

Zbigniew Tomaszczuk  
Warszawa

## Miejsce fotografii dokumentalnej

Odpowiadając na hasło organizatorów sympozjum, jakie miejsce zajmuje dzisiaj fotografia, chciałbym skupić się na wątku związanym z fotografią dokumentalną. Tego typu fotografia, szczególnie dzisiaj w dobie rozwoju fotografii przetwarzanej cyfrowo, właśnie ze względu na olbrzymie możliwości manipulacyjne tej drugiej, ze zdwojoną intensywnością interesuje mnie od pewnego czasu i to zarówno w warstwie teoretycznej, jak i w odniesieniu do własnej twórczości.

Obserwując współczesne projekty fotografii dokumentalnej daje się zauważyć różnorodność podejść, a co za tym idzie trudności z precyzyjną definicją pojęcia dokumentaryzmu. Dla potrzeb tego tekstu postanowiłem wprowadzić własne rozróżnienia w obszarze estetyki czy też stylistyki tej formy wypowiedzi. Opieram się również na doświadczeniach związanych z prowadzeniem w latach 2000–2003 w Studium Fotografii ZPAF w Warszawie, pracowni dydaktycznej pod nazwą Fotografia Dokumentalna. Z punktu widzenia założeń dydaktycznych nastawionych na zapoznanie słuchaczy z wybranymi realizacjami fotografii dokumentalnej, ze szczególnym uwzględnieniem założeń programowych powstania konkretnych realizacji, sposobu realizacji oraz analizy formalnej i merytorycznej omawianych projektów, ważne wydało mi się przeprowadzenie rozróżnień podejść do fotografii dokumentalnej.

Pierwsze z nich koncentruje się na kontekście społecznym, obserwacji i swoistym poświadczaniu widzianej rzeczywistości. W podejściu tym treść zdjęcia jest ważniejsza od formy, liczy się bardziej element narracji, ale też pewna niedoskonałość oddająca dynamizm i zmienność. Tradycje fotografii społecznej sięgają początków historii fotografii i związane były z zainteresowaniami autorów zdjęć, antropologią, lokalną historią, chęcią zapisu zanikających zjawisk. Później wraz z pojawieniem się nowych technologii i mniejszych aparatów zaczął rozwijać się typ fotografii, który można utożsamiać z fotodziennikarstwem. Fotografia ta miała również na celu demaskowanie nierówności społecznych i nawoływanie do reform. Dzisiaj moc sprawcza fotografii nie jest na pewno tak wielka, niemniej jednak prace dokumentalne o charakterze społecznym w dalszym ciągu mają swoją wagę. Jako przykład współczesnej realizacji chciałbym tu przywołać projekt – książkę Tomasza Tomaszewskiego, który powstawał podczas dwóch miesięcy pobytu autora w szpitalu Centrum Zdrowia Dziecka w Warszawie<sup>1</sup>.

Drugie podejście, nastawione przede wszystkim na formę, jest bardziej zróżnicowane. Jedna grupa fotografów kontynuuje tradycje fotografii sięgające przełomu wieków XIX i XX i autorów, którzy nie interesowali się ochroną

rzeczy czy żądaniem reform społecznych, a którzy widzieli sens swojej pracy w posługiwaniu się kamerą fotograficzną do odkrywania i zapisu toczącego się życia. Fotografie te nie nawoływały do żadnego działania, pokazywały życie takim, jakim jest, bez potrzeby dokonywania interpretacji. Często wykorzystywane były jako „szkicownik malarski” przydatny wielu artystom. Wydaje się, że współczesne kontynuacje nurtu fotografii bezpośredniej, a do najciekawszych zaliczam tu twórczość Bogdana Konopki, Andrzeja J. Lecha, Wojciecha Wilczyka, Piotra Chojnackiego, Sławoja Dubiela, Marka Likszeta i Wojciecha Zawadzkiego (szczególnie ostatni jego projekt pt. *Moja Ameryka*) mają swoje korzenie z jednej strony w twórczości Eugene Atgeta, z drugiej w dokonaniach Edwarda Westona i Walkera Ewansa. Proste zdjęcia wykonane z wysokości oczu, bez malowniczej kompozycji, są jakby przedłużeniem stanów emocjonalnych fotografa i atmosfery związanej z momentem fotografowania.

Do projektów będących niejako wersją barwną tego typu podejścia zaliczyłbym *Hometown* Krzysztofa Zielińskiego, nostalgiczną opowieść o małej miejscowości, miejscu zamieszkania autora.

Kolejny, można by tak powiedzieć, odłam tego w końcu klasycznego podejścia związany jest z dokumentowaniem warunków życia większych grup społecznych. Autorom chodzi jednak o to, aby zdjęcia ich spełniały również pewne założenia estetyczne związane z kadrem, stąd chętnie używana krótkoogniskowa optyka. Dokładna kompozycja, zwracająca uwagę na relacje pomiędzy poszczególnymi planami zdjęcia sytuuje te prace w konwencji promowanego szczególnie przez czeskich i słowackich autorów tzw. dokumentu subiektywnego (V. Birgus, J. Kolar, J. Streit). Nie należy się więc dziwić, że wielu autorów pobierało nauki w tym względzie właśnie u naszych południowych sąsiadów. Tutaj bez wątpienia do wyróżniających się propozycji należy chyba największa fotograficzna akcja ostatnich lat, jakim jest projekt *Ex oriente lux*<sup>2</sup>. Dziesięciu fotografów rejestrowało przez cały rok 2002 życie wielokulturowej, zróżnicowanej religijnie (katolicy, prawosławni, Żydzi i muzułmanie) ludności zamieszkującej na terenach Podlasia, Litwy i Białorusi. Zdjęcia przedstawiają zwyczajną codzienność jak i wydarzenia uroczyste: ślub, studniówkę, pierwszą komunię. Autorzy to: Grzegorz Dąbrowski, Jakub Dąbrowski, Andrzej Górski, Adam Kardasz, Andrzej Kramarz, Rafał Milach, Piotr Niemczynowicz, Paweł Supernak, Piotr Szymon, Łukasz Wołagiewicz.

Tu również chętnie przywołuję Rafała Milacha fotografie Śląska. Jednakże to, co mnie najbardziej interesuje w wielu współczesnych realizacjach dokumentalnych, to przyjmowanie postawy charakteryzującej się przewagą wizji osobistej poprzez zwrócenie się ku wnętrzu. Twórczość taka koncentruje się na technice fotograficznej, aspektach formalnych, organizacji planu i płaszczyzn, wybiórczej kompozycji tworzącej pewien zamknięty świat. W warstwie artystycznej chodzi o odwrót od tradycyjnego podejścia reportersko-dziennikarskiego na rzecz bardziej konceptualnego, zorientowanego na kształt studium kultury, mitu, symbolu. Chodzi o poszukiwanie obrazów posługujących się skrótem, o wybieranie miejsc mniej licznych i mniej oczywistych ujęć. W tym względzie przekonuje mnie cykl pocztówek

Artura Chrzanowskiego z Łodzi, o których tak pisze Magdalena Ujma: „Zasadą pocztówek Artura jest to, że udają coś, czym nie są. Jest w tym pewna bezczelność. Kominy fabryczne, które górują nad Łodzią, to kolumny. Nie podtrzymują niczego – i są przez to jak prawdziwe starożytne zabytki, które znamy z ruin, sterczące w niebo bez dźwigania czegokolwiek. Piramidy to gigantyczne malowidła na ścianach bloku – takie, jakimi administracje spółdzielni raczą mieszkańców, sprawiając w swoim przekonaniu, że ohydne blokowiska stają się estetycznymi oazami szczęścia. Artur zobaczył też mur chiński – w olbrzymiej ścianie innego bloku, ciągnącego się kilkudziesięcioma klatkami schodowymi. Łuk triumfalny pojawia się w bramie socrealistycznej kamienicy. Są też: Big Ben na wieżycze w lunaparku, malowidła naskalne – w graffiti na murach kamienic. Można długo wymieniać: Koloseum, Orient Ekspres, Disneyland, Central Park. [...] Jest to rodzaj gry między autorem a odbiorcami [...] Przy czym rozbiera prostotę skojarzeń oraz upodobaniem do zwyczajnego życia i zwykłych widoków, którymi potrafi się zachwycić i wcale się z nich nie wyśmiewając przedstawić je w przedziwnie pociągającej, a jednocześnie naiwnej formie.”<sup>3</sup>

Interesujące wydają się też projekty oparte na swoistej estetyce błędów. Chodzi o wykorzystywanie prymitywnych aparatów zaopatrzonych w soczewki typu monokl z wszelkimi optycznymi zniekształceniami. Jak to się dzieje w przypadku prac Michaela Ackermana. Autor używa aparatów z plastikowymi obiektywami, których pole ostrego widzenia zmniejsza się ku krawędzi kadru, stąd charakterystyczne winetowanie związane ze stratami jasności. Również w tej samej serii zdjęć z Indii znajdziemy fotografie wykonane zepsutym aparatem do zdjęć panoramicznych typu Horyzont. Uszkodzona migawka, która nie daje gwarancji powtarzalności czasów, połączona z niesprawnym mechanizmem obrotu obiektywu dała niespodziewane efekty plastyczne. Rozciągnięte w czasie kadry sprawiają wrażenie zaczerpniętych z surrealnych obrazów Salvadore Dali. Ślady zarysowań negatywu, które w perfekcyjnej odbitce są nie do przyjęcia, tutaj sprawiają dodatkowe wrażenie autentyczności. Porównałbym to do czarnej płyty analogowej z wszelkimi mechanicznymi uszkodzeniami wpływającymi na jakość odtwarzanej muzyki w przeciwieństwie do sterylnych dźwięków z płyty CD jako pewnej analogi i do obrazów cyfrowych doskonale wyczyszczonych w dalszej obróbce komputerowej. I być może właśnie te niedociągnięcia, będące dowodem stosowania tradycyjnej techniki fotografowania, w połączeniu z dotknięciem realności, czyli byciem fotografa tu i teraz, stanowią o sile współczesnych zdjęć dokumentalnych.

#### Aneks<sup>4</sup>

Chciałbym również przedstawić kilka własnych fotograficznych realizacji, w których paradygmat dokumentalny jest wątkiem zasadniczym, ale akcent został położony nie na to, co zostało sfotografowane, ale jak zostało sfotografowane. Zacytuję fragment wstępu z katalogu *Sweet Polska. Obrazy znalezione na ulicy*. “W ciągu ostatniego roku pracowałem nad projektem dotyczącym stworzenia artystycznej dokumentacji złożonych zmian, jakie nastąpiły w Polsce wraz z

pojawieniem się ekspansywnej reklamy ulicznej i ikonografii specyficznej dla obecnych przemian społeczno-politycznych. Chodziło mi o wykorzystanie formy miejskiego pejzażu, by przedstawić złożoną współczesną rzeczywistość. W pracy chciałem odnieść się do zjawiska zawładnięcia przestrzenią społeczną przez obraz reklamowy, coraz bardziej narzucający się i stanowiący synonim naszych rzeczywistych przestrzeni. Szkieletując założenia programowe projektu, miałem w pamięci tytuł konferencji fotograficznej związanej z Biennale Fotografii w Poznaniu w 2000 r.: *Fotografia – nieruchomy obraz w kulturze płynności*. Istota fotografii jako nieruchomego obrazu w otaczającym nas świecie wydaje mi się najistotniejszą cechą tego medium, którą to cechę chciałem wykorzystać. Chodziło mi o zintensyfikowanie widzenia przez zatrzymanie w ramach kadru fragmentu rzeczywistości, która wokół nas wciąż się zmienia. Dlatego szczególnie istotne stało się dla mnie podkreślenie roli kadrowania, jakiego dokonuje aparat fotograficzny, który dzieli otaczającą nas rzeczywistość na spoiste wizualne jednostki, a więc cechy, których nasz świat sam w sobie jest pozbawiony. Zależało mi również na pokazaniu nie tyle samego przedmiotu, co sposobu jego widzenia, a przez to przedstawienie pewnego rodzaju wizualnej wrażliwości.

W tej serii zdjęć pierwszoplanowe znaczenie ma kolor; wprowadzam go ostatnio coraz intensywniej do moich prac, ponieważ przedstawia świat bardziej „aromatycznie”, a barwny obraz bliższy jest naszemu bezpośredniemu widzeniu rzeczywistości.

Uważam, że fotografia ma siłę skutecznego nośnika przesłań i marzeń i jest w stanie zachęcić widza do myślenia i zastanowienia się nad wspólną sytuacją i procesami, które wpływają na nas wszystkich.

Mógłbym zatytułować ten projekt jako „manipulacja manipulowanego”<sup>5</sup>, ponieważ jako mieszkaniec miasta, jako obiekt gry rynkowej, jestem poddawany manipulacji przy pomocy wizualnych nośników (billboardów, plakatów, haseł, podświetlanych kasetonów i różnych mobilii), zaś jako fotograf manipuluję tymi widokami, nadając widzianej rzeczywistości określone znaczenie. Nadawanie znaczeń poprzez określony sposób widzenia to dla mnie równie ważna cecha tego projektu (a właściwie całej mojej fotograficznej twórczości).

[...] Kolejnym cyklem, który również odwoływał się do przestrzeni publicznej, był zestaw pt. *Ludzie, którzy mnie codziennie obserwują*, zaprezentowany po raz pierwszy w 2000 roku na indywidualnej wystawie *Zakres widzenia* w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. Cykl ten to fotografie uległych destrukcji plakatów przedstawiających osoby publiczne, polityków, gwiazdy popkultury i sportu, którzy codziennie żebrzą o zauważenie, o głosowanie na nich czy kupienie biletu na koncert z ich udziałem. Destrukcja tych plakatów stworzyła swoiste dekolaże, z tym że absolutnie bez mojego udziału. Ja tylko poprzez odpowiedni kadr wybierałem obraz i naznaczałem kadrem własne znaczenie.

W między czasie powstał cykl pt. *Znalezione malarstwo*, na który składały się zdjęcia ścian domów pozostałych po zburzeniu ich części frontowych. Fotografie tych płaszczyzn z barwnymi fragmentami pomalowanych pokoi, zaciekami,

odpadającymi tynkami, stanowią swoiste malarstwo poprzez uwypuklenie roli koloru.

W roku 2001 na wystawie w warszawskiej Galerii Działań pokazałem zestaw pt. *Miejsca szczególne*. Był to cykl poddający w wątpliwość możliwość definicji pojęcia sztuki w dzisiejszych czasach. Na zdjęciach przedstawione są miejskie pejzaże i ich fragmenty, które skłonni jesteśmy pominąć podczas własnych wędrówek po mieście. To zbliżenie przez wybór kadru nadaje inne znaczenie banalnym rzeczom. I tak w rozlanej na trotuarze farbie możemy dostrzec malarstwo typu action painting. W przeznaczonej do podwórkowej zabawy konstrukcji możemy, przenosząc ją w inną przestrzeń np. galeryjną, znaleźć artystyczny obiekt. W graffiti doszukać się twórczych emocji. A więc sztuka może być wszędzie. A może nie ma jej wcale? Do ww. zdjęć dołączony jest fragment planu miasta z zaznaczonym miejscem, gdzie tę sztukę można potencjalnie znaleźć. Jawi się pytanie, czy współczesna sztuka, zarówno w jej tworzeniu jak i odbiorze nie jest związana wyłącznie z poziomem naszej świadomości?

Cechą wszystkich wymienionych realizacji jest przesłanie, mówiące o tym, że lubię miasto. Niczym benjaminowski „*flaneur*” lubię wałęsać się po ulicach dla samej przyjemności obserwowania. Chciałbym podkreślić, że bardzo trafnie określiła te prace Elżbieta Łubowicz pisząc w cytowanym wyżej katalogu o artystycznej asymilacji estetyki konceptualnej w obręb estetyki tradycyjnej. Tym samym potwierdziła niejako pewnego typu przewartościowanie, jakie nastąpiło w wielu współczesnych dokumentalnych realizacjach, których akcent przeszedł z próby obiektywnego opisywania świata na rzecz autorskiej interpretacji. W tym kontekście nie należy dziwić się, że dokument pojawia się na najbardziej prestiżowych wystawach sztuki, takich jak: Dokumenta w Kassel czy Biennale w Wenecji.

Warszawa, 17.09.2003

<sup>1</sup> Tomaszewski Tomasz, *W Centrum*, „Fotografia” 2003/12

<sup>2</sup> [www.photodocument.pl](http://www.photodocument.pl)

<sup>3</sup> Ujma Mgda, *Pocztówki z miasta*, „Fotografia” 2003/11

<sup>4</sup> Aneks stanowi końcowy fragment mojego tekstu, *Fotografia dokumentalna. Pomiedzy rejestracją a metaforą*, „Paragon” nr 2/2002/2003

<sup>5</sup> Pierwsza prezentacja tego projektu pod tytułem *Sweet Polska. Obrazy znalezione na ulicy*, miała miejsce w grudniu 2002 / styczniu 2003 w Galerii BWA Awangarda we Wrocławiu.