

Pozorna lekkość bytu – estetyzacja w fotografii dokumentalnej

ANNA M. ZARYCHTA

Lodz Film School

ABSTRACT. Zarychta Anna M., *Pozorna lekkość bytu – estetyzacja w fotografii dokumentalnej* [The simulacra lightness of being – aestheticization in documentary photography]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 315–330. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

The starting point for analyzing aestheticization processes in contemporary documentary photography in this text are both the “poetic” images of lightness in literature and culture analyzed in a lecture by Italo Calvino (Six Memos for the Next Millennium) and the critical thought of Wolfgang Iser on intentional aestheticization processes in the real world. According to Iser, these processes, through specific procedures of “lavishing lightness”, cease to be a binding image of the world and become part of a culture game (Grenzgänge der Ästhetik). Examples selected for analysis include award-winning documentary photography, including war photography, represented by the work of Georges Merillon, Sebastião Salgado, Luc Delahaye, Simon Norfolk and Tim Hetherington. These ‘aestheticization procedures’ are outlined in this text in the context of the history of photography perceived as its “struggle” for a place in the history of art, as well as in the context of the theoretical considerations which accompany these processes.

KEYWORDS: lightness, aestheticization, weightiness, beauty, documentary photography, Italo Calvino, Wolfgang Iser, Georges Merillon, Sebastião Salgado, Luc Delahaye, Simon Norfolk

*Widzieć i wiedzieć co się widzi i po co,
jest dziś wprost jedną z najważniejszych spraw [...]*
Raoul Hausmann (1933)

Fotografia dokumentalna a estetyzacja – kilka uwag mianem wstępu

Zamiarem autorki tekstu nie jest wkraczanie w obszar sporów wokół współczesnego nam rozumienia fotografii dokumentalnej[1] ani krytyka czy obnażanie jej swoistych „niedostatków”. Stawia raczej pytania o „sytuację widza” w konfrontacji ze swoistą „presją” środków wizualnych, tematów i konwencji fotografii sytuowanych w kategorii dokumentu. Wybrane do analizy przykłady w olbrzymiej mierze zostały zainspirowane metaforami lekkości z klasycznego tekstu Itala Calvina (*Lekkość z jego Wykładów amerykańskich*, 1996). To wybrane przykłady wizualnych metafor zderzonych z refleksją nad „presją piękną, które znieczuła”, a o którym niejednokrotnie pisał między innymi Wolfgang Iser (Iser 2005, s. 125). Dla niego – w dość radykalnym w swoim wydźwięku stwierdzeniu – „absolutyzowana w modernie estetyzacja

jest dziś antyestetyzacją”, rozumianą tu jako: „sparaliżowanie wrażliwości i niemożność odczuwania”, swoiste otępienie na bodźce estetycz-

[1] W odniesieniu do sztuki filmowej pojęcia „film dokumentalny” jako pierwszy użył reżyser John Grierson, który definiował ten rodzaj filmu jako „twórcze przetwarzanie rzeczywistości” – w takim ujęciu film dokumentalny przedstawia „rzeczywisty” świat z punktu widzenia twórcy – dziś o tej definicji często zapominamy, zwłaszcza w odniesieniu do wcześniejszego historycznie medium fotografii, które od początku swojego istnienia zawieszono między „twórczym przetwarzaniem rzeczywistości” (a także manipulacją) a poglądami o fotografii wyrażającymi przekonanie o jej uniwersalnym znaczeniu, transparenacji, neutralności, oczywistości, z podkreśleniem działania samej natury, w tym mechaniczność procesu fotografowania. Jak pisze Lechowicz: „Fotografia dokumentalna, obrazując, potwierdzała więc jakiś stan rzeczy w konkretnym miejscu i czasie w sposób zobiiektywizowany, ponieważ jej dowodowość oparta była na mechanicznym, a nie manualnym i umysłowym świadectwie człowieka”; Lechowicz 2013, s. 64; por. także Kędzielawska 2012, s. 24.

ne, a także specyficzna, modelująca przyzwyczajenie odbiorcze „lekkość bytu” przestrzeni współczesnych nam mediów elektronicznych (Welsch 2005, s. 125). Predykatami stanu este-

[2] Dla Welscha poznanie i rzeczywistość okazały się dziś przede wszystkim strukturami estetycznymi, które doprowadziły do „pseudowrażliwości społeczeństwa nastawionego na przeżycia” – można tu dodać społeczeństwa, w którym od lat siedemdziesiątych dominuje *infotainment*, zjawisko nie bez znaczenia w kontekście specyfiki odbioru fotografii dokumentalnej.

[3] I jak dodaje: „nie ma widzenia bez «plamki ślepej»”, Welsch 2005, s. 71.

[4] „Fotografia bywa raz dokumentem, kiedy indziej dziełem sztuki, portretem służącym kultowi, albo też dekoracyjną planszą. Bywa ona wreszcie także zarejestrowanym widowiskiem. Ażeby przywrócić fotografowaniu jego magię, potrzeba coraz więcej niepospolitości, kreowanego tła, scen przemocy. O fotografii mówi się wiele wówczas, gdy właściwie nikogo ona nie interesuje, a zwłaszcza gdy już przestała zadziwiać. A tymczasem fotografowie nie rezygnują. W pewnym sensie uzyskali oni to, na czym im zależało: prawo współtworzenia Sztuki. Refleksja teoretyczna nie może zlekceważyć owej intencjonalnej estetyzacji, jako jednej z objawów współczesnej percepcji obrazów”, za: Pontremoli 2007.

[5] Marthy Rosler – jak podkreśla Pijarski – w swoich pracach fotograficznych odmawia reprezentacji, dla niej jest ona zawłaszczeniem, i nigdy nie służy interesom „wizualnie wykorzystanych” jednostek czy grup. I co istotne – zwłaszcza w kontekście niniejszego tekstu – „w efekcie to nie oni okazują się przedmiotem zdjęć, tylko wrażliwość (estetyczna) autora oraz odbiorców”. Rosler – a co bliskie jest także działaniom wspomnianego tu Sekuli – definiuje swoje strategie artystyczne w kategoriach krytycznej interwencji, która w alegorycznym powtórzeniu ujawnia niedostatki współczesnej fotografii dokumentalnej, za: Pijarski 2013, s. 37.

[6] Możemy sobie postawić pytanie: na ile pewne typy estetyzacji (niektóre „chwyt wizualne”) ograniczają tak zwaną „interakcję wczucia się”? Na ile – a pytanie to stawiała sobie między innymi Susan Sontag – przyzwyczajamy się do coraz większych dawek okrucieństwa i znieczulamy się nawet na obrazy pełne przemocy, a tym bardziej te „metaforyczne” nie budzą już w nas refleksji

tyczności są dla niego „pozór”, „ruchliwość” i „zwiewność”, co widoczne jest w dążeniu do poetyzacji i estetyzacji świata, w którym rzeczywistość, jak i jej postrzeganie, jest już jedynie fenomenem estetycznym (Welsch 2005, s. 68–70, 80)[2]. I jest to, jak dalej stwierdza, postrzeganie czegoś kosztem niepostrzegania czegoś innego, widzimy, czyniąc inne niewidzialnym, „odczuwamy, obejmując nieodczuwaniem to wszystko, co aktualnie odczuwaniu nie podlega”[3]. W podobnym tonie Eduardo Pontremoli pisał o sile „intencjonalnej estetyzacji, jako jednej z objawów współczesnej percepcji obrazów”[4]. Tu pojawia się pytanie o to, kto lub co jest przedmiotem niektórych zdjęć oraz na ile tym przedmiotem staje się sama wrażliwość estetyczna autora i jego odbiorców[5]. Marthy Rosler – amerykańska performerka i krytyczka sztuki – wskazuje na znaczący paradoks fotografii dokumentalnej: im „lepsze” zdjęcia, tym w gruncie rzeczy gorzej dla ich bohaterów (Pijarski 2013, s. 37). Tu możemy dodać – im więcej zabiegów z obszaru estetyzacji, tym empatia schodzi na dalszy plan[6], co potwierdzają także badania z obszarów neuroestetyki[7], i co tak mocno podkreślał Welsch. Wspomniane powyżej „owo ‘co’, którego szuka się w obrazach – cytując Hansa Beltinga – nie daje się pojąć bez ‘jak’, czyli bez zrozumienia sposobu, w jaki się ‘co’ sadowi w obrazie lub w jaki sposób staje się obrazem” i jak owo „stawanie się” łączy się z przemianami sposobów zmysłowego odbioru świata przez człowieka[8], jak wpływa na zapamiętanie percypowanych reprezentacji – i tym samym jak wpływa na kształt naszej „pamięci obrazowej” (Belting, 2007, s. 39 [wyróżn. – A.M.Z.]). Odnosząc powyższe stwierdzenia do współczesnej fotografii dokumentalnej (nie da się ukryć – przez duży procent odbiorców traktowanej w pewnym sensie w sposób tradycyjny – można by powiedzieć XIX-wieczny – jako nośnik „prawdy” o świecie[9]), możemy postawić sobie banalne pytania chociażby o to, jak działa na nas czarno-biała fotografia, czym jest jej aura powodująca rodzaj automatycznego stawiania tego typu zdjęć na wyższym poziomie artystyczności niż w przypadku fotografii kolorowych,

jak działają na nas niektóre typy pejzażu, jak reagujemy na nieostrość, rozmycia itd. Czyli jak działają pewne określone fotograficzne środki wyrazu w obecnym nam XXI wieku, kiedy – co podkreśli nam prawie każda publikacja z historii fotografii – mamy za sobą ponad sto lat uwalniania się fotografii od XIX-wiecznych tradycji malarstwa. I kiedy, wydawałoby się, przebrnęliśmy przez spór o miejsce fotografii w historii sztuki, a fotografia w pełni świadomie wpisała się w porządek *picture* (choć nieraz pozoruje porządek *image* i to pozoruje z premedytacją – igrając na przykład z konwencją „decydującego momentu” czy z fotografią traktowaną jako naturalny/obiektywny widok, na przykład *tą, która stanowi część dokumentów tożsamości*[10]). Teoretycznie na płaszczyźnie rozważań o fotografii dokumentalnej jesteśmy w punkcie, w który można przywołać stwierdzenia Krzysztofa Olechnickiego, że nie da się powiedzieć, czy dane zdjęcie jest prawdziwe – można co najwyżej oszacować, w jakim stopniu udziela ono przekonującej odpowiedzi na zadane pytanie, i nie bez znaczenia, w kontekście tego potencjalnego pytania, jest tu postępująca estetyzacja ikonosfery prowadząca do swoistego „blokowania odczuwania”, ale w przypadku stwierdzenia Olechnickiego bez demonizowania tej kulturowej tendencji (Olechnicki 2003, s. 280–281).

Allan Sekula, pisząc o swoistym „potocznym micie”, który stoi za błędną opozycją fotografii artystycznej i dokumentalnej, podkreślał, że fotografia – rozpięta między estetyzmem a realizmem – komunikuje poprzez skojarzenie z jakimś ukrytym lub pozostającym w domyśle tekstem czy innym kulturowym obrazem, do którego się odnosi. Sekula stawiał pytanie o dyskurs, w jakim zanurzone są fotografie, o to, jaki jest zestaw warunków ograniczających i podtrzymujących znaczenie i determinujących jej semantyczny cel, co zrobić, na przykład z „wielką narracją sztuki modernistycznej” w odniesieniu do „zwyczajnych opowiadań” o banalnych, błahych miejscach i gestach (por. Rouille 2007, s. 411–412), a co w odniesieniu, gdy te „opowiadania” z naszego punktu widzenia

zwyczajnymi nie są, ale narzucony im typ „narracji” stwarza jeszcze inną, dodatkową rzeczywistość – przenosząc, na przykład to, co realne, w sferę „sakralną”, „mityczną” czy „egzotyczną”?

o wymiarze etycznym, ale raczej poznawczo-estetyczne. Sontag pisała przede wszystkim o etyce w kontekście fotografii wojennej, ale pojawiają się tam także między innymi odniesienia do fotografii „tragedii głodu” zapoczątkowanej w latach pięćdziesiątych, a będącej przepelnionym swoistą egzotyką spektaklem cierpienia „do oglądania” (na przykład W. Bischofa obrazy głodu w Indiach czy D. McCullina w Biafrze) – zob. Sontag 2010. [7] Zob. między innymi badania opisane przez Markiewicza i Przybysza, którzy podkreślają, że w przypadku dzieł sztuki w naszym odbiorze wysuwają się na plan pierwszy te elementy, które przez artystę zostały specjalnie wyeksponowane, na przykład przesunięcia kompozycyjne, nasycenie barw, zniekształcenia, nieostrość itp., co na pierwszym etapie znacząco ogranicza naszą „wolność poznawczą”, i co, gdy przywołamy wymienione przez Welscha cechy „estetyczności”, takie jak „wysubtelnienie”, „przekształcenie” czy „sztuczność”, ujawnia nasze obszary zdolności poznawania oparte między innymi o standardowe predykaty estetyczności – postrzegalność, zmysłowość i piękno (i powiązane z nim „wyżyny formalne”). Sharon Gershoni i Hiroyuki Kobayashi zwrócili między innymi uwagę na znaczenie światła i kontrastu w odbiorze fotografii – w przeżyciu odbiorczym zastosowanie określonych środków wizualnych bywa istotniejsze niż reprezentacja samego tematu; por. Markiewicz, Przybysz 2007, s. 120; Welsch 2005, s. 78–79; Gershoni, Kobayashi 2005.

[8] Tu możemy także przywołać pytanie, czy raczej prośbę, Berkeleya o to, aby ludzie „wejrzeni we własne myśli i przekonali się, czy ich rozumienie terminu *realność* różni się czymś od mojego”; Berkeley 2005.

[9] Raczej trudno spodziewać się w tak zwanym obiegu potocznym stwierdzenia, że „realizm jest zawsze projektem”, a sama fotografia to nie obraz rzeczywistości, a jedynie jedna z jej możliwych reprezentacji.

[10] Takie gry z rzeczywistością odnajdziemy na przykład w twórczości polskiej artystki Anety Grzeszykowskiej między innymi w jej serii iluzjonistycznych portretów nieistniejących ludzi (2005).

W swojej analizie zestawionych ze sobą zdjęć Alfreda Stieglitza i Lewisa Hine'a pokazuje, że usiłując zaklasyfikować fotografie ze względu na ich jakość (w tym celu przyjmuje różne kryteria jakości i możliwości ustosunkowania się do nich), każdy ruch ma za skutek pewną fikcję literacką, która wykazuje dość luźny związek z konkretnym przedmiotem oceny (zob. Pijarski 2013, s. 78). Jak pisze, analizując twórczość Sekuli, Krzysztof Pijarski: „obraz ulega zwłaszcza włączeniu na rzecz literackiego dzieła sztuki, które zwiemy krytyką artystyczną. Wszelkie różnice ograniczają się wtedy do kwestii formalnych: kompozycji, tonalności itd.” (Pijarski 2013, s. 78). I, jak podkreśla dalej Pijarski, na przykładzie prac Stieglitza Sekula pokazuje, że dyskurs fotografii jako sztuki został ufundowany dokładnie na dyskursie, który ją z początku „skazał na wygnanie z ziemi obiecanej sztuk pięknych: dyskursie romantyzmu i symbolizmu” (Pijarski 2013, s. 92) – dyskursie świetnie funkcjonującym po dziś dzień. Sekula zwraca także uwagę na to, co staje się z dokumentem w momencie, kiedy zostaje uznany za sztukę, kiedy „pozytywizm poddaje się subiektywistycznej metafizyce” (Pijarski 2013, s. 92). W takiej relacji odbiorca (nie do końca świadomie spychając treść na dalszy plan) koncentruje się na kwestiach stylu i wrażliwości – i co istotne – na ryzyku, zarówno fizycznym, jak i emocjonalnym, które podjął autor zdjęć (Pijarski 2013, s. 92). Zawarte w takich fotografiach symboliczne sensy to swoiste namiastki „wielkich mitów ludzkości” (jej „wizualne toposy”). Sekula twierdzi bowiem, że niekrytyczne podejście do fotografii jako do nośnika znaczeń – niezależnie od tego, czy traktujemy ją jako przedmiot estetyczny, czy jako dokument historyczny – prowadzi do

jego estetyzacji i, ostatecznie, dekontekstualizacji (Pijarski 2013, s. 68).

Tu znaczenia nabiera myślenie opozycyjne, tak obecne w interpretacji fotograficznego dokumentu – jaką jest relacja między wartością afektywną i informatywną, między wyobraźnią a empirią, między metaforą a metonimią. To opozycyjne usytuowanie – od samego początku istnienia fotografii – w nieustanny sposób podważa siły fotografii jako dokumentu rozumianego w ogólnym wyobrażeniu – jako bezpośredniego obiektywnego (tu w rozumieniu wiarygodnego) nośnika informacji, i chociaż już słynny *Autoportret topielca* Hippolyte'a Bayarda – wykonany rok po symbolicznych narodzinach fotografii – podważał, proste rozumienie „prawdy” fotografii, to jednak wiek XIX zachłystnął się obiektywnością „uczciwego pośrednika”, który nie zniekształca obrazu świata, bo jest neutralny. To „uniesienie wyprzedzające namysł”, jak pisze Maria A. Potocka – odczuwamy po dziś dzień (Potocka 2010, s. 45). Ale czy na pewno, jak pisze dalej, współczesna nam świadomość zakresu ingerencji medialnej pozwala na zastosowanie „medialnej matematyki”? Czy jeżeli wiemy, co medium dodaje, co ujmuje, a co przeinacza (a nie jest to wiedza łatwa do zweryfikowania), to możemy oczyścić obraz z medium i uzyskać „informację bezpośrednią”, która i tak będzie tylko formą spekulacji czy przecucia? Tu pojawia się ważny aspekt emocjonalnego, intuicyjnego i relacyjnego odbioru obrazów unieruchomionych, ograniczonych, pozbawionych kontekstów czy nawet obróconych w abstrakcję (Potocka 2010, s. 46–47). Dla przykładu: kiedy oglądamy w galerii obrazy, które nas zachwycają pod względem sztuki wykonania, wyjątkowości uchwyconych scen, piękna zastosowanych środków wyrazu, a nawet na swój sposób atakują nas swoim formatem czy oprawą, to ich treść stanowczo schodzi na drugi plan. Podczas oglądania pięknych, metaforycznych zdjęć „wielkich ludzkich tragedii” (zwłaszcza gdy zachodzi jakiś rodzaj relacji do znanych nam dzieł sztuki^[11]) nasz mózg wynagradza nas za oglądanie odczuciem przyjemności i swoistego spełnienia^[12].

[11] To mogą być zarówno nasze momentalne skojarzenia (niekoniecznie odnoszące się do jakiegoś konkretnego obrazu), jak i proces zasugerowany, na przykład poprzez tytuł zdjęcia.

[12] Im bardziej obraz nam się podoba, tym większa jest aktywność obszarów, które uczestniczą w działaniu układu nagrody; zob. Przybysz, Markiewicz 2005, s. 37–39.

Tak wynagradzany mózg może mieć problem z racjonalną refleksją nad sensem widzianego obrazu – tu potrzebne są dodatkowe bodźce wybijające nas z samozadowolenia^[13], a także z pragnienia obcowania w obrazie z rzeczywistością doskonalszą, o której przy okazji swoich badań nad psychologią behawioralną, a konkretnie nad tak zwanym spiętrzeniem popędów, pisał już w latach sześćdziesiątych XX wieku Konrad Lorenz (Lorenz 2003).



Il. 1. Fotografia Georgesa Merillona Nogovac, Kosovo, Yugoslavia, (1990) określona w prasie między innymi jako „La pieta du Kosovo”. źródło: <<http://www.archive.worldpressphoto.org>>

Poetyka obrazu^[14] – lekkość i ciężar

Zderzenie wymienionych przez Calvina metafor lekkości z wybranymi fotografiami ma tu specyficzny charakter. W żadnym wypadku nie chodzi o odebranie znaczenia opisanej przez Calvina lekkości jako reakcji na ciężar życia czy na jego pragnienie poszukiwania harmonii pomiędzy burzliwym widowiskiem świata a własnym wewnętrznym rytmem, pikarejskim i żądnym przygód (Calvino 1996, s. 9–10, 30). Tekst Calvina jest w tym wypadku tylko impulsem (swoistym pretekstem) i – jak wspominałam we wstępie – postawieniem pytania o to, jak wizualne metafory na nas działają, jaka jest ich funkcja w obrazach oznaczonych mianem dokumentalnych i jednocześnie wpisanych w obszar sztuki. I co ważne, wyróżnionych, zapamiętanych i „oznaczonych” jako dzieła sztuki w dużej mierze właśnie dzięki sile wizualnych, efemerycznych efektów, które nie są nierealne (choć utrwalone na fotografii, widoczne

niby inaczej, jakby przez pryzmat nierzeczywistego) i które mają znaczący wpływ na odbiór i rozumienie ciężaru zarejestrowanych treści (tematów).

Dla Calvina lekkość wyróżnia się trzema cechami. To coś:

co jest bardzo lekkie (lekkość jako „odciążenie języka”),

co pozostaje w ruchu,

co jest wektorem informacji (znaczy) jako opis toku rozumowania lub procesu psychologicznego, w którym grają rolę rozmaite niepochwytne subtelności, lub jakikolwiek opis wnoszący sporą dawkę abstrakcji (s. 21); jako figuralny obraz, który nabiera znaczenia emblematu („jak wątyły Cavalcanti jednym ruchem przeskakuje przez nagrobną płytę”; Calvino 1998, s. 22).

[13] Dobrym przykładem – i wielokrotnie przeze mnie sprawdzonym – jest przypadek nagrodzonej w 1990 roku fotografii Georgesa Merillona wykonanej w Kosowie, a zatytułowanej między innymi *la pieta du Kosovo*. Większość osób na widok tej fotografii (zwłaszcza powiększonej) reaguje stwierdzeniami: „piękne, doskonale zdjęcie”, „jak obraz”, „doskonale światło” (zresztą bardzo podobne były uzasadnienia jury World Press Photo). Tu trudno by jednoznacznie stwierdzić, że pojawia się wskazane przez Potocką, jako pierwsze skojarzenie realistyczne, po którym następuje rozpoznanie interwencji artystycznej. Można zaryzykować stwierdzenie, że w przypadku sporej części „naoglądanych odbiorców” bodziec relacyjny do dzieł klasycznego malarstwa pojawia się jako pierwszy na równi z swoistym rozpoznanie widoku (uświadomieniem sobie, że widzimy grupę kobiet oplakujących śmierć młodego mężczyzny), bodziec empatyzujący schodzi tu na drugi plan. Zob. fotografia Georgesa Merillona Nogova Kosovo, Yugoslavia (28.01.1990) dostępna w archiwum World Press Photo <http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/1/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/photographer_formal/Merillon%2C%20Georges>.

[14] Poetyka obrazu rozumiana tu jako sposób istnienia obrazu jako tworu znakowego o swoistym charakterze, określanym przez potrzeby funkcji estetycznej (podobnie jak dzieło literackie).

W przywoływanych poniżej fotografiach obcujemy z przypadkiem obrazu świata, który nie był w stanie „wymknąć się bezlitosnemu spojrzeniu Meduzy” (Calvino 1998, s. 10) i którego „siła”, czy w innym ujęciu „bezsilność” spetryfikowanego obrazu świata, tkwi w rozbieżność między materią świata a stylem, jego ciężarem, bezwładem i nieprzejrzystością a lekkością przyłapanych obrazów (lekkością ich utrwalonego „ruchu”, pozornie nieuchwytnych subtelności światła, drobnych abstrakcji rytmu ciał, ich półtonów i faktur).

To niczym „drobne świetliste ślady rzeczy – o których pisze Calvino – przeciwstawione mrocznej katastrofie” (Calvino 1998, s. 12). Wśród często wymienianych w *Wykładach metafor* (znaków) lekkości są: chmury i pyłki, a przede wszystkim słońce i lekkość światła, kurz w promieniach słońca, świetliste promienie i światło księżyca. A także westchnienia, *spiriti* (z poezji Cavalcantiego), cisza, biel i „poezja pustki” oraz zwiewny i bezszelestny ruch, lekkość skoku i latanie.



Il. 2. Henri Cartier-Bresson *Behind the Gare Saint-Lazare*, 1932, źródło: <<http://www.magnumphotos.com>>

Niczym obraz ze słynnej fotografii Henriego Cartiera-Bressona, o którym Susan Sontag pisała, że zgodnie ze swoją ideą „decydującego momentu”, „streszcza” wydarzenia rozgrywane się przed jego obiektywem, a interesuje go przede wszystkim piękno i czystość kompozycji, jak sam mówi o fotografii: „robienie zdjęć to odnajdywanie struktury świata – odkrywanie czystego piękna formy” (Sontag 2009, s. 111).

To „czyste piękno formy” możemy między innymi odnaleźć w fotografiach Henriego Cartiera-Bressona wykonanych w latach czterdziestych w Indiach. Nietrudno odnaleźć tu wspólne elementy stylistyczne tak charakterystyczne dla fotografii dokumentalnej traktowanej w kategoriach sztuki.



Il. 3. Henri Cartier-Bresson, Indie. Pendżab, Kurukshetra (obóz uchodźców dla 300 000 ludzi, jesień 1947), źródło: <<http://www.magnumphotos.com>>



Il. 4. Henri Cartier-Bresson, Indie, Kaszmir, Srinagar, 1948 (muzułmańskie kobiety na szczycie gór Hari Parbal modlą się zwrócone w stronę wschodzącego słońca), źródło: <<http://www.magnumphotos.com>>



Il. 5 Henri Cartier-Bresson, Indie, Delhi – Birla House, 1948 (Jawaharlal Nehru obwieszcza śmierć Gandhiego), źródło: <<http://www.magnumphotos.com>>

To język fotografii, który może być lekki „jak obłok i pyłek” (niczym język poezji, o których wspomina Calvino, analizując twórczość Cavalcantiego) i który za pomocą środków, będących między innymi metaforą ludzkiej nicości, obrazuje ogrom i złożoność ludzkiego cierpienia. W przypadku przywołanych tu prac język „wizualnej poezji” obrazuje horror konfliktów zbrojnych, exodus ludności, głód czy morderczą pracę (przywołując tematy włączonych w niniejszą analizę fotografii). W wielu przypadkach to reprezentacja rzeczywistości zawłaszczonych przez porządek dzieła sztuki i przypisane mu zabiegi formalne, w tym swoistą artystyczną nadorganizację tematu – przejście z porządku tego, co realne, w uniwersalny porządek symboliczny czy alegoryczny. Porządek, który wraz z zastosowanymi środkami wizualnymi odciąża całość struktury obrazu, nadaje jej „pozorną lekkość bytu”, wobec której w swoich pierwszych postrzeżeniach, my odbiorcy, jesteśmy w swoim „zachwycie” jakby bezradni.

Calvino pisze o lekkości precyzyjnej i określonej[15]. W pewnym sensie podobnie w fotografiach – równie słynnego, jak i dla niektórych kontrowersyjnego Sebastião Salgado – mamy swoistą lekkość wynikającą z precyzyjnego wyboru kadru, kompozycji, tonalność, czy też wyboru decyzji o głębi ostrości – znaczenie ma tu także wybór specyfiki samego medium (w tym aparatu Leica i pracy jedynie w technikach fotografii czarno-białej uzyskiwanych przy

użyciu najwyższej jakości technik reprodukcyjnych)[16] – które przenoszą nas w symboliczny wymiar „prawdy” oglądanego obrazu. Salgado fotografujący od ponad 40 lat biedę, cierpienie, wyzysk często jest określany mianem „fotografa ryzostoków”, dla wielu jego czarno-białe, klasyczne, dokumentalne fotografie są niczym innym jak budowanym od lat archiwum światowego wyzysku i społecznych niesprawiedliwości, ale jednocześnie archiwum, które przez specyfikę utrwalonych obrazów pozycjonuje je w kategoriach sztuki, sztuki przynoszącej ogromne zyski jej autorowi, sztuki wzbudzającej dyskusje, łączącej zachwyt i gniew[17]. Sam Salgado mówi o swojej pracy:

Pochodzę z biednego kraju i spędzam wiele czasu w innych biednych krajach. Nie robię swoich zdjęć po to, żeby bogaci poczuli się gorzej, poczuli się winni. Robię te zdjęcia, bo taki jestem, bo to po prostu lubię robić. (Cymer 2009)

Z jednej strony oglądanie prac słynnego brazylijskiego fotografa nie jest łatwą „rozrywką”, ale w wielu wypadkach sprawia rodzaj przyjemności – przyjemności obcowania z „doskonałymi obrazami”, które oddziałują na nas w każdym szczególe zobrazowanego świata, ale nie zawsze

[15] Stwierdza: „Lekkość kojarzy mi się z precyzją i określonością, nie zaś z niejasnością i zdaniem się na przypadek”; Calvino 1998, s. 20.

[16] W przypadku publikacji tego fotografa dodatkową funkcję pełnią towarzyszące obrazom teksty.

[17] Jak pisze Aleksandra Pluta: „Fotografie Sebastião Salgado mogą wzbudzać w odbiorcach skrajne uczucia. Jedni krytykują fakt, że zrobił karierę, epatując ludzkim cierpieniem i nieszczęściem. Inni z kolei dostrzegają, że potrafi on dosadnie skrytykować współczesny świat przez pokazanie nękającego go zła. Jeszcze inni najpierw zachwycają się sztuką artystycznym, po czym zdręczają się z tego powodu wyrzutami sumienia. Nie wypada przecież zachwycać się na widok ludzkich dramatów. Reakcje mogą być skrajnie różne, ale jedno pozostaje pewne: obok zdjęć Salgado trudno przejść obojętnie. I tym sposobem artyście udaje się osiągnąć jego zamierzony cel – zmusić do refleksji i dyskusji”; Pluta 2014.

skłaniają do pytań o sens widzianych obrazów. Niektóre spośród nich uderzają nas przedstawianą rzeczywistością, ale jednocześnie alegoryzują i tym samym w pewnym sensie uprzedmiotawiają przedstawione osoby – odbierają im indywidualną tożsamość, czyniąc z nich znaki ludzkiego cierpienia, głodu czy nieludzkiego wysiłku. Chyba można tu przywołać stwierdzenie Sontag o „spojrzeniu” kolonialnym na egzotyczne, antropologiczne eksponaty. Tabu przedstawiania cierpienia, które często dotyczy przedstawicieli naszej kultury, znika wobec „innych”, zwłaszcza gdy jest to przypadek tych „innych”, którzy tradycyjnie są dla nas wpisaniem w kulturę przedmiotem spojrzenia, a bardzo rzadko patrzącym także na nas podmiotem (Sontag 2010).

Światło przeciwstawione mrocznej katastrofie

*oczy lubują się w pięknych i różnorodnych kształtach,
w świetlistych i powabnych barwach*
św. Augustyn

W wielu pracach Bressona i Salgada odnajdziemy moc estetyzacji wynikającą z uchwycenia wyjątkowości i malarskości światła, tego światła, nad którym rozpisywał się w *Traktacie o malarstwie* (1435) Leonarda da Vinci, opisując między innymi piękne „cienie od chmur i przebijające przez nie promienie słoneczne o większym i mniejszym blasku...” (Księga VII, *O chmurach*)[18].

W czarno-białych fotografiach chmury i świetliste promienie uniezwykają rzeczywistość – zatrzymana chwila, choć realna, traci znaczenie rzeczywistego obrazu. Tak jak u przywołanego przez Calvina Lukrecjusza „pyłki kurzu w ciemnym pokoju, które wirują w promieniu słońca” (Calvino 1996, s. 14) są tym, co panuje nad naszym widzeniem (na przykład widzeniem dzieci, które uciekły z obozu dla ma-

[18] Warto tu również przywołać stwierdzenie Leonarda da Vinci, że malarz (artysta) jest Panem „umilowanych przez siebie piękności”, zob. Leonardo da Vinci 2006, s. 548. Cytat o chmurach, s. 600.

[19] Wspomniane fotografie odnajdziemy między innymi w publikacjach: *Workers* 1993; *Migrations* 2000; *The Children* 2000; *ahel* 2004.

łoletnich żołnierzy w Południowym Sudanie, uciekinierów w obozie dla uchodźców w Etiopii kryjących się przed śmiertelnym upałem czy obrazem pracownika trującej garbarni, śpiącego rybaka czy tragarzy w palarni kawy)[19]. Ciężar i lekkość są tu w jednym spojrzeniu.



Il. 6. Sebastião Salgado, Południowy Sudan, 1999, źródło: <<http://theredlist.com>>



Il. 7. Sebastião Salgado, *Wielki głód – Sahel*, Etiopia, 1985, źródło: <<http://theredlist.com>>



Il. 8. Sebastião Salgado, *Odпочывающий рыбак*, Trapani/Sycylia, Włochy, 1991 (z cyklu *Workers*), źródło: <<http://theredlist.com>>



Il. 9. Sebastião Salgado, *Tragarze*, Karnataka, południowe Indie, styczeń 2004 (z cyklu *Workers*), źródło: <<http://theredlist.com>>



Il. 10. Sebastião Salgado, *Uchodźcy w obozie Korem*, Etiopia, 1984 źródło: <<http://theredlist.com>> (World Press Photo 1984)

Niektóre czarno-białe obrazy brazylijskiej kopalni złota raz są niczym abstrakcyjne faktury, innym razem przenoszą nas w rzeczywistość



Il. 11. Sebastião Salgado, *Kopalnia złota Serra Pelada w stanie Pará*, Brazylia, 1986 (z cyklu *Workers*), źródło: <<http://iconicphotos.wordpress.com/2009/06/23/the-mines-of-serra-pelada/>>

malarskich scen mitologicznych czy biblijnych. Wycieńczeni górnicy kopalni odkrywkowej (a zwłaszcza postać w centrum organizująca całość spójnej, choć otwartej kompozycji) są niczym emblematyczne postacie z symbolicznego obrazu stanowczo należące do innej epoki. To, co nas tu przyciąga, to między innymi swoista relacyjność malarskich konwencji obrazowania, które nadają postaciom wymiar iście sakralny^[20].

Dla przykładu fotografia *Kopalnia złota Serra Pelada*, w ramach ikonicznych odwołań, która mnie przenosiła w (nie da się ukryć, specyficzne) skojarzenia z postacią św. Sebastiana, na przykład u Tycjana (1570) z tłem niczym z obrazów (a zwłaszcza szkiców) Pietera Bruegela, wywołała podobne skojarzenie do *Drogi krzyżowej* (1564) wspomnianego tu Bruegela u jednego z internautów (bloggerów), który z perspektywy tego obrazu omawia „mistycyzm” fotografii Salgada (*Mistycyzm – Sebastião Salgado „Kopalnia złota Serra Pelada”* 2014).

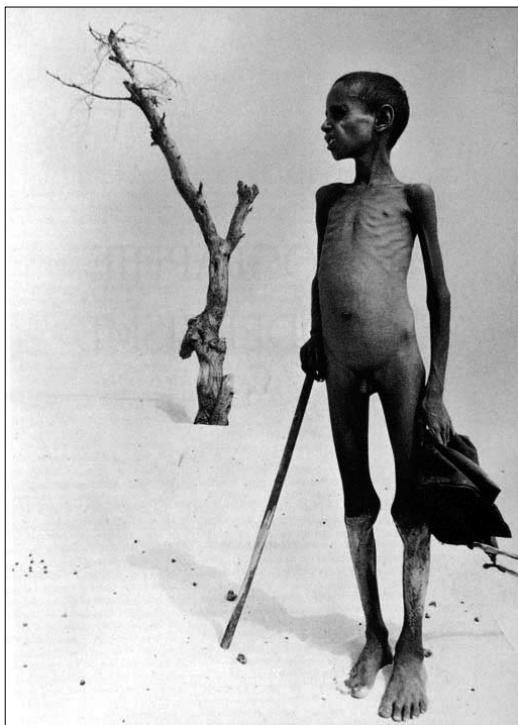
Rodzajem uderzającej dla mnie „przemiany” (jako ciągłości przechodzenia z jednej formy do drugiej, o której pisał Calvino^[21]) obrazu w konfrontacji z tekstem i z zastosowanymi w fotografii środkami wyrazu jest przypadek fotografii z albumu *An Uncertain Grace* (1990), w którym tekst stanowią eseje Eduarda Galeana i Freda Ritchina. Poniższej fotografii przedstawiającej człowieka w stanie śmierci głodowej (w tak zwanym stanie terminalnym) towarzyszy tekst (tu przywołany fragment):

Głód wygląda jak człowiek, którego głód zabija.
Człowiek wygląda jak drzewo, które człowiek zabija.
Drzewa mają ramiona, ludzie gałęzie. ... I wciąż sto-

[20] Zabiegi, emblematyczne – obrazy symbole (jak przywołana scena z Don Kichota; s. 22).

[21] Lekkość jako Dafne zamieniająca się w drzewko (Calvino, 1996, s. 15) – „makabra” przemiany przez dobór środków stylistycznych zderza ze sobą jednocześnie „makabrę i piękno przemiany”. To oczywiście w odniesieniu do powyższego zdjęcia skojarzenie prawie „prostaciek”, które odbiera obrazowi siłę rażenia prawdy tego co przedstawia. Tu znów trudno jednoznacznie stwierdzić, czy metafora osłabia, czy wzmacnia widzenie?

ją, w niewytlumaczalny sposób stoją, pod niebem, które ich porzuca[22].



Il. 12. Sebastião Salgado, *Sahel: Koniec drogi* (z cyklu *Afryka*), 1985[23]

[22] „Hunger looks like the man that hunger is killing. The man looks like the tree the man is killing. The trees have arms, the people, branches. [...] And still they are standing, inexplicably standing, beneath a heaven that forsakes them”, S. Salgado, *An Uncertain Grace* with essays by Eduardo Galeano and Fred Ritchin (tekst między innymi na stronie: pulsemedia.org/2009/04/26/the-kind-of-things-he-writes/)

[23] Katastrofalna susza w Sahelu, trwająca od końca lat sześćdziesiątych do połowy lat osiemdziesiątych XX w., doprowadziła do śmierci głodowej około miliona osób i wywarła wpływ na dalsze 50 milionów, stając się także przyczyną migracji i konfliktów zbrojnych (na przykład obecnego w Darfurze).

[24] S. Salgado, *Collector's edition of Life*, The Eisie Issue , s. 160 (cyt.: *I don't want anyone to appreciate the light or the palette of tones. I want my pictures to inform, to provoke discussion – and to raise money.*)

[25] Nie dotyczy to oczywiście fotografii tak mocnych w swoim przekazie jak powyższy obraz

Salgado w jednej z wypowiedzi podkreśla, że nie chce, abyśmy doceniali piękno światła i paletę odcieni, ale żebyśmy poczuli się sprowokowani do dyskusji (między innymi do dyskusji nad skompromitowanymi systemami kultury Zachodu) i zachęteni do działań humanitarnych (w tym do pomocy finansowej)[24], co nieco przeczy przywołanemu wcześniej cytatuwi z innego wywiadu. Mamy nie zachwycać się światłem, które widzimy jako pierwsze i które zmienia nasze postrzeganie, mamy się nie zachwycać, ale się zachwyciliśmy[25]) i w wielu wypadkach poczujemy się winni naszej pierwszej reakcji. W kontekście konfrontacji z pracami Salgado, Chico Buarque (brazylijski muzyk i pisarz), stawia przede nami pytanie:

Można stworzyć piękne obrazy z dramatycznych, tragicznych obrazów. Jeśli wykorzystuje się najbardziej wyszukane techniki do fotografowania pięknych rzeczy, dlaczego takich samych technik miałyby się nie używać do fotografowania biedy czy nieszczęścia, przekształcając je w estetyczne piękno? (Pluta 2014)

Czy znajdziemy jednoznaczną odpowiedź na pytanie o sens estetycznego zachwytu nad specyficznymi „uchwyconymi” obrazami świata?

Ten zachwyt nad światłem i detalem, ale tym razem bez „poczucia winy”, będzie nam towarzyszył przy serii zdjęć Salgada między innymi z Amazonii, Afryki i Syberii, opublikowanych w 2013 roku w albumie *Genesis*. Tu lekkość nie prowokuje, nie podważa, ale ma być nośnikiem nadziei i obrazem piękna i godności ludzkiej egzystencji. Podobnie jak u piktorialistów (walczących o miejsce fotografii wśród wyzwolonych sztuk) miękkie światło, mgła, deszcz, kurz... są tymi naturalnymi środkami wyrazu, które budują nastrój, zamieniają „widoki rzeczywiste” w malarskie impresje, na których my odbiorcy musimy stworzyć własny konstrukt ideowy.

Oglądając fotografie Salgada, ciągle jesteśmy pod wpływem specyficznego dziedzictwa piktorializmu – pogardzanego przez jednych (ale pogardzanego na poziomie intelektualnym – nie na poziomie pierwszych reakcji połączonych z odczuciem „przyjemności oglądania”) i stano-

wiącego dla drugich wzorzec „pięknych” fotografii. Jak podkreśla Steve Edwards, wrażliwość piktorializmu, bardziej niż wyszukane techniki, znacząco wpłynęła na fotografię amatorską i na ogólny odbiór fotografii artystycznej (Edwards 2014, s. 74), a tym samym na tak zwany rynek sztuki i wystawiennictwo fotografii.

Pustka, cisza, *spiriti* i *sfumato*

Ciężar i lekkość w jednym spojrzeniu jest w dużej mierze cechą wielu nagradzanych fotografii wojennych. Z przywołanych tu przez Calvina metafor pustka i mglistość są dość częstymi środkami wyrazu. Podobnie jak swego rodzaju *spiriti* stworzone w poetyce nieostrości i monochromatyczności budują jakby inną, niedopowiedzianą rzeczywistość wojny. Niedopowiedzianą, ale wizualnie i kulturowo znaczącą, o czym mogą świadczyć niektóre nagrody i wyróżnienia (w tym słynne World Press Photo).



Il. 13. Luc Delahaye *Afghanistan* 2001, Magnum Photos for Newsweek[26] (1st prize World Press Photo 2002), źródło: <<http://www.archive.worldpressphoto.org>>

Swoiste *sfumato*, łagodne przejścia z partii ciemnych do jasnych, dające mgliste, „miękkie” efekty kolorystyczne, pojawiają się dość często. Przykładowo prace Simona Norfolka, nawiązujące w swojej stylistyce (a tym samym w skojarzeniach odbiorczych) do europejskiego romantyzmu, a zwłaszcza do dziewiętnastowiecznych pejzaży, stwarzają podobne bodźce relacyjne, jak obrazujące afgańską wojnę prace Luca Delahaye’a. Podobnie jak w przypadku piktorialistów punktem odniesienia – na przykład dla

Norfolka – są efekty estetyczne, jakie stosował między innymi dziewiętnastowieczny malarz i grafik James McNeil Whistler (Edwards 2014, s. 69), Norfolk wspomina także o twórczości barokowego pejzażysty Claude’a Lorraine’a[27].



Il. 14. Simon Norfolk, Łuk tryumfalny króla Amanullaha zbudowany w 1919 na pamiątkę pokonania Brytyjczyków i odzyskania niepodległości, Paghman, prowincja Kabul, z cyklu *Afghanistan: Chronotopia* 2009, źródło: <<http://www.bldgblog.com/2006/12/warphotography-an-interview-with-simon-norfolk/>>



Il. 15. Simon Norfolk, *Afghanistan* 2009, źródło: <http://photo-muse.blogspot.com/2009_02_01_archive.html>

z Sahelu, ale już może odnieść się do przywołanych tu fotografii z Etiopii czy Sudanu.

[26] Fotografia przedstawia oddziały Sojuszu Północnego w starciu z Talibami (12.11.2001). Opis zdjęcia na stronie: <<http://www.archive.worldpressphoto.org>> (dostęp: 29.09.2014).

[27] Nietrudno się zgodzić na takie odwołanie, patrząc na fotografię Norfolka przedstawiającą

Siła oddziaływania bodźca relacyjnego to także symboliczny ślad-pustka po horrorze artyleryjskiego ostrzału, który stał się rozpoznawalnym znakiem wojny[28], a mowa tu o ikonicznym kolodionie *Dolina śmierci*[29] Rogera Fentona (obrazie podporządkowanym

ruiny afgańskiego Łuku Tryumfalnego króla Amanullaha; por. *War Photography: an interview with Simon Norfolk* – wywiad dostępny na stronie: <<http://bldgblog.blogspot.com/2006/11/warphotography-interview-with-simon.html>> (dostęp: 29.09.2014).

[28] Nie powinniśmy zapominać, że pracując na rządowe zlecenie Fenton – któremu nie wolno było fotografować zabitych i rannych – wybrał metaforę nieobecności, aby „opowiedzieć” o śmierci 600 brytyjskich żołnierzy w bitwie pod Balaklavą. To, co nie zostało pokazane na obrazie, było opisane w odpowiednim dla władz typie „narracji” towarzyszącej fotografiom. Istotne jest również to, że Fenton został wysłany na Krym w celach czysto propagandowych, miał pokazać pozytywny obraz wojny niecieszącej się zbyt dużym poparciem angielskiej opinii publicznej, a także przeciwdziałać krytycznym tekstom William Howard Russell piszącego dla „The Times”.

[29] Na wystawie zorganizowanej w 1855 roku przez Thomasa Agnewa fotografia została zatytułowana *Dolina cienia śmierci*, w nawiązaniu, niebędącym tu bez znaczenia w kontekście odbioru obrazu i jego późniejszej kariery, do poematu Tennysona i Psalmu 23; *Woodham-Smith* 1953, s. 238.

[30] Kule armatnie w dolinie zostały zebrane i ułożone, nie wiemy, czy zrobiono to na potrzeby zdjęcia, czy też Fenton uchwycił moment, kiedy żołnierze zbierali kule do ponownego użycia (?) – między innymi na stronie Wikipedii możemy porównać ujęcie z kulami i bez kul, zob. <https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Fenton>.

[31] Warto tu podkreślić, że zdjęcia Fentona na początku nie cieszyły się zbyt wielkim uznaniem ówczesnych odbiorców. Wystawy jego zdjęć zorganizowane w Anglii i Francji przeszły bez wielkiego echa i z czasem zostały zapomniane. Sytuację omawianej fotografii zmieniła dopiero wspomniana wystawa i wejście obrazu (między innymi poprzez nadany tytuł) w inny porządek symboliczny. Por. L. Lechowicz 2013, s. 43 i 86 oraz *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* 2008, s. 20.

obowiązującym wówczas konwencjom „prezentowania” krymskiego konfliktu według rządu brytyjskiego i, nie zapominajmy, obrazie-metaforze wykreowanym jako swoisty znak „śmierci na wojnie”[30]). Ten symboliczny „początek” fotograficznych metafor wojny możemy zestawić z fotografią Paula Seawrighta z serii *Ukryte (Dolina, Afganistan 2002)* czy z pracą Luca Delahaye’a[31]. Każdą ze współczesnych prac widzimy w kontekście pierwszej fotografii – samo odniesienie do czegoś, co zostało wpisane w porządek sztuki (choć pierwowzór nie pełnił takiej funkcji), w pewnym stopniu odziera obraz z prostych odniesień do realnej rzeczywistości. Ten klucz czytania musimy przewyciężyć, patrząc na przykład na dziewiętnastowieczną fotografię Eugène’a Cuveliera przedstawiająca kamieniołom – miejsce uwiecznione także przez Le Graya i Moneta. Z jednej strony to wizualne skojarzenie należy do innej kategorii, z drugiej ukazuje wpisanie określonych tematów fotograficznych, jak i malarzkich, ich kadrowania i używanych środków artystycznego wyrazu (na przykład u impresjonistów) w porządek relacji międzyobrazowych i w ich siłę oddziaływania w pewnych „naogładanych” kręgach odbiorców (dla których także obrazy rzeczywiste – te z porządku *image* – jawią się niczym te ze znanego „obrazka”, czyli już w „rzucie oka” przynależące do *picture*).



Il. 16. Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, ok. 1855, The Royal Photographic Society Collection at the National Media Museum, źródło: <www.nationalmediamuseum.org.uk>



Il. 17. Paul Seawright, Afghanistan, z cyklu *Ukryte*, 2002 źródło: <<http://www.noorderlicht.com/en/archive/paul-seawright/>>



Il. 18. Paul Seawright, *Valley*, Afganistan 2002 (Courtesy Imperial War Museum, London), źródło: <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_University_of_Ulster_people#mediaviewer/File:Afghan5.jpg>



Il. 19. Luc Delahaye, *Fighting the Taliban*, Afghanistan, 1996 z cyklu *History*, źródło: <<http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-6.asp>>



Il. 20. Eugene Cuvelier, *Quarry at the Sands of Macherin* (1863) Metropolitan Museum of Art, źródło: <<http://www.gg-art.com/news/read.php?newsid=10059>>

Podobnie *Kabul Road* Luca Delahaye'a wpisuje się w zasady dziewiętnastowiecznego malarstwa – tu także uwaga widza skupia się na kompozycji, zwarte postacie w centrum i krawędź kadrująca zdjęcie tworzą spójną całość. Krajobraz w tle i subtelna barwa strojów dopełniają się wzajemnie i także odnoszą nas do malarskich pierwowzorów, jak u wspomnianego powyżej Whistlera, tu również mamy subtelne, prawie monochromatyczne zestawienie kolorów. Znajdujące się w centrum ciało zastrzelonego człowieka jakby nam umyka – traci na swojej rzeczywistości i zdaje się nie pochodzić z żadnego „tu i teraz”, ale z odległego „porządku sztuki” i to sztuki z innej epoki^[32].

Przywołując wspomnianych powyżej współczesnych fotografów Charlotte Cotton stwierdza, że „istnieje uzasadniona i konkretna przyczyna tego powrotu do sposobu obrazowania z przeszłości: dzięki temu stwarza się celowe i ironiczne zarazem nawiązanie do faktu, iż z powodu zdziesiątkowania przez wojny, ten dawniej bogaty kulturowo region powrócił do stanu wyjściowego” (Cotton 2010, s. 172). Niezależnie od tego, jaką definicję ironii przypiszemy do przywołanej wypowiedzi, samo stwierdzenie jest mocno dyskusyjne, ale ujawnia spojrzenie

[32] Należy wspomnieć, że jest to zdjęcie panoramiczne prezentowane w wielkim formacie. Delahaye korzysta z kamery wielkoformatowej.



Il. 21. Luc Delahaye, *Kabul Road*, 2002, National Media Museum, źródło: <www.nationalmediamuseum.org.uk>

części współczesnej krytyki na fotografię wojenną. Sam Delahaye w jednym z wywiadów stwierdził:

In Beirut I discovered the beauty of war, the beauty of something that is deeply disturbing, but also a visual beauty that can't be found anywhere else – it is totally unique. (Sullivan, 2003)

Prace Delahaye'a, także w kontekście jego wypowiedzi, traktowane są w kategoriach „alchemii widzenia”. Świat po realnej zagładzie wchodzi w artystyczną kategorię swoistego „dokumentalnego pop-artu”, w zderzeniu z zapamiętanym obrazami, na przykład z filmów katastroficznych czy science fiction, traci swój prawdziwy wymiar, tak jakby nie przynależał do konkretnego tu i teraz (Sullivan, 2003).

Inny przykład, kiedy swoiste *sfumato* obrazowania, monochromatyczność, jak i poza, którą możemy wpisać w gest rodem z porządku sztuki, wpłynęły na – dla niektórych – kontrowersyjny werdykt jury World Press Photo, które w 2008 roku przyznało nagrodę Timowi Hetheringtonowi za zdjęcie wykonane telefonem.

W każdym z wyżej wymienionych przypadków wysiłek wkładany w wykonanie fotografii, wyszukane kompozycje, rozmyte efekty, jak i techniki wywoływania, obróbki czy reprodukcji składają się na strategię „dystynkcji”, o której pisze Edwards (Edwards 2014, s. 73). Zasto-

sowane środki wyrazu (obejmujące między innymi także ostateczny format odbitki) mają na celu rozróżnienie między tym, co wyjątkowe, wpisane w porządek sztuki (a zarazem luksusowe), a tym, co stanowi wynik masowego pstrykania. Zjawisko to objęło także fotografię dokumentalną. Balansowanie między ciężarem treści a lekkością/plastycznością formy jest tu jednym z charakterystycznych wyznaczników specyfiki widzenia pod „presją” estetyzacji. Można tu na koniec przewrotnie przywołać jedno ze stwierdzeń Hansa-Georga Gadamera, według którego jesteśmy jednak sami przed sobą za coś odpowiedzialni – przynajmniej odpowiedzialni za uświadomienie sobie rozmiarów tego, w jakim stopniu nie jesteśmy sami odpowiedzialni za to, co widzimy i co rozumiemy, zwłaszcza w pierwszym kontakcie z obrazem.



Il. 22. Luc Delahaye, *Bagdad IV*, kwiecień 13, 2003, źródło: <http://www.focus.de/fotos/luc-delahaye-baghdad-iv-april-13-2003-der-franzoesische-foreporter_mid_112426.html>



Il. 23. Tim Hetherington, *US soldier in the Korengal Valley in the Eastern province of Afghanistan*, 2007, UK, for Vanity Fair (World Press Photo 2008), źródło: <<http://www.worldpressphoto.org>>

BIBLIