fotografia pokazuje. Założenie (które spotyka się u podstaw wszystkich zastosowań fotografii) polegające na tym, że każda fotografia - to fragment świata. Oznacza to, iż nie wiemy, jak reagować na zdjęcie (jeżeli obraz jest wizualnie dwuznaczny; powiedzmy zbyt odległy), dopóki nie dowiemy się, jaki jest to fragment świata. To, co wygląda jak diadem - takie słynne zdjęcie wykonał Harold Edgerton w 1936 roku - staje się o

^{*/} Stwierdzenie, że fotografia wywarła wielki wpływ na impresjonistów, to już banał w historii sztuki. Bez przesady możemy powiedzieć, że Stieglitzem, że „malarze impresjonistyczni stosują styl i kompozycję, które są ściśle fotograficzne. Przekład rzeczywistości dokonywany przez aparat fotograficzny - na skonstrastowane obszary światła i cienia, dowolne kompozycje, niewrażliwość na tło, które pozostaje niejasne-oto główne nurty natchnienia impresjonistów i przyczyny ich doświadczeń w naukowym zainteresowaniu własnościami światła, eksperymentów ze spłaszczoną perspektywą, niecodziennymi kątami widzenia i odśrodkowymi formami, które ucinane są przez ramy obrazów. („Oddają życie w strzępach i kawałkach” - zauważył Stieglitz w 1909 r.). Szczegół historyczny: pierwsza w ogóle wystawa impresjonistów, w kwietniu 1874 roku miała miejsce w studium fotograficznym Nadara na Boulevard des Capucines w Paryżu.

^{**/} *w Nowym widzeniu*.

wiele ciekawsze, jeżeli dowiemy się, że stanowi plamę po rozlanym mleku.

Fotografię uważa się powszechnie za narzędzie poznawania świata. Gdy Thoreau mówi: „nie można wypowiedzieć więcej, niż się widzi”, przyjmuje za pewnik, iż wzrok cieszy się uprzywilejowaną pozycją - między innymi zmysłami. Ale gdy parę pokoleń później stwierdzenie Thoreau cytowane jest przez Paula Stranda, na okoliczność pochwały fotografii, cytat dźwięczy innym sensem. Aparaty fotograficzne - to nie tylko środki służące do lepszego zrozumienia świata, umożliwiające dokładniejsze spostrzeżenie różnych jego fragmentów, dzięki zastosowaniu mikroskopów i teleobiektywów, ale urządzenia, które zmieniły nasz sposób widzenia, upowszechniły kult pięknych widoków, nauczyły nas oglądać świat dla samej przyjemności oglądania. Thoreau wciąż jeszcze żył w świecie przeżywanym wieloma zmysłami naraz, acz już takim, w którym obserwacja zaczęła przybierać toż obowiązkowi moralnego. Mówił on jednak o widzeniu jeszcze nie odciętych od pozostałych zmysłów i w kontekście, który zwał przyrodą. Oglądanie świata było dlań nieodłączne od pewnych założeń na temat tego, co uznawał za godne widzenia. Strand - cytując Thoreau, przyjmuje natomiast inną postawę wobec zmysłów; a mianowicie dydaktyczne kultywowanie percepcji*/, niezależnej od koncepcji dotyczącej tego, co warto spostrzegać. Jest to charakterystyczne dla wszystkich ruchów modernistycznych w sztuce.

Najbardziej wpływową odmianą tej postawy daje się odnaleźć w malarstwie, sztuce, której tereny padały bezlitosnym łupem fotografii, i której dzieła fotografia entuzjastycznie naśladowała od samego początku, sztuce, która współistnieje z fotografią w stanie gorączkowej rywalizacji. Zgodnie z potocznym rozumieniem, fotograf przyjął rolę malarza i zaczął dostarczać obrazy, które dokładnie opisują rzeczywistość. Za to,

*/ Określenie dydaktyczne kultywowanie percepcji, itd. jest zbitką pojęciową i oznacza upowszechnienie postawy obserwatora ćwiczącego sprawny wzrok dla samej przyjemności biernego patrzenia na świat - przyp. tłum.

twierdzi Weston z uporem (jak wielu fotografów przed nim i po nim), malarz winien być głęboko wdzięczny, uzurpację tę traktując jako wyzwolenie. Biorąc na siebie zadanie realistycznego odwzorowywania, od tej pory zmonopolizowanego przez malarstwo, fotografia uwolnić miała to ostatnie umożliwiając mu pójście za głosem innego wielkiego współczesnego powołania - abstrakcji. Ale wpływ fotografii na malarstwo nie był tak oczywisty. Bo gdy fotografia wkraczała na arenę, malarstwo samo już rozpoczynało długi odwrót od realistycznej figuracji - Turner urodził się w 1775 roku, Fox Talbot w 1800 roku. Teren, który fotografia zaczęła zajmować w błyskawicznym tempie i z pełnym sukcesem, zostały i tak wyludnione. Nietrwałość zdobyczy ściśle figuratywnego malarstwa XIX wieku najlepiej widać na przykładzie portretu, który coraz bardziej stawał się portretem odsyłającym do malarstwa, a nie do modelu - ostatecznie zaś przestał interesować najambitniejszych malarzy, mimo tak godnych odnotowania współczesnych nam wyjątków, jak Francis Bacon i Andy Warhol, którzy czerpią obficie z wizualnych zdobyczy fotografii.

Innym ważnym aspektem stosunku malarstwa i fotografii pomijanym w oficjalnym, potocznym wyjaśnieniu jest okoliczność, iż granice nowego terytorium zdobytego przez tę ostatnią zaczęły się natychmiast rozszerzać, jako że niektórzy fotografowie odmówili zgody na dobrowolne ograniczanie się do tych ultrarealistycznych pytań, na które malarze nie mogli znaleźć odpowiedzi. A przeto dwaj słynni wynalazcy fotografii, Daguerre i Talbot mówili: Daguerre - o wykraczaniu poza zakres przedstawień malarza naturalisty, a Fox Talbot o tym, że natychmiast pojął, iż aparat fotograficzny może izolować formy, które normalnie uykają „gołemu oku” i których malarstwo nigdy nie zanotowało. Stopniowo fotografowie przyłączyli się do pogoni za abstrakcją wyrażając przy tym skrupuły, które przypominały wyznania malarzy modernistycznych odrzucających obrazy realistyczne jako pacykowanie. Chciałoby się wręcz mówić o zemście malarstwa. Wyrażane przez wielu zawodowych fotografów pragnienie, by zajmować się czymś

całkiem innym, niż rejestrowanie rzeczywistości, jest przejawem ogromnego przeciwwpływu, jaki obrazy malarskie wywarły na fotografię. Ale choć fotografowie podzielają przekonania o wrodzonej wartości percepcji dla samej percepcji i o (względnej) błahości tematu, co było tak charakterystyczne dla awangardowego malarstwa w ostatnim stuleciu, to jednak konsekwencje praktyczne tych przekonań nie mogą być takie same jak w malarstwie. Bo w naturze fotografii leży to, że nie może ona nigdy całkowicie wykroczyć poza swój temat (w odróżnieniu od malowideł). Ani też nie może nigdy wykroczyć poza to, co widzialne, do czego w pewnym sensie zmierza malarstwo modernistyczne.

Tej odmiany postawy modernistycznej, która najbardziej dostosowana jest do specyfiki fotografii, brak w malarstwie zarówno w okresie pierwszych podbojów fotograficznych, „wyzwalania” malarstwa przez fotografię, jak i obecnie. Wyjątek stanowią zjawiska marginesowe - na przykład superrealizm, odgrzewanie fotorealizmu, które nie zadowala się prostym naśladownictwem zdjęć, lecz zmierza do wykazania, że malarz może osiągnąć jeszcze większe złudzenie prawdopodobieństwa. Malarstwo jest jeszcze w dużej mierze podejrzliwe względem tego, co Duchamp nazywał „wrażeniem czysto siatkówkowym”. „Etos” fotografii - polegający na szkoleniu nas (jak to określił Moholy-Nagy) w „intensywnym widzeniu” - wydaje się bliższy etosowi modernistycznych poetów niż malarzy. I tak malarstwo stało się coraz bardziej konceptualne, a poezja (od Apollinaire’a, Eliota, Pounda i Williama Carlosa Williama) coraz bardziej określała się jako zainteresowana widzeniem. („Nie ma prawdy prócz tej, co w rzeczach” - oświadczył Williams). Poezja zajmuje się konkretnym, autonomicznym językiem. Analogicznie fotografia bada czyste widzenie świata. Oba podejścia zakładają nieciągłość, niedoskonałość formy i arbitralną jednolitość twórczych decyzji. Zarówno poeci, jak fotografowie wyrywają przedmioty z kontekstu (patrz na nie pod innym kątem), stosują śmiało porównania i subiektywne kryteria własnego widzenia świata.

O ile większość fotografujących korzysta po prostu z zasłyszanych pojęć o tym, co piękne, ambitnym zawodowcom wydaje się zazwyczaj, że rzucają takim pojęciom wyzwanie. Heroiczni moderniści, tacy jak Weston, sądzą, że przedsięwzięcie fotografa jest elitarne, prorocze, buntownicze i objawia coś nowego. Fotografowie utrzymują, że dokonują dzieła głoszonego przez Blake’a - oczyszczają zmysły, odkrywają inny świat, jaki roztacza się wokół nas, „i pokazują im to, czego ich własne, niewidzące oczy nie dostrzegały” - jak powiadał o swym dziele

Weston.

Weston zgłaszał pod adresem fotografii postulaty wciąż jeszcze pełne romantycznych założeń co do roli fotografa jako artysty, twierdząc, podobnie jak Strand, że jest obojętny wobec pytania, czy fotografia jest sztuką. W drugim dziesięcioleciu naszego wieku niektórzy fotografowie z dużą pewnością siebie zawładnęli retoryką sztuki awangardowej: uzbrojeni w aparaty fotograficzne prowadzili ostrą walkę z konformistycznym typem wrażliwości, zajęci spełnianiem zapowiedzi Pounda, by „wszystko odnowić”. A fotografia, nie zaś „miękkie, pozbawione ikry malarstwo - mówi Weston z męską pogardą - najlepiej się nadaje do tego, by dotrzeć do ducha dnia dzisiejszego”. W latach 1930-1932 dzienniki Westona (*Daybooks*) pełne są zapowiedzi nieuniknionych zmian i oświadczeń na temat doniosłości „leczenia wstrząsem wzrokowym” prowadzonego przez fotografów. „Stare ideały padają gdzie okiem sięgnąć a dokładne, bezkompromisowe widzenie aparatu jest i będzie jeszcze powszechniejszą siłą w przewartościowywaniu życia”.

Westonowska wizja dramatu, fotografia, ma wiele wspólnego z heroicznym witalizmem lat dwudziestych spopularyzowanym przez D.H. Lawrence’a, który wyrażał afirmację życia zmysłowego, szalał z wściekłości na burżuazyjną hipokryzję seksualną i z poczuciem słuszności bronił egotyizmu oddanego na służbę jednostkowego powołania duchowego, nawołując zarazem do męskiego związku z przyrodą. (Weston nazywa fotografię „sposobem wywoływania samego siebie, środkiem

odkrycia i utożsamiania się z wszystkimi przejawami form podstawowych - z przyrodą, ze źródłem życia).

Ale o ile Lawrence chciał przywrócić pełnię oglądu zmysłowego, fotograf - nawet ogarnięty namiętnościami tak zbliżonymi do lawrenowskich - z konieczności upierał się przy przewadze jednego zmysłu: wzroku. I wbrew temu, co twierdzi Weston, zwyczaj fotograficznego widzenia, spoglądania na rzeczywistość jako na kolekcję potencjalnych zdjęć doprowadza do wyobcowania, a nie do związku z przyrodą.

Gdy zbadamy rozszczenia zgłaszane przez widzenie fotograficzne, okaże się, że jest to pewien rodzaj widzenia rozszczępiającego subiektywne przyzwyczajenie, który ulega wzmocnieniu obiektywnym różnicom między sposobem regulowania ostrości i oceny perspektywy przez ludzkie oko z jednej, a aparat fotograficzny - z drugiej strony. Różnice te były często zauważane i omawiane przez ludzi tuż po wprowadzeniu fotografii. Ale z chwilą, gdy ludzie zaczęli myśleć fotograficznie, przestali rozmawiać o tzw. fotograficznym zniekształceniu świata. Obecnie, jak zauważył William Ivins, w gruncie rzeczy nawet wolą widzieć świat w zniekształcony sposób. Tak więc jednym z wiekopomnych sukcesów fotografii było przyjęcie strategii zamiany żywych istot w rzeczy, a rzeczy w żywe istoty. Papryki, które Weston fotografował w latach 1929-1930 są zmysłowe na sposób, który rzadko dostępny jest aktom kobiecym. Zarówno akty jak i papryki fotografujemy dla gry form - ale ciało ukazane jest w charakterystycznym zgięciu, z podwiniętymi kończynami, ze skórą tak odkształconą, jak na to pozwalają ostrość i światło, co zmniejsza zmysłowość ciała i podkreśla abstrakcyjność jego formy. Papryki oglądamy u Westona co prawda z bliska, ale w całości, ze skórą lśniącą albo naoliwioną, przez co odkrywamy erotyczną sugestywność pozornie neutralnej formy, mamy wrażenie, że wzrokowa namacalność przedmiotu wzrosła.

To właśnie piękno fotografii przemysłowej i naukowej olśniło projektantów z Bauhausu i w rzeczy samej aparat fotograficzny niewiele zna bardziej interesujących formalnie obrazów niż te.

które wykonali metalurgowie i krystalografowie. Ale bauhausowskie podejście do zdjęć nie upowszechniło się. Nikomu już nie wydaje się dziś, że mikrofotografia naukowa - to szczyt piękna. W głównym nurcie tradycji piękna fotograficznego wymaga się od tego, co piękne, by nosiło ślady ludzkiej decyzji: a mianowicie wyboru pięknego zdjęcia i określenia, jaki rodzaj wypowiedzi będzie ono stanowiło. Okazało się, że ważniejsze jest ukazanie elegancji muszli klozetowej - tematu serii zdjęć wykonanych przez Westona w Meksyku w 1925 roku - niż poetyckiej skali płatka śniegu albo skamieliny odbitej w bryle węgla.

Dla Westona samo piękno było buntownicze. Pozornie potwierdzono takie podejście oburzając się na widok jego aktu. Ale to właśnie Weston oraz idący w jego ślady Andre Kertész i Bill Brandt - doprowadzili do tego, że akt stał się powszechnie uznany. Obecnie, fotografowie na ogół podkreślają zwyczajne człowieczeństwo swoich objawień. Choć nie przestali gonić za pięknem, nie oczekuje się już od fotografii wielkich przełomów w imię idei piękna. Ambitni moderniści, tacy jak Weston i Cartier-Bresson, którzy rozumieją, iż fotografia jest faktycznie nowym sposobem widzenia (dokładnym, inteligentnym, wręcz naukowym) zostali skrytykowani przez fotografów młodszych pokoleń, np. przez Roberta Franka, który chce, aby obiektów aparatu nie szokował, ale był demokratyczny i nie rości sobie pretensji do wyznaczania nowych reguł widzenia. Stwierdzenie Westona, że „fotografia otworzyła okiennice na nowe widzenie świata” - odpowiada dziś wyrazowi przesadnych nadziei modernistycznych wyrażanych we wszystkich sztukach pierwszych trzydziestu lat naszego wieku - nadziei, które zostały już porzucone. Aczkolwiek aparat fotograficzny faktycznie wywołał rewolucję, nie była ona ani tak pozytywna ani tak romantyczna, jak sądził Weston.

Dzięki fotografii spadły nam z oczu łuski tradycyjnego sposobu widzenia charakteryzującego codzienne spostrzeganie. Zarazem jednak nabraliśmy nowych przyzwyczajeń w tym względzie. Chcemy świat oglądać przeżywając go intensywnie i okazując chłodny dystans. Chcemy się zachwycać błahym

szczegółem, przyzwyczajając się jednocześnie do niespójności wizji opartej na takich zachwytach. Ale widzenie fotograficzne wymaga stałego odświeżania, nowych szoków, czy to tematycznych czy technicznych, abyśmy nieustannie mieli wrażenie, iż gwałcimy normalny sposób widzenia. Pod wpływem częstych objawień, sposób patrzenia przystosowuje się do najnowszych zdjęć. Awangardowe wizje Stranda z lat dwudziestych, Westona z końca lat dwudziestych i z lat trzydziestych -wszystko to zostało szybko wchłonięte. Formalistycznie potraktowane zbliżenia roślin, muszelek, liści, drzew powalonych zębem czasu, wodorostów, drewna wyrzuconego na plażę, wymytych skał, skrzydeł pelikana, skłębionych korzeni cyprysu i powykręcanych rąk robotnika stały się banalami czysto fotograficznego sposobu widzenia świata. To, co kiedyś musiało być zauważone nader inteligentnym okiem, może teraz dostrzec każdy. Pouczony przez zdjęcia, każdy może wyobrazić sobie ten ongi literacki chwyt, geografię ciała: może, dla przykładu, tak sfotografować kobietę w ciąży, że jej ciało wygląda jak pagórek, a pagórek tak, by wyglądał jak ciało ciężarnej kobiety.

Rozszerzona znajomość konwencji piękna nie pozwala wyjaśnić dlaczego niektóre z nich przemijają, podczas gdy inne pozostają. Zużycie może być moralne jak i percepcyjne. Strandowi i Westonowi trudno byłoby wyobrazić sobie, że ich konwencje piękna staną się aż tak banalne, a jednak nie można tego uniknąć, jeżeli uznamy - w ślad za Westonem, że piękno w swojej istocie po prostu jest doskonałością. Podczas gdy malarz, wedle Westona, zawsze „próbował poprawić przyrodę swoimi dodatkami”, fotograf dowiódł, że „przyroda oferuje nieskończoną liczbę doskonałych kompozycji - porządek panuje wszędzie”. Za wojowniczą postawę modernistycznego puryzmu estetycznego kryła się zdumiewająco wspaniałomyślna akceptacja świata. Dla Westona, który strawił większość swego fotograficznego żywota na wybrzeżu Kalifornii w pobliżu Carmelu, tego Waldenu*/ lat dwudziestych, odnalezienie

*/ Walden był symbolem artystycznej i intelektualnej „stolicy Ameryki”

piękna i porządku nie przedstawiało większych kłopotów, ale dla fotografa starszego o pokolenie od Stranda - Aarona Siskinda nowojorczyka, rozpoczynającego od zdjęć architektury i rodzajowych scenek z życia ulicy, problem polegał na stworzeniu porządku. „Kiedy robię zdjęcie - pisze Siskind -chęć, aby było całkowicie nowym przedmiotem, kompletnym i samoistnym, którego podstawowym warunkiem i zasadą jest właśnie porządek”. Według Cartier-Bressona robienie zdjęć, to „odnajdywanie struktury świata - odkrywanie czystego piękna formy”, ujawnianie, że „w tym całym chaosie kryje się porządek”. Być może nie da się już rozmawiać o doskonałości świata bez narażania się na zarzut Obłudy. Ale ukazywanie doskonałości świata było zbyt sentymentalne, zbyt ahistoryczne w zakresie koncepcji piękna, by mogło się na wiele przydać fotografii. Wydaje się dziś nieuniknione, że Weston oddany abstrakcji, odkrywaniu form, tworzył dzieła bardziej jednorodne niż Strand. Weston nigdy nie czuł się zobowiązany do tworzenia fotografii społecznie zaangażowanej i poza okresem 1923-1927, który spędzał w Meksyku, unikał miast. Stranda zaś, podobnie jak Cartier-Bressona, przyciągały malownicze spustoszenia towarzyszące życiu miejskiemu. Ale nawet z dala od przyrody, Strand i Cartier-Bresson (należy także wspomnieć Evansa) wciąż fotografowali spoglądając przez obiektyw tym samym przenikliwym okiem, które wykrywa wszędzie porządek.

Pogląd Stieglitza, Stranda i Westona - iż zdjęcie powinno być przede wszystkim piękne (to znaczy pięknie skomponowane) - wydaje się dziś wytarty, zbyt mało uwzględniający prawdziwość nieporządku - podobnie jak optymizm wobec nauki i technologii, przejawiający się w poglądach Bauhausu i na foto grafie wydaje nam się dziś niemal złowieszczy. Zdjęcia Westona, choć godne podziwu i piękna, przestały być ciekawe dla wielu ludzi, podczas gdy zdjęcia wykonane w połowie ubie-

dzięki zamieszkałemu tam H.D. Thoreau. Carmel stał się osadą artystów i pisarzy amerykańskiej, także odrzucających wielkie miasta USA na rzecz niezależnej i spokojnej twórczości „z dala od zgiełku” i „rynku” przyp. tłum.

głego stulecia przez prymitywnych fotografów brytyjskich i francuskich, na przykład przez Atgeta, oczarowują nas bardziej niż kiedykolwiek. Opinia o Atgecie, iż jest on „niezbyt doskonałym technikiem”, wyrażona przez Westona w dzienniku, znakomicie odzwierciedla spójność westonowskiego poglądu i jego dystans do współcześnie panujących gustów. „Aureola wiele zniszczyła, a retusz barwy także jest niedobry” - notuje Weston i dodaje, że „Atget miał instynktowne wyczucie tematu, ale nie umiał go zarejestrować, popełniając niewybaczalne błędy konstrukcyjne... w rezultacie często ma się wrażenie, że zgubił wątek”. Według naszych współczesnych upodobań winić należy raczej Westona za jego szacunek dla doskonałości odbitki, i za brak szacunku dla pospolitej, ludowej tradycji Atgeta i innych mistrzów fotografii. Zaczęto cenić niedoskonałość techniczną właśnie dlatego, że oznacza ona zerwanie z poglądem stawiającym znak równości między Przyrodą a Pięknem. Przyroda stała się bardziej przedmiotem nostalgii i oburzenia niż kontemplacji, co przejawia się w sporach o gust. Różnica ta zaznacza się między majestatycznymi krajobrazami Anselma Adama (najsłynniejszego spośród uczniów Westona) i ostatnimi ważnymi dziełami wykonanymi w tradycji Bauhauza, takimi jak *The Anatomy of Nature**/ Andreasa Feiningera (1965), a współczesnymi zdjęciami zniszczonej i zatartej przyrody.

Formalistyczne ideały piękna wyglądają z perspektywy lat na konsekwencje pewnego nastroju historycznego, pewnego optymizmu wobec nowego wieku (nowego widzenia, nowej ery). Upadek kryteriów fotograficznego puryzmu reprezentowanego przez Westona i grupę skupioną wokół Bauhauza zbiegł się w czasie z moralnym zawodem przeżywanym w ciągu ostatnich dziesięcioleci. W dobie historycznego rozczarowania coraz mniej rozumiemy formalistyczną koncepcję ponadczasowego piękna. Ciemniejsze, bliższe naszym czasom modele piękna zyskały na znaczeniu, skłaniając do zmiany oceny fotografii przeszłości. Niechęć współczesnych fotografów do „piękna”

*/ Anatomia przyrody

skłania ich do ukazywania nieporządku, destylowania anegdoty, najczęściej niepokojącej, a nie do izolowania krzepiącej, „uproszczonej formy” (określenie Westona). Ale pomimo deklarowanych zamiarów tworzenia niedyskretnej, nieupozowanej, często szorstkiej fotografii, która chce odkrywać prawdę nie piękno, każda fotografia i tak upiększa. I ostatecznie największy jej sukces polega na zdolności do wykrywania piękna w tym, co skromne, bezmyślne, chylące się ku upadkowi. Rzeczywistość jest przynajmniej patetyczna. A ten patos - to piękno. (Na przykład piękno biedaków).

Słynne zdjęcie Westona, przedstawiające ukochanego syna - *Tors Neila* (1325) wydaje nam się piękne z powodu modelu, śmiałej kompozycji i subtelnego oświetlenia - piękno wynika z rzemiosła i smaku, w topornym zaś zdjęciu Jacoba Riisa wykonanym w latach 1 887-1 890 lampą błyskową z powodu „mocnego” tematu (ponurych, bezkształtnych mieszkańców nowojorskich slumsów w nieokreślonym wieku) oraz trafności „błędnego” kadrowania i ostrych kontrastów wynikłych z braku kontroli nad odcieniami - piękno takie jest skutkiem amatorszczyzny lub roztargnienia. Ocena zdjęć zawsze przeniknięta jest takimi podwójnymi standardami estetycznymi. Początkowo wyraźne sukcesy fotografii oceniano na podstawie kryteriów malarskich, które zakładały świadomy zamysł i usuwanie tego, co nieistotne. Toteż do niedawna sukcesy te utożsamiano z twórczością względnie wąskiego grona fotografów, którym dzięki refleksji i wysiłkowi udało się wykroczyć poza mechaniczną naturę aparatu fotograficznego i sprostać kryteriom sztuki. Stało się jasne, że nie ma żadnego konfliktu między mechanicznym albo naiwnym zastosowaniem aparatu fotograficznego a wyrafinowanym tworzeniem najwyższego piękna. Nie ma takiego zdjęcia, w którym nie można byłoby go wykryć. Bezpretensjonalne, funkcjonalne zdjęcie może być wizualnie równie ciekawe, wymowne (i... „piękne”) jak najbardziej uznane fotografie eksponowane w muzeum sztuki. Demokratyzacja kryteriów formalnych jest logicznym odpowiednikiem demokratyzacji koncepcji piękna w fotografii. Tradycyjnie kojarzyli-

śmy tę koncepcję z wyidealizowanymi modelami (sztuka przedstawiająca klasycznych Greków ukazywała wyłącznie młodość, piękno ciała), a tymczasem fotografia ujawniała, że kryją się one wszędzie. Wraz z ludźmi upiększonymi przez fotografów nieatrakcyjnym i obojętnym przedmiotom także pozwalano być pięknymi.

Dla fotografa koniec końców nie ma różnicy estetycznej między próbą upiększania świata lub przeciwnie - wysiłkiem zdzierania zeń maski. Nawet ci fotografowie, którzy wzgardzili retuszowaniem swych portretów - co stało się punktem honoru dla ambitnych fotografów od czasów Nadara - wykazywali skłonność do ochrony modela przed zbyt przenikliwym spojrzeniem aparatu. A jednym z typowych zabiegów portrecistów fotograficznych zawodowo uwieczniających słynne twarze (jak twarz Greta Garbo), nawet jeżeli faktycznie są idealne, jest poszukiwanie „prawdziwego” oblicza. Na ogół szukamy go wśród ludzi anonimowych, biednych, społecznie bezbronnych, starszych, obłąkanych - ludzi obojętnych (lub bezsilnych) wobec agresji aparatu fotograficznego. Dwa portrety, jakie Strand wykonał w 1916 roku ofiarom wypadków w mieście: *Niewidoma* i *Mężczyzna* - to pierwsze wyniki tego poszukiwania w zbliżeniu. W najgorszym okresie depresji w Niemczech w 1931 roku Helmar Lenski wykonał cały zestaw niepokojących twarzy i opublikował go pod tytułem *Köpfe des Alltags**/. Płatne modele z powiększonymi porami skóry, zmarszczkami, wypryskami pomagały Lenskiemu w osiągnięciu tego zamierzenia, które nazwał „obiektywnymi badaniami charakteru”. Były to bezrobotne służące odkryte w biurze zatrudnienia, żebracy, zamiatacze ulic, uliczni sprzedawcy i praczki.

Aparat fotograficzny potrafi być pobłażliwy, ale bywa także wyrafinowany i okrutny. Lecz okrucieństwo to daje nam jeszcze jeden rodzaj piękna ocenianego, wedle surrealistycznych kryteriów rządzących gustem fotograficznym. Zauważywszy, że coś może wypaść piękniej na zdjęciu niż w rzeczywistości (jak

to bywa z modną odzieżą), niektórzy fotografowie mody skłonni są poszukiwać ujęć niefotogenicznych. Nie ma żadnej sprzeczności między fotografiami mody Avedona, wyraźnie pochlebny i pracami, w których ukazuje się jako „Ten, który nie prawi pochlebstw” - na przykład w poprawnych, ale niesłuchanie realistycznych portretach przedstawiających umierającego ojca w 1972 roku. Tradycyjna funkcja malarstwa portretowego, ozdobienie lub idealizacja bohatera, pozostaje celem fotografii codziennej i komercyjnej, ale jest mniej zauważalna w fotografii uznawanej za sztukę. Ogólnie rzecz ujmując, zaszczyty przypadły Kordeliom*/.

Jako narzędzie swoistej reakcji przeciwko temu, co konwencjonalnie piękne, fotografia pomogła znacznie rozszerzyć pojęcie przyjemności estetycznej. Czasami reaguje się w imię prawdy. Czasami w imię wyrafinowania albo piękniejszych kłamstw; i tak fotografia mody rozwinęła na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat repertuar paroksytycznych gustów wskazujących bezbłędnie na wpływ surrealizmu. („Piękno będzie konwulsyjne” - pisał Breton - „albo go wcale nie będzie”). Nawet najbardziej współczujące fotoreportaże powstają pod wpływem dwóch wymagań, którym należy sprostać - wymagań wynikających z naszego nader surrealistycznego sposobu patrzenia na wszystkie fotografie i wymagań wynikających z przekonania, że niektóre zdjęcia dostarczają prawdziwej i ważnej informacji o świecie. Fotografie Eugene’a W. Smitha z lat sześćdziesiątych, wykonane w japońskiej wiosce rybackiej Minamata, w której mieszkańcy są po większej części kalekami i powoli wymierają skutkiem zatrucia merkurym wznuszą nas, ponieważ stanowią dokument cierpienia wzbudzającego nasze oburzenie, ale zarazem skłaniają do ostrożności i oglądania ich z dystansem, ponieważ stanowią doskonałe zdjęcia „Agonii” i podpadają pod surrealistyczne kryteria piękna. Zdjęcie młodzieńca w konwulsjach na łonie własnej matki - to Pieta dla świata ofiar katakliz-

*/ twarze codzienności

*/ Aluzja do jednej z córek królewskich Królu Lizze Szekspira – przyp. tłum

mów. Świat taki został uznany przez Artauda za prawdziwy temat współczesnej dramaturgii. Doprawdy, cała seria zdjęć Smitha - to jedna z możliwych ilustracji do artaudowskiego Teatru Okrucieństwa.

Każde zdjęcie jest tylko fragmentem rzeczywistości i dlatego jego znaczenie moralne i emocjonalne zależy od tego, gdzie zostanie umieszczone. Zdjęcie zmienia się w zależności od kontekstu, w jakim jest oglądane; przeto zdjęcia Smitha z Minamaty wydadzą się inne na arkuszu stykowym wglądówki, inne w galerii, w czasie politycznej demonstracji, w archiwach policji, w czasopiśmie fotograficznym, w gazecie, w książce i na ścianie salonu. Każda z tych sytuacji nasuwa myśl o odmiennym sposobie upowszechniania zdjęć, ale żadna nie przesądza o jego znaczeniu. To, co Wittgenstein mówił o języku - że znaczeniem słowa jest jego zastosowanie - stało się prawdą także w odniesieniu do każdego zdjęcia. W ten sposób obecność i rozpowszechnianie wszystkich zdjęć przyczynia się do erozji samej koncepcji znaczenia, do rozpadu prawdy na prawdy względne. Liberalni intelektualiści uważają, że jest to zjawisko normalne.

Fotografowie wrażliwi społecznie zakładają, że ich dzieła posiadają jakiś trwały wydźwięk, że mogą ujawnić prawdę. Ale fotografia jest przedmiotem, który występuje zawsze w jakimś kontekście, toteż znaczenie jej ułatwia się. Kontekst zaś przesądza o natychmiastowym (zwłaszcza politycznym) znaczeniu zdjęcia i nieuchronnie ustępuje miejsca kontekstom, gdzie taki sens ulega zatarciu i przestaje odgrywać istotną rolę. Jedną z osobliwości fotografii jest ów proces, wskutek którego początkowe zastosowania albo ulegają modyfikacji, albo bywają zastępowane następnymi - zwłaszcza przez dyskurs estetyczny pozwalający wciągnąć wszelkie fotografie. A ponieważ zdjęcia same są „obrazkami”, od początku odsyłają nas do innych „obrazków” oraz do życia. Materiały fotograficzne rozpowszechnione w światowej prasie w październiku 1 967 roku przez władze boliwijskie przedstawiały ciało Che Guevary .złożone w stajni na noszach, na betonowym żłobie, w otoczeniu

boliwijskiego pułkownika, agenta CIA z USA, kilku reporterów i żołnierzy. Przypominały one o gorzkich realiach historii Ameryki Łacińskiej, ale zdradzały także niezamierzone podobieństwo do - na co zwrócił uwagę John Berger - „Martwego Chrystusa” Mantegni czy „Lekcji anatomii doktora Tulpa” Rembrandta. Fascynujące w tej fotografii jest odkrywanie podobieństw kompozycyjnych wspomnianych obrazów. Niezapomniane wrażenie, jakie to zdjęcie wywiera, wskazuje na potencjalną możliwość jego depolityzacji, stawania się obrazem ponadczasowym.

Najlepiej pisywali o fotografii moraliści (marksści albo autorzy skłaniający się ku marksizmowi), którzy pozostając pod urokiem zdjęć zaniepokojeni byli nieubłaganym upiększaniem świata przez fotografię. Jak zauważył w 1 934 roku Walter Benjamin, w przemówieniu wygłoszonym w Instytucie Badań nad Faszyzmem w Paryżu, aparat fotograficzny „jest obecnie niezdolny do ujmowania mieszkania albo śmietnika bez zniekształceń. Nie wspominam już o zaporze na rzece, albo o fabryce kabli - w obliczu takich obiektów aparat może powiedzieć tylko, jakie to piękne... Udało mu się przekształcić nawet odrażającą nędzę (dzięki potraktowaniu jej w modny, technicznie doskonały sposób) w przedmiot radujący oko”.

Moralisci zakochani w fotografii zawsze żywią nadzieję, że słowa ocala zdjęcie. (Przeciwstawne podejście cechuje kustosa muzeum, który w celu zamiany dzieł fotoreporterskich w dzieła sztuki zazwyczaj pokazuje zdjęcia bez oryginalnych podpisów). Na przykład Benjamin uważał, że prawidłowy podpis pod zdjęciem mógł „uratować je od spustoszeń mody i obdarzyć rewolucyjną wartością użytkową”. Nakłaniał pisarzy, by zaczęli robić zdjęcia i wskazali w ten sposób drogę.

Pisarze społecznie zaangażowani nie chwycili za aparaty fotograficzne, ale często zgłaszali pomoc w opisach zdjęć - jak to uczynił James Agee w przedmowie do tomu fotografii Walkera Evansa *Let Us Now Praise Famous Men** albo John Berger

**I Chwalmy teraz słynnych ludzi*

w eseju o zdjęciu zabitego Che Guevary. Esej ten jest w gruncie rzeczy przewlekłym podpisem, usiłującym utrwalić polityczne skojarzenia i moralny sens zdjęcia, które wydało się Bergerowi zbyt upiększone, zbyt sugestywne w swej ikonografii. Krótki film Godarda i Gorina *Letter to Jane**1 (1972) był rodzajem antypodpisu pod zdjęciem Jane Fondy wykonanym w czasie jej wizyty w północnym Wietnamie - zjadliwą jego krytyką. Film także stał się przykładem lekcji na temat odczytywania wszelkich zdjęć, rozszyfrowywania niewinnej natury kadrowania, kąta widzenia, ostrości. Zdjęcie, o którym mowa, opublikowane w *l'Express* ukazuje Fondę słuchającą z wyrazem niepokoju i współczucia na twarzy, anonimowego Wietnamczyka opisującego spustoszenia spowodowane amerykańskimi bombardowaniami.

Znaczenie jego było poniekąd odwrotne do sensu odczytanego przez Wietnamczyków, którzy je rozpowszechnili. Ale od zmiany kontekstu jeszcze ważniejsze dla sensu dzieła jest to, że rewolucyjna wartość użytkowa dla północnych Wietnamczyków została podminowana podpisem dostarczoną przez redakcję. „To zdjęcie, jak i inne - wskazują Godard i Gorin - jest fizycznie nieme. Przemawia ustami tekstu, który pod nim umieszczono”. W gruncie rzeczy słowa mówią głośniejsz niż zdjęcie. Podpisy znaczą dla nas więcej niż świadectwo naszych oczów, ale żaden podpis nie jest w stanie na trwałe ograniczyć ani zabezpieczyć sensu zdjęcia.

Moralisci domagają się od zdjęcia, by zrobiło coś, czego nigdy nie jest w stanie zrobić - by przemówiło. Podpis to brakujący głos. Oczekujemy, że przemówi prawdziwie. Ale nawet całkowicie odpowiedni podpis jest tylko pewną interpretacją, z konieczności zawężającą wymowę zdjęcia, pod którym został umieszczony. A podpis-rękawiczka wsuwa się i zsuwa nader łatwo. Nie potrafi zapobiec podważeniu żadnego argumentu lub apelu moralnego zgłaszanego przez zdjęcie (lub serię zdjęć), poprzez mnogość znaczeń niesionych przez każdą fotografię, albo przez określenia ukryte w zachłannej mentalności we

*1 *List do Jane*

wszelkim fotografowaniu - i zbieraniu dzieł sztuki fotograficznej, poprzez stosunek estetyczny do tematu proponowany nieuchronnie przez wszystkie zdjęcia. Nawet te zdjęcia, które przemawiają tak przeszywająco na temat konkretnego wydarzenia historycznego, dostarczają nam zastępczego poczucia swobodnego uwiecznienia wydarzeń, dzięki zamknięciu ich w pięknie będącym jednym z aspektów wieczności. Fotografia Che Guevary jest koniec końców... piękna, jak jej przedmiot. Tak samo ludzie z Minamaty. I mały żydowski chłopiec sfotografowany w 1943 roku podczas likwidacji getta w Warszawie, z podniesionymi rękoma, poważny w swoim przerażeniu - ten, którego podobiznę niema bohaterka filmu Bergmanna *Persona* zabrała do szpitala psychiatrycznego jako fotopamiętkę tragedii.

W społeczeństwie konsumpcyjnym nawet najlepsze intencje i najodpowiedniejsze podpisy pod zdjęciami doprowadzają do odkrycia piękna. Śliczna kompozycja i starannie dobrana perspektywa zdjęć wykonywanych przez Lewisa Hine'a ukazujących eksploatowane dzieci w kopalniach i hutach Ameryki na przełomie stuleci, z łatwością przetrwa aktualność i wydźwięk społeczny obrazów. Chronieni od przeciwności losu członkowie klasy średniej zamieszkujący bardziej bogate zakątki świata- rejony, gdzie robi się i ogląda większość zdjęć - dowiadują się o okropnościach świata głównie dzięki aparatom fotograficznym; zdjęcia potrafią niepokoić, więc niepokoją. Ale tendencja estetyzująca jest tak silna, że środek przekazu, który wywołuje niepokój, doprowadza zarazem do jego rozładowania. Aparaty fotograficzne miniaturyzują doświadczenie, przekształcają historię w spektakl i wzbudzając współczucie zarazem je usypiają, stwarzają dystans uczuciowy. Realizm fotografii stwarza zamęt co do rzeczywistości, zamęt, który na dłuższą metę jest moralnym środkiem znieczulającym - zarówno na krótki jak i na dłuższy czas - działa pobudzająco na zmysły, a dzięki temu otwiera nam oczy. To jest ten nowy sposób widzenia, o którym

tylko się mówi.

Bez względu na moralne roszczenia wysuwane przez zwo-

lenników fotografii, podstawowym skutkiem jej rozpowszechniania jest przekształcenie świata w supersklep albo muzeum bez ścian, w którym każdy temat jest przeceniany jako artykuł konsumpcyjny oraz wyceniany jako przedmiot estetycznego podziwu. Dzięki aparatom fotograficznym ludzie stają się klientami i turystami rzeczywistości - albo różnych rzeczywistości (francuski periodyk fotograficzny nosi nazwę *Realites* i jest wyrazem takiego podejścia do „wielości rzeczywistości”, przy którym akcentuje się pluralizm, fascynujące osobliwości świata i mówi, że czeka on na łowców ciekawych widoków i scen). Zbliżanie egzotyki, „egzotyzacja” tego co znane i szare, oto dzięki czemu zdjęcia sprawiają, że cały świat staje się przedmiotem oceny. Dla fotografów, którzy nie są niewolnikami własnych obsesji, istnieją przełomowe chwile, a wszędzie -piękne tematy. Najróżniejsze tematy grupuje się czasem w fikcyjnej jedności oferowanej przez ideologię humanizmu. A przeto, zdaniem jednego z krytyków, wielkość zdjęć Paula Stranda z ostatniego okresu jego życia - gdy zwrócił się od błyskotliwych odkryć abstrahującego oka ku turystycznym, pakującym świat do antologii zdjęciom - polega na tym, że „jego bohaterowie, czy to alkoholicy z Bowery, peoni z Meksyku, rolnicy z Nowej Anglii, włoscy chłopcy, francuscy rzemieślnicy, rybacy z Bretanii lub z Hybrydów, egipscy fellachowie, wiejskie głupki czy wielki Picasso, wszyscy naznaczeni są tą samą, heroiczną cechą - człowieczeństwem”. Czym jest to człowieczeństwo? Jest to podstawowa cecha, która przysługuje rzeczom, gdy ogląda się je jako zdjęcia.

Motywy kierujące fotografami trudno w zasadzie określić, gdyż praktycznie, mając aparat fotograficzny, potrafimy się zainteresować absolutnie wszystkim. Ale ta cecha „bycia ciekawym”, podobnie jak „okazywanie człowieczeństwa”, jest pozbawiona treści. Fotograficzny „zakup” świata, nieograniczona produkcja notatek o rzeczywistości, sprawiają, że wszystko staje się homologiczne. Fotografia nie staje się mniej redukcjonistyczna w wersji reporterskiej niż w wersji upiększającej. Ujawniając przedmiotowość istot ludzkich i człowie-

czeństwo przedmiotów, zamienia ona rzeczywistość w tautologię. Gdy Cartier-Bresson jedzie do Chin, pokazuje, że w Chinach są ludzie, i że to Chińczycy.

Zdjęcia często przywołuje się w charakterze pomocy w budowaniu zrozumienia i tolerancji. Potoczne określenie humanistów mówi o tym, że najwyższym powołaniem fotografii jest wyjaśnianie człowieka człowiekowi”. Ale zdjęcia nie wyjaśniają - one potwierdzają. Robert Frank był wyjątkowo uczciwy, gdy oświadczył, że „aby stworzyć autentyczny dokument współczesny, trzeba dostarczyć takiego szoku wizualnego, by pryskały wszelkie wyjaśnienia”. Jeżeli zdjęcia są komunikatami, to tajemnicze pozostają nawet, jeżeli przejrzymy je na wylot. „Zdjęcie - to tajemnica o tajemnicy” - zauważyła Arbus. - „Im więcej wam mówią, tym mniej wiecie”. Mimo złudzenia, że zdjęcie pomaga zrozumieć, dostrzeganie otoczenia przez jego pryzmat stanowi w gruncie rzeczy zaproszenie do postawy konsumpcyjnej, stosunku, w którym kwitnąć może estetyczna wrażliwość i pogłębiać się dystans emocjonalny. Siła zdjęcia jest tak wielka, że umożliwia spokojne przyjrzenie się chwilom, które upływ czasu zazwyczaj szybko zastępuje innymi. To zamrażanie czasu - bezcenne, dotkliwe stasis^{*7} każdego zdjęcia - stworzyło nowe, bardziej pojemne kanony piękna. Ale prawdy, uwieczniane każda w osobnej chwili, choćby nie wiadomo jak ważne, czy przełomowe, bardzo niewiele mają wspólnego z potrzebą zrozumienia. Wbrew sugestiom wysuwanych przez rzeczników humanizmu na temat fotografii, zdolność aparatu do przekształcania rzeczywistości w coś pięknego wypływa ze względnej słabości zdjęcia jako środka przekazywania prawdy. Powód, dla którego humanizm stał się królującą ideologią ambitnych fotografów zawodowych- wypierając formalistyczne uzasadnienia poszukiwań [piękna -jest prosty: maskuje zamieszanie dotyczące prawdy i piękna leżące u podstaw fotograficznego przedsięwzięcia.

*/ Gr. - nieruchomość, zastygnięcie.

Fotograficzne ewangelie

Podobnie jak inne systematycznie rozwijające się przedsięwzięcia, fotografia skłania swoich wyznawców - zwłaszcza tych najwybitniejszych - aby stale wyjaśniali, co robią i dlaczego należy to ocenić. Okres, w którym fotografia była powszechnie oskarżana o pasożytnictwo na malarstwie i o drapieżność w stosunku do ludzi - trwał krótko. Malarstwo oczywiście nie wymarło w 1939 roku, jak to pochopnie przepowiadał pewien francuski profesjonalista. Wybrednie wnet przestali pomijać fotografią, jako niegodnym naśladownictwem, a w 1854 roku wielki malarz, Delacroix, oświadczył z wdziękiem, iż bardzo żałuje, że ów godny podziwu wynalazek pojawił się tak późno w dziejach ludzkości. Nic bardziej oczywistego niż fotograficzne przetwarzanie rzeczywistości, na które zgadzamy się dziś zarówno w wersji roboczej, jak i artystycznej. A jednak jest w fotografii coś takiego, co skłania jeszcze pierwszorzędných specjalistów do samousprawiedliwień i autoreklamy: niemal wszyscy wybitniejsi fotografowie pisywali aż po dziś dzień manifesty i deklaracje, wykładając ▯ moralną i estetyczną misję fotografii. I ci sami fotografowie dostarczali jak najsprzecznějších opisów dotyczących rodzaju posiadanej wiedzy i rodzaju sztuki, jaką uprawiają.

Niepokojąca łatwość, z jaką można dokonywać zdjęć, nieunikniony autorytet nawet mimowolnie uruchomionego aparatu fotograficznego, to wszystko skłania do przypuszczenia, że stosunek do wiedzy jest nader niejasny. Nikt nie zakwestionuje już dziś poglądu, że fotografia ogromnie zwiększyła rolę wzroku

w zakresie roszczeń poznawczych, ponieważ poprzez zbliżenie i wykrywanie na odległość znacznie poszerzyła dziedzinę tego co widzialne. Brak jednak zgody co do sposobów, dzięki którym przedmioty w zasięgu wzroku są przybliżane naszej świadomości dzięki fotografii. Kontrowersyjna jest też kwestia stopnia orientacji w fotografowanych obiektach (orientacja w tematyce jest niezbędną o ile chcemy otrzymać pożądane zdjęcie). Czynność robienia zdjęć interpretuje się na dwa całkowicie odmienne sposoby: albo jako jasny i zrozumiały akt poznawczy, dzieło świadomej inteligencji - albo jako przedintelektualny, intuicyjny kontakt ze światem. I tak Nadar, mówiąc o swych pełnych szacunku i ekspresji zdjęciach Baudelaire'a, Dore, Micheleta, Hugo, Berlioz, Nerval, Gautiera, George Sand i Delacroix oraz swych innych słynnych przyjaciół rzekł: „najlepiej robię portrety osób, które dobrze znam”, podczas gdy taki Avedon utrzymywał, iż większość jego dobrych portretów - to zdjęcia ludzi, których spotkał po raz pierwszy w życiu.

Starsze pokolenie twórców opisywało fotografię naszego stulecia jako heroiczną próbę skupienia, ascetycznej dyscypliny, mistycznej gotowości poddania się światu: takiej postawy wymagamy od artysty, który pragnie przebić się przez chmurę niewiedzy. Wedle Minora White'a „umysł fotografującego w trakcie wykonywania zdjęcia ziele pustką... gdy szuka ujęć... wczuwa się we wszystko co widzi, utożsamiając się z całym światem, aby go poznać i głębiej przeżyć”. Cartier-Bresson porównywał siebie do łucznika z przypowieści Zen, który musi „zjednoczyć się z celem, aby w cel trafić”: „myśleć należy przedtem i potem - mówi on - ale nigdy w trakcie wykonywania zdjęcia”. Uważa, że myślenie może zamącić ostrość widzenia i przejrzystość świadomości, naruszając autonomię „zdejmovanego” przedmiotu. Wielu poważnych fotografów przekształciło zdjęcia w intelektualne paradoksy w przekonaniu, że ich sztuka jest w stanie wykroczyć poza dosłowność, a co więcej, że zawsze tak czyni, gdy okazuje się dostatecznie dobra. Fotografię rozwijamy jako formę bezwiednego poznania, jako sposób, by świat przechytryć zamiast przypuścić nań frontalny atak.

Ale nawet jeżeli ambitni zawodowcy lekceważą myślenie - a podejrzliwość względem intelektu jest stałym motywem fotograficznej apologetyki - to zazwyczaj pragną podkreślić, w jak znacznym stopniu to liberalne pokazywanie świata powinno być poddane pewnym rygorom. „Fotografia to nie przypadek -to koncepcja” -upiera się Ansel Adams.- Traktowanie aparatu jak gdyby to był karabin maszynowy, tj. naciskanie na spust migawki i naświetlanie dużej liczby negatywów w nadziei, że jeden okaże się w końcu dobry- fatalnie wpływa na wynik”. Aby wykonać dobre zdjęcie - powiada się powszechnie - trzeba je przedtem samemu zobaczyć. To znaczy, że obraz musi już istnieć w głowie twórcy w chwili albo na moment przed naświetleniem. Uzasadniając pogląd, że fotografia jest sztuką, na ogół nie przyznawano przypadkowi wysokiej rangi, zwłaszcza jeśli korzystał zeń doświadczony twórca. Ale mimo tej niechęci, większość fotografów zawsze - i to nie bez powodu - żywiła niemal zabobonne zaufanie do szczęśliwego trafu.

Ostatnio tajemnica wypływa na światło dzienne. W miarę jak obrona fotografii wchodzi w kolejną, retrospektywną fazę, coraz niewygodniej jest wysuwać roszczenia pod adresem napiętego, poznawczego stanu umysłu, zakładanego przez powszechnie przyjęte sposoby wykonywania zdjęć. Antyintelektualne deklaracje fotografów i banały modernistycznego, sposobu myślenia w sztuce przygotowały grunt pod stopniowe przesuwanie się poważnej fotografii ku sceptycznej analizie własnych możliwości. Analiza taka jest typowym zabiegiem w sztuce modernistycznej. Fotografia jako wiedza ustępuje miejsca fotografii - jako fotografii. Ostro odcinając się od jakiegokolwiek ideału i autorytatywnej reprezentacji, najbardziej wpływowi spośród amerykańskich młodych fotografów odrzucają ambicje związane z wyobrażaniem sobie zdjęcia „z góry” i swoją pracę traktują, po prostu, jako ukazywanie, wygląd różnych rzeczy, kiedy się je sfotografuje.

Gdy słabną roszczenia poznawcze, do głosu dochodzą roszczenia twórcze. Jak gdyby dla zbitcia argumentu, iż wiele doskonałych zdjęć zrobili fotografowie mierni i przypadkowi, ob.-

rońcy fotografii kładli zawsze nacisk na okoliczność, iż robienie zdjęć-to przede wszystkim kwestia temperamentu, a dopiero potem - techniki. Taki jest główny wątek przedstawiony w najpiękniejszym eseju, jaki kiedykolwiek został napisany ku pochwalę fotografii - w rozdziale Paula Rosenfelda o Stieglitzowskim *Port of New York* I*. Poprzez „niemechaniczne”, jak to określa Rosenfeld, wykorzystanie „maszynerii”, Stieglitz ukazuje, że aparat fotograficzny nie tylko „dał mu szansę wyrażania samego siebie”, ale także dostarczył obrazów o szerszym wachlarzu i subtelniejszych rodzajach odcieni „niż byłaby w stanie wyrysować ręka”. Podobnie Weston twierdzi z naciskiem, że fotografia - to najdoskonalszy środek samoekspresji - daleko lepszy niż malarstwo. Aby fotografia współzawodniczyła z malarstwem, musi się odwoływać do oryginalności, jako ważnego kryterium oceny dzieła fotograficznego, gdyż oryginalność uważa się po prostu za wyciśnięcie piętna wyjątkowej, silnej wrażliwości. Tym, co zaskakuje i podnieca są „fotografie, które przemawiają do nas w nowy sposób” - pisze Harry Callahan - nie dlatego, że chcą być odmienne, ale dlatego, że jednostka jest inna i właśnie ta jednostka wyraża samą siebie”. Dla Anselma Adamsa „wielka fotografia” winna stanowić „całkowitą ekspresję tego, co się samemu czuje względem fotografowanego przedmiotu, w najgłębszym sensie tego słowa, i co powinno stanowić prawdziwy wyraz uczuć żywionych na temat całości kształtu życia”.

O tym, że istnieje różnica między fotografią pomyślaną jako „prawdziwa ekspresja” i fotografią określaną (jak to zazwyczaj bywa) jako dokładny i wierny zapis, nie trzeba nikogo przekonywać. Aczkolwiek większość oświadczeń na temat misji, jaką fotografia ma do spełnienia, przechodzi nad tą różnicą do porządku dziennego, jest ona zawarta implicite w wyrażnie spolaryzowanych określeniach służących fotografom do dramatycznego przedstawienia własnej roboty. Podobnie jak większość współczesnych prób w zakresie samospełnienia

*/ *Nowojorski port*

i samoekspresji, fotografia raz jeszcze uwypukla dwie tradycyjne drogi radykalnego przeciwstawiania osobowości i świata. Fotografii uważa się za wyraźny przejaw tego, co jednostkowe, bezdomnego „ja”, prywatnej jaźni rzuconej w obcy świat - opanowującej rzeczywistość poprzez szybkie sporządzenie jej wzrokowej antologii. Fotografia bywa także uważana za środek pomagający nam odszukiwać swoje miejsca w świecie (uważanym wciąż jeszcze za przytłaczający, obcy), ponieważ dzięki niej traktujemy świat z dystansem, bez zakłócających wpływów i bezczelnych roszczeń osobowości. Ale pomiędzy obroną fotografii, jako najlepszego środka samoekspresji oraz pochwałą fotografii, jako najlepszego sposobu rezygnacji z osobowości i wiernego przedstawienia rzeczywistości nie ma tak wielkiej różnicy, jakby się można było spodziewać. Przedstawione podejścia zakładają, że fotografia znajduje oryginalny sposób na dokonywanie odkryć: że ukazuje nam rzeczywistość, jakiej przedtem nie widzieliśmy.

W większości dyskusji i polemik ten objawieniowy charakter fotografii uchodzi zazwyczaj za realizm. Od poglądów Foxa Talbota, że fotografia -to wytwarzanie „naturalnych obrazów” za pomocą aparatury, do zarzutów kierowanych przez Berenice Abbott przeciwko fotografii „obrazkowej” i do ostrzeżenia Cartier-Bressona, że należy się bać czegoś sztucznie wydumanego- istnieje zgodność między większością skądinąd sprzecznych oświadczeń praktyków fotografii w zakresie pobożnego szacunku dla rzeczy takich, jakie są. Jeżeli chodzi o środek przekazu uważany za najbardziej realistyczny, to można by się spodziewać, że fotografom nie będzie potrzebne aż tak częste napomnienie, by się trzymali realizmu. Ale napomnienia takie powtarzają się - co stanowi jeszcze jeden przykład tego, jak bardzo pragniemy roztoczyć zasłonę tajemniczości wokół procesu, na mocy którego fotografowie zawłaszczają świat.

Twierdząc, że realizm jest jądrem fotografii, Abbot przesądza tym samym, wbrew pozorom, o przewadze pewnej szczególnej procedury albo sposobu fotografowania. Nie oznacza to bynajmniej, iż fotodokumenty (termin Abbott) są lepsze niż fotografie

obrazkowe (piktoralne)*/. Zaangażowanie fotografii w sprawę realizmu daje się pogodzić z wieloma stylami, wieloma podejściami do tematu. Czasem określa się to wężej jako sporządzanie obrazów, które przypominają świat i dostarczają o nim wiadomości. Ujmując rzecz szerzej i idąc śladem nieufności względem czystego podobieństwa, które było natchnieniem malarstwa przez ponad stulecie, realizm fotograficzny może być - i coraz częściej bywa - określany nie przez to, co „naprawdę” istnieje, ale to, co „naprawdę” dostrzegam. Wszystkie współczesne rodzaje sztuki żądają wręcz prawa do uprzywilejowanego dostępu do rzeczywistości, ale w przypadku fotografii prawo takie wydaje się szczególnie uzasadnione. Koniec końców fotografia zaczęła nam nasuwać takie same można powiedzieć typowe wątpliwości odnośnie bezpośredniego stosunku do rzeczywistości, jakie od dawna nurtowały malarstwo, podkreślając jednocześnie swoją większą selektywność i potrzebę „czulszego oka”, jako że więcej można i trzeba zobaczyć niż kiedyś. „Dzisiaj stajemy twarzą w twarz wobec najrozleglejszej rzeczywistości, z jaką ludzkość kiedykolwiek się borykała” -oświadcza Abbot i dodaje, że „nakłada to ogromną odpowiedzialność na fotografię”.

Program realizmu w fotografii sprowadza się w gruncie rzeczy do przekonania, że rzeczywistość jest ukryta. A jako ukryta- powinna być odsłonięta. Cokolwiek aparat zapisze - to „ujawni”, „odśloni”, czy będą to niewidzialne, ulotne fragmenty ruchu, porządek, którego nie jesteśmy w stanie dostrzec gołym okiem, czy też będzie to rzeczywistość wyższego rzędu” (określenie Moholy-Nagy'a), czy wreszcie eliptyczny sposób widzenia. Stieglitz pisze o „cierpliwym wyczekiwaniu na chwilę równo-

*/ Początkowo określenie „obrazkowy” („piktoralny”) było pozytywne, a spopularyzował je najślynniejszy artysta - fotografik XIX wieku. Henry Peach Robinson w swoim dziele *Efekt piktoralny w fotografii* (1869). „Jego metoda polegała na tym, że wszystko upiększał” - stwierdza Abbot w manifestie z 1951 roku zatytułowanym *Fotografia na rozdrożu*. Chwaląc Nadara Brady'ego, Atgeta i Hine'a jako mistrzów fotodokumentów, Abbot krytykuje Stieglitza twierdząc, że jest spadkobiercą Robinsona i założycielem „Szkoły superpiktoralnej”, w której ponownie „zatriumfował subiektywizm”.

wagi" opierając się na tym samym założeniu co Robert Frank, że rzeczywistość jest w sposób zasadniczo ukryta". Ten ostatni czeka na moment wymownego zachwiania równowagi, kiedy można przylapać rzeczywistość nieupozowaną w sytuacji, którą nazywa on „chwilami pomiędzy”.

Fotografowie utrzymują, że nie ma znaczenia, co pokażemy, bo w każdym przypadku ujawnimy jakieś ukryte walory przedmiotów. Ale gdyby tak było, fotografowie nie musieliby uganiać się za tajemniczością związaną z egzotycznym lub wyjątkowo uderzającym tematem. Gdy Dorothea Lange nakłaniała swoich kolegów, by się skupili na „tym, co dobrze znane”, to czyniła tak zgodnie z zasadą, iż co dobrze znane dzięki aparatowi fotograficznemu wykorzystanemu w subtelny sposób, ukaże się nam jako coś tajemniczego. Fotograficzna wierność wobec realizmu nie ogranicza fotografii do określonych tematów, traktowanych jako bardziej rzeczywiste niż pozostałe, ale ukazuje raczej trafność spostrzeżenia formalistów, co do procesu zachodzącego w każdym dziele sztuki. Rzeczywistość jest w nim, jak powiada Wiktor Szklowski, „zdefamiliaryzowana”. Nacisk kładzie się na agresywny stosunek do tematu. Uzbrojeni w aparaty fotografowie mają napadać na rzeczywistość, która jawi się, jako nieposłuszna zmysłom, pozornie i zasadniczo dostępna, „nierzeczywista”. Zdjęcia mają dla mnie jakąś rzeczywistość, której ludzie nie posiadają” - oświadczył kiedyś Avedon. - „I dlatego poznaję ją poprzez fotografię”. Twierdzić, że fotografia ma być realistyczna, nie oznacza wszak wcale zaprzeczać powiększającej się przepaści między obrazem a światem, w którym tajemniczo nabyta wiedza (i uwypuklona rzeczywistość) oparta o fotografię zakłada uprzednie wyobcowanie od świata albo jego dewaluację.

Jeżeli wierzyć opisom fotografów, fotografika to zarazem bezkresna technika przywłaszczenia obiektywnego świata i z konieczności solipsystyczny*/ wyraz pojedynczej osobowości.

• Solipsyzm - krańcowa forma idealizmu subiektywnego w filozofii, głosząca, że „istnieję tylko ja sam, a wszystko inne jest moim złudzeniem” - przyp. tłum.

Fotografowie oddają te rzeczywistości, które już istnieją, ale które dopiero aparat fotograficzny potrafi ujawnić. Ale oddają także jednostkowy temperament, który ukazuje nam się przez pryzmat fotograficznych wycinków świata realnego. Moholy-Nagy twierdzi, że geniusz fotografii kryje się w jej zdolności do oddawania „obiektywnego wizerunku”; takim sfotografowaniu jednostki, by zdjęciowy wynik „nie zawierał domieszek subiektywnej intencji”. Dla Lange każdy portret kogoś innego jest autoportretem fotografa, podobnie jak dla Minora White'a -rzecznika samoodkrywania się dzięki aparatowi fotograficznemu, dla którego zdjęcia krajobrazowe są w rzeczywistości „krajobrazami duchowymi”. Te dwa ideały są sprzeczne. O ile fotografia jest (albo winna być) ujmowaniem świata -to fotograf nie liczy się zbytnio, ale o ile fotografia jest narzędziem nieustraszonej, energicznej subiektywności - to fotograf jest wszystkim.

Moholy-Nagy domagał się od fotografa, by zapominał o sobie, co było konsekwencją jego szacunku dla wychowawczych wartości fotografii, która zachowuje i ulepsza nasze zdolności postrzegania, stając się przy tym przyczyną „psychologicznego przekształcenia naszego sposobu widzenia świata”. W eseju opublikowanym w 1936 roku powiada, że fotografia stwarza lub powiększa osiem odmiennych rodzajów widzenia: abstrakcyjne, dokładne, szybkie, powolne, intensywne, przenikliwe, jednoczesne i zniekształcone. Ale zapomnienie o sobie kryje się także w formie postulatywnej za zupełnie odmiennymi, antynaukowymi podejściami do fotografii, takimi jak podejście wyrażone w credo Roberta Franka: „fotografii trzeba tylko jednego - uchwycenia człowieczeństwa chwili”. W obu przypadkach fotografa traktuje się jako idealnego obserwatora - dla Moholy-Nagy'a ma on być obserwatorem z dystansem badacza, a według Franka spostrzegać ma wszystko po prostu: „oczami człowieka z ulicy”.

Atrakcyjność poglądu, iż fotograf jest idealnym obserwatorem - bez względu na to, czy bezosobowym (Moholy-Nagy), czy też przyjaznym (Frank) polega na tym, że implicite zaprzecza się

przekonaniu, aby dokonywanie zdjęć było zabiegiem agresywnym. Możliwość zaliczenia fotografowania do zdjęć agresywnych sprawia, że wielu zawodowców czuje się nader niepewnie. Do nielicznych wyjątków należą Cartier-Bresson i Avedon, ponieważ rozprawiają oni szczerze (aczkolwiek ponuro) o „drapieżnym” aspekcie poczynań fotografa. Zazwyczaj fotografowie czują się w obowiązku protestować przeciwko zarzutom godzącym w niewinność fotografii sugerując przy tym, że drapieżności zdjęcia nie dałoby się pogodzić z jego wysoką jakością i wyrażają przy tym nadzieję, że bardziej pozytywne słownictwo pomoże im w wygraniu całej sprawy. Jednym z najbardziej godnych uwagi przykładów takiego obronnego gadulstwa jest opis aparatu fotograficznego dokonany przez Anselma Adamsa, który mówi o „narzędziu miłości i objawienia”. Adams upiera się także przy tym, byśmy przestali mówić, że „pstrykamy”, „strzelamy”, a zawsze mówili, że „robimy”, „tworzymy” zdjęcia. Stieglitz nazwał fotografie chmur robionych w późnych latach dwudziestych „równoważnikami”, równoważnikami jego wewnętrznych uczuć - stanowiło to jeszcze jeden, już normalniejszy przykład stałego wysiłku, jaki fotografowie wkładają w przedstawienie przeżyć psychologicznych związanych z procesem wykonywania zdjęć i w zwalczanie „drapieżnej” symboliki z tym związanej. Ale to, co robią utalentowani fotografowie, nie daje się określić po prostu jako drapieżność lub wyrozumiałość. Fotografia jest paradygmatem z natury rzeczy dwuznacznego stosunku osobowości i świata - aczkolwiek swoista odmiana realizmu, jako ideologii, podsuwa nam czasem myśl o rozplynięciu się osobowości w bezkresie świata albo o uzasadnieniu agresywnej postawy wobec świata jako hołdu składanego naszej osobowości. Jedna bądź druga strona tego stosunku jest zawsze odkrywana na nowo i na nowo broniona.

Ważną konsekwencją współistnienia tych dwóch ideałów -ataku na rzeczywistość i poddania się tejże -jest powracająca dwuznaczność naszego stosunku do środków, jakimi dysponuje fotografia. Nawet stawiając fotografię na równi z malarstwem jako odmianę osobistej ekspresji wiemy, że jej oryginalność

wiąże się nierozzerwalnie z mocą maszyny; nikt nie zaprzeczy walorom poznawczym ani formalnemu pięknu wielu zdjęć wynikającym ze stałego wzrostu tej mocy. Weźmy na przykład zdjęcie Harolda Edgertona, na którym widzimy kulę trafiającą w cel. Wykonano je z ogromną szybkością, podobnie jak zdjęcia zawirowań i podkręceń piłki tenisowej powstające przy uderzeniu rakietą, albo zdjęcia Lennarta Nilssona, na których oglądamy wnętrze ludzkiego ciała. Ale w miarę jak rośnie uzbrojenie, automatyzacja, wyrafinowanie i ostrość aparatów fotograficznych, niektórzy fotografowie odczuwają pokusę rozbrojenia, albo uchodzenia za nieuzbrojonych, wołają nawet podporządkować się ograniczeniom nakładanym przez przestarzałą technikę fotograficzną. Uważają oni, że prymitywniejsza, prostsza aparatura pozwoli uzyskać bardziej interesujące, pełne ekspresji zdjęcia, pozostawi więcej miejsca na twórczy przypadek. Odmowa wykorzystania wyrafinowanego sprzętu stanowiła dla wielu fotografów punkt honoru - zaliczyć do nich można Westona, Brandta, Evansa, Cartier-Bressona, Franka. Niekórzy pozostali przy dawnych „przestarzałych” aparatach o prostej budowie i trudnym do nastawienia obiektywie, trzymając się przyzwyczajen młodości, niektórzy dalej wykonywali odbitki w prostych ciemniach z paroma wanienkami, butelką wywoływacza i utrwalacza.

Aparat fotograficzny faktycznie stanowi maszynkę do „szybkiego dostrzegania”, jak oświadczył w 1918 roku jeden z zadufanych modernistów, Alvin Langdon Coburn, wtórując apoteozom maszynerii i szybkości głoszonym przez futurystów. Miarą obecnego nastroju zwątpienia w fotografii może być jedno z ostatnich stwierdzeń Cartier-Bressona, który utrzymuje, że fotografia jest najprawdopodobniej zbyt szybka. Kult przyszłości (coraz szybszego spostrzegania) występuje na przemian z pragnieniem powrotu do bardziej rzemieślniczej przeszłości -gdy obrazy wciąż jeszcze posiadały aurę i sprawiały wrażenie „domowego wypieku”. Nostalgia za jakimś dziewiczym stadium fotografii kryje się u podstaw obecnego entuzjazmu wobec dagerotypów, pocztówek trójwymiarowych, fotograficznych

wizytówek, zdjęć rodzinnych, dzieł zapomnianych fotografów z końca ubiegłego stulecia i początku obecnego, dzieł prowincjonalnych i komercyjnych.

Ale niechęć do korzystania z nowoczesnego sprzętu nie jest jedynym ani nawet najbardziej interesującym przejawem fascynacji historią fotografii. Prymitywistyczne tęsknoty, które przyświecają obecnym gustom fotograficznym, są w gruncie rzeczy podsycane przez najnowsze wynalazki w dziedzinie techniki fotograficznej. Wiele spośród tych wynalazków nie tylko zwiększa moc aparatu fotograficznego, ale powtarza w bardziej pomysłowy i mniej nieporęczny sposób wcześniejsze, odrzucone możliwości, kryjące się w tym środku przekazu. Tak więc rozwój fotografii uzależniony został od zastąpienia procesu dagerotypowego, prowadzącego do uzyskania bezpośrednich zdjęć pozytywowych na metalowych płytkach, procesem negatywowo-pozytywowym, w trakcie którego z oryginału (negatywu) można uzyskać nieograniczoną liczbę odbitek (pozytywów). Choć Fox Talbot wynalazł proces negatywowo-pozytywowy w tym samym czasie, gdy Daguerre doskonał swoją wersję fotografii, wynalazek Daguerre'a finansowany przez rząd i rozreklamowany z wielką pompą w 1839 roku wszedł do powszechnego użytku znacznie wcześniej. Ale w chwili obecnej zaznacza się odwrotna tendencja. Polaroid powtarza zasady działania dagerotypu: „Każda odbitka jest niepowtarzalna”. Hologram (trójwymiarowy obraz stworzony przy wykorzystaniu światła laserowego) może być uznany za odmianę heliogramu - pierwszego zdjęcia wykonanego bez pomocy aparatu w latach dwudziestych przez Nicephore'a Niepce'a. A rosnąca produkcja przezroczy - czyli obrazów, których nie można wystawić na stałe ani nosić w portfelach i albumach, lecz należy wyświetlać na ścianie albo na papierze (w charakterze pomocy przy szkicowaniu rysunków) - odsyła jeszcze głębiej w prehistorię aparatu fotograficznego, gdyż przypomina stosowanie tego aparatu w charakterze camera obscura.

„Historia popycha nas ku krawędzi epoki realizmu” - notuje Abbott, nawołując fotografów, by skakali w przepaść, nad którą

się znaleźli. Ale fotografowie, nieustannie zachęcając się wzajemnie do takich skoków, zarazem powszechnie wątpią w wartość realizmu, wahając się między prostotą a ironią, między naciskiem na panowanie nad sytuacją i kultem przypadku, między chęcią skorzystania ze skomplikowanej ewolucji fotografii a pragnieniem odkrywania jej możliwości od nowa. Od czasu do czasu muszą zapominać o własnej sprawności i żywić złudzenia na temat tego, co robią.

Pytania o naturę poznania nie należą z historycznego punktu widzenia do pierwszej linii obrony fotografów. Najwcześniejsze kontrowersje naszego stulecia skupiają się wokół pytania o to, czy wierność pozorom powierzchowności i uzależnienie od maszyny nie uniemożliwiają fotografii awansu do rangi sztuki pięknej - w odróżnieniu od praktycznego rzemiosła, ramienia nauki i fachu. Od samego początku stało się jasne, że zdjęcia fotograficzne przynoszą pożyteczne, a często zdumiewające rodzaje danych. Dopiero kiedy fotografię uznano już za sztukę, ci, którzy ją uprawiali, zaczęli się martwić o to, co wiedzą, o to, jakiej wiedzy w głębszym sensie tego słowa dostarcza ich profesja. Przez całe niemal stulecie obrona fotografii polegała na wykazywaniu, że to sztuka piękna. Przeciwno zarzutom bezdusznego, mechanicznego kopiowania rzeczywistości fotografowie wysuwali argumenty głoszące, że ich zawód stanowi awangardę buntu przeciwko obiegowym sposobom patrzenia na świat i zasługuje na taki sam szacunek, co malarze.

Obecnie autorzy zdjęć są ostrożniejsi w swoich sformułowaniach. Od chwili gdy fotografia stała się szacowną gałęzią sztuk pięknych, nie szukają już alibi, jakiego ongi dostarczało uznanie ich dzieł za dzieła sztuki. Na każdego fotografa amerykańskiego, który dumnie utożsamiał swoje dzieło z dziełami tworzonymi w sztuce (Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Lange, Laughlin) przypada paru takich, którzy w ogóle nie chcą słyszeć o porównaniu. „To bez znaczenia, czy dzieła wykonane aparatem fotograficznym podpadają pod kategorię sztuki” - napisał Strand w latach dwudziestych, a Moholy-Nagy oświadczył, że „to nieistotne, czy fotografia daje nam dzieła sztuki, czy też nie” Foto-

grafowie, którzy dojrzewali w latach czterdziestych, są śmielsi, otwarcie kręcą nosem na sztukę, utożsamiają ją ze sztucznością. Twierdzą na ogół, że odkrywają, zapisują, beznamiętnie obserwują, są świadkami, poszukują - ale nie tworzą dzieł sztuki. Na początku związek z realizmem postawił fotografię w dwuznacznej sytuacji względem sztuki, a obecnie przesądza o tym wierność ideałom modernizmu. Sam fakt, że ważni fotografowie nie mają już ochoty na dyskusję o tym, czy ich twórczość jest, czy nie jest sztuką (wyjąwszy tych, którzy oświadczają, że ich dzieło nie ma nic ze sztuką wspólnego), ukazuje nam, do jakiego stopnia przyjmują oni za pewnik koncepcję sztuki lansowaną przez modernizm: im lepsza sztuka, tym silniej musi podminowywać tradycyjne cele sztuki. Zaś bezpretensjonalna działalność fotografów, która daje się spożywać, nieomal wbrew sobie, jako wyrafinowana sztuka, okazała się świetnie dopasowana do modernistycznego gustu epoki.

Nawet dziewiętnasty wiek, w którym uważano, iż fotografia niewątpliwie zasługuje na obronę jako sztuka piękna, nie bronił jej na jednej linii. Po tezach głoszonych przez Julię Margaret Cameron na temat fotografii jako sztuki, która podobnie jak malarstwo poszukuje piękna, przyszedł okres oświadczeń Henry'ego Peacha Robinsona w duchu Oscara Wilde'a. Twierdził on, że fotografia jest sztuką, ponieważ potrafi kłamać. A na samym początku stulecia opinia wyrażona przez Ajyina Langdona Coburna, iż fotografia jest „najnowocześniejszą ze sztuk”, ponieważ stanowi szybki, bezosobowy sposób widzenia, stała się z pochwałami wygłaszanymi przez Westona, w których stawiał on swą sztukę jako nowy środek jednostkowej twórczości plastycznej. W ostatnich latach podupadł prestiż sztuki (czy jest jeszcze godna dyskusji!) - z kolei część ogromnego prestiżu zdobytego przez fotografię jako sztuki jest wynikiem zadeklarowanej dwuznaczności odczuwanej przez nią w tej roli. Zaprzeczając, że tworzą dzieła sztuki, fotografowie są dziś przekonani, że tworzą coś lepszego. Zaprzeczenia te mówią nam więcej o nadwątłej pozycji najróżniejszych koncepcji sztuki niż o tym, czy sama fotografia jest sztuką.

Mimo wysiłków ze strony współczesnych fotografów, którzy starają się odprawić egzorcyzmy i odpędzić od siebie widmo sztuki, coś niecoś jeszcze się uchowało. Kiedy, na przykład, oglądamy zdjęcia na stronie w książkach albo w czasopiśmie (przeciwko czemu protestują zawodowi fotograficy), powołujemy się na tradycje malarskie; to obrazy wszak oprawia się w ramy i stąd fotografie zaczęto oprawiać w białe, puste miejsca. Innym przykładem są zdjęcia czarno-białe wykonywane przez wielu fotografów - uważa się je za bardziej taktowne, utrzymane w lepszym guście, niż barwne - mówi się, że są mniej voyeurystyczne, mniej sentymentalne, albo że mniej prymitywnie przywołują obraz świata. Ale prawdziwą przyczyną przedkładania zdjęć czarno-białych nad barwne jest ukryte porównanie z malarstwem. We wstępie do albumu zdjęć *The Decisive Moment**! (1952) Cartier-Bresson uzasadnił swą niechęć do koloru szeregiem ograniczeń technicznych; a zwłaszcza zbyt niską czułością filmu barwnego, co doprowadza do spłycenia głębi ostrości. Ale po błyskawicznym rozwoju technologii filmów barwnych na przestrzeni ostatnich 20 lat, technologii umożliwiającej osiągnięcie wszystkich subtelnych odcieni i takiej ostrości, jakiej dusza zapagnie, Cartier-Bresson został zmuszony do zmiany argumentacji i proponuje obecnie, by fotografowie uczynili z odrzucenia barwy zasadę postępowania. W myśl Cartier-Bressonowskiej odmiany utrzymującego się mitu o podziale terytorialnym między malarstwem i fotografią - po wynalezieniu tej ostatniej - kolor przypadł w udziale malarstwu. Wzywa więc on fotografów do oparcia się pokusie i do dotrzymania warunków tego podziału.

Ktoś, kto wciąż jeszcze określa fotografię jako sztukę, próbuje bronić pewnych granic. Ale okazuje się to niemożliwe: wszelkie próby ograniczenia jej do pewnych tematów lub technik, choćby okazały się płodne, skazane są na przegraną. W samej bowiem naturze fotografii kryje się rozpustna forma widzenia, a w odpowiednich rękach stanowi ona niezawodne

*/ *Decydująca chwila*

narzędzie twórcze. (Jak zauważa John Szarkowski, „zręczny fotograf potrafi dobrze sfotografować wszystko”). Stąd odwieczna wojna ze sztuką, która od niedawna oznaczała produkt starannie wybiórczego i oczyszczającego patrzenia na świat, która była środkiem twórczym rządzonym przez kryteria czyniące rzadkość z prawdziwej twórczości. Jest rzeczą zrozumiałą, że fotografowie niechętnie wyrzekali się ściślejszego określania, czym mianowicie jest dobra fotografia. Jej historia obfituje w szereg spopularyzowanych dyskusji - odbitka normalna a odbitka retuszowana, zdjęcie piktoralne i dokumentalne, każda z tych dyskusji zaś stanowi odmienną postać sporu o stosunek fotografii do sztuki. Chodzi o to, na ile można się do sztuki zbliżyć, zachowując zarazem prawo do nieograniczonej zachłanności wzrokowej. Ostatnio popularne stało się stwierdzenie, że wszystkie takie spory już się przeżyły, co nasuwałoby myśl, że debata została rozstrzygnięta. Ale jest mało prawdopodobne, by kiedykolwiek ustała całkowicie obrona fotografii jako sztuki. Tak długo, jak pozostanie ona nie tylko żarłocznym sposobem patrzenia na świat, ale i sposobem, który rości sobie pretensje do osobliwości, nadzwyczajności i odrębności, jej twórcy dalej będą uciekać (być może po kryjomu) do już zbrukanych, ale jeszcze prestiżowych sanktuariów sztuki.

Autorzy zdjęć, którzy sądzą, że wolni są od pretensji artystycznych właściwych malarzom, bo robią tylko zdjęcia, przypominają tym abstrakcyjnych ekspresjonistów, którzy wyobrażali sobie, że malując oddalają się od sztuki albo Sztuki (ponieważ traktowali płótno jak pole działania, a nie jako przedmiot). Prestiż artystyczny fotografii, który nadal rośnie, wiąże się ze zbieżnością roszczeń jej twórców oraz malarzy i rzeźbiarzy czasów nam najbliższych*/. Pozornie nienasycony apetyt na

*/ Roszczenia fotografii są naturalnie znacznie starsze. Sztuka błyskawiczna uzyskiwana dzięki pośrednictwu maszyny (pierwszym przykładem była fotografia) jest prototypem znanego już nam zastosowania nagłej improwizacji. Zamiast znużonego tworzenia, zastępowania przedmiotów sztucznych albo uszuczynionych - sytuacjami i przedmiotami odnalezionymi, wysiłku - decyzją itd. To właśnie fotografia pierwsza puściła w obieg pogląd, że sztuka nie jest wynikiem ciężkiej pracy i porodu, lecz randki z nieznaną (teoria „rendez-vous”

fotografię w latach siedemdziesiątych wyraża coś więcej niż przyjemność odkrywania i badania względnie zaniedbanej gałęzi sztuki; zawdzięcza on wiele gorączkowości pragnienia, aby uprawomocnić lub odrzucić sztukę abstrakcyjną - zgodnie z jednym z naczelných motywów gustu „pop” z lat sześćdziesiątych. Skupienie na fotografii przynosi ogromną ulgę wrażliwości zmęczonej psychicznym wysiłkiem, jakiego wymaga sztuka abstrakcyjna, a pragnącej wysiłku tego uniknąć. Klasyczne malarstwo modernistyczne zakłada, że widz jest wyspecjalizowany i zna się na sztuce oraz na niektórych koncepcjach z historii sztuki. Fotografia - podobnie jak sztuka „pop”; zapewnia odbiorców, że sztuka nie jest trudna - że zajmuje się konkretnymi tematami, nie sztuką.

Fotografia - to najskuteczniejszy nośnik gustów modernistycznych w wersji „pop”, gdyż gorliwie demaskuje wysoką kulturę przeszłości (koncentrując się na skorupkach, śmieciach, dziwactwach, niczego nie wykluczając), świadomie kokietuje wulgaryzmami, przygarnia kicz, zręcznie łączy ambicje awangardy z zyskami komercjalizmu, pseudoradykalnie spogląda z wyższością na sztukę jako siedlisko reakcji, elitaryzmu, snobizmu, nieszczerości, sztuczności, braku kontaktu z doniosłymi prawdami codziennego życia, przekształca sztukę w dokument kulturalny. Ale zarazem fotografia nabawiła się stopniowo wszystkich lęków autotematycznej, klasycznie modernistycznej sztuki. Wielu zawodowców obawia się obecnie, że zbyt daleko posuwano się w ramach tej populistycznej strategii, i że widzowie zapomną, iż fotografia to mimo wszystko szlachetna i godziwa działalność - po prostu sztuka. Bowiem modernistyczna reklama sztuki naiwnej ma jeden ukryty haczyk: domaga się uznania jej skrytych pretensji uchodzenia za wyrafinowaną.

Duchampa). Lecz fotografowie zawodowi czują się znacznie mniej pewnie niż ich współcześni, pozostający pod wpływem Duchampa w tradycyjnych sztukach pięknych i na ogół pośpiesznie wskazują na okoliczność, iż umiejętność błyskawicznego podejmowania decyzji wymaga długotrwałego treningu wrażliwości oka, i że łatwość wykonywania zdjęć nie znaczy wcale, było fotograf tworzył dzieła mniej sztuczne niż malarz.

To nie przypadek, że akurat wtedy, kiedy fotografowie przestali się spierać o to, czy fotografia jest sztuką, ich dzieła weszły masowo do muzeów. Naturalizacja zdjęć fotograficznych w muzeum sztuki - to decydujące zwycięstwo stuletniej wojny wydanej przez gust modernistyczny o otwartą definicję sztuki -a fotografia oferowała pod tym względem znacznie odpowiedniejszy teren niż malarstwo. Granicę między amatorem a zawodowcem, prymitywem a wyrafinowanym artystą nie tylko trudniej tu przeprowadzić niż w malarstwie, ale i niewiele ona znaczy. Zdjęcia naiwne, komercyjne czy amatorskie nie różnią się jakościowo od zdjęć w wykonaniu najzdolniejszych zawodowców; istnieją dzieła wykonane przez nieznanymi amatorów, a równie ciekawe, równie złożone formalnie, równie reprezentatywne i robiące duże wrażenie co zdjęcia Stieglitza czy Evansa.

Okoliczność, że różne rodzaje fotografii tworzą jedną ciągłą i niezależną tradycję, ongi zdumiewającą, zalicza się obecnie do założeń podstawowych dla współczesnego gustu. Założenia owe mają uprawomocnić nieograniczoną ekspansję tego gustu. Postawienie takiego założenia stało się możliwe dopiero wówczas, gdy dzieła sztuki fotograficznej dostały się w ręce kustoszy i historyków oraz zaczęły być regularnie pokazywane w muzeach i galeriach. Ich kariera w muzeach nie wiąże się z żadnym szczególnym stylem - są bowiem prezentowane jako zbiorowisko współlistniejących intencji i stylów, które, aczkolwiek różne, nie są uważane za sprzeczne. Ale choć operacja się powiodła, jeżeli idzie o publiczność, reakcje zawodowców są mieszane. Choć nowo zdobyta pozycja napawa ich zadowoleniem - odczuwają zagrożenie, gdy najambitniejsze zdjęcia omawiane są w bezpośrednim związku ze wszystkimi zdjęciami, od reporterskich do naukowych i rodzinnych. Mówią wówczas z wyrzutem, że redukuje się w ten sposób fotografię do czegoś trywialnego, do wulgarnego, czystego rzemiosła.

Prawdziwy problem związany z wprowadzeniem fotografii praktycznych, zamawianych przez rynek, pamiątkowych, w stosunku do głównego nurtu zdobywcy tej sztuki nie polega na

deprecjacji zdjęć uważanych za dzieła sztuki, ale na tym, że czyni się to wbrew znaczeniu większości tych dzieł. W wielu zastosowaniach aparatu fotograficznego dominuje naiwna albo opisowa postawa i także funkcja. Ale oglądane w nowym kontekście w muzeum albo w galerii zdjęcia przestają dotyczyć bezpośrednio i pierwotnie swoich tematów, stają się szkicami ukazującymi możliwości tkwiące w fotografii. Jej adopcja przez muzeum sprawia, że jawi się ona jako coś problematycznego, potwierdzającego wątpliwości żywione przez niewielkie grono świadomych artystów, których dzieło dotyczy właśnie kwestionowania zdolności aparatu fotograficznego do chwytania rzeczywistości. Eklektyczne zbiory muzealne wzmacniają tę arbitralność, subiektywizm, włączając w to nawet zdjęcia proste i opisowe.

Organizacja wystaw fotograficznych stała się równie typowa dla muzeów, co prezentowanie pojedynczych malarzy. Ale fotograf nie przypomina malarza i jego rola w tworzeniu większości poważnych dzieł fotograficznych jest znikoma, a w zdjęciach praktycznych nieważna. O ile tylko interesuje nas fotografowany temat pragniemy, by fotograf zaznaczał swoją obecność niezwykle dyskretnie. I fotoreportaż odnosi sukcesy właśnie dlatego, że trudno odróżnić arcydzieła fotograficzne od dzieł innego fotografa, wyjąwszy upodobanie do poszczególnych wątków tematycznych. Zdjęcia te zawdzięczają swoją siłę obrazom (kopiom) świata, nie zaś umysłowi artysty. A w przytłaczającej większości zdjęć - wykonanych dla celów naukowych czy przemysłowych, przez prasę, wojsko, policję, rodziny- jakkolwiek ślad osobistej wizji tego, kto ukrywa się za aparatem fotograficznym, kłóci się z podstawową funkcją takiego zdjęcia, które ma zapisywać, stawiać diagnozę, informować.

Brak podpisu pod fotografią, w przeciwieństwie do obrazu malarskiego, ma sens (jeżeli podpis taki umieszczamy, wydaje nam się to w złym guście). Z samej natury fotografii wynika dwuznaczny stosunek do fotografa jako autora; a im obszerniejsze i bardziej zróżnicowane jest dzieło wykonane przez uta-

lentowanego fotografa, tym bardziej nabiera ono zbiorowego, a nie jednostkowego autorstwa. Wiele opublikowanych prac słynnych fotografików wygląda jak dzieła, które „wyszły spod migawki” innych utalentowanych zawodowców tego okresu. Trzeba jakiegoś formalnego chwytu (solaryzacje Todda Walkera albo serie z historyjkami Duane'a Michalsa) albo obsesji tematycznej (Eakins i męskie akty, Laughin i stare Południe USA) żeby można było natychmiast rozpoznać dzieło. W przypadku fotografów, którzy nie ograniczają się do jednego tematu, nie możemy wykryć w ich dziele spójności, jaką wykrywamy w podobnie zróżnicowanym dorobku artystów innych gałęzi sztuki. Nawet w karierze artystów ujawniających najostrzejsze przełomy okresu i stylu - pomyślcie o Picassie i o Strawińskim -można dostrzec jedność zainteresowań wykraczającą poza te zmiany i retrospektywnie dostrzec wewnętrzne powiązania kolejnych faz. Znając całe dzieło można zrozumieć, dlaczego ten sam kompozytor napisał *Le sacre du printemps**/ koncert „Dumbarton Oaks” i późne utwory neoschoenbergowskie**/ (we wszystkich rozpoznajemy rękę Strawińskiego).

Brak jednak wewnętrznego związku umożliwiającego rozpoznanie czegoś jako dzieła jednego fotografa (nawet najoryginalniejszego i najciekawszego artysty). W większości kolekcji znajdujemy i studia ruchu ludzi, zwierząt i dokumenty z podróży po środkowej Ameryce, realizowane na zamówienie rządu „inwentarze” Alaski i Yosemite oraz serie „Drzew” i „Chmur”. Nawet jeżeli wiemy, że zostały wykonane przez Muybridge'a, trudno nam je ze sobą powiązać (aczkolwiek każda seria ma spójny, rozpoznawalny styl), podobnie jak trudno wywnioskować, w jaki sposób Atget będzie fotografował paryski sklep, skoro już wiemy jak robił zdjęcie drzewa i jak trudno powiązać przedwojenne portrety polskich Żydów wykonane przez Romana Wiśniaka z mikrofotografiami naukowymi, jakie wykonywał od 1945 roku. W fotografii treść zawsze się przebija, a

*/ *Święto wiosny*

**/ Tj. utrzymanie w konwencji atonalnej związanej z nazwiskiem Schönberga - przyp. tłum.

odmienne tematy stwarzają nieprzebyte przepaści między jednym okresem a drugim, zmazując podpis.

Sama obecność spójnego stylu fotograficznego - by wspomnieć tylko o białych tłach i płaskim oświetleniu w portretach Avedona, o specyficznej szarości paryskich widoków ulicznych Atgeta, zdaje się nasuwać myśl o jednolitym materiale. A tematyka ma też chyba największy wpływ na kształtowanie upodobań widza. Nawet jeżeli zdjęcia wyrwie się z faktycznego kontekstu, w jakim zostały wykonane, i spojrzy na niejako na dzieła sztuki, rzadko będziemy przedkładali jedno zdjęcie nad inne z powodów formalnych. Prawie zawsze nasze upodobanie oznacza, podobnie jak w przypadkowym spostrzeganiu świata, że wolimy jakiś nastrój, że cenimy jakiś zamiar, albo że czujemy się zaintrygowani jakimś tematem. Formalistyczne podejście do fotografii nie potrafi zdać sprawy z siły tego, co zostało sfotografowane, ze sposobu, w jaki odległość w czasie i dystans kulturowy do zdjęcia podsycają nasze zainteresowanie.

A jednak rozwój współczesnego gustu fotograficznego w kierunku formalistycznym wydaje się całkiem logiczny. Choć naturalny lub naiwny pogląd na rolę tematów w fotografii jest znacznie trwalszy niż w jakiegokolwiek innej sztuce przedstawiającej samą wielość sytuacji, w jakich oglądamy zdjęcia, przesłania a koniec końców i osłabia jej rolę. Konflikt interesów, między obiektywnością a subiektywizmem, między pokazem i przypuszczeniem, jest nierozwiązany. O ile autorytet zdjęcia zawsze będzie uzależniony od stosunku do tematu (od tego, że mamy do czynienia ze zdjęciem czegoś), o tyle wszystkie roszczenia wysuwane przez fotografię, jako sztukę, muszą podkreślać subiektywność widzenia. Istnieje pewna dwuznaczność w samym sercu wszystkich ocen estetycznych fotografii i wyjaśnia ona stałe nastawienie obronne fotografów i ogromną zmienność fotograficznych gustów.

Przez pewien czas - powiedzmy od Stieglitz'a do Westona - wydawało się, że wzniesiono trwałe gmachy ocen fotograficznych: nienaganne oświetlenie, zręczność kompozycji, jasność tematyki, precyzja głębi ostrości, doskonałość odbitki. Ale

gmach ten, zazwyczaj zwany westonowskim - złożony głównie z technicznych przepisów na drobne zdjęcia - zawalił się. Weston określił pogardliwie Atgeta jako „niezbyt dobrego technika” ukazując ograniczenia takich ocen. Jaki gmach zastąpił budynek Westona? Znacznie pojemniejszy, wyposażony w kryteria, które przesuwają ośrodek naszych ocen - od pojedynczego zdjęcia uważanego za skończony przedmiot - ku fotografii traktowanej jako przykład „fotograficznego widzenia”. To, co ma się na myśli mówiąc o fotograficznym widzeniu, nie wyklucza Westona, ale nie wyklucza także znacznej liczby anonimowych, nieupozowanych, prymitywnie oświetlonych, asymetrycznie skomponowanych zdjęć, które dawniej odrzucano jako wadliwe kompozycyjnie. Nowe kryteria mają na celu wyzwolenie fotografii jako sztuki od uciążliwych standardów doskonałości technicznej, wyzwolenie fotografii także i od piękna. Otwierają one możliwość powstania globalnego gustu, dla którego żaden temat (ani nawet brak tematu), żadna technika (ani jej brak) nie dyskwalifikują zdjęcia.

Podczas gdy wszystkie tematy, w zasadzie, są godne uwagi jako preteksty do ćwiczenia fotograficznego sposobu widzenia świata, ukształtowała się konwencja, w myśl której widzenie fotograficzne jest najczystsze w przypadkach tematyki trywialnej. Wybiera się te tematy właśnie dlatego, że są nudne albo banalne. Ponieważ pozostajemy obojętni, najwyraźniej pokazują one zdolności spostrzegawcze aparatu fotograficznego. Gdy Irvingowi Pennowi, znanemu z eleganckich zdjęć sławnych ludzi i wytwornych potraw, przeznaczonych dla magazynów mody i agencji reklamowych, urządzono wystawę w Museum of Modern Art w 1975 roku, pokazał on serię zbliżeń niedopałków. „Można się było domyślać” - skomentował to dyrektor działu fotografii muzeum, John Szarkowski - „że (Penn) tylko z rzadka przejawiał przelotne zainteresowanie swoimi tematami”. Pisząc o innym artyście Szarkowski poleca naszej uwadze to, co uda się „wycisnąć z tematu”, który może być „całkowicie banalny”. Adopcja fotografii przez muzeum okazuje się obecnie mocno związana z tymi doniosłymi oszustwami modernistów;

z pozorną tematyką i z całkowitym banałem. Ale podejście takie nie tylko obniża rangę tematyki, lecz rozluźnia także związki zdjęcia z pojedynczym fotografem. Nawet spora liczba wystaw poszczególnych autorów i retrospektywnych prezentacji ich prac nie wyczerpuje ilustracji fotograficznego sposobu widzenia. Dla uprawomocnienia samej siebie, jako sztuki, fotografia musi kultywować koncepcję fotografa jako autora i wszystkich fotografii jednego twórcy jako jednego korpusu zdjęć. Koncepcja ta nie zawsze daje się stosować. Łatwiej ją zastosować w odniesieniu do - powiedzmy - Mana Raya, którego styl i cele mieszczą się na pograniczu norm fotograficznych i malarskich, niż do Steichena, którego dzieło zawiera abstrakcje, portrety, reklamy dóbr konsumpcyjnych, fotografie mody i zdjęcia zwiadu lotniczego (wykonane podczas jego służby wojskowej w czasie trwania obydwu wojen). Ale treści, w jakie obrasta zdjęcie, gdy się je traktuje jako fragment jednostkowego dorobku, nie są najbardziej przydatne, jeżeli za kryterium uznamy fotograficzny sposób widzenia. Takie podejście musi prowadzić do opowiadania się po stronie nowych znaczeń, jakich nabiera zdjęcie, gdy się je przeciwstawi w idealnych antologiach, na ścianach muzeum i w albumach - dziełom innych fotografów.

Tego typu antologie pomyślane są jako pomoce naukowe w kształtowaniu gustu fotografii w ogóle - służyć mają nauczaniu pewnej formy widzenia, w myśl której wszystkie tematy są równorzędne. Gdy Szarkowski opisuje stacje benzynowe, puste saloniki i inne nieciekawe tematy, jako „wzorce przypadkowych faktów w służbie wyobraźni fotografa”, chce po prostu powiedzieć, że te tematy idealnie nadają się do sfotografowania. Pozornie formalistyczne, neutralne kryteria fotograficznego widzenia są w gruncie rzeczy potężnie naładowane ocenami dotyczącymi tematyki i stylistyki. Przewartościowanie dziewiętnastowiecznej fotografii naiwnej i przypadkowej, zwłaszcza tej, która sporządzana była jako skromny zapis, wiąże się przede wszystkim z jej ostrym reporterskim stylem - mocnym antidotum na „malarskie” rozmiękczenie obrazu, które od cza-

sów Cameron do Stieglitza uznawane było za powód do roszczenia sobie przez fotografię prawa do uznawania jej za sztukę. A przecież kryteria fotograficznego widzenia nie wymagają nieugiętego obstawania przy obiektywie miękko rysującym. Gdy tylko uznajemy, że poważna fotografia została oczyszczona z przestarzałych odnośników do sztuki i urody, możemy zgodzić się od nowa na gusta piktoralne, na abstrakcję, na szlachetne tematy i nie musimy tkwić przy niedopałkach i stacjach benzynowych albo plecach modeli.

Język, którym oceniamy fotografię, jest niezwykle ubogi. Czasami pasożytuje na słownictwie malarstwa; mowa jest o kompozycji, świetle i tak dalej. Częściej używa się ogólnikowych sądów, jak wówczas, gdy zdjęcia chwali się za subtelność i za to, że są ciekawe albo mocne, albo złożone, albo proste, albo - to jedno z ulubionych określeń - zwodniczo proste.

Ubóstwo tego języka nie jest przypadkowe; nie bierze się na przykład z braku bogatej tradycji krytyki fotograficznej. Jest coś takiego w samej fotografii, jeżeli tylko uzna się ją za sztukę. Proponuje ona nowe wykorzystanie wyobraźni i ogłasza apel do gustów, ale czyni to inaczej niż malarstwo (przynajmniej malarstwo rozumiane tradycyjnie). I faktycznie, różnica między dobrym a złym zdjęciem jest inna niż różnica między dobrym a złym obrazem. Kryteria oceny estetycznej wypracowane dla malarstwa zależą od kryteriów autentyzmu (i falsyfikacji) oraz rzemiosła, a takie kryteria albo są w przypadku fotografii luźniejsze, albo nie istnieją w ogóle. I jeżeli celem konesera w malarstwie jest niemal zawsze umieszczenie jakiegoś obrazu w kontekście całokształtu prac jednego artysty i odnalezienie pewnej spójności oraz porównanie do szkół i tradycji ikonograficznych - to w fotografii wielka liczba zdjęć jednego autora nie musi takiej spójności stylistycznej mieć, a stosunek fotografa do szkół artystycznych jest kwestią o wiele bardziej podrzędną. Kryterium obecne zarówno w ocenie fotografii jak i malarstwa - to odkrywczność; często cenimy i jedno i drugie za ustanowienie nowych form formalnych albo za zmiany języka wizualnego. Innym wspólnym kryterium może być poczucie

„obecności”, które Walter Benjamin uważał za cechę charakterystyczną dzieła sztuki. Benjamin sądził, że fotografia, jako przedmiot mechanicznie reprodukowany, nie może emanować prawdziwą obecnością. Można jednak twierdzić, jak sądzę, że sytuacja, w jakiej się znaleźliśmy, a która określa gusta fotograficzne i wystawiennictwo w muzeach i galeriach, wykazała, iż zdjęcia mają pewien rodzaj autentyzmu. Co więcej, aczkolwiek żadne zdjęcie nigdy nie bywa oryginalne w takim sensie, w jakim oryginalny bywa każdy obraz, istnieje ogromna różnica jakościowa między fotograficznym odpowiednikiem oryginału a odbitkami otrzymanymi z oryginału, negatywu, w czasie wykonywania zdjęcia (w tym samym historycznie czasie technologicznej ewolucji fotografii) i następnymi generacjami tego samego zdjęcia. (Większość ludzi zna słynne fotografie - z książek, czasopism, gazet, jako zdjęcia zdjęć: oryginały spotkać można w galeriach, muzeach a dostarczają one przyjemności wizualnych, które nie dadzą się zreprodukować). Wynikiem reprodukcji mechanicznej - powiada Benjamin - jest „stawianie kopii w sytuacjach, które oryginałowi byłyby niedostępne”. Ale podobnie jak Giotto wciąż jeszcze otoczony jest aurą, nawet gdy zawisnie na muzealnej wystawie, co także oznacza wyrwanie go z kontekstu oryginalnego, tak i fotografia spotyka widza w połowie drogi (w najściślejszym sensie benjaminowskiego słowa „aura” - nie) o tyle, o ile zdjęcia Atgeta odbite na niedostępnym już obecnie papierze mogą być uważane za obdarzone aurą.

Prawdziwa różnica między „aurą”, jaką może mieć fotografia i „aurą” obrazu malarskiego polega na odmiennym stosunku do czasu. Niszczycielski wpływ czasu nie oszczędza obrazów. Ale w przypadku fotografii i zainteresowania jakie wzbudza, wiele zależy właśnie od upływu czasu, jako głównego źródła ich wartości estetycznej. Właśnie przekształcenia związane z upływem czasu i sposób, w jaki zdjęcia wymykają się zamiarom swoich twórców, wzbudzają nasze zainteresowanie. Przy dostatecznie długim upływie czasu wiele zdjęć uzyska „aurę”. (Fakt, że zdjęcia barwne nie starzeją się tak samo jak czarno-białe, może

częściowo wyjaśniać marginesowe znaczenie, jakie do czasów nam najbliższych miały zawsze na fotograficznym Parnasie. Chłodna intymność koloru jak gdyby uodporniała zdjęcie przed patyną). O ile bowiem obrazy i wiersze nie stają się lepsze, atrakcyjniejsze, tylko dlatego, że są stare, to wszystkie fotografie stają się ciekawsze i wzruszające, o ile tylko dostatecznie się zestarzeją. Nie będziemy zbyt odlegli od prawdy, gdy powiemy, że nie istnieje coś takiego jak zła fotografia - istnieją tylko zdjęcia mniej ciekawe, mniej ważne, mniej tajemnicze. Adopcja fotografii przez muzeum przyspiesza tylko ten proces, który i tak zajdzie z czasem; wszystkie dzieła zyskają na wartości.

Rola muzeum w kształtowaniu współczesnych gustów fotograficznych nie może być przeceniona. Muzea nie tyle rozstrzygają, które zdjęcia są dobre, a które złe, ile stwarzają nowe warunki ich oglądania. Takie postępowanie, które pozornie stwarza kryteria oceny, w gruncie rzeczy znosi je. Nie można powiedzieć, że muzeum stworzyło właściwe kryteria dla oceny dzieł fotograficznych z przeszłości, analogicznie jak do malarstwa. Nawet jeżeli muzeum pozornie lansuje jakiś styl fotograficzny, w gruncie rzeczy niszczy samą koncepcję oceny. Jego rola polega na wykazaniu, że nie istnieją utrwalone tradycje dla oceny takich dzieł. Pod wpływem poczynań muzeów sama idea tradycji, ocen i kanonów bywa odrzucana jako zbędna.

Płynność tradycji, do której fotografowie chętnie by się przyznawali, nie jest wynikiem młodości i niepewnego samopoczucia w gronie innych sztuk, ale osobliwości gustu fotograficznego. W sztuce fotografii mamy do czynienia z szybszym tempem zmiany i ponownego odkrywania. Ilustracją tego prawa jest sposób, w jaki nowe zdjęcia zmuszają nas do oglądania starych - a przypomnieć warto, że prawo gustu zyskało eleganckie sformułowanie w ustach T.S. Eliota, który stwierdził, że każde nowe, ciekawe dzieło z konieczności zmienia nasze spostrzeganie odnośnie dziedzictwa przeszłości. (Na przykład dzieło Arbus sprawiło, że łatwiej było docenić wielkość Hine'a, który także poświęcił się chwytaniu pokracznej godności ofiar). Ale wahania współczesnego gustu w fotografii nie tylko

odzwierciedlają taki spójny i łańcuszkowy proces ponownych ocen, w trakcie którego to, co podobne, zostaje ponownie odkryte. Częściej wyrażają one komplementarność i równowartościowość przeciwstawnych stylów i wątków.

Przez kilkadziesiąt lat fotografia amerykańska zdominowana była przez reakcję przeciwko „westonizmowi” - tj. przeciwko fotografii kontemplacyjnej, uznawanej za niezależne, wizualne odkrywanie świata pozbawione jakichkolwiek wyraźnych podniet społecznych. Techniczna doskonałość zdjęć Westona, wykalkulowane piękno White'a i Siskinda, poetyckie konstrukcje Fredericka Sommera, pewne siebie ironiczne grymasy Cartier-Bressona - to wszystko spotkało się z atakiem ze strony fotografii programowo-naiwniejszej, bardziej bezpośredniej, wahającej się, a nawet nieśmiałej. Ale gust fotograficzny nie jest aż tak jednolity. Nie słabnie co prawda zaangażowanie artystów w sprawę fotografii nieformalnej i fotografii jako dokumentu społecznego, ale zarazem ma miejsce zauważalny renesans Westona, jak gdyby z upływem czasu dzieło Westona nie wydawało się już bezczasowe, jak gdyby przy znacznie szerszej definicji naiwności, w ramach współczesnego gustu, dzieło Westona także wyglądało naiwnie.

Nie ma powodu, by kogokolwiek wyrzucać poza nawias. Obecnie widzimy już skromny renesans takich długo pogardzanych piktoralistów z innej epoki, jak Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson i Robert Demachy. I w miarę, jak fotografię cały świat uznaje za swój temat, toleruje także wszelkie odmiany gustu. Smak literacki jest selektywny; sukces ruchu modernistycznego w poezji wywyższa Donne'a, ale pomniejsza zasługi Drydena. W literaturze można być eklektykiem do pewnego momentu, ale nie można lubić wszystkiego. W fotografii eklektyzm nie zna granic. Zwykłe zdjęcie z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku ukazujące porzucone dzieci przygarnięte w londyńskiej instytucji zwanej Domem Doktora Barnado (wykonywane do kroniki) są równie wzruszające jako „sztuka”, niczym portrety szkockiej arystokracji wykonane przez Davida Octaviusa Hilla w latach czterdziestych tegoż stulecia. Czysty,

klasycznie modernistyczny styl Westona nie kłóci się z, powiedzmy, pomysłowym odrodzeniem obrazkowego „zamazania” u Benno Friedmana.

Nie mam zamiaru przeczyć, że każdy widz ma ulubionych fotografów, i że woli ich od innych. Na przykład, większość doświadczonych widzów woli dziś Atgeta od Westona. Chcę tylko powiedzieć, że w naturze fotografii nie ma niczego, co by naprawdę zobowiązywało do wyboru, a upodobania takie czy inne są zazwyczaj zwykłymi odruchami. Gust w fotografii ma tendencje do globalizacji, tolerancji; być może nie da się tego uniknąć i koniec końców trzeba zaprzeczyć różnicy między dobrym a złym gustem. To właśnie sprawia, że wszystkie próby fotograficznych polemistów zmierzających do stworzenia kanonu okazują się prostolinijne lub ignoranckie. We wszystkich polemikach w fotografii kryje się jakaś sztuczność, a uwaga, jaką fotografii poświęciły muzea, odegrała kluczową rolę w jaśniejszym ukazaniu tej sprawy. Muzeum zrównuje wszystkie szkoły fotograficzne. Nie ma nawet sensu w ogóle mówić o szkołach. W historii malarstwa ruchy i szkoły wiodły prawdziwe życie i pełniły istotną funkcję: malarzy często łatwiej zrozumieć rozpatrując szkołę albo ruch do jakiego należeli. Ale szkoły w historii fotografii są ulotne, przygodne, czasami powierzchowne, i żadnego pierwszorzędного fotografa nie da się lepiej zrozumieć, jako członka grupy. (Wystarczy pomyśleć o Stieglitzu i fotosecesji, Westonie i f-64, Rengerze-Patzschu i nowym obiektywizmie, Walkerze Evansie i projekcie Farm Security Administration, Cartier-Bressonie i Magnum). Zaliczanie fotografów do szkół albo ruchów artystycznych wydaje się nieporozumieniem opartym na narzucającej się ponownie, ale błędnej analogii między fotografią a malarstwem.

Wiodąca rola muzeów w tworzeniu i wyjaśnianiu natury fotograficznego gustu wyznacza nowy okres, od którego nie ma już dla fotografii powrotu. Tendencyjnemu szacunkowi dla całkowitego banału towarzyszy rozpowszechnianie przez muzea historycznego poglądu na świat, co musi doprowadzić do nadania wartości całej historii fotografii. Nic dziwnego, że krytycy

i artyści w fotografii nie czują się pewnie. Za wieloma najnowszymi próbami obrony fotografii kryje się lęk, że jest ona już w fazie starczego uwiądu, że zaśmiecają ją odpady nieudanych lub wymarłych ruchów, że zostało już tylko kustosowanie i muzealnictwo. (A ceny na stare i nowe zdjęcia rosną błyskawicznie). Nic dziwnego, że demoralizacja taka zachodzi w chwili największej zgody na fotografię, bo nie rozumiano jeszcze prawdziwych rozmiarów tryumfu fotografii jako sztuki oraz nad sztuką.

Fotografia pojawiła się na arenie jako działalność nuworyszowska, która zdawała się wkraczać na tereny uznanej sztuki -malarstwa i zajmować je. Dla Baudelaire'a fotografia była śmiertelnym wrogiem malarstwa, ale ostatecznie zawarto rozejm, na mocy którego uznano fotografię za wyzwoliciela malarstwa. Weston posługiwał się powszechnie przyjmowanym sformułowaniem służącym do „oswajania” malarzy, gdy napisał w 1930 roku: „Fotografia może unieważnić część dorobku malarstwa, o ile już tego nie zrobiła - i za to malarz powinien być głęboko wdzięczny”. Uwolnione dzięki fotografii od znoju wiernego przedstawiania malarstwo było w stanie uganiać się za wyższym celem: abstrakcją^{*/}. Mityczny pakt zawarty między malarstwem i fotografią, upoważniający obie strony do zmierzania ku odmiennym, ale równie ważnym celom i do twórczego wpływania na siebie nawzajem, stanowi najżywoniejszą ideę

^{*/} Valery twierdził, że fotografia oddała taką samą przysługę pisarstwu, ujawniając „iluzoryczne” pretensje języka, który chciał „przekazywać idee przedmiotów wizualnych z jakimś stopniem precyzji”. Ale pisarze nie powinni się obawiać, że fotografia koniec końców „ograniczy wagę sztuki pisania i zycznie działa jako jej substytut”, powiada Valery w „Stuleciu fotografii” (1929). Jeżeli fotografia odstręcza nas od opisywania, to:

„Przypomina tym samym o granicach języka i doradza jako pisarzom, byśmy wykorzystali nasze narzędzia w sposób bardziej odpowiadający ich prawdziwej naturze. Literatura oczyściłaby się, gdyby pozostawiła innym formom wypowiedzi i twórczości cele, które mogą one osiągać o wiele skuteczniej i poświęciła się wartościom, które tylko ona jedna może zrealizować... jedną z nich jest doskonalenie języka, który konstruuje lub tłumaczy myśl abstrakcyjną, inną -badanie wielorakich wzorów i współbrzmień poetyckich”.

Argument Valery'ego nie przekonuje mnie. Choć można powiedzieć, że fotografia zapisuje, pokazuje lub przedstawia, nigdy, mówiąc ściśle, nie opisuje: opisuje tylko język a opis jest wydarzeniem w czasie. Valery sugeruje otwarcie

wszystkich historycznych i krytycznych opracowań poświęconych fotografii. Ale legenda ta fałszuje obraz zarówno historii malarstwa jak i fotografii. Sposób, w jaki aparat fotograficzny utrwał wygląd świata zewnętrznego, nasuwał myśl o nowych wzorach w kompozycji obrazkowej i nowych tematach dla malarzy - rosnące zainteresowanie detalem, przeblyskami życia nędzarzy i* prowadzono studia ulotnego ruchu oraz efektów świetlnych. Malarstwo nie tyle zwróciło się ku abstrakcji, co przyjęło punkt widzenia aparatu fotograficznego, stając się - by skorzystać z terminu Mario Praxa - teleskopowe, mikroskopowe i fotoskopowe. A malarze nigdy nie przestali naśladować realistycznych efektów fotografii. Dalecy od ograniczania się do realistycznej reprezentacji i pozostawiania abstrakcji malarzom, fotografowie dotrzymywali kroku i chłonili wszystkie antynaturalistyczne zdobycze malarstwa. A zatem, legenda ta nie uwzględnia „żarłoczości” fotografii. W zderzeniach malarstwa z fotografią zawsze większe korzyści odnosiła - fotografia. Nie ma niczego dziwnego w fakcie, że malarze od Delacroix i Turnera do Picassa i Bacona używali optyki fotograficznej do wykonania swych szkiców. Ale nikt nie oczekuje od fotografów, że będą się posługiwali obrazami do szkicowania swoich ujęć. Fotografie można włączyć albo przełożyć na malarstwo (collage, połączenie), ale zamykają one w sobie tylko sztukę. Doświadczenie w oglądaniu obrazów może się okazać pomocne przy oglądaniu zdjęć, choć oglądanie zdjęć osłabiło przeżycia związane z malarstwem. (Baudelaire miał

paszportu mówiąc, że dostarczy to dowodu na jego rzecz: „podpis tam nagryzmołony nie jest wcale podobny do zdjęcia nad nim umieszczonego”. Ale korzysta się tu z terminu „opis” w najniższym, najuboższym sensie: istnieją wszak fragmenty u Dickensa czy Flauberta, które opisują twarz albo część ciała lepiej niż fotografia. Nie można też uznać, że przeciwko mocy opisowej środków literackich przemawia następujące stwierdzenie Valery’ego: „pisarz, który opisuje krajobraz lub twarz, bez względu na to, jak biegły jest w swoim rzemiośle, nasunie czytelnikom odmienne wizje”. To samo w przypadku fotografii.

Podobnie jak nieruchoma fotografia wyzwolić miała pisarzy od opisu, tak filmy miały przejąć rolę powieściopisarza i opowiadać historyjki - co, jak głoszą niektórzy, uwolniło powieść dając jej możliwość wykonywania innych, mniej realistycznych zadań. Ta argumentacja jest bardziej przekonująca, bo film jest sztuką rozciągniętą w czasie. Ale nie czyni to zadość stosunkowi powieści do filmów.

więcej słuszności niż się przypuszcza). Nikt jeszcze nie stwierdził, że litografia albo miedzioryt wykonany z obrazu malarskiego (popularne metody dawniejszej reprodukcji mechanicznej) są lepsze i bardziej podniecające niż sam obraz. Ale fotografie, które przekształcają ciekawe szczegóły w odrębne kompozycje, prawdziwe barwy w ich jaskrawsze odmiany, dostarczają nowych pokus wizualnych. Przeznaczenie wyprowadziło fotografię daleko poza rolę do jakiej początkowo ją przymierzano: poza coraz dokładniejszą sprawozdawczość z rzeczywistości (łącznie z rzeczywistością dzieł sztuki). Fotografia jawiąc się jako realny, prawdziwy przedmiot często sprawia zawód. Narzuca jednak jako normę takie przeżywanie sztuki, które jest zapośredniczone, „z drugiej ręki”, intensywne w inny sposób. Żałować, że fotografie obrazów stały się namiastkami obrazów malarskich to dla wielu nie to samo, po podtrzymywaniu mistyki „oryginałów” oddziaływujących na widza bez pośrednictwa kopii. Widzenie to czynność złożona i nikt nie przygotowany i niepouczony nie potrafi obrazu docenić. Co więcej, ludzie, którym trudniej oglądać oryginalne dzieło sztuki po obejrzeniu kopii fotograficznej - to przeważnie ci sami, którzy niewiele dostrzegliby w oryginale.

Ponieważ większość dzieł sztuki, łącznie ze zdjęciami, znana jest dziś z fotograficznych kopii, fotografia (a także czynności estetyczne wywodzące się z modelu fotograficznego i gusta wywodzące się z upodobań fotograficznych) zdecydowanie przekształciła tradycyjne sztuki piękne i tradycyjne kryteria gustu, łącznie z samą ideą dzieła sztuki. Dzieło sztuki w coraz mniejszym stopniu musi być niepowtarzalnym przedmiotem, oryginałem wykonanym przez pojedynczego artystę. Wiele współczesnych obrazów chce mieć własności przedmiotów reprodukowalnych. I wreszcie fotografie do tego stopnia stały się ważnym doświadczeniem wizualnym, że istnieją już dzieła sztuki, które tworzy się po to, by zostały sfotografowane. Wiele przejawów sztuki konceptualnej, opakowywania krajobrazu przez Christo, „earthworks” Waltera de Marii i Roberta Smithsona znanych jest głównie dzięki fotoreportażom wywieszono

nym w galeriach i muzeach: czasami rozmiary dzieła są tego rzędu, że tylko dzięki fotografii możemy się z nim zaznajomić (albo dzięki samolotom). Fotografia nie powinna nas nawet pozornie odsyłać z powrotem ku oryginalnemu doświadczeniu.

Na podstawie przypuszczalnego zawieszenia broni zawartego między malarstwem a fotografią, zrazu niechętnie, potem entuzjastycznie doszło do uznania fotografii za sztukę. Ale samo pytanie o to, czy jest, czy nie jest sztuką, wprowadza w błąd. Choć fotografia prowadzi do powstawania dzieł, które można nazwać dziełami sztuki, wymaga subiektywizmu, może kłamać, może dostarczać przyjemności estetycznej - nie jest wcale odmianą sztuki. Od tego trzeba zacząć. Podobnie jak język jest środkiem, dzięki któremu między innymi można wykonać dzieła sztuki. W języku można prowadzić dyskusję naukową, dyktować biurokratyczne memoriały, listy miłosne, listy zakupów i opisywać Paryż Balzaka. Fotografia może nam dawać zdjęcia paszportowe, mapy pogody, pornografię, zdjęcia rentgenowskie, ślubne i Paryż Atgeta. Fotografia nie jest sztuką, tak jak powiedzmy malarstwo czy poezja. Ale działalność niektórych fotografów podpada pod tradycyjne rozumienie sztuki pięknej i stanowi działalność wyjątkowo utalentowanych jednostek tworzących poszczególne przedmioty obdarzone wartością samą w sobie. Od początku bowiem fotografia skłaniała się ku pogładowi, który głosi, że sztuka się przeżyła. Siła i jej centralne położenie w obecnych sporach estetycznych polega na tym, że wspiera ona obie koncepcje sztuki. Ale sposób, w jaki fotografia sprawia, że sztuka staje się przestarzała, jest na dłuższą metę silniejszy od modły broniącej sztuki[^]

Malarstwo i fotografia nie stanowią dwóch potencjalnie konkurencyjnych systemów produkcji i reprodukcji obrazów, które muszą po prostu się dogadać w zakresie podziału terytorialnego i pogodzić. Fotografia - to przedsięwzięcie innego rzędu. Aczkolwiek nie jest sama w sobie odmianą sztuki to ma szczególną własność zamiany wszystkiego w dzieło sztuki. Okoliczność, że ogłasza ona (i tworzy) nowe ambicje w sztuce, pełni

rolę donioślejszą niż stary spór o to, czy jest sama sztuką czy nie. Na pewno ukazuje pierwsza-wiele charakterystycznych tendencji występujących w naszych czasach (zarówno w „arystokratycznej” sztuce modernistycznej jak i w skomercjalizowanej sztuce „plebejskiej”); przekształcenie sztuki w meta-sztukę lub środek przekazu. Takie zjawiska jak: film, TV, wideo, oparta na nagraniu muzyka Cage’a, Stockhausena i Steve’a Reicha - to logiczne przedłużenie modelu ustanowionego przez fotografię. Tradycyjne sztuki piękne były elitarne. Ich charakterystycznym wytworem stało się pojedyncze dzieło, wykonane przez jednostkę: zakładały one hierarchię tematów, spośród których pewne uznaje się za ważne, głębokie, szlachetne, a inne za nieważne, trywialne, plugawe. Środki przekazu są demokratyczne: osłabiają one rolę wyspecjalizowanego producenta lub autora (dzięki wykorzystaniu procedur opartych na przypadku lub na technikach mechanicznych, które każdy może opanować, albo dlatego, że stanowią wytwór zbiorowy lub instytucjonalny) i cały świat uważają za surowiec. Tradycyjne sztuki piękne polegały na rozróżnieniu między autentykiem a fałszerstwem, oryginałem a kopią, dobrym i złym gustem. Środki przekazu zamazują lub całkiem niszczą takie rozróżnienia. Sztuki piękne zakładają, że pewne doświadczenia lub tematy mają znaczenie. Środki przekazu, w zasadzie, są beztreściowe (to jest ta prawda ukryta za słynnym powiedzeniem Marshalla McLuhana, że środek przekazu sam jest przekazem) i utrzymują się w charakterystycznej tonacji ironicznej, śmiertelnie poważnej, albo parodystycznej. Jest rzeczą nieuniknioną, że coraz częściej sztuka będzie tak tworzona, by swój finał miała w fotografii, a artysta modernistyczny będzie musiał przepisać na nowo stwierdzenie Patera, że wszelka sztuka chciałaby być muzyką. Obecnie wszelka sztuka chciałaby być fotografią.

Świat obrazów

Rzeczywistość zawsze analizowano na podstawie sprawozdań składanych przez obrazy, a filozofowie już od czasów Platona dążyli do zmniejszenia naszej od nich zależności, poszukując kryteriów spostrzegania rzeczywistości bez pośrednictwa obrazów. Ale kiedy w połowie dziewiętnastego wieku wszyscy zaczęli sądzić, że kryteria takie są już dostępne, upadek przestarzałych złudzeń politycznych i religijnych przed naporem myślenia humanistycznego i naukowego nie spowodował (wbrew oczekiwaniom!) masowych ucieczek w kierunku rzeczywistości „samej w sobie”. Przeciwnie - nowy wiek niewiary pogłębił nasze uzależnienie od obrazów. Zaufanie, jakiego nie sposób już było żywić do rzeczywistości rozumianej dzięki formule obrazów, zostało jednak odzyskane dzięki temu, że rzeczywistość zaczęto rozumieć jako obrazy, złudzenia. W przedmowie do drugiego wydania *The Essence of Christianity**! (1843) Feuerbach zauważa mówiąc o „swej epoce”, że „woli ona obraz od rzeczy samej, kopię od oryginału, symbol od rzeczywistości, złudzenie od bytu”, i że jest tego świadoma. A jego wczesne żale zostały w dwudziestym wieku przekształcone w diagnozę, co do której panuje powszechna zgoda, że społeczeństwo jest „nowoczesne”, o ile jednym z dominujących typów działalności staje się w nim produkcja i konsumpcja obrazów. Wówczas obrazy, które obdarzone są niezwykłą mocą wpływania na nasze pretensje pod adresem rzeczywis-

*/ *istota chrześcijaństwa*

tości, stanowiąc pożądane substytuty doświadczeń bezpośrednich, stają się niezbędne dla zdrowej gospodarki, stabilizacji politycznej i poszukiwania szczęścia przez każdego z nas.

Słowa Feuerbacha - a pisał je w kilka lat po wynalezieniu aparatu fotograficznego - wydają nam się dzisiaj trafnym przecuciem wpływu, jaki na nasze życie powinna wyrzucić fotografia. Bo obrazy, które mają praktycznie nieograniczoną władzę w społeczeństwie współczesnym -to głównie obrazy fotograficzne; a zakres tej władzy wypływa z własności przysługujących obrazom rejestrowanym przez aparaty fotograficzne.

Obrazy takie mogą uzurpować sobie pozycję należną rzeczywistości ponieważ zdjęcie - to nie tylko obraz (jako dzieło malarskie), interpretacja rzeczywistości, ale także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna. Podczas gdy obraz malarski, nawet spełniając fotograficzne kryteria podobieństwa, nigdy nie jest niczym więcej niż wydaniem sądu, fotografia nigdy nie może być czymś mniej niż rejestracją promieniowania (fal świetlnych odbijanych przez przedmioty) - materialnym szczątkiem przedmiotu, co nigdy nie stanie się udziałem dzieła sztuki malarskiej. Mając do wyboru dwie wyobrażalne możliwości - albo że Holbein młodszy żył dość długo, by sporządzić portret Szekspira, albo że prototyp aparatu fotograficznego wynaleziono dostatecznie wcześniej, by Szekspir został sfotografowany. Większość wielbicieli poety wybrałaby zdjęcie nie dlatego, że ukazywałoby ono, jak właściwie wyglądał Szekspir, bo nawet gdyby nasze hipotetyczne zdjęcie byłoby wypłowiałe, ledwo czytelne, zbrązowiałe, i tak wolelibyśmy je od jeszcze jednego wspaniałego Holbeina. Posiadanie zdjęcia Szekspira byłoby czymś na kształt posiadania gwoźdźcia z prawdziwego Krzyża. Większość współczesnych głosów wypowiedzianych w trosce o to, że obrazkowy świat zastępuje świat rzeczywisty, stanowi echo platońskiego lekceważenia obrazu (zaliczyć tu można także wypowiedź Feuerbacha: coś jest prawdziwe, bo przypomina coś rzeczywistego, ale zarazem kłamliwe, bo to tylko przypomnienie. Ale ten godny szacunku naiwny realizm

nie trafia do przekonania w epoce obrazów fotograficznych, ponieważ ostry kontrast między obrazem („kopia”) a rzeczą przedstawioną („oryginałem”), który Platon ilustrował przykładami z malarstwa - nie sprawdza się tak prosto w przypadku fotografii. Kontrast ten nie pomaga także w zrozumieniu genezy tworzenia obrazów, czasów, gdy było to czynnością praktyczną, magiczną, środkiem przyswajania, zdobywania władzy nad czymś. Im głębiej cofamy się w historię, jak zauważył E.H. Gombrich, tym mniej ostre jest rozróżnienie między obrazami a realnymi przedmiotami; w społeczeństwach prymitywnych rzecz i jej obraz to po prostu dwa różne, fizycznie odrębne, przejawy tej samej energii albo ducha. Stąd przypuszczalna skuteczność obrazów w przywoływaniu czyjejs obecności i panowaniu nad duchami. Te moce, te duchy istnieją w obrazach.

Obrońcy rzeczywistości, od Platona do Feuerbacha, twierdzą, że stawianie znaku równości między obrazem a pozorem - tj. uznawanie, iż obraz jest czymś całkowicie odrębnym od odmalowanego przedmiotu - stanowi część procesu desakralizacji, który nas nieodwołalnie oddziela od świata czasów uświęconych i miejsc, w których obraz uważany był za uczestnika realności, w jakiej znajdował się przedstawiany przedmiot. Oryginalność fotografii polega na tym, że w tej samej chwili, w długiej historii malarstwa, w której „świeckość”^{*} triumfuje ostatecznie, fotografia odradza w świecki sposób, prymitywny status obrazów. Nasze nieodparte wrażenie, że proces fotograficzny - to coś magicznego - ma realne podstawy. Nikt nie traktuje malarstwa sztalugowego, jako powiązanego w jakikolwiek materialny sposób ze swoim przedmiotem: malarstwo wyłącznie przedstawia, albo odsyła. Ale zdjęcie nie tylko przypomina temat, hołd złożony tematowi. To część, przedłużenie przedmiotu i potężny środek podbijania go, uzyskiwania nad nim kontroli.

^{*}/ Przeciwnieństwem zwrotu „świeckość” używanego przez Autorkę nie jest „kościelność” ani „religijność” lecz „sacrum”, coś ponadmysłowego i ponad-ludzkiego, coś, z czym człowiek w historii kultury obcuje dzięki magii, religii, mistyce - przyp. tłum.

Fotografia oznacza wieloraki podbój świata. W formie najprostszej mamy do czynienia z zastępczym posiadaniem ukochanej osoby lub przedmiotu, posiadaniem, które nadaje zdjęciu charakter przedmiotu unikalnego. Poprzez fotografie uzyskujemy także konsumpcyjne podejście zarówno do wydarzeń, które stanowią część naszego doświadczenia jak i wydarzeń nieznanych - rozróżnienie to jednak zamazuje się skutkiem przechodzącego w nawyk konsumowania obrazów. Trzecia forma podboju świata polega na tym, że dzięki wykonywaniu obrazów i urządzeniom powielającym możemy uzyskać coś w charakterze informacji, a nie przeżycia. Znaczenie fotografii jako środka, dzięki któremu coraz więcej wydarzeń wchodzi w skład naszego doświadczenia, jest koniec końców tylko ubocznym produktem jej skuteczności w dostarczaniu wiedzy oddzielonej od doświadczenia i od tegoż uniezależnionej. Na tym przede wszystkim polega fotograficzny podbój świata. Jeżeli sfotografujemy jakiś temat - zamienimy go w część systemu informacyjnego, dostosowaną do schematów klasyfikacji i przechowywania danych o skali rozciągającej się od czysto chronologicznego porządku przypadkowych migawek wklejonych do rodzinnego albumu - do systematycznych zbiorów i dokładnych oznaczeń niezbędnych przy stosowaniu fotografii w prognozowaniu pogody, astronomii, mikrobiologii, geologii, pracy policji, nauczaniu lekarzy i diagnozie, wywiadzie wojskowym i historii sztuki. Zdjęcia nie tylko zmieniają definicje materii, z której utkane jest codzienne doświadczenie (ludzie, rzeczy, wydarzenia, cokolwiek dostrzegamy - aczkolwiek odmiennie, a często w roztargnieniu - gołym okiem), ale i dodają wiele materiału, którego normalnie nie zauważamy. Sama rzeczywistość ulega przededefiniowaniu - staje się przedmiotem . wystawienniczym, zapisem do przypomnienia, celem śledztwa. Fotograficzne badanie i powielanie świata przerywa ciągłość świata i upycha kawałki („klatki”) po nieskończonym dossier, dostarczając możliwości kontroli, o jakich nie śniło się nawet przy poprzednim systemie zapisu informacji - pisaniu.

Już przy narodzinach fotografii rozpoznano przyszlą jej siłę

jako potencjalnego środka kontroli. W 1850 roku Delacroix zanotował w swoim dzienniku, że w Cambridge odniesiono sukces przy kolejnych eksperymentach fotograficznych" polegających na fotografowaniu Księżyca i Słońca przez astronomów, którym udało się nawet uzyskać obraz gwiazdy Wega wielkości główki od szpilki. Delacroix dorzucił następujące „dziwne” spostrzeżenie: „Ponieważ światło gwiazdy, którą uchwycono na dagerotypie, potrzebowało dwudziestu lat na przebycie przestrzeni oddzielającej ją od Ziemi, promień, który na płycie zanotowano, opuścił sfery niebieskie na długo, zanim Daguerre odkrył proces, dzięki któremu właśnie opanowaliśmy światło”.

Nawet zrezygnowawszy z tak wątpliwych koncepcji kontroli, jak koncepcja Delacroix stwierdzamy, że postęp fotografii umożliwił fotografom w sposób dosłowny uzyskanie kontroli nad tym, co jest fotografowane. Dzięki nowoczesnej technice odległość dzieląca fotografa od przedmiotu niezbyt już wpływa na precyzję i skalę zdjęć. Umiemy też rejestrować przedmioty, które są niewyobrażalnie małe jak też, niczym gwiazdy, niewyobrażalnie dalekie. Umiemy robić zdjęcia bez światła (fotografia podczerwona) i uwolnić zdjęcie-przedmiot z więzienia dwuwymiarowości (holografia). Zmniejszyliśmy dystans między uchwyceniem kadru a otrzymaniem zdjęcia do ręki (początkowo Kodak zwracał wywołany film fotoamatorowi po paru tygodniach, obecnie Polaroid daje nam zdjęcie do ręki w ciągu kilku sekund). Wprawiliśmy zdjęcia w ruch (film), a ponadto synchronizujemy nagrania i odtworzenie (video) wraz z dźwiękiem. Ta sama technologia uczyniła z fotografii nieporównywalne narzędzie rozszyfrowywania zachowań, ich prognozowania i przeszkadzania w nich.

Fotografia ma siłę, która przewyższa siłę wszystkich pozostałych sposobów tworzenia obrazów, ponieważ w odróżnieniu od nich nie zależy to od twórcy. Choćby fotograf interweniował nie wiedząc jak ostrożnie w inscenizację i technikę zdjęcia, sam proces pozostaje czysto optyczno-chemiczny (lub elektroniczny), działa automatycznie, podlega nieuniknionemu doskonale-

niu i dostarcza coraz lepszych i pożyteczniejszych map rzeczywistości. Mechaniczna geneza tych obrazów i ich dosłowność oznaczają nowy stosunek między obrazem a rzeczywistością. I jeżeli można powiedzieć, że fotografia przywraca najprymitywniejszy stosunek- częściową tożsamość obrazu i przedmiotu -to siła obrazu może być rozumiana w odmienny sposób. Rozumując w sposób prymitywny zakładamy, że zdjęcia mają własności przedmiotów rzeczywistych, a my mamy tendencję do przypisywania prawdziwym rzeczom własności fotogenicznych.

Jak wiadomo, ludy prymitywne obawiają się, że aparat fotograficzny ukradnie cząsteczkę ich bytu. W pamiętnikach opublikowanych w 1900 roku u schyłku bardzo długiego życia, Nadar napisał, że Balzac też czuł „niejasny lęk” przed fotografowaniem. Wyjaśnił to następująco:

„Wszystkie ciała w swoim naturalnym stanie składają się z szeregu duchopodobnych obrazów nakładanych warstwami aż do nieskończoności, owijanych nieskończonymi taśmami... Człowiek nigdy nie był w stanie stwarzać, to jest robić coś materialnego z samego pozorów, z czegoś niedotykalnego, albo robić przedmiot z niczego- i dlatego każda operacja dagerotypowa musiała z konieczności uchwycić, odseparować i wykorzystać jedną z warstw ciała, na której skupiła swoją uwagę”.

Ten rodzaj lęku jakoś szczególnie przystoi Balzakowi - „Czy Balzak naprawdę bał się dagerotypu, czy udawał?” - pyta Nadar. - „Naprawdę...” - ponieważ postępowanie fotografii polega na „materializowaniu” tego, co jest najoryginalniejsze w jego metodzie pracy powieściopisarskiej. Chwył Balzaka polegał na powiększaniu szczegółu, niczym na powiększeniu fotograficznym, na przeplataniu niezgodnych cech lub przedmiotów, jak na zdjęciu (jeżeli każdy szczegół jest dostatecznie wyrazisty, można cokolwiek skojarzyć z czymkolwiek i innym). Dla Balzaka duch całego środowiska dawał się ujawnić dzięki pojedynczemu szczegółowi materialnemu, choćby był najnędrniejszy i najbardziej przypadkowy. Całe życie można podsumować prze-

lotnym i zniecałkowionym wyglądem*/. A zmiana pozorów i powierzchowności - to zmiana osobnika, gdyż za tymi pozorami Balzac nie umieszczał już żadnej „prawdziwej” osobowości. Fantazyjna teoria Balzaka wyrażona w obecności Nadara, że ciało składa się z nieskończonej liczby „duchopodobnych obrazów”, w tajemniczy sposób wtóruje rzekomo realistycznej teorii wyrażanej w jego powieściach, a głoszącej, że każdy osobnik jest zbiorem pozorów. Mogą one rozwiewać się ujawniając, przy prawidłowej głębi ostrości, nieskończony szereg znaczeniowy. Rozpatrywanie rzeczywistości, jako nieskończonego szeregu sytuacji, które wzajemnie się odzwierciedlają, wyszukiwanie analogii w przedmiotach jak najróżniejszych, to antycypacja charakterystycznych form postrzegania pobudzanych przez obrazy fotograficzne. Samą rzeczywistość zaczęto rozumieć jako jakieś pismo, które należy odczytać - a i zdjęcia przyrównywano początkowo do pisma. (Niepce nazwał zapisywanie obrazu na płytce heliografią-„pismem słonecznym”, Fox Tajbot nazwał aparat fotograficzny „ołówkiem przyrody”). ^ Problem z feuerbachowskim rozróżnieniem „oryginału” i „kopii” polega na tym, że statystycznie definiuje się tam rzeczywistość i jej obraz. Zakłada się, że to, co istnieje faktycznie, trwa niezmiennie i jest nietknięte, a tylko obrazy ulegają zmianie. Skoro uznajemy, że mają prawo uchodzić za prawdziwe w każdym szczególe, to niewątpliwie zyskały na atrakcyjności, stały się bardziej uwodzicielskie. Gdy zmienia się pojęcie rzeczywistości, zmienia się też pojmowanie obrazu i odwrotnie.

*/ Relacjonując poglądy na realizm Balzaka opieram się na *Mimesis* Ericha Auerbacha. Fragment analizowany przez Auerbacha, a wzięty z początku *Ojca Goriot* (1834) - Balzac opisuje tam jadalnię pensjonatu pani Vauguer o siódmej rano i wejście pani Vauguer - opis ten nie mógłby być już chyba jaśniejszy i oczywistszy (albo bardziej proproustowski):Cała jej osoba - pisze Balzac - wyjaśnia pensjonat, podobnie jak pensjonat pociąga za sobą jej osobowość... Rozlana tusza tej niskiej kobiety stanowi produkt życia tutaj, podobnie jak tyfus stanowi wynik wyziewów szpitalnych. Jej wełniany szlafrok, dłuższy niż spódnica (zrobiona ze starej sukienki), którego watawana podszewka wymyka się przez dziury w tkaninie podsumowuje salon, jadalnię, niewielki ogródek, zapowiada kuchnię i uchyla rąbka tajemnicy otaczającej lokatorów. Kiedy jest na miejscu, przedstawienie jest

pełne”.

„Nasza epoka” nie przedkłada obrazów nad rzeczy z czystej perwersji, ale po części w reakcji na stopniowe osłabianie i komplikowanie pojęcia „rzeczywistości”. Jednym z wczesnych przypadków tego typu zabiegów była krytyka widzialnego świata jako fasady, która pojawiła się w zeszłym stuleciu wśród oświeconych klas średnich, odnosząc skutek przeciwny do zamierzonego. Redukcja spornych obszarów tego, co dotychczas uważano za rzeczywistość, do zwykłej fantazji, sukces Feuerbacha, który nazwał religię „snem ludzkiego umysłu” i odrzucił idee teologiczne uznając je za projekcje psychologiczne, albo powiększanie przypadkowych i trywialnych szczegółów życia codziennego w szyfrowane znaki ukrytych sił historycznych i psychologicznych (postępował tak Balzac w swojej encyklopedii społeczeństwa ubranej w formę powieści) -wszystko to są sposoby przeżywania świata uznawanego za zestaw pozorów, za obraz.

Niewielu ludzi w naszym społeczeństwie podziela prymitywny lęk przed aparatami fotograficznymi, lęk zrodzony z uznawania zdjęcia za materialną cząstkę portretowanego. Ale jakieś ślady magii pozostały: na przykład w naszej niechęci do podarcia lub wyrzucenia zdjęcia ukochanego, zwłaszcza jeżeli nie żyje lub jest daleko. Gest taki byłby oznaką bezlitosnego odrzucenia. W *Jude the Obscure**/ dopiero kiedy Jude dowiaduje się, że Arabella sprzedała jego portret w klonowej ramce, ten, który dostała odeń w dniu ślubu, dochodzi do wniosku, że w jego żonie całkowicie zamarło uczucie, co z kolei zabija resztki uczucia także i w nim. Ale prawdziwy prymitywizm współczesny nie polega na tym, że uważamy zdjęcia za coś rzeczywistego: obrazy fotograficzne rzadko są tak wyraziste. Zamiast tego świat zaczyna wyglądać tak, jak to pokażemy dzięki aparatom fotograficznym. Jest obecnie rzeczą naturalną wysłuchiwanie relacji uczestników gwałtownych wydarzeń - katastrofy samolotu, strzelaniny, ataku terrorystów - z komentarzem, że „to wyglądało jak na filmie”. Mówi się tak uznając, że inne środki

*/ Powieść Hardy'ego - przyp. tłum.

opisowe nie wystarczają, by wyrazić, jak rzeczywiste było przeżycie. Choć wielu ludzi w krajach nieuprzemysłowionych wciąż jeszcze czuje się nieswojo przed aparatem fotograficznym, przeczuwając jakieś naruszenie ich praw, jakiś brak szacunku, jakieś wysublimowane plądrowanie osobowości albo kultury, mieszkańcy krajów przemysłowych pragną, by ich fotografowano - czują się „obrazami” i czują się prawdziwi dzięki zdjęciom.

Coraz bardziej złożone poczucie rzeczywistości stwarza swoje własne, kompensacyjne gorączki i uproszczenia, spośród których najzaraźliwsze jest fotoamatorstwo. To trochę tak, jak gdyby fotografowie, odpowiadając na coraz uboższe poczucie prawdy, pragnęli transfuzji, podróży po nowe doświadczenia, odświeżenia starych. Ich wszędogońskie poczynania oznaczają, najradzykalniejszą i najbezpieczniejszą postać ruchliwości. Pragnienie nowych doświadczeń tłumaczone jest na pragnienie wykonania nowych zdjęć: doświadczenie szuka form odpornych na kryzys.

Podobnie, jak robienie zdjęć wydaje się niemal obowiązkiem dla odbywających podróże, namiętne ich zbieranie przemawia zwłaszcza do tych, którzy ograniczeni są - z wyboru, niemożności, przymusu - do tych samych wnętrz. Zbiory zdjęć mogą służyć jako świat zastępczy, który ma zachwycać, pocieszać albo zwodzić. Zdjęcie może oznaczać początek romansu (Jude z powieści Hardy'ego zakochał się w zdjęciu Sue Bridehead, zanim jeszcze spotkał ją - częściej jednak związek erotyczny nie tylko nawiązuje się przez wymianę zdjęć, ale i do niej ogranicza. W *Les enfants trembles* Cocteau narcystyczne rodzeństwo mieszka w tej samej sypialni, sekretnym pomieszczeniu, które zamieszkuje z nimi zdjęcia bokserów, gwiazd filmowych i gangsterów. Zamykając się w tym legowisku, by przeżywać na jawie swoje fantazje, dwoje nastolatków wykleja ściany zdjęciami tworząc prywatny Panteon. Na jednej ze ścian więzienia we Fresnes, w celi nr 426, Jean Genet przykleił we wczesnych latach czterdziestych zdjęcia dwudziestu przestępców wycięte z gazet; dwadzieścia twarzy, w których odkrył „święte piętno

potwora” i to na ich cześć napisał *Our Lady of the Flowers**! - służyli mu jako muzy, modele, erotyczne talizmany. „Przyglądają się mojej krzątaninie - pisze Genet - w której przeplata się marzenie, masturbacja i literatura, są całą moją rodziną i jedynymi przyjaciółmi, jakich posiadam”. Dla domatorów, więźniów (dobrowolnych więźniów)**/ życie wśród fotosów słynnych a nieznajomych ludzi - to sentymentalna reakcja i zuchwałe wyzwanie rzucone osamotnieniu.

Powieść J.G. Ballarda *Crash****/ (1973) przynosi nam opis nieco bardziej specjalistycznej kolekcji zdjęć w służbie obsesji seksualnej: zdjęcia wypadków samochodowych, które zbiera przyjaciel narratora, Vaughan, służą jako pomoc w opracowywaniu własnego wypadku, w którym zginie. Przeżywanie erotycznej wizji wypadku samochodowego i własnej śmierci, a także erotyczne fantazje snute na ten temat, ulegają wzmocnieniu pod wpływem wielokrotnego przeglądania tych zdjęć. Z jednej strony zdjęcia - to dane obiektywne, z drugiej - składniki psychologicznej science fiction. I podobnie jak w najokropniejszej lub najbardziej neutralnej rzeczywistości można odnaleźć imperatyw seksualny, tak i najbanalniejszy dokument fotograficzny może zmienić się w symbol pożądania. Zdjęcie policyjne dostarcza poszlak detektywowi, a współnikowi przestępstwa - erotycznego fetyszu. Dla radcy dworu Behrensa w *The Magie Mountain*****! zdjęcia rentgenowskie płuc są narzędziem diagnozy. Dla Hansa Castorpa, odsiadującego nieokreślony wyrok N sanatorium przeciwgruźliczym Behrensa i zakochanego nie szczęśliwie w tajemniczej, niedostępnej Claudii Chauchat, najcenniejszym trofeum jest „rentgen Claudii, który nie pokazywał jej twarzy, lecz delikatną strukturę kostną górnej połowy ciała i

*/ *Matka Boska Kwietna* **/ Pojęcie dobrowolnego więźnia oznacza u Sontag kogoś, kto świadomie ogranicza dopływ bodźców i wrażeń, a więc także twórców, którzy w celu uzyskania warunków umożliwiających skupienie izolują się od świata - przyp. tłum.

narządy oddechowe, otoczone bladą, niezmierną otoczką ciała". „Przezroczysty portret” - to daleko intymniejszy ślad ukochanej niż obraz Claudii namalowany przez Hofrata „portret zewnętrzny”, na który Hans spoglądał ongi z tak wielkim pożądaniem.

Zdjęcia stanowią sposób „uwięzienia” rzeczywistości, pojmowanej jako oporna i niedostępna. Osadzają świat w miejscu albo też powiększają rzeczywistość, która odczuwana jest jako kurcząca się, pusta, znikająca, odległa. Nie można osiągnąć rzeczywistości, ale można mieć zdjęcia i być przez nieopętany, a jak twierdzi Proust, najambitniejszy spośród „dobrowolnych więźniów” - nie można co prawda osiągnąć teraźniejszości, ale można osiągnąć przeszłość. Trudno wyobrazić sobie coś bardziej odmiennego od samopoświęcenia i pracowitości Prousta niż niewymagające wysiłku pstrykanie zdjęć, które jest chyba jedyną czynnością prowadzącą do powstawania uznanych dzieł sztuki, a wymagającą wyłącznie jednego ruchu, dotyku palca, by stworzyć całość dzieła. Podczas gdy dzieło Prousta opiera się na założeniu, że rzeczywistość jest odległa - fotografia zakłada natychmiastowy dostęp do niej. Ale wynikiem praktykowania takiego natychmiastowego dostępu jest jeszcze jedna metoda tworzenia dystansu. Mieć świat w postaci obrazów - to właśnie przeżywać powtórnie nierzeczywistość i dystans dzielący nas od świata.

Strategia proustowskiego realizmu opiera się na założeniu dystansu od potocznie przeżywanej rzeczywistości, obecności dla ożywienia tego, co normalnie dostępne jest tylko pod odległą i niejasną postacią-dla ożywienia przeszłości. Proust sądzi, że właśnie pod postacią przeszłości urzeczywistnia się teraźniejszość, że wówczas tylko, gdy teraźniejszość pochwycimy jako przeszłość - możemy ją osiągnąć naprawdę. Jeżeli Proust wymienia zdjęcia, czyni to lekceważąco: są dlań synonimem płytkiego, zbyt wzrokowego i praktycznego stosunku do przeszłości. Ich użyteczność jest znikoma w porównaniu z głębokimi odkryciami, jakie poczynić można reagując na wskazówki dostarczane przez wszystkie zmysły - tę technikę nazwał

„pamięcią mimowolną”. Trudno sobie wyobrazić zakończenie uwertury do *Swann's Way**, w której narrator znalazłby zdjęcie kościoła parafialnego w Combray i smakował ten wizualny okrucuch zamiast skromnej magdalenki zanurzonej w herbacie, która sprawia, że cały kawał życia staje nam przed oczami. Ale nie o to chodzi, że dzięki obrazom fotograficznym trudno wywołać wspomnienia (nietrudno - ale zależy to od widza, nie od zdjęć). Chodzi o to, że (zwraca na to uwagę Proust mówiąc, czego oczekuje od swoich wspomnień) nie wystarczy mieć rozległe i precyzyjne skojarzenia, trzeba jeszcze przywoływać materię i istotę rzeczy. Jednakże badając zdjęcia wyłącznie z punktu widzenia przydatności dla własnej pamięci Proust deformuje poniekąd istotę fotografii: nie są one bowiem prostym narzędziem pamięci, lecz jej fundamentem, a bywa, że zastępują pamięć.

Zdjęcia nie ułatwiają natychmiastowego dostępu do rzeczywistości, ale do jej obrazu. W jaki sposób na przykład dorośli dowiadują się, jak oni, ich rodzice i dziadkowie wyglądali jako dzieci? Taka wiedza nie była dana ogółowi przed nastaniem fotografii, a nawet nie wszystkim spośród wąskiego grona ludzi zamawiających obrazy dzieci. Większość tych obrazów mówiła mniej niż fotografie. Nawet najbogatsi zazwyczaj mieli po jednym portrecie samych siebie lub swoich przodków w wieku dziecięcym, miewali więc wspomnienie jednej chwili dzieciństwa, podczas gdy obecnie mamy wiele naszych podobizn zdjęciowych, a aparat fotograficzny umożliwia nam całkowity zapis wszystkich naszych okresów życia. W standardowych portretach mieszczańskich osiemnastego i dziewiętnastego wieku chodziło o potwierdzenie ideału modela (głoszenie pozycji społecznej, upiększanie powierzchowności). Zważywszy, że o to chodziło, nie dziwimy się już, że właścicielom nie zależało na posiadaniu większej liczby portretów. Tymczasem zapis fotograficzny potwierdza po prostu znacznie skromniej, że podmiot istnieje, a takich zdjęć nigdy za wiele.

Obawa, że niepowtarzalność jednostki zagubi się przy fotografii, najczęściej wyrażana była w połowie ubiegłego wieku w latach, gdy aparat fotograficzny dostarczył przykładów na to, jak szybko potrafi kreować ulotną modę i stwarzać zapotrzebowanie na trwałe rozwój gałęzi przemysłu. W powieści Melville'a *Pierre*, opublikowanej w tych latach, bohater, także namiętny zwolennik dobrowolnej izolacji: „rozważał, z jaką to niesłychaną łatwością można było teraz zrobić wszystkim najwierniejsze portrety za pomocą dagerotypu, podczas gdy w czasach minionych wierny portret nabyć mogli tylko ludzie zamożni, duchowa arystokracja ziemi. Naturalny przeto wydaje się wniosek, że zamiast uwiecznić geniusza, jak w dawnych czasach, portret «udziennj» (a nie uwieczni) dziś byle osła. A poza tym, jeżeli wszyscy mają już portrety, prawdziwą oznaką dystynkcji jest unikanie sportretowania”.

O ile zdjęcia poniżają, malarstwo zniekształca w przeciwnym kierunku: upatetycznia. Intuicyjnie Melville dostrzegł, że w cywilizacji rynkowej wszystkie odmiany portretu zostaną zdyskredytowane - tak rzecz się jawi Pierre'owi, który jest uosobieniem wyalienowanej wrażliwości. W społeczeństwie masowym, zdjęcie - to za mało, a obraz malarski - za dużo. Z samej natury malarstwa wynika, zauważa Pierre, że: „jemu bardziej należy się cześć niż człowiekowi: o ile trudno coś zarzucać samemu malowidłu, o tyle łatwo sobie wyobrazić coś, co człowieka niechybnie poniży”.

Ale takie ironiczne przyczynki rozplynęły się pod wpływem triumfów fotografii, aczkolwiek podstawowa różnica między obrazem malarskim a zdjęciem fotograficznym nadal utrzymuje się. Obrazy z konieczności podsumowują - zdjęcia zazwyczaj tego nie czynią. Zdjęcia fotograficzne stanowią zazwyczaj materiały dowodowe w nieustannie wytaczanym procesie biograficznym albo historycznym. A pojedyncza fotografia, w odróżnieniu od obrazu, sugeruje, że istnieją także inne zdjęcia.

Lewis Hine powiedział kiedyś, że „dokument ludzki posłuży zawsze do podtrzymania więzi między teraźniejszością i

przyszłością a przeszłością”. Fotografia zapewnia jednak nie tylko zapis przeszłości, ale i nowe podejście do teraźniejszości, na co wskazują rezultaty istnienia miliardów współczesnych dokumentów fotograficznych. Podczas gdy stare fotografie wypełniają nasz wewnętrzny obraz przeszłości, zdjęcia robione obecnie przekształcają teraźniejszość w obraz psychiczny, podobny do obrazu przeszłości. Aparaty fotograficzne ustanawiają w stosunku do teraźniejszości stosunek śledczy (rzeczywistość rozpoznajemy po śladach, jakie zostawia), zapewniają natychmiastowe „retro” w stosunku do przeżyć. Zdjęcia składają się na ironiczne zawłaszczanie: przeszłości, teraźniejszości, a nawet przyszłości. W *Invitation to a Beheading**/ Nabokova z 1938 roku więzień Cincinnatus ogląda „horoskop fotograficzny” dziecka wykonany przez złowieszczego „Monsieura Pierre'a”: album zdjęć, w którym jest mała Emmie jako niemowlę, dziecko, nastolatka i obecnie - a potem, wykorzystując retusz i zdjęcia matki, jegomość ów pokazuje, jak wygląda Emma jako młoda dziewczyna, panna młoda, trzydziestolatka, a wreszcie kobieta czterdziestoletnia, na łożu śmierci. „Parodia dzieła czasu” - tak nazywa Nabokov ten przykładowy wynalazek. Jest to także parodia fotografii.

^Fotografia, znajdując tak wiele narcystycznych zastosowań, stanowi zarazem potężne narzędzie depersonalizacji naszego stosunku do świata. Oba te zastosowania uzupełniają się wzajemnie. Niczym para okularów w lornetce, przez które można patrzeć albo „zbliżając”, albo „oddalając” świat od siebie. Aparat fotograficzny zbliża egzotykę, a znane nam przedmioty zmniejsza, uabstrakcyjnia, udziwnia i oddala. Oferuje, za pomocą jednej, łatwo przechodzącej w nałóg czynności, zarówno uczestnictwo jak i alienację z życia własnego i innych - pozwalając nam uczestniczyć, ale zarazem potwierdzić wyobcowanie. Wojna i fotografia wydają się dziś nierozłączne, a katastrofy samolotowe i inne straszliwe wypadki zawsze przyciągają uwagę ludzi z aparatami fotograficznymi. Społeczeństwo, które

przyjmuje nakaz unikania nędzy, niepowodzenia, bólu, nieszczęścia, przerażających chorób i w którym nawet śmierć uważana jest nie za coś nieuniknionego i naturalnego, ale za okrutną, niezasłużoną karę, stwarza ogromne zainteresowanie takimi wypadkami, zainteresowanie, które zaspokajane jest częściowo poprzez wykonywanie zdjęć. Poczucie, że samemu nie znosi się nieszczęść, podsyca zainteresowanie obrazami cierpień innych, a oglądanie takich obrazów wzmacnia świadomość, że samemu jest się od takich cierpień wolnym. Dzieje się tak częściowo dlatego, że patrząc na nie jesteśmy „tutaj”, podczas gdy oni są „tam”, a częściowo dlatego, że wszystkie wydarzenia zamieniają się w obrazki i nabierają „nieuchronnego” charakteru. W świecie realnym coś się dzieje, a nikt nie wie, co się jeszcze wydarzy. W świecie obrazów coś się już zdarzyło i zawsze będzie się zdarzało w taki sam sposób. ^Czerpiąc wiedzę z fotografii o wielu zjawiskach na świecie (sztuka, katastrofy, piękno przyrody) ludzie często rozczarowują się, dziwią lub odczuwają obojętność, gdy zobaczą oryginał. Zdjęcia fotograficzne pozbawiają na ogół bezpośredniego przeżycia i napięcia emocjonalnego, zaś uczucia, które same budzą te przeżycia, przeważnie różnią się od uczuć, których zaznajamamy w prawdziwym życiu. Często czujemy większy niepokój oglądając coś na zdjęciu niż naprawdę. W szpitalu w Szanghaju w 1973 roku oglądałam robotnika z wrzodami żołądka, któremu usuwano (po znieczuleniu akupunkturą) prawie cały żołądek, a jednak zdołałam wytrwać trzy godziny (była to pierwsza operacja, jaką w życiu widziałam) bez omdlenia, bez konieczności odwrócenia oczu. W rok później w paryskim kinie mniej przerażająca operacja w dokumentalnym filmie Antonioniego z Chin pt. *Chung Kuo* przerażała mnie już przy pierwszym cięciu skalpelem, a w czasie całej sekwencji operacyjnej kilka razy musiałam zamknąć oczy. Jesteśmy bardzo wrażliwi na okropności podawane w formie obrazów fotograficznych, wrażliwsi niż w realnym życiu. Wrażliwość ta stanowi część specyficznej bierności kogoś, kto jest podwójnym widzem - widzem już dawno zaszłych wydarzeń ukształtowanych -

przez uczestników, a dwa - przez autora zdjęć. Przed prawdziwą operacją musiałam się wyszorować, założyć odzież chirurga, a potem stanąć przy krzątających się chirurgach i pielęgniarkach i odgrywać moje role: zakompleksionej osoby dorosłej, dobrze wychowanego gościa, pełnego szacunku świadka. Operacja na filmie nie tylko wyklucza nawet te skromne formy uczestnictwa, ale także wszelkie aktywne formy przyglądania się. W sali operacyjnej sama zamieniałam głębię ostrości, wybierałam zbliżenia i plany średnie. W kinie Antonioni już zdecydował, jaką część operacji mam oglądać: kamera patrzy na mnie - i zmusza do oglądania, pozostawiając widzom wyłącznie - niepatrzenie. Co więcej, film zagęszcza coś, co trwa godzinami, do paru minut, pozostawiając wyłącznie zajmujące fragmenty przedstawione w ciekawy sposób, to znaczy po to, by poruszyć albo zaszokować. Dramatyczne wydarzenia ulegają dalszej dramatyzacji, dzięki dydaktycznym ujęciom i montażowi. Obracamy kartki w czasopiśmie fotograficznym, w filmie oglądamy nową sekwencję, a kontrast, jaki widzimy, jest ostrzejszy niż kontrast między kolejnymi wydarzeniami w realnym czasie.

Nie ma niczego bardziej pouczającego, gdy chcemy się przekonać o znaczeniu, jakie ma dla nas fotografia (jako, między innymi, metoda dramatyzacji rzeczywistości po to, żeby wyglądała bardziej niezwykle) niż ataki przeciwko filmowi Antonioniego w prasie chińskiej na początku 1974 roku. Wylicza się tam negatywny katalog wszystkich chwytów współczesnej fotografii oraz filmu^{*/}. Podczas gdy według nas fotografia związana jest nader ściśle z nieciągłym spostrzeganiem (właśnie o to chodzi, by poprzez część dostrzec całość - przykuwający uwagę szczegół, ciekawą metodę kadrowania), w Chinach

^{*/} por. „Podły motyw, godne pogardy sztuczki - krytyczna analiza antychińskiego filmu Chiny Antonioniego” (Pekin, Wydawnictwo Obcojęzyczne, 1974). Jest to osiemnastostronicowy niepodpisany pamflet, który stanowi przedruk artykułu opublikowanego na łamach *Zenminzipao*

stycznia 1974 roku; oraz „Odrzucając antychiński film Antonioniego” [*Pekin Review*, Nr 8, z 22 lutego 1974] - artykuł zawierający streszczenia trzech innych artykułów opublikowanych tego miesiąca. Ich celem nie było oczywiście zaprezentowanie poglądów

na fotografię, ale stworzenie modelu przeciwnika ideologicznego - podobnie wiąże się ją wyłącznie z ciągłością. Nie tylko określa się, co jest godne fotografowania - a więc coś pozytywnego, coś, co może stanowić natchnienie (przykładowo czynności, uśmiechnięci ludzie, ładna pogoda), co świeci przykładem porządnosci - ale w dodatku istnieją właściwe sposoby fotografowania, które wynikają z założeń na temat moralnego porządku przestrzeni i wykluczają odmienny sposób widzenia. Dlatego właśnie atakowano Antonioniego za ukazywanie starości, staroświecczości - „wyszukiwał i fotografował rozwalone mury i gazetki ściennie wyrzucone dawno do kosza”, nie „zwracając uwagi na duże i” małe traktory pracujące na polach, pokazywał wyłącznie osła ciągnącego kamienny walec”, oraz za ukazywanie mało chlubnych chwil - „odrażająco prezentował ludzi wycierających nos i udających się do latryny” lub chwil nie uporządkowanych - „zamiast fotografować uczniów w przykładowej szkole podstawowej filmował dzieci wybiegające po lekcji z klasy”. Oskarżano go też o zohydzenie właściwych tematów skutkiem sposobu, w jaki je fotografował: skutkiem używania „przyćmionych i ponurych kolorów” oraz ukrywania postaci w „głębokim cieniu” skutkiem wreszcie ukazywania tego samego tematu w najróżniejszy sposób - „czasami są to dalekie plany, czasami zbliżenia, czasami od przodu, czasami z tyłu”. Jednym słowem oskarżano go o pokazywanie przedmiotów i ludzi z punktu widzenia innego niż idealnie umieszczony obserwator („kamerę ustawiono celowo pod złymi kątami przy ukazywaniu wspinałego, nowoczesnego mostu, by widzom wydawało się, że most jest krzywy i grozi zawaleniem”) i o zbyt mało pełnych planów („wychodzi z siebie, by wykonać takie zbliżenie, przy którym mógł spróbować zniekształcić obraz ludzi i zohydzić ich duchowe oblicze”).

Poza masowo produkowanymi ikonograficznymi podobizna-

jak w innych masowych kampaniach propagandowych

organizowanych w tym okresie. A skoro o to chodziło, nie istniała konieczność, by wszyscy uczestnicy publicznych spotkań krytycznych pod adresem antychińskiego filmu Antonioniego (organizowanych w szkołach, fabrykach, jednostkach wojskowych i komunach) faktycznie obejrżeli *Chung Kuo*, podobnie, jak uczestnicy kampanii „krytyki Lin Piao i Konfucjusza” wcale nie byli zobowiązani do przeczytania w 1976 roku tekstów Konfucjusza.

mi, kiczami i skarbami kultury, często widzi się w Chinach zdjęcia prywatne. Wielu bowiem ma posiada zdjęcia ukochanych osób przypięte do ściany albo wsunięte pod szkło na blacie biurka, albo w kredensie. Większość tych zdjęć - to amatorskie fotografie wykonywane u nas na zjazdach rodzinnych i wycieczkach; nie istnieją jednak zdjęcia nieupozowane, nawet takie, które uznawane są za normalne przez najprymitywniejszych fotografów niedzielnych - nie ma dzieci pełzających po podłodze, nie ma uchwyconych znienacka gestów. Zdjęcia sportowe ukazują zespół jako grupę, albo w wystylizowanych, niemal baletowych momentach gry: na ogół ludzie zbierają się przed aparatem fotograficznym, a potem ustawiają w rząd lub dwa. Nie interesuje nikogo uchwycenie ludzi w ruchu. Można przypuszczać, że dzieje się tak skutkiem pewnych dawnych konwencji, namaszczonego sposobu bycia i wyglądu jednostki. I to jest także charakterystyczne dla ludzi w pierwszych fazach kultury fotograficznej (gdyż wygląd człowieka traktowany jest jako coś, co można mu ukraść), że atakują oni na przykład Antonioniego za „wykonywanie zdjęć przemocą, wbrew woli ludzi”, niczym „złodziej”. Posiadanie aparatu fotograficznego nie uzasadnia ingerencji, jak to ma miejsce w społeczeństwach, gdzie zdjęcia robi się wbrew woli fotografowanego. (Dobre obyczaje kultury fotograficznej nakazują udawać, że nic się nie zauważyło, gdy nieznajomy fotografuje nas w miejscu publicznym, o ile zachowuje on pewien dyskretny dystans - to znaczy, że nie powinno się ani zabraniać wykonywania zdjęć, ani pozować do nich). W odróżnieniu od naszej sytuacji, w której pozujemy, gdy nam się uda, a dajemy za wygraną, gdy nie mamy innego wyjścia - w Chinach wykonywanie zdjęć jest zawsze rytuałem: zawsze wiąże się z pozowaniem oraz wymaga zgody fotografowanego. Ktoś, kto „z premedytacją podkradał się do ludzi, którzy nie zdawali sobie sprawy z tego, że ma zamiar ich sfilmować”, pozbawia ich i ich rzeczy prawa do pozowania i starań, by wypadli jak najlepiej. Antonioni poświęcił niemal całe ujęcie w *Chung Kuo* pekińskiego placu Tien An Men - celu politycznych pielgrzymek w

kraju - pielgrzymom oczekującym na sfotografowanie. Antonioniego interesowało ukazanie Chińczyków w trakcie podstawowego rytuału - dokumentowania podróży przez aparat fotograficzny i jest to całkiem zrozumiałe: fotografia bowiem i bycie fotografowanym -to ulubione dzisiaj tematy fotografii. Według jego krytyków pragnienie pamiątkowej fotografii przejawiane przez odwiedzających plac Tien An Men - to „przejaw ich głęboko rewolucyjnych uczuć. Ale mając złe intencje Antonioni zamiast pokazywać tę rzeczywistość fotografował ubranie, ruch i wyraz twarzy gości; tu czyjeś zwichrzone włosy, tam ludzie mrużący oczy od słońca, tu rękawy, tam spodnie...”.

Chińczycy sprzeciwiają się fotograficznemu kawałkowaniu rzeczywistości. Nie korzysta się ze zbliżeń. Nawet pocztówki antyków sprzedawane w muzeach nie ukazują nigdy detali: przedmiot fotografuje się z przodu, w centralnym położeniu, równomiernie oświetlony, i w całości.

Według nas Chińczycy grzeszą naiwnością nie odnajdując piękna w popękanych, złuszczonych drzwiach, nie rozumiejąc malowniczości bezładu, potęgi dziwnego kąta widzenia i wagi szczegółu, poezji odwróconych pleców. Przyświeca nam współczesna wizja piękna; nic nie jest immanentnie piękne. Piękno należy odnaleźć poprzez nowe spojrzenie oraz nową interpretację sensu tego pojęcia. Ilustracją i propagandą nowej interpretacji są wielorakie zastosowania fotografii. Im liczniejsze odmiany czegokolwiek, tym więcej możliwych znaczeń i interpretacji, dlatego więcej mówi się dziś fotografią zachodnią niż chińską. Bez względu na to, co jest prawdą w odniesieniu do *Chung Kuo*, jako towaru na ideologicznym rynku (a trzeba dodać, że Chińczycy mają rację oskarżając go o ton protekcyjny), obrazy Antonioniego po prostu znaczą więcej niż obrazy, które produkują sami Chińczycy. Chińczycy nie chcą, aby zdjęcia znaczyły zbyt wiele albo żeby były ciekawe. Nie chcą oglądać świata z nieoczekiwanego punktu widzenia ani odkrywać nowych tematów. Zdjęcia mają ukazywać coś, co zostało już opisane. Fotografia stanowi dla nas obosieczny miecz do wytwarzania obrazów-„klisz” (francuski termin „cliche” ozna-

cza zarówno banał jak i negatyw fotograficzny) oraz do podsuwania nam „świeżych” obrazów. Dla władz chińskich istnieją wyłącznie „klisze”, których nie uważają za banały, ale za „poprawne” poglądy na wszystko.

W dzisiejszych Chinach przyznaje się istnienie wyłącznie dwóm rzeczywistościom. Nam rzeczywistość jawi się jako beznadziejnie i fascynująco wieloraka. W Chinach istnieją tylko dwa punkty widzenia na problemy mogące być przedmiotem dyskusji: „słuszny” i „niesłuszny”. Nasze społeczeństwo dostrzega widmo nieciągłych wyborów i spostrzeżeń. Ich oparte jest na pojedynczym, idealnym obserwatorze. A zdjęcia przyczyniają się ze swej strony do wielkiego monologu. Dla nas istnieją rozproszone, wymienne „punkty widzenia”, fotografia -to wielość. Obecna ideologia chińska określa rzeczywistość jako proces historyczny - kształtowany przez szereg pojawiających się kolejno biegunowych sprzeczności z wyraźnie zarysowanymi, moralnie zabarwionymi znaczeniami, przeszłość w większości przypadków oceniana jest negatywnie. Według nas istnieją procesy historyczne o przerażająco złożonych a czasami sprzecznych sensach. Nasza sztuka korzysta ze świadomości czasu jako historii. Dlatego upływ czasu dodaje wartości estetycznej fotografiom, a bliźni czasu sprawiają, że przedmioty stają się dla fotografa coraz atrakcyjniejsze. Wraz z pojawieniem się idei historii dajemy świadectwo zainteresowania rosnącą liczbą rzeczy. Chińczykom wolno wykorzystywać historię wyłącznie w celach dydaktycznych: mają wąskie zainteresowania historią-co prowadzi do moralizowania, zniekształceń, braku zainteresowania. I dlatego fotografia w naszym rozumieniu nie ma miejsca w ich społeczeństwie.

Ograniczenia nałożone na fotografię w Chinach ukazują jedynie charakter ich społeczeństwa zjednoczonego ideologią ostrego, niesłabnącego konfliktu. Nieskrępowane wykorzystywanie obrazów fotograficznych nie tylko odzwierciedla, ale i nadaje kształt naszemu społeczeństwu, które opiera się na odrzuceniu konfliktu. Nasze pojmowanie świata - jedyne go świata dwudziestowiecznego kapitalizmu - przypomina prze-

gląd fotograficzny. Świat jest „jeden” nie dlatego, że zjednoczony, ale dlatego, że nasza podróż przez jego najróżniejsze zakątki nie ujawnia konfliktu, lecz jeszcze bardziej zdumiewającą różnorodność. Ta rzekoma jedność świata utrzymuje się dzięki przetłumaczeniu jego zawartości na obrazy. Obrazy zawsze dają się pogodzić, choćby na siłę, nawet gdy odmiany rzeczywistości na nich ujawniane pogodzić się nie dają.

Fotografie nie reprodukują po prostu rzeczywistości, ale w sposób typowy dla współczesnego społeczeństwa wykorzystują ją jako swego rodzaju „surowiec wtórny”. Z chwilą zarejestrowania na zdjęciu, rzeczy znajdują nowe zastosowania, otrzymują nowe znaczenia wykraczające poza rozróżnienia między pięknem i brzydotą, prawdą i fałszem, pożytkiem i bez-użytecznością, dobrym i złym gustem. Z chwilą, gdy rzecz lub sytuacja stają się interesujące, te oceny przestają mieć zastosowanie, a fotografia ta -jeden z głównych środków wywołujących zainteresowanie rzeczami i sytuacjami. Uważamy coś za interesujące, jeżeli to „coś” jest podobne albo analogiczne do czegoś innego. Istnieje sztuka i moda spostrzegania przedmiotów w takim świetle, by wyglądały ciekawiej, w tym celu stale przetwarza się artefakty i minione upodobania estetyczne. Banały przetworzone stają się metabanałami. Fotoprzetwarzanie zamienia niepowtarzalne przedmioty w banały, a z banałów stwarza specyficzne, wyraziste artefakty. Obrazy rzeczy realnych przemieszczane są z obrazami obrazów. Chińczycy ograniczają zastosowania fotografii, nie dochodzi więc do nakładania się warstw czy poziomów obrazów; „wszystkie obrazy wzmacniają się i powtarzają nawzajem”^{*/}. My wykorzystujemy fotografię tak, by można było powiedzieć absolutnie wszystko i

^{*/} troska, Jaką Chińczycy otaczają streszczającą funkcję powtarzających się fotografii (i słów), skłania ich do rozdawania dodatkowych obrazów, fotografii ujawniających sceny, w których zupełnie wyraźnie żaden fotograf nie mógł brać udziału: a stałe korzystanie z takich zdjęć zdradza, jak niewiele ludności rozumie znaczenie fotografii i fotografowania. W swojej książce *Chinese Shadows* Simon Leys podaje przykład „Ruchu naśladowania Lei Fenga”, masowej kampanii z połowy lat sześćdziesiątych zmierzającej do zaszczepienia ideałów maoistowskiego obywatela zbudowanych wokół apoteozy Nieznanego Obywatela, rekruta nazwiskiem Lei Feng, który zginął mając dwadzieścia lat w

realizować każdy cel. To co w rzeczywistości jest nieciągle, łączy się na obrazach. Wybuch bomby atomowej w formie zdjęcia może służyć do reklamowania sejfu.

Różnica między fotografem jako wyrazicielem jednostkowego punktu widzenia a fotografem jako obiektywnym kronikarzem wydaje się nam podstawowa, a różnica dzieląca te dwa podejścia do zdjęć uważana jest, czasem błędnie, za różnicę między fotografią jako dokumentem. Oba typy fotografii stanowią logiczne rozwinięcie sensu fotografii: potencjalnej rejestracji wszystkiego, co istnieje, z każdego możliwego punktu widzenia. Ten sam Nadar, który wykonywał najsłynniejsze portrety znakomitości swoich czasów i robił pierwsze wywiady fotograficzne, był także pierwszym fotografem wykonującym zdjęcia z lotu ptaka, a kiedy wykonał swą „operację Dagerotyp” z balonu nad Paryżem w 1855 roku, natychmiast zrozumiał przyszłe zastosowania wojskowe fotografii.

Dwie postawy kryją się za założeniami, że wszystko na świecie stanowi surowiec dla aparatu fotograficznego. Odkrywamy, że wszystko jest w jakimś stopniu piękne albo przynajmniej interesujące, jeżeli spojrzymy dostatecznie bystrym wzrokiem. (A ta estetyzacja rzeczywistości, która sprawia, że cokolwiek udostępniamy aparatom fotograficznym, pozwala także wyciągać wszystkie fotografie, nawet całkiem przyziemne i wykonane w praktycznym celu, do działu „sztuka”). Druga postawa każe we wszystkim doszukiwać się przedmiotu o jakimś przyszłym albo współczesnym zastosowaniu, przedmiotu ocen, decyzji i prognoz. Wedle pierwszej postawy - nie ma niczego, czego nie należałoby zobaczyć; wedle drugiej - nie ma niczego, czego nie trzeba by udokumentować. Aparaty fotograficzne

jakimś nieważnym wypadku. Wystawy Lei Fenga organizowane w dużych miastach zawierają „fotograficzne dokumenty” w rodzaju „Lei Feng pomaga starszce przejść przez jezdnię”, „Lei Feng potajemnie pierze bieliznę towarzysza”, „Lei Feng oddaje drugie śniadanie towarzyszowi, który zapomniał zabrać kanapki z domu” i tak dalej, „przy czym nikt najwyraźniej nie pyta o szczęśliwy Zbieg okoliczności, który ściągnął fotografa na miejsce różnych wydarzeń w jego życiu - życiu tego skromnego, nieznanego bliżej żołnierza”. W Chinach prawda zdjęcia to tyle co pożytek, jaki może wynikać z tego, że ludzie je obejrzą.

wcielają w życie estetyczny punkt widzenia na rzeczywistość, ponieważ są zabawkami, które każdemu dają możliwość ferowania bezstronnych ocen o doniosłości, zainteresowaniu i pięknie. („Z tego byłoby niezłe zdjęcie”). Aparaty fotograficzne wcielają w życie instrumentalny punkt widzenia poprzez zbieranie informacji, które pozwalają na dokładniejsze i szybsze reagowanie na to, co się dzieje. Reakcja może być, rzecz jasna, gwałtownie wroga lub przyjazna: zdjęcia zwiadu lotniczego pomagają zabijać życie, zdjęcia rentgenowskie - ratować je.

Sprzeczność postawy estetycznej i instrumentalnej, prowadząca do sprzecznych, a nawet niedających się pogodzić uczuć względem ludzi i sytuacji, ta sprzeczność postaw stanowi rys charakterystyczny społeczeństwa, którego członkowie oddzielają sferę prywatną od publicznej. I nie ma niczego, co, by nas lepiej przygotowywało do życia z tą sprzecznością, niż robienie zdjęć, które tak łatwo dają się wykorzystać w służbie obu postaw. Z jednej strony aparaty fotograficzne uzbrajają ramię władzy - państwa, przemysłu, nauki. Z drugiej - pomagają wyrazić mityczną przestrzeń zwaną życiem prywatnym. W Chinach, gdzie nie ma na nie miejsca, poza polityką i moralizatorstwem, gdzie nie ma miejsca na wyrażanie wrażliwości estetycznej, tylko niektóre rzeczy są fotografowane i tylko w określony sposób. Dla nas, w miarę jak oddalamy się coraz bardziej od polityki, przestrzeń swobodna, którą możemy zagospodarować ćwiczeniami wrażliwości umożliwianymi przez aparaty fotograficzne, powiększa się. Jednym ze skutków nowej techniki fotograficznej (wideo, filmy, które można wyświetlać tuż po nakręceniu) jest zamiana coraz większej liczby zastosowań aparatu fotograficznego w życiu prywatnym na ćwiczenia w narcyzmie - to znaczy na samoobserwację. Ale tak obecnie popularne wykorzystanie zdjęć w sypialniach, na sesjach terapeutycznych i na weekendowych konferencjach ma znacznie mniejsze znaczenie, niż potencjalne możliwości zastosowania wideo do kontroli zachowań w miejscach publicznych. Prawdopodobnie Chińczycy wykorzystają kiedyś instrumentalnie fotografię i to w taki sam sposób jak my z jednym być może

wyjątkiem. My mamy zwyczaj utożsamiania osobowości z zachowaniem, co ułatwia publiczne instalowanie mechanicznego nadzoru z zewnątrz. Chińskie normy porządku są znacznie surowsze, wymagają nie tylko nadzoru zachowań, ale i zmiany serc. Nadzór jest tam zinternalizowany w stopniu wyższym, niż sobie uświadamiamy. Nasuwa się myśl, że ich społeczeństwo oferuje znacznie mniejsze szanse aparatom fotograficznym rozumianym jako przyszłe narzędzia nadzoru.

Chiny dostarczają przykładu dyktatury, której ideą naczelną jest „dobro”, i w której jak najsurowsze ograniczenia nakłada się na wszelkie formy ekspresji, włączając w to obrazy. Przyszłość może nam przynieść inny rodzaj dyktatury, której ideą naczelną będzie „zaciekawienie” i w której rozpowszechniane zostaną obrazy wszelkich typów, stereotypowe i ekscentryczne. Coś w tym rodzaju sugeruje Nabokov w *Invitation to a Beheading*. Jego portret wzorowego państwa totalitarnego zawiera jedną tylko, wszechobecną sztukę: fotografię - a przychylnie nastawiony fotograf, który kręci się wokół celi śmierci bohatera, okazuje się na koniec katem. I nie ma sposobu (oprócz poddania się olbrzymiej historycznej amnezji, jak w Chinach) ograniczenia w rozpowszechnianiu obrazów fotograficznych. Pytanie brzmi tylko: czy świat obrazów stworzony przez aparaty fotograficzne może pełnić odmienne funkcje. Obecna funkcja jest dość jasna, jeżeli zważy się, w jakich kontekstach oglądamy zdjęcia, jakie uzależnienie to wywołuje, jakie antagonizmy łagodzi - to znaczy, jakie instytucje są przez ten świat wspierane, czyje potrzeby naprawdę zaspokajają.

Spółczesne społeczeństwo kapitalistyczne wymaga kultury opartej na obrazach. Musi dostarczać wiele rozrywki, by pobudzać zakupy i znieczulać cierpienia wynikające z różnic klasowych, rasowych i płciowych. I musi także gromadzić nieograniczoną liczbę informacji po to, by zwiększać eksploatację bogactw naturalnych, wydajność, utrzymywać ład, prowadzić wojny i dostarczać zatrudnienia biurokratom. Bliźniacze zdolności aparatu fotograficznego, zdolność subiektywizacji i obiektywizacji rzeczywistości, idealnie służą tym potrzebom i wzmacniają je.

Aparaty fotograficzne definiują rzeczywistość na dwa sposoby o podstawowym znaczeniu dla funkcjonowania rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego: jako widowisko (dla mas) i jako przedmiot nadzoru (dla rządzących). Produkcja obrazów wspomaga także panującą ideologię. Zmiana społeczna zastąpiona zostaje zmianą obrazów. Wolność konsumpcji mnóstwa obrazów i dóbr utożsamiane są z wolnością jako taką. Zawężenie swobodnego wyboru politycznego do swobodnej konsumpcji wymaga nieograniczonej produkcji i konsumpcji obrazów.

Ostatecznym powodem fotografowania wszystkiego jest sama logika konsumpcji. Konsumować - to spalać, używać, a przeto - uzupełniać. Gdy tworzymy obrazy i zużywamy je - potrzebujemy coraz więcej i jeszcze więcej obrazów. Ale obrazy -to nie skarb, dla którego należy przetrząsać świat; są pod ręką, gdziekolwiek rzucimy okiem. Posiadanie aparatu fotograficznego wywołuje uczucie podobne pożądaniu. I jak wszystkie wiarygodne formy pożądania, nie daje się zaspokoić; po pierwsze dlatego, że możliwości fotografii są nieograniczone, a po drugie dlatego, że przedsięwzięcie to pożera samo siebie. Wysiłki czynione przez fotografów pragnących naprawić nadwątlone poczucie rzeczywistości przyczyniają się do jego dalszego nadwątlenia. Nasze uciążliwe poczucie przemijalności wszystkiego staje się dotkliwsze, gdy aparaty fotograficzne dostarczają nam środków „utrwalania” ulotnego ruchu. Konsumujemy obrazy w jeszcze szybszym tempie, i, jak słusznie podejrzewał Balzac mówiąc o pożeraniu przez aparaty fotograficzne warstw ciała, obrazy pożerają rzeczywistość. Aparaty fotograficzne są szczepionką i zarazą, stanowią środek przywłaszczania rzeczywistości i środek sprawiający, że jawi się ona jako przestarzała.

Potęga fotografii doprowadziła do deplatonizacji naszego rozumienia świata, także coraz mniej osiągalne stało się rozmyślanie nad doświadczeniem zgodnie z rozróżnieniem między obrazami a rzeczami, kopiami a oryginałami. Platonie, negatywne nastawienie do obrazów sprawiło, że przyrównano je do

cieni przemijalnych, mało komunikatywnych, niematerialnych, bezsilnych towarzyszy rzeczy realnych, którym asystują. Ale potęgą zdjęć fotograficznych ma swoje źródła w tym, że stanowią one materialne przedmioty same w sobie, że są bogatymi w informacje złożami pozostawionymi przez to, co utrwaliły, że stanowią mocny środek oszukiwania rzeczywistości - zamieniania jej w cień.

Obrazy są realniejsze' niż ktokolwiek mógł to przypuszczać. I właśnie dlatego, że są niewyczerpanym źródłem, niedającym się wyczerpać przez konsumpcyjne marnotrawstwo, powinno się je otoczyć ochroną jako środowisko naturalne. Jeżeli istnieje lepszy sposób umieszczenia świata obrazów w świecie rzeczywistym, to wymaga on ekologii nie tylko dla realnych przedmiotów, ale i dla obrazów.

Krótką antologia cytatów

(w hołdzie W.B.)

Pragnęłam utwalić wszelkie przejawy piękna, jakie pojawiały się przede mną i wreszcie pragnienie to zostało spełnione.

Julia Margaret Cameron

Bardzo chciałabym mieć taką pamiątkę każdej drogiej mi istoty na świecie. Nie podobieństwo samo jest w takich przypadkach cenne - ale skojarzenie i poczucie bliskości... fakt, że nawet cień rzucony przez kogoś leży tam utwalony na wieki! Na tym jak sędzę polega uświęcająca rola portretów - i nie objawiam żadnej potwornej cechy charakteru - przeciwko której tak gwałtownie protestują moi bracia - gdy mówię, że wołałabym raczej mieć taką pamiątkę po kimś, kogo bardzo kochałam, niż najszlachetniejsze dzieło artystyczne, jakie kiedykolwiek stworzono.

Elisabeth Barrett (1843, list do Mary
Russell Mitford)

Twoje zdjęcie - to zapis twego życia w oczach każdego, kto prawdziwie widzi. Możesz dostrzegać sposób widzenia innych ludzi, a nawet pozostawać pod jego wpływem, możesz zeń korzystać, by odkryć własny, ale ostatecznie musisz go odrzucić. To właśnie miał Nietzsche na myśli, gdy powiedział: „przeczytałem już Schopenhauera, teraz muszę go zapomnieć”. Wiedział, jak zdradliwy bywa czyjś sposób widzenia, zwłaszcza gdy

objawia się głębokiego przeżycia, o ile pozwolisz, by stanął między tobą a twoim punktem widzenia.

Paul Strand

Dość prawdopodobne stało się założenie, które możemy już zaakceptować, że człowiek zewnętrzny jest obrazem wewnętrznego, a twarz wyraża i ujawnia osobowość; potwierdzeniem tego założenia stanowi powszechna chęć oglądania tych, którzy zyskali sławę... Fotografia zaspokaja naszą ciekawość w sposób najpełniejszy.

Schopenhauer

Przeżycie piękna musi z konieczności być przeżyciem fałszywym.

Nietzsche

Obecnie za śmiesznie niską cenę możemy zapoznać się nie tylko ze wszystkimi zakątkami świata, ale także z każdym znanym Europejczykiem. Wszecobecność fotografa - to coś wspaniałego. Wszyscy już widzieliśmy Alpy, poznaliśmy dokładnie Chamonix i Mer de Glace, aczkolwiek nigdy nie stawiliśmy czoła trudom podróży przez kanał La Manche... Przebyliśmy Andy, Tenerifę, Japonię, „zaliczyliśmy” Niagarę i tysiąc wysp, upiliśmy się rozkoszami pola bitwy z naszymi rówieśnikami (w oknach wystawowych), siadywaliśmy na naradach władców, zaprzyjaźniliśmy się z królami, cesarzami i królowymi, primadonnami, ulubieńcami z baletu i pełnymi wdzięku aktorami. Widzieliśmy duchy i serce nam nie zamarło ze strachu, staliśmy przed koronowanymi głowami nie zdejmując nakryć głowy, jednym słowem patrzyliśmy przez trzycalowy obiektyw na każdy rodzaj przepychu i próżności w tym nieuczciwym, ale pięknym świecie.

D.P. - felietonista w *Once a Week*,
Londyn, 1 czerwca 1861

Słusznie powiada się o Atgecie, że fotografował opustoszałe ulice Paryża niczym miejsce zbrodni. Miejsce zbrodni także pustoszeje: fotografuje się je d/a uzyskania dowodów. U Atgeta zdjęcia stają się materiałem dowodowym na wypadki historyczne i uzyskują ukryte znaczenie polityczne.

Walter Benjamin

Gdybym potrafił opowiedzieć historię słowami, nie musiałbym dźwigać aparatu fotograficznego.

Lewis

Hine

Pojechałem do Marsylii. Niewielka pensyjka pozwoliła mi przeżyć więc pracowałem z radością. Właśnie odkryłem lejkę. Stała się przedłużeniem mojego oka i nigdy się odtąd z nią nie rozstawałem. Całymi dniami polowałem na ulicach, napięty i gotów do skoku, zdecydowany „uchwycić” życie - złapać je na gorącym uczynku. Przede wszystkim pragnąłem pochwycić w ramki jednego zdjęcia istotę jakiegoś wydarzenia, które właśnie rozgrywało się na moich oczach.

Henri

Cartier-

Bresson

Trudno wyczuć, gdzie ty się wycofujesz i zostawiasz sprawę aparatowi.

Minolta 35 mm SLR sprawia, że niemal bez wysiłku chwytasz świat wokół siebie albo odtwarzasz świat, który nosisz w sobie. Aparat dobrze leży w ręku. Palce swobodnie układają się w odpowiednim miejscu. Wszystko działa tak płynnie, że aparat staje się częścią ciała. Nigdy nie musisz odrywać oka od wizjera, by coś uregulować. Możesz się więc skupić na robieniu zdjęcia... I masz całkowitą swobodę w odkrywaniu granic wyobraźni dzięki Minolcie. Ponad 400 obiektywów w doskonale wypracowanych systemach Rokkor-X i Minolta/Celtic pozwala ci pokonywać odległości albo chwytać malowniczą panoramę z perspektywy „rybiego oka”...

MINOLTA

Kiedy ty jesteś aparatem, a aparat jest tobą.

(1976)

reklamówka

Fotografuję to, czego nie mam zamiaru malować i maluję to, czego nie mogę sfotografować.

Man Ray

Tylko z prawdziwym wysiłkiem można aparat fotograficzny zmusić do kłamstwa. Jest to w gruncie rzeczy uczciwy środek przekazu - a więc fotograf ma znacznie większe szanse na naukowe podejście do przyrody, na poczucie wspólnoty, niż impertynency, buńczuczni, samozwańczy artyści. A współczesny sposób patrzenia i odkrywania nowego życia, opiera się na uczciwym podejściu do wszystkich problemów, czy to moralności, czy sztuki. Fałszywe frontony kamienic, fałszywe normy moralne, uniki i maskarady wszelkiego rodzaju, należy odrzucić i zostaną one odrzucone.

Edward Weston

W większości moich prac staram się ożywić wszystkie przedmioty, nawet tak zwane „nieożywione” ludzkim duchem. Stopniowo doszedłem do wniosku, że ta niesłychanie animistyczna tendencja bierze się u mnie z głębokiego strachu i niepokoju skutkiem przyspieszonej mechanizacji ludzkiego życia i wynikających stąd prób wyparcia jednostkowej niepowtarzalności we wszystkich sferach ludzkich działań - cały ten proces jest bowiem jedną z dominujących cech nasze: o militarno-przemysłowego społeczeństwa... Twórczy fotograf wyswabza ludzką treść przedmiotów i nadaje człowieczeństwo nieludzkiemu światu, który go otacza.

Ciarence John Laughlin

Wszystko daje się obecnie fotografu.

Robert Frank

Zawsze wolałem pracować w studio. Oddziela ono ludzi od otoczenia. Stają się w pewnym sensie... symbolami samych siebie. Często mam wrażenie, że ludzie przychodzą do mnie po zdjęcia tak, jakby przychodzili do lekarza albo wróżki, żeby im powiedziano, co z nimi jest. A więc zależą ode mnie. Muszę im pomóc. Inaczej nie ma czego fotografować. Skupienie musi pochodzić ode mnie i wchłonąć ich. Czasami siła ta rośnie tak niesłychanie, że zapominamy o wszystkim, co się dzieje dookoła. Czas zatrzymuje się. Przeżywamy krótką intensywną, intymną znajomość. Ale nie zdobywamy jej. Nie ma historii... ani przyszłości. I gdy sens się kończy, gdy zdjęcie jest gotowe - nic nie zostaje prócz fotografii... fotografii i pewnego zażenowania. Wychodzą... i już ich nie znam. Ledwie słyszałem, co mówili. Jeżeli tydzień później spotkam ich gdzieś, nie oczekuję, by mnie poznawali. Bo nie mam poczucia, że z nimi byłem. Przynajmniej ta część mnie, która z nimi była... jest teraz na fotografii. A zdjęcia są dla mnie rzeczywiste na sposób, który jest ludziom niedostępny. To przez zdjęcia ich poznaję. Może leży to w samej naturze fotografa? Nigdy naprawdę nie o mnie chodzi. Nie * muszę niczego wiedzieć. To wyłącznie "kwestia rozpoznania.

Richard Avedon

Dagerotyp - to nie tylko narzędzie, które pomaga rysować przyrodę... pozwala jej także zwielokrotnić się.

Louis Dagueurre (1838, z ulotki rozpowszechnianej w celach handlowych)

Wytwory człowieka albo przyrody nigdy nie wyglądają równie okazale, co na zdjęciu Anselma Adamsa. Jego zdjęcie potrafi chwycić widza za serce silniej niż

rzeczywisty przedmiot na nim przedstawiony.

reklamówka książki - albumu zdjęć Ansel Adamsa

To zdjęcie wykonane Polaroidem XL-70 stanowi część zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Zdjęcie jest dziełem Lukasa Samarasa, jednego z wybitniejszych artystów amerykańskich. Wchodzi w skład jednego z najważniejszych zbiorów świata. Wykonano je najdoskonalszym systemem natychmiastowej fotografii, jaki istnieje na świecie, aparatem Polaroid SX-70 Land, który znajduje się już w rękach milionów ludzi. Jest to aparat o niezwykłej jakości, zdolny do prezentacji przedmiotów odległych o dziesięć cali lub nieskończoności... Oto dzieło sztuki Samarasa wykonane przy pomocy aparatu SX-70, który sam jest dziełem sztuki.

reklama (1977)

Moje zdjęcia są w większości przypadków pełne współczucia, łagodne i osobiste. Zazwyczaj pozwalają widzowi patrzeć na własny rachunek. Nie moralizują. I nie udają sztuki.

Bruce Davidson

Nowe formy w sztuce tworzy się kanonizując formy peryferyjne.

Wiktor Szklowski

... powstał nowy przemysł, który w znacznym stopniu przyczynia się do utwierdzenia głupoty objawiającej się w wierze w samą siebie i do ruiny tego, co mogło jeszcze pozostać boskiego w geniuszu Francji. Bałwochwalczy tłum głosi ideały godne siebie i odpowiadające jego naturze - to całkowicie zrozumiałe. Jeżeli o malarstwo i rzeźbę idzie, współczesne credo wyrafinowanej publiczności, przede wszystkim we Francji, brzmi następująco: „Wierzę w Przyrodę i tylko w Przyrodę (istnieją po temu ważne powody). Wiierzę, że sztuka jest i powinna być dokładnym naśladowaniem przyrody... A przeto przemysł, który dałby nam wyniki takie same jak Przyroda, byłby sztuką doskonałą”. Mściwy Bóg spełnił to życzenie tłumu. Dagueurre

był jego Mesjaszem. I teraz tłum mówi do siebie: „Ponieważ fotografia daje nam gwarancję dokładności, o jakiej marzyliśmy (naprawdę w to wierzą ci głupcy!) - to fotografia i sztuka stanowią jedno i to samo”. Od tej chwili nasze plugawe społeczeństwo złożone z samych narcyzów popędziło zgodnie, by spojrzeć na swoje trywialne oblicze na skrawku metalu... Jakiś pisarz demokratyczny powinien dostrzec w tym tanią metodę rozpowszechniania pogardy dla historii i dla malarstwa wśród ludu...

Baudelaire

Samo życie nie jest rzeczywistością. To my tchniemy życie w skały i kamyczki.

Frederick Sommer

Młody artysta zanotował, kamień po kamieniu, jak wyglądają katedry Strasburga i Reims w ponad setce różnych zdjęć. Dzięki niemu wspięliśmy się na wszystkie wieżyczki... tego, czego nie dostrzegliśmy na własne oczy, nie zapomnieli dla nas ujawnić... można wręcz pomyśleć, że świętobliwi artyści średniowiecza przewidzieli dagerotyp umieszczając wysoko swoje rzeźby i płaskorzeźby, gdzie już tylko ptaki krążące pod sklepieniami mogły podziwiać szczegóły i doskonałość... Cała katedra zostaje zrekonstruowana, warstwa po warstwie, przy wspaniałych efektach światła słonecznego, cieni i deszczu. Pan Le Secq także zbudował sobie pomnik.

H.de Lacretelle

Potrzeba przybliżenia przestrzennego i ludzkiego stała się dziś niemal obsesją, podobnie jak tendencja do zaprzeczania niepowtarzalnej albo efemerycznej jakości danego wydarzenia poprzez fotograficzną jego reprodukcję. Istnieje rosnące zapotrzebowanie na fotoreprodukcję przedmiotu w zbliżeniu.

Walter Benjamin

Nie ma niczego dziwniejszego w tym, że fotograf zostaje fotografem niż w tym, że treser lwów zostaje treserem lwów.

Dorothea Lange

Gdybym była tylko ciekawska, trudno byłoby komuś powiedzieć: „chcę przyjść do ciebie do domu i wysłuchać historii twego życia”. Wydaje mi się, że ludzie powiedzieliby : „zwariowałaś”. Poza tym broniliby się ze wszystkich sił. Ale aparat fotograficzny to jakby alibi. Wielu ludzi chce, żeby na nich od czasu do czasu zwracano uwagę, bo takie zwracanie uwagi im odpowiada.

Diana

Arbus

...Nagle mały chłopiec upadł na ziemię tuż obok mnie. Zdałem sobie sprawę, że policja nie strzelała już w powietrze. Strzelali do tłumu. Jeszcze kilkoro dzieci upadło... Zacząłem robić zdjęcia malcowi, który umierał. Krew buchała mu ustami i jakieś dzieci uklęknęły przy nim i próbowały ją zatamować. Potem inne dzieci zaczęły krzyczeć, że mnie zabijają... Prosiłem, żeby zostawił mnie w spokoju. Mówiłem, że jestem reporterem i chcę zapisać wszystko, co się dzieje. Młoda dziewczyna uderzyła mnie w głowę kamieniem. Byłem oszołomiony, ale nie upadłem. Potem opamiętali się i kilkoro odprowadziło mnie na bok. Przez cały czas nad głowami warczał helikopter i słychać było strzały. To było jak sen. Sen, którego nigdy nie zapomnę.

ze sprawozdania Alfa Khumalo, czarnego reportera *Johannesburg Sunday Timesa* na temat wybuchu zamieszek w Soweto na południu Afryki, opublikowanego w *The Observer* (Londyn, 20 czerwca, 1976)

Fotografia jest jedynym „językiem” rozumianym we wszystkich zakątkach świata i łączącym narody i kultury. Łączy ona

rodzinę człowiecza.. Niezależna od politycznego nacisku - gdy ludzie są wolni - odzwierciedla prawdziwe życie i wydarzenia, pozwalając podzielać nadzieje i rozpacz innych, a także dostarcza danych o warunkach społecznych i politycznych. Stajemy się naocznyimi świadkami człowieczeństwa i nieludzkości człowieka...

Helmut Gernsheim

(Fotografia twórcza, 1962)

Fotografia - to system manipulacji wzrokowej. W gruncie rzeczy polega ona na oprawianiu w ramkę fragmentu jednostkowego stożka widzenia, jeżeli już się stoi w odpowiednim miejscu i w odpowiedniej chwili. Niczym w szachach lub pisarstwie jest to sprawa wyboru spośród danych możliwości, tyle że w przypadku fotografii ich liczba jest nieskończona.

John Szarkowski

Czasami ustawiam aparat w rogu pokoju, siadam w pewnej odeń odległości z przewodem w ręku łączącym mnie z migawką i przyglądam się ludziom rozmawiającym z panem Caldwellem. Czasami dopiero, po godzinie ich twarze lub gesty zdradzają coś, co chciałbym wyrazić. Kiedy moment taki nadęcie, chwytam go i zapisuję na kawałku taśmy, zanim się zorientują o co chodzi.

Margaret Bourke-White

Zdjęcie burmistrza Williama Gaynora z Nowego Jorku na chwilę przed śmiercią z rąk mordercy w roku 1910. Burmistrz miał właśnie wejść na pokład statku przed podróżą do Europy, gdy przybył reporter jakiejś gazety, prosząc, by stanął i dał się sfotografować. Gdy reporter uniósł aparat fotograficzny do oczu, z tłumu oddano dwa strzały. W zamieszaniu, jakie nastąpiło, fotoreporter zachował zimną krew. Zdjęcie zalanego krwią

burmistrza padającego w ramiona asystenta weszło do historii fotografii.

podpis pod jednym ze zdjęć w *Clik: A Pictorial History of the Photograph *I*(1974)

Fotografowałem nasz sedes, połyskujące, emaliowane naczynie niezwyklej piękności... Była w nim każda czuła krzywizna „boskiej postaci ludzkiej” minus ułomności. Grekom nigdy nie udało się doprowadzić do równie istotnego spożytkowania własnej kultury. Sedes nasunął mi myśl o wygięciu pięknie zaokrąglającego się konturu Nike z Samotraki.

Edward Weston

Dobry smak w okresie technologicznej demokracji okazuje się koniec końców więcej jak uprzedzeniem w zakresie gustu. Jeżeli sztuka ogranicza się do tworzenia dobrego albo złego smaku, to ponosi całkowitą klęskę. W kwestiach tych na przykładzie łodówki, dywanu czy fotela, które mamy w domu -łatwo wyrazić dobry lub zły gust. Obecnie dobrzy artyści fotograficy próbują podnieść sztukę na wyższy poziom od powszechnie panującego. Sztuka fotografii musi pozbyć się całkowicie logiki. Próżnia logiczna istnieje, jeżeli widz ma zastosować swoją logikę do próżni i do samego dzieła, które w rzeczywistości powstaje na jego oczach. Staje się ono bezpośrednim odbiciem świadomości, logiki, moralności, etyki i gustu widza. Dzieło powinno działać jako mechanizm sprzężenia zwrotnego przy potwierdzeniu obrazu samego siebie wykorzystywanego przez widza.

Les Levine (Fotografika, w: *Studio International*, lipiec-sierpień 1975)

**I Pstryk: Historia fotografii w obrazkach*

Kobiety i mężczyźni - temat jest niemożliwy, bo nie może być odpowiedni. Możemy tylko odnajdywać kawałki i fragmenty śladów. A ten niewielki album - to tylko prymitywne szkice mówiące o co chodzi. Prawdopodobnie dziś zasiewamy ziarno uczciwszych stosunków między kobietą a mężczyzną.

Duane Michals

Dlaczego ludzie przechowują zdjęcia? - Dlaczego? Bóg raczy wiedzieć! Dlaczego ludzie przechowują cokolwiek-śmieci, kłamoty, różne paskudztwa? Przechowują i tyle!

- Poniekąd zgadzam się z tobą. Niektórzy przechowują różne rzeczy. Niektórzy wyrzucają wszystko, kiedy tylko przestaje im być to potrzebne. To faktycznie kwestia usposobienia. Ale teraz mówię wyłącznie o zdjęciach. Dlaczego ludzie trzymają właśnie zdjęcia?

- Ponieważ, jak już mówiłem, niczego nie wyrzucają ot, tak po prostu. Albo dlatego, że im przypominają... Poirot rzucił się na to sformułowanie.

- Właśnie. Przypominają. Zapytajmy jeszcze raz - dlaczego? Dlaczego kobieta trzyma zdjęcie samej siebie z czasów młodości? I tu powiedziałbym, że podstawową przyczyną jest próżność. Była piękną dziewczyną i trzyma swoje zdjęcie, żeby sobie przypomnieć, jaka piękna była kiedyś. Podtrzymuje ją to na duchu, kiedy lusterko mówi coś niestrawnego. Mówi, powiedzmy do przyjaciela: tak wyglądałam, kiedy miałam 18 lat. I wzdycha ciężko... Możliwe, prawda?

- Tak, tak. Powiedziałbym, że to prawdopodobne. -Tak więc przyczyną najbardziej istotną jest próżność. A przyczyną następną - sentymenty.

- To nie to samo?

- Nie, niezupełnie. Ponieważ prowadzi cię do przechowania nie tylko własnego zdjęcia, ale i zdjęcia kogoś innego... Zdjęcie twojej zamężnej córki-kiedy jeszcze była dzieckiem siedzącym na dywanie w tiulach... Czasami ludzie wstydzą się tego, ale matki najczęściej przechowują takie zdjęcia. A synowie i córki

często trzymają przy sobie zdjęcia matek, zwłaszcza zmarłych. - „To moja matka jako dziewczyna”.

- Zaczynam rozumieć do czego pan zmierza, Poirot.

- A możliwe, że istnieje także trzecia ewentualność. Ani próżność, ani sentymenty, ani miłość - może nienawiść, co?- Nienawiść.

- Tak. Aby podsycić pragnienie zemsty. Jeżeli ktoś cię skrzywdził - to możesz zatrzymać jego zdjęcie, aby sobie przypomnieć o tym, prawda?

z Agaty Christie *Mrs. McGinty's Dead* (1951)

Poprzednio o świecie komisja, wysłana specjalnie, odnalazła pod lasem, w zagrodzie, ciało Antonia Conselheiro. Po usunięciu płytkiej warstwy ziemi, znaleziono ciało owinięte w żałośnie brudne prześcieradło, na którym pobożna ręka umieściła kilka zwiędłych kwiatków. Tam, na trzcinowej macie, leżały szczątki „notorycznego i barbarzyńskiego agitatora”... Ostrożnie wyjęto ciało z grobu, jako że stanowiło cenny relikwiarz - było jedyną nagrodą, jedynym łupem wojennym w tym konflikcie i żołnierze uważali, by się nie rozpadło... Potem je sfotografowano i wypełniono odpowiedni formularz zaświadczający o jego tożsamości: bo cały naród miał być całkowicie przeświadczony, że skończono ze straszliwym wrogiem.

Euclides da Cunha's - *Rebellion in the Backlands**/
(1902)

Ludzie wciąż zabijają się wzajemnie, jeszcze nie zrozumieli, jak żyją, dlaczego żyją. Politycy nie zauważyli, że ziemia jest jedna, a jednak telewizja (Telehor) już została wynaleziona; „dalekowzroczny obserwator” istnieje i jutro będziemy w stanie zajrzeć do serca naszych bliźnich, dotrzeć wszędzie, a zarazem

*I *Bunt na prowincji*

pozostać w samotności. Drukujemy także miliony książek, gazet, czasopism. Niedwuznaczność rzeczywistości, prawda codziennej sytuacji dostępna jest wszystkim klasom. Pojęcia higieny wzrokowej, zdrowia wizualnego stopniowo przenikają do naszej świadomości.

Laszló Moholy-Nagy (1925)

W miarę jak praca nad moim przedsięwzięciem szła naprzód stało się jasne, że nie ma znaczenia, gdzie będę robił zdjęcia. Określone miejsce dostarczało tylko pretekstu, by zacząć pracować... widzimy tylko to, co jesteśmy gotowi dostrzec - to, co odbija nasz umysł w danej chwili...

George Tice

Fotografuję, żeby się przekonać, jak to będzie wyglądało na zdjęciu.

Garry Winogrand

Podróże za stypendium Guggenheima były niczym wyrafinowane wyprawy po ukryte skarby, i fałszywe tropy przeplatały się z właściwymi. Zawsze oferowano nam ulubione widoki albo krajobrazy. Czasami takie sugestie opłacały się i prowadziły do powstania nowego Westona, czasami okazywało się, że to niewypał... a jeździliśmy szmat drogi na darmo. Wówczas doszłam do sporej wprawy, toteż nie odczuwałam żadnej przyjemności widząc piękne krajobrazy, o ile Edward nie wyjmował aparatu. Wiedział, że nie ryzykuje wiele, gdy opierał się o siedzenie mówiąc: „nie zasypiam, tylko daję odpocząć oczom”, ponieważ wiedział, że moje oczy są na jego usługi, i że w chwili, gdy pojawi się coś o „westonowskim” wyglądzie, zatrzymam samochód i obudzę go.

Charis Weston (cyt. za: Ben Maddow,

Polaroid 3X-70. Nie pozwoli ci zatrzymać się.

Nagle zobaczysz zdjęcie, gdziekolwiek zerkniesz... Naciskasz czerwony elektroniczny przycisk. Dzzzz... trach... i masz. Widzisz, jak zdjęcie się rodzi, staje się coraz wyraźniejsze, bardziej szczegółowe, dopóki w kilka minut później nie otrzymasz odbitki prawdziwej jak życie. Wkrótce zaczynasz robić zdjęcia jak karabin maszynowy - nawet co półtorej sekundy szukając, nowych kątów widzenia i powielając odbitki na miejscu. SX-70 staje się częścią ciebie, bezszelestnie i bez wysiłku prześlizgując się przez życie...

reklamówka (1975)

... oglądamy zdjęcie, obraz na ścianie, jako przedmiot (.człowieka, krajobraz itd.) tam przedstawiony.

Nie musi tak być. Łatwo można sobie wyobrazić ludzi, którzy takiego stosunku do zdjęć nie mają. Na przykład może ich odpychać fotografia, ponieważ bezbarwna twarz albo nawet twarz o zmniejszonych rozmiarach wydają się im nieludzkie.

Wittgenstein .

Czy to natychmiastowa fotografia...

próby zniszczenia osi?

rozprzestrzeniania się wirusa?

przypadkowego zestawu laboratoryjnego?

miejsca zbrodni?

oka zielonego żółwia?

wykresu sprzedaży w sklepie?

odchyień chromosomowych?

strony 173 w „Anatomii” Graya?

odczytu elektrokardiogramu?

liniowego przetwarzania sztuki półtonów?

trzymilowego znaczka z Eisenhowerem za 8 centów?

drobnego pęknięcia czwartego zębra?

kopii niezastąpionego przezrocza 35 mm?

Nowej diody powiększonej 13 razy?
metalografu stali wanadowej?
Powiększonego węzła limfatycznego?
Wyniku elektroforezy?

z tego spisu... nie ma ograniczeń w rodzaju materii muszą zapisywać. Na szczęście, jak widać ze aparatu fotograficznego marki Polaroid Land nie ma prawie granic w zakresie rodzaju dokumentacji fotograficznej uzyskać. A ponieważ zdjęcia dostaje się można je powtarzać, jeżeli czegoś zabrakło...

reklamówka (1976)

przedmiot który mówi o utracie, zniszczeniu, zniknięciu innych przedmiotów. Nie mówi o sobie. Opowiada o innych, czyje wchłonie?

Jasper Johns

Belfast, północna Irlandia. - Ludność Belfastu kupuje masowo kartki pocztowe ze zdjęciami męczarni ich miasta. Najpopularniejsza ukazuje chłopca rzucającego kamień w brytyjski samochód pancerny... inne przedstawiają wypalone domy, wojsko w szyku bojowym na ulicach i dzieci bawiące się między dymiącymi zgliszczami. W trzech sklepach Gardnera każda pocztówka kosztuje około 25 centów.

„Nawet za taką cenę ludzie kupują po pięć, sześć naraz” - mówi Rosę Lehane, kierownik jednego ze sklepów. Pani Lehane powiedziała, że w ciągu czterech dni sprzedano około 1000 pocztówek.

Ponieważ w Belfaście jest niewielu turystów, większość nabywców - to mieszkańcy, przeważnie ludzie młodzi, którzy poszukują „pamiątek”.

Neil Shawcross, mieszkaniec Belfastu, kupił dwa zestawy wyjaśniając: „Myślę, że to ciekawa pamiątka i chcę, aby dwójka moich dzieci miała je, kiedy dorosnie”.

- Pocztówki są dobre dla ludzi - powiedział Alan Gardner,

właściciel sklepów.-Zbyt wielu mieszkańców Belfastu próbuje pogodzić się z sytuacją przymykając oczy i udając, że nic się nie dzieje. Może coś takiego otworzy im oczy". - Straciliśmy sporo pieniędzy przez te wszystkie kłopoty, bo nasze sklepy są wysadzane w powietrze i podpalane -dodał. Jeżeli uda nam się coś sobie odbić na tej sytuacji, dobra nasza.

The New York Times z 29 października 1 974 (Pocztówki z walk w Belfaście stały się bestsellerami w tym mieście)

Fotografia - to narzędzie pozwalające dawać sobie radę ze sprawami, o których wszyscy wiedzą, ale nie zwracają na nie uwagi. Moje zdjęcia mają za zadanie przedstawić coś, czego nie dostrzegacie.

Emmet Gowin

Aparat fotograficzny stwarza płynną metodę odnajdywania tej innej rzeczywistości.

Jerry N. Uelsmann

Oświęcim, Polska - w trzydzieści lat po zamknięciu obozu koncentracyjnego Auschwitz okropności tego miejsca bledną wobec kiosków z pamiątkami, reklamówek pepsi-coli i atmosfery atrakcji dla turystów.

Mimo chłodnego, jesiennego deszczu tysiące Polaków i garść cudzoziemców codziennie odwiedzają Auschwitz. Większość jest modnie ubrana i najwyraźniej zbyt młoda, by pamiętać II wojnę światową.

Przechodzą obok więziennych baraków, komór gazowych i krematoriów oglądając z zainteresowaniem tak przygnębiające eksponaty, jak olbrzymia gabłota wypełniona włosami ludzi, z których SS produkowało materace... W kiosku z pamiątkami turyści mogą nabywać znaczki do klapy z napisami po polsku i niemiecku albo pocztówki ukazujące komory gazowe i krema-

toria, a nawet pamiątkowe, oświęcimskie długopisy, które trzymane pod światło, ukazują podobne widoki.

New York Times z 3 listopada 1 974 (W Oświęcimiu panuje turystyczna atmosfera)

Środki przekazu zastąpiły starszy świat. Gdybyśmy nawet chcieli odzyskać ów dawny świat, musielibyśmy posłużyć się intensywnym badaniem sposobów, za które został przez te środki połamany.

Marshall McLuhan

...Wielu przybyło ze wsi i nie znając miejskich obyczajów rozpostarli gazety na asfalcie, po drugiej stronie fosy pałacowej, odwinęli domowe przysmaki, wyjęli patyczki i siedzieli jedząc i gawędząc, a tłumy omijały ich. Japońskie upodobanie do zdjęć osiągnęło nowy poziom pod wpływem wrażenia, jakie wywołuje majestatyczne tło pałacowych ogrodów.

Sądząc po nieustannym trzasku migawek, nie tylko wszyscy obecni, ale także każdy liść i każde źdźbło trawy zostały zapisane na taśmie, ze wszystkich stron.

New York Times, 3 maja 1977 (Japonia bawi się trzema świętami „Złotego tygodnia” w ciągu 7 dni wolnych od pracy)

Rutynowo fotografuję w myśli wszystko to, co widzę.

Minor White

Przechowuje się dagerotypy wszystkiego... wydrukowane ślady tego, co żyło, rozprzestrzeniając się po różnych strefach nieskończonej przestrzeni.

Ernest Renan

Ci ludzie odżywają na odbitkach równie intensywnie jak

wówczas, gdy ich podobizny zostały podchwyczone na starych, suchych płytkach sprzed sześćdziesięciu laty... Chodzę ich alejkami, stoję w ich pokojach, w ich szopach i warsztatach, wyglądam przez ich okna i zaglądam im do okien. A oni z kolei wyglądają, jak gdyby zdawali sobie sprawę z mojej obecności.

Ansel Adams (z przedmowy do Jacob A. Riis: *Photographer and Citizen* */ 1974)

W aparacie fotograficznym znajdujemy narzędzie zwiastujące początki najbardziej „niezawodnego” obiektywnego punktu widzenia. Wszyscy zostaną zmuszeni do dostrzeżenia tego, co jest optycznie prawdziwe, zrozumiałe w myśl własnych zasad, obiektywne, nim dorobią się ewentualnie swojej subiektywnej wizji. Zniesiony zostanie ten piktoralny i wyobrazeniowy wzorzec skojarzeniowy, który panował niepodzielnie przez stulecia i który wywarł taki wpływ na nasze widzenie świata dzięki wielkim indywidualnościom malarzy.

My - dzięki dwudziestu latom filmu i stuleciu fotografii - zyskaliśmy pod tym względem ogromne bogactwo. Możemy powiedzieć, że patrzymy na świat innymi oczami. Niemniej po dziś dzień udało się zaledwie opracować swoistą encyklopedię wzrokową. To nie wystarczy. Chcemy tworzyć systematycznie, skoro dla życia ważne jest, byśmy stwarzali nowe stosunki.

Laszłó Moholy-Nagy

(1925)

Wszyscy, którzy zdają sobie sprawę z trwałości uczuć rodzinnych w klasach niższych i którzy widzieli szereg małych portrecików zatkniętych za kominkiem w robotniczym domu, wiedzą, że można zgodzić się co do tego, iż fotografia za sześć pensów więcej pomaga biednym niż wszyscy filantropowie świata pod względem przeciwstawiania się tym społecznym i

*/ *Fotograf i obywatel*

przemysłowym tendencjom, które codziennie osłabiają więzy rodzinne....

Macmillan's *Magazine*
(Londyn, wrzesień
1871)

Kto, według nich, kupi natychmiastową kamerę filmową? Dr Land powiedział, że gospodynie domowe są potencjalnymi nabywczyniami. „Wszystko, czego się musi nauczyć - to nakierować kamerę, nacisnąć spust i za parę minut może ponownie utrwalić wzruszający gest swojego dziecka albo przyjęcie urodzinowe. Poza tym jest wielu ludzi, którym bardziej zależy na obrazach niż spręcie. Zwolennicy golfa i tenisa mogą oceniać swoje zagrywki w natychmiastowych powtórkach, przemysł, szkolnictwo i inne dziedziny życia mogą zainteresować się wyposażeniem, które udostępni prosta obsługa... Granice Polavision zależą od waszej wyobraźni. Nie ma końca zastosowaniom, jakie odkryjemy dla tej i dla przyszłych kamer Polavision”.

New York Times z 8 maja 1977: „Pierwsze oceny nowych natychmiastowych filmów Polaroida”.

Większość współczesnych środków reprodukcji życia, nawet aparaty fotograficzne, w gruncie rzeczy życiu zaprzeczają. Przeżytkamy zło, krztusimy się dobrem.

Wallace
Stevens

Wojna rzuciła mnie jako żołnierza w samo serce mechanicznej atmosfery. Tu odkryłem piękno fragmentu. Wyczułem nową rzeczywistość w szczegółach maszyn, w pospolitych przedmiotach. Próbowałem odnaleźć wizualną wartość tych fragmentów w naszym współczesnym życiu. Odkryłem ją na nowo

na ekranie w zbliżeniach przedmiotów, które wywarły na mnie wpływ i wrażenie.

Thesaurus, 3 wyd.*/

Fernand Leger (1923)

57 520 dziedzin fotografii
fotografia lotnicza
astrofotografia
fotografia z ukrytej kamery
chromofotografia
chronofotografia
kinematografia
cystofotografia
heliofotografia
fotografia podczerwona
makrofotografia
mikrofotografia
fotografia zminiaturyzowana
fonofotografia
fotogramy
fotomikrografia
fotospektroheliografia
fotopografia
fototypografia
fototypia
pirofotografia
radiografia
radiofotografia
rzeźbografia
rentgenogramy
spektrofotografia
fotografia stroboskopowa
telefotografia
uranofotografia
rentgenofotografia

*Roget's
International*

Wiosną 1921 roku zainstalowano w Pradze dwa automaty fotograficzne właśnie wynalezione za granicą. Reprodukowały one sześć lub dziesięć zdjęć tej samej osoby na jednym arkuszu.

Kiedy zabrałem te zdjęcia ze sobą do Kafki - powiedziałem od niechcenia: „Za kilka koron można się sfotografować pod każdym kątem. Ten aparat-to mechaniczne „poznaj samego siebie”.

- Chciałeś powiedzieć: „pomył się co do własnej osoby” -odparł Kafka z leciutkim uśmiechem.

Zaprotestowałem. „Jak to? Aparat nie może kłamać! Kto ci to powiedział? - Kafka przekrzywił głowę. „Fotografia skupia naszą uwagę na tym, co powierzchowne. Z tej przyczyny zaciemnia ukryte życie, które prześwituje przez zarys rzeczy niczym gra światłocienia. Nie daje się tego uchwycić nawet najostrzejszym obiektywem. Trzeba szukać po omacku, na wyczucie... Ten automatyczny aparat nie pomnaża ludzkiego oka, a dostarcza jedynie fantastycznie uproszczonego punktu widzenia oka muchy”.

Gustav Janouch, *Rozmowy z Kafką*

Życie jest zawsze w pełni obecne na całej powierzchni jego skóry. Chce wyładowywać energię, utrwalając daną chwilę w zapisie przelotnego zmęczonego uśmiechu, drgnięcia ręki, chwilowego przeblysku słońca przez chmury. I żadne narzędzie, prócz aparatu fotograficznego, nie jest w stanie zarejestrować takich złożonych a ulotnych reakcji ani wyrazić pełnego majestatu ruchów. Żadna ręka tego nie wyrazi, jako że umysł nie potrafi podtrzymać niezmienionej prawdy o chwili dostatecznie długo, by pozwolić powolnym palcom na odnotowanie ogromnej liczby odnośnych szczegółów. Impresjoniści na próżno starali się uchwycić taki zapis. Świadomie czy nie, swoimi efektami świetlnymi próbowali ukazać prawdę chwili; impresjonizm zawsze starał się utrwalić zadziwienie „tu i teraz”. Ale przelotne efekty świetlne

umykały im, gdy pochłonięci byli analizą a ich

„impresje” pozostawały zazwyczaj seriami wrażeń nakładanych kolejno jedno na drugie. Stieglitz miał więcej szczęścia. Skierował się od razu ku narzędziu, które było dlań stworzone.

Paul
Rosenfeld

Aparat fotograficzny-to moje narzędzie. Dzięki niemu nadaję sens wszystkiemu, co mnie otacza.

Andre Kertesz

Podwójne równanie w dół albo metoda równania w dół, która sama siebie oszukuje.

Z nastaniem dagerotypu każdy będzie mógł sobie wykonać portret - dawniej mogli to robić tylko ludzie wybitni. Zarazem czyni się wszystko, byśmy wyglądali tak samo - a więc będzie nam potrzebny tylko jeden portret.

Kierkegaard (1854)

Zrobić zdjęcie kalejdoskopu.

William H.Fox

Talbot (notatka odręczna datowana na 18
lutego 1839)

SŁOWNIK WAŻNIEJSZYCH FOTOGRAFIKÓW

^Niniejszy słownik obejmuje znanych fotografików, których wymienia Susan Sontag, a których nazwiska nie zawsze są dobrze znane polskiemu Czytelnikowi. W przygotowaniu słownika uczestniczyli Urszula Dziuba i Janusz Buszyński.

ADAMS, Ansel, ur. 1 902

Amerikanin, jeden z pionierów współczesnej fotografii krajobrazowej. Studiował na uniwersytecie kalifornijskim w Berkeley muzykę, literaturę i nauki ścisłe. Wykładał fotografię na uniwersytetach w Berkeley (1961), Yale (1973), Amherst (1 974) i Tucson (1 975). W 1939/42r. był dyrektorem działu fotografii w *Art Center School* w Los Angeles i wicedyrektorem działu fotografii w nowojorskim *Museum of Modern Art* (1940-1 942), zaś w latach 1946-1949 . dyrektorem wydziału fotografii w kalifornijskiej *School of Fine Arts* w San Francisco. Opublikował ponad 30 albumów.

ARBUS, Dianę (1923-1971)

Amerykanka, urodzona i wychowana w Nowym Jorku. Wsławiła się fotografiami scenek rodzajowych i ludzi marginesu, ukazującymi ułomność i szpetotę człowieka i jego otoczenia. Zaliczana do najwybitniejszych przedstawicieli fotografii lat sześćdziesiątych.

ATGET, Eugene (1856-1927)

Francuz; zasłynął dzięki zdjęciom Paryża, które zapewniły mu sławę jednego z najwybitniejszych dokumentalistów końca XIX i początków XX wieku. Do najświetniejszych jego dzieł należą zdjęcia witryn sklepowych wykonane ok. 1910 roku oraz zdjęcia drobnych handlarzy i przekupniów. Jego twórczość, początkowo szokująca brakiem szacunku dla reguł kompozycji, jest obecnie coraz wyżej ceniona przez krytykę. Wywarł wielki wpływ na Cartier-Bressona.

AVEDON, Richard, ur. 1 923

Amerikanin, urodzony i zamieszkały w Nowym Jorku. Studiował na uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku i pracował jako fotoreporter, fotograf mody i fotograf reklamowy w *Harper's Bazaar* (1 945-1 965), a od 1966 roku do chwili obecnej w *Vogue*. Jego zdjęcia uczestniczyły w wielu ważniejszych grupowych wystawach artystycznych (np. *Rodzina człowieka*), w wystawach na targach światowych w Nowym Jorku w latach 1965-1966 i Expo-70 w Osace. Współpracował z pisarzami (wspólny album z Trumanem Capote) i opublikował albumy portretów. ..

BEATON, sir Cecil, ur. 1904

Anglik, zasłynął głównie dzięki stylizowanym i „poważnym” portretom fotograficznym osób z wyższych sfer. W roku 1920 zaczął pracować dla pisma *Vanity Fair* dla *Vogue'a*. Podczas II wojny światowej pracował w Ministerstwie Informacji, uczestnicząc m.in. w dokumentowaniu walk w Afryce i na Dalekim Wschodzie. Najświetniejsze zdjęcia Beatona z tego okresu dotyczą bitwy o Anglię (*Skrzydlate szwadrony*). •

BISCHOFF, Werner (1916-1954)

Szwajcar, uczeń Hansa Finslera, członek znanej grupy fotoreporterów *Magnum*, jeden z pierwszych autorów fotoreportaży zwracających uwagę na problem trzeciego świata jako marginesu światowego rynku kapitalistycznego.

BOURKE-WHITE, Margaret (1906-1971)

Angielka, zasłynęła przede wszystkim jako jedna z najbardziej pomysłowych fotoreporterki świata. Zaczynała karierę jako fotograf przemysłowy, a następnie zainteresowała się architekturą. W latach 1 927-1936 pracowała dla pisma *Fortune*, a po 1936 dla *Life'u*. W czasie II wojny światowej fotografowała bombardowanie Moskwy jako członkini brytyjskiej misji wojskowej, przeżyła storpedowanie okrętu, na którym płynęła po morzu Śródziemnym, i pierwsza dostarczyła światu przerażające zdjęcia ofiar hitlerowskich obozów koncentracyjnych (np. Buchenwaldu). Po wojnie pracowała w Indiach i w Republice Południowej Afryki (1949-1950), w której dokumentowała zamieszki rasowe.

BRADY, Mathew B. (ok. 1823-1 896)

Amerikanin, przeszedł do historii fotografii głównie dzięki serii zdjęć z okresu amerykańskiej wojny Secesyjnej oraz dzięki wielu portretom osobistości z amerykańskiego życia politycznego. Otworzył w Nowym Jorku pierwsze studio portretowe (1844).

BRANDT, Billy, ur. 1905

Anglik, studiował w Paryżu. Terminował u Mana Raya, pozostając pod silnym wpływem surrealistów. Jego prace zawierają niemal zawsze elementy fanta-

styczne i irracjonalne, nawet jeśli są to pozornie klasyczne akty kobiece. W tej dziedzinie został uznany za jednego z klasyków sztuki fotograficznej.

W latach trzydziestych fotografował brytyjską biedotę, zwłaszcza w północnej Anglii i ludzi dotkniętych depresją gospodarczą i spychanych na margines. Na zlecenie archiwów państwowych fotografował też architekturę i krajobrazy.

BRASSAI, ur. 1899 (wł. nazw. Cyrła Halosz)

Pseudonim artystyczny wybitnego fotografa pochodzenia węgierskiego, przyjaciela Picassa, przy tym poety, rzeźbiarza i grafika. Zasłynął przede wszystkim jako wizjoner ukazujący nocne życie Paryża. Jego wczesne zdjęcia skupiały się głównie wokół dzielnicy Montparnasse. Do klasycznych albumów z okresu międzywojennego należą *Paryż nocą* i *Uroki Paryża*. Po II wojnie światowej pozostał w Paryżu fotografując głównie przedstawicieli świata artystycznego.

CALLAHAN, Harry, ur. 1 91 2

Amerikanin, który większość życia spędził pracując nauczając fotografii na wielu amerykańskich uczelniach. W 1946 r. został zaproszony przez Laszla Moholy-Nagy'a oraz Artura Siegela do Chicago, by stać się pedagogiem tamtejszego *Institute of Design*. Do roku 1961 był szefem działu fotografii. W latach 1961 -76 pracował w *Rhode Island School of Design*. W roku 1976 otwarto w nowojorskim Museum of Modern Art wielką retrospektywną wystawę jego dzieł.

CAMERON, Julia Margaret (1915-1971)

Angielka, jedna z pierwszych sławnych portrecistek wielu osobowości współczesnych. Fotografii uprawiała od 48 roku życia i zdążyła sporządzić wiele interesujących psychologicznie portretów sławnych polityków, myślicieli i artystów.

CARTIER-BRESSON Henry, ur. 1908

Francuz, jeden z najwybitniejszych fotoreporterów świata i pionierów fotoreportażu oraz lejki. Studiował sztuki piękne, zamierzając zostać malarzem, podróżował po Afryce i Hiszpanii w okresie wojny domowej. Był założycielem grupy *Magnum* i współpracował z tygodnikiem *Life*. Jego prace ukazują się w najsztywniejszych i najlepszych tygodnikach świata, opublikował też wiele albumów i zorganizował wiele wystaw indywidualnych.

COBURN, Alvin Langdon (1882-1962)

Amerikanin, jeden z ważniejszych członków grupy twórczej *Photo Session* oraz pionierów fotografii subiektywnej, świadomie rezygnującej z

wiernego odzwierciedlenia świata. O przebiegu jego kariery zdecydowało spotkanie z Edwardem Steichenem w 1899 roku. W 1902 otworzył w Nowym Jorku studio, współpracował z Gertrudą Kasebier, bliską współpracowniczką Stieglitz, po czym powrócił do Bostonu, gdzie wielki wpływ wywarł nań japoński malarz Seszu. W historii fotografii zapisał się jako twórca „vortografii”, która miała udowodnić światu, iż fotograf jest w stanie za pomocą swojego środka przekazu wyodrębnić z przestrzeni abstrakcyjne kompozycje.

DAGUERRE, Louis (1789-1851)

Francuz, malarz i fizyk, wynalazca dagerotypu, czyli pierwszego praktycznego sposobu zapisywania obrazu na światłoczułej kliszy. Pracował jako poborca podatkowy oraz jako scenograf w operze. W roku 1822 otworzył w Paryżu dioramę, czyli wystawę panoramicznych widoków, operując światłami dla uzyskania pożądanego efektów. Przez pewien okres współpracował z Niepcem. Po śmierci Niepce'a w 1833 roku Daguerre kontynuował eksperymenty i 9 stycznia 1839 r. na posiedzeniu Akademii Nauk obwieszono światu dokonanie wynalazku dagerotypu.

DAVISON, Bruce, ur. 1933

Amerikanin, od 1958 r. członek grupy *Magnum*. Jego reportaże dotyczyły takich tematów, jak cyrkowi clowni, młodzieżowe gangi z Booklynu, miasteczka w Walii oraz życie codzienne w Londynie.

DEMARCHY, Robert (zm. 1938)

Francuz, wynalazca techniki zwanej gumodrukiem. Zajmował się też zagadnieniami estetycznymi fotografii, wykonywał portrety. W 1899 roku otworzył wystawę swoich prac w Hamburgu, która wywarła pewien wpływ na fotografię niemiecką.

EDGERTON, Harold Eugene, ur. 1 903

Fotograf amerykański, z wykształcenia inżynier elektryk, wsławił się wynalazkami w dziedzinie fotografii wykonywanych z dużą prędkością: do historii sztuki fotograficznej weszły jego zdjęcia kropli mleka lub wody wpadających do naczynia i zdjęcia kuli przeszywającej kartę do gry. Pracował też nad zastosowaniem fotografii szybkościowej do celów naukowych. Po II wojnie światowej fotografował próbne wybuchy bomb jądrowych na poligonach doświadczalnych USA, a następnie zainteresował się fotografią głębinową przy wykorzystaniu światła staroboskopowego.

EVANS, Walker, ur.1903

Amerikanin, zwany przez krytykę „eseistą kamery”. Jego znaczenie dla

fotografii amerykańskiej i światowej polega przede wszystkim na fotograficznym przedstawianiu ofiar depresji ekonomicznej na amerykańskim południu (eliminacja farmerów-dzierżawców, migracje robotników rolnych, itd.) oraz architektury. Ideały fotograficzne Evansa ukształtowały się pod wpływem Atgeta.

W latach trzydziestych wykonał serię zdjęć XIX-wiecznej architektury Nowej Anglii, którą zaprezentował na indywidualnej wystawie w nowojorskim *Museum of Modern Art* w 1934 roku. Po II wojnie światowej redagował *Fortune* i zdobył popularność serią zdjęć pasażerów nowojorskiego metra fotografowanych ukrytą kamerą.

FEININGER, Andreas Bernhard Lyonel, ur. 1906

Fotograf specjalizujący się przede wszystkim w fotografii architektury. Urodził się w Paryżu, studiował u Waltera Gropiusa w Bauhausie w Niemczech weimarskich (architekturę w latach 1922-1925) oraz współpracował w Paryżu z Le Corbusierem (1932-1933). Sławę fotograficzną zyskał w USA. Jest autorem 32 książek fotograficznych i interesuje się telefotografią oraz procesami obróbki i kontroli druku i grafiki fotograficznej.

FRANK, Robert, ur. 1 924

Amerikanin, był zawodowym fotografem przemysłowym. Sławę swoją zdobył jako fotoreporter i fotograf mody w *Harper's Bazaar*. Porzuciwszy fotografię mody podróżował po Peru i Europie, a największą popularność przyniosły mu serie filozoficznych zdjęć poświęconych ludziom i sytuacjom w USA (Amerykanie).

FRIEDMAN, Benno, ur. 1945

Amerikanin, studiował na uniwersytecie Brandeisa, a prace swe wystawiał w *Museum of Modern Art* w Nowym Jorku, w Bostonie, w *Muzeum Vassar College* i w *George Eastman House* w Rochester. Współpracuje stale z szeregiem pism, m.in. *Art in America*, *Aspen Magazine*, *Idea*.

GHENTE. Arnold (1869-1942)

Amerikanin, wslawił się zdjęciami biedoty chińskiej zamieszkującej Chinatown w San Francisco, a szczególnie „wojny gangów” tej dzielnicy.

HILL, David Octavius (1802-1870)

Anglik, autor wielu uznanych za klasyczne portretów XIX-wiecznych. Współpracował z Robertem Adamsonem. Karierę zaczynał jako malarz pejzażysta, a już mając lat 19 wslawił się nową techniką zwaną litografią. Hill wykorzystał fotografię do szkicowania swoich prac.

HINE, Lewis Wickes (1 874-1 940)

Amerikanin, jeden z klasyków tego, co dziś nazywamy społecznie

zaangażowanym fotoreportażem. Socjolog z wykształcenia, przedstawiał od 1905 r. rozmaite obszary nieprawości i nędzy, fotografując m.in. emigrantów tłumnie przybywających z Europy. Sporządził także obszerną dokumentację małych lokatorskich pokoiów w dolnej wschodniej części Manhattanu i gnieźdzących się tam zakładów usługowych i produkcyjnych zatrudniających emigrantów i ich dzieci (portrety nowojorskich gazeciarzy).

W 1909 r. ukazał się album Hine'a dokumentujący pracę dzieci na farmach Północnej i Południowej Karoliny. W czasie I wojny światowej zgłosił się na ochotnika do Czerwonego Krzyża, biorąc udział w walkach na Bałkanach (podobnie jak Hemingway), skąd także w 1919 r. przywiózł fotoreportaże o pracy dzieci.

KERTESZ, Andre, ur. 1894

Węgier. Jeden z pionierów fotoreportażu. Podczas I wojny światowej służył w armii węgierskiej, a w 1925 r. opuścił Budapeszt i zamieszkał w Paryżu, publikując zdjęcia w czołowych pismach europejskich tego okresu. W 1936 r. opuścił Francję i przeniósł się do USA, gdzie pracował m.in. jako fotograf reklamowy.

LANGE, Dorothea (1895-1965)

Amerykanka, członkini grupy fotografów-pejzażystów. Zyskała sławę w latach trzydziestych jako dokumentalistka pracująca na zlecenie *Farm Security Administration* i portretująca ofiary kryzysu na obszarach rolniczych USA, oraz bezdomnych wólczyków i kolejki po zupę w organizacjach charytatywnych. W 1 932 r. ukazał się jej wstrząsający album *Kolejka po chleb w schronisku Armii Zbawienia* (*White Angel Breadline*).

LARTIGUE, Jacques-Henri, ur. 1 896

Francuz, słynny zwłaszcza dzięki zdjęciom wykonywanym w bardzo wczesnej młodości. Pierwsze zdjęcia wykonał mając lat 10, a następnie uwiecznił: wyścigi samochodowe, modnie ubrane kobiety, modne kurorty oraz zabawy i rozrywki klas wyższych.

MOHOLY-NAGY, Laszló (1895-1946)

Malarz i rzeźbiarz węgierski. Pedagog i teoretyk sztuki awangardowej, współpracownik niemieckiego Bauhausu (1 923-1928), działał w Berlinie, a od 1937 r. w Chicago, gdzie założył *Institute of Design*. Wywarł wpływ na rozwój fotografii amerykańskiej. Stosował collage, niekonwencjonalne techniki druku i fotomontażu.

MUYBRIDGE, Eadweard (1830-1904)

Anglik, wyemigrował do USA, wslawił się przede wszystkim studiami ruchu ludzi i zwierząt. Badania te wykonywał kilkoma sprzężonymi

aparatach fotograficznymi, które „chwyciły” wszystkie fazy ruchu w niewielkich odstępach czasu.

Wynalazł też rodzaj projektora, za pomocą którego można było „składać” zdjęcia poszczególnych faz ruchu oglądając coś na kształt niedoskonałego filmu - zoopraxiskop (1881). ale ten wynalazek nie przyniósł mu spodziewanego rozgłosu ani pieniędzy.

NADAR (wł. nazw. Tournachon, Gaspard-Felix, 1820-1910) Francuz, pisarz i karykaturzysta, zasłynął głównie jako portrecista, przedstawiając cały świat paryskiej kultury i sztuki w drugiej połowie XIX wieku. Wykonał też pierwsze na świecie zdjęcia lotnicze z gondoli balonu. W jego pracowni fotograficznej otwarto salon malarzy niezależnych - impresjonistów.

Zaczynał od studiów medycznych w Lyonie, a w 1838 roku zadebiutował jako dziennikarz. W 1842 przybył do Paryża, dostarczając karykatury pismom satyrycznym (uważał się głównie za karykaturzystę). W 1855 roku opatentował fotografię lotniczą a w 1871 roku zastosował ją dla rozpoznawania rozmieszczenia wojsk pruskich wokół oblężonego Paryża.

NIEPCE. Nicephore (1765-1833).

Francuski fizyk, którego sławę przycięła popularność jego współpracownika, Daguerre'a. Jeden z wynalazców fotografii jako techniki utrwalania obrazu na światłoczułej kliszy, pionier tzw. heliotypu.

PENN, Irving, ur.1917

Amerikanin, zyskał sławę jako portrecista oraz wynalazca w dziedzinie fotografii barwnej. Mając lat 26 zaczął projektować okładki do pisma kobiecego *Vogue*. W trakcie swej długiej kariery portretował wiele znakomitości, a w pierwszym okresie twórczości często posługiwał się rekwizytami w celu wydobycia indywidualności osoby portretowanej.

RAY. Man, ur. 1890

Amerikanin, fotograf i malarz, założyciel ruchu DADA w Nowym Jorku i Paryżu. W historii sztuki odznaczył się przede wszystkim jako malarz surrealistyczny i twórca tzw. „rajografów” albo „rajogramów” czyli zdjęć uzyskanych na drodze bezpośredniego naświetlenia papieru światłoczułego, na którym położono różne przedmioty o odmiennym stopniu przejrzystości.

REJLANDER, Oscar Gustaw (1813-1875)

Szwed, malarz, który już w pierwszym okresie istnienia fotografii uznawał ją przede wszystkim za sztukę, nie za technikę przekazu. Widział przyszłość fotografii w naśladowaniu tematyki i stylistyki malarskiej. Osiedlił się w 1853 r. w Anglii, gdzie zasłynął przede wszystkim jako twórca sentymentalnych alegorii opartych na swoistym fotomontażu (jednoczesnym wykorzystaniu ok. 30 negatywów dla sporządzenia jednej odbitki) i pokrewnych malarstwu symbolicznemu. Zdjęcia wyrazów twarzy

i gestów sporządzone przez Rejlandera zostały wykorzystane przez Charlesa Darwina w pracy *Ekspresja uczuć u człowieka i zwierząt*.

RIIS, Jacob (1849-1914)

Amerikanin pochodzenia holenderskiego. Szokował widza fotoreportażami nowojorskich slumsów (1890). Swoją karierę rozpoczął jako fotoreporter policyjny pracując w dziale sensacyjnych wiadomości kryminalnych. Do swych wstrząsających zdjęć wykorzystywał właśnie wynalezioną lampę błyskową. Dzięki niej mógł fotografować ciemne pomieszczenia zajmowane przez biedotę.

ROBINSON, Henry Peach (1830-1901)

Anglik, malarz, otworzył w 1857 r. własne studio fotograficzne zajmując się portretami, a następnie uprawiał tzw. „sztukę wysoką” sporządzając fotomontaże a la Rejlander, poprzedzając je jednak licznymi szkicami wstępными. Jako teoretyk fotografii zapisał się dziełem *Efekt piktoralny w fotografii*, które należy do najwcześniejszych traktatów estetycznych fotografii.

SHAHN, Ben (1898-1969)

Amerikanin, malarz i grafik, twórca wielu dzieł zaangażowanych, charakteryzujących się śmiałym łączeniem abstrakcji i realizmu oraz zaangażowaniem politycznym. W czasie II wojny światowej projektował propagandowe plakaty.

SMITH, W. Eugene (ur. 1918)

Amerikanin, jeden z najsłynniejszych współczesnych fotografików. Zaczął fotografować mając lat 14, a w rok później dostarczał już zdjęcia dwóm lokalnym gazetom. W 1942 r. został korespondentem wojennym *Life'u* nadsyłając sprawozdania z wojny na Pacyfiku, m.in. Tarawy i Saipanu.

Wykonał też wstrząsające zdjęcia z Minamaty, japońskiej wioski rybackiej, w której wykryto dużą liczbę defektów genetycznych powstałych przez spożywanie ryb, w organizmach których odkładały się odpady przemysłowe.

STEICHEN, Edward (1879-1973)

Jeden z pionierów artystycznej fotografii amerykańskiej, tolerancyjny wobec najróżniejszych kierunków artystycznych, którym patronował. Debiutował jako portrecista, a wspólnie z Alfredem Stieglitzem założył *Photo Session Group*, której wystawa w 1905 roku jest przełomową datą w historii amerykańskiej fotografii. W czasie I wojny światowej powierzono mu zdjęcia zwiadu lotniczego. W latach 1923-28 fotografował takie sławy jak Głorię Swanson, Gretę Garbo i Charlie Chaplina. W czasie II wojny

światowej zorganizował dwie objazdowe wystawy fotograficzne dla walczących żołnierzy.

W 1955 r. dokonał wyboru 503 zdjęć spośród 2 milionów nadesłanych z całego świata i stworzył wystawę owocującą wieloma albumami i pokazaną na całym świecie pt. *Rodzina człowieka*.

STIEGLITZ, Alfred (1 864-1 946)

Amerykanin, zwany często ojcem nowoczesnej fotografii, jeden z najwybitniejszych, najbardziej pomysłowych i przedsiębiorczych jej orędowników, praktyków i teoretyków. Już w 1902 r. założył w Nowym Jorku *Photo Session Group*. Duży wpływ na środowiska twórcze wywarł wydając w latach 1903—46 czasopismo *Camera Work*.

Dla historii fotografii największe znaczenie mają wczesne zdjęcia Stieglitza, zwłaszcza te, które poświęcił Nowemu Jorkowi. Był zwolennikiem tzw. „fotografii bezpośredniej”, chwytającej niepowtarzalne piękno w codziennym życiu.

STRAIMD, Paul (1890-1976)

Amerykanin, uczeń Lewisa Hine'a, pozostawał pod wpływem Picasso i Cezanna oglądanych w galerii „292” w Nowym Jorku. Po I wojnie światowej współpracował z malarzem Charlesem Sheelerem nad filmem dokumentalnym *Manhattan* i pisywał eseje krytyczne o malarstwie artystów amerykańskich, takich jak John Marin czy Georgia O'Keefe. Odkrył także fotogeniczność i piękno maszyn.

SZARKOWSKI, John, ur. 1 925

Amerykanin, dyrektor działu fotografii w *Museum of Modern Art* w Nowym Jorku i prezes centrum Fotograficznego im. E. Steichena w tymże muzeum. Autor wielu znanych prac krytycznych, z których najbardziej popularna to *Lustra i okna* (1978).

TALBOT, William Henry Fox (1800-1877)

Fizyk brytyjski, odkrywca i wynalazca tzw. kalotypu, wczesnej techniki fotograficznej, stanowiącej udoskonalenie dagerotypu. Wynalazek Talbota pozwalał na otrzymywanie negatywu, z którego można było uzyskiwać dowolną liczbę odbitek. W 1838 roku udało mu się otrzymać odbitki na papierze nasyconym i pokrytym chlorkiem srebra, którą to technikę opatentował w 1841 roku.

WARHOL Andy, ur. 1931

Wybitny współczesny fotograf, malarz, grafik i aranżer wydarzeń artystycznych, przedstawiciel amerykańskiego pop-artu. Jego prace fotograficzne, malarskie i graficzne znajdują się we wszystkich ważniejszych muzeach świata (status dzieła klasycznego zdobyła sobie Puszka zupy Campbella). Często korzysta z fotografii także w swoich pracach malarskich zbliżając się do tzw. hiperrealistów.

WATKINS, Carleton E. (1827-1916)

Amerykanin, jeden z pionierów fotografii. Wstąpił się zwłaszcza wykonując zdjęcia krajobrazowe w parkach narodowych zachodniego wybrzeża USA. Uważany do niedawna za przeciętnego fotografa zawodowego, w ostatnich latach uzyskał sławę wybitnego dokumentalisty. Jego zdjęcia osiągają wysokie ceny na międzynarodowych aukcjach.

fotografików.....
..185

SPIS TREŚCI

...!

W platońskiej jaskini	
.....	
.....	4
Ameryka wylania się z wolna z za fotografii	
.....	26
Melancholijne	
przedmioty.....	
.....	48
Heroizm	
widzenia.....	
.....	79
Fotograficzne	
ewangelie.....	
.....	105
Świat	
obrazów.....	
.....	137
Krótką antologią cytatów	
.....	
.....	163
<i>Słownik ważniejszych</i>	
199	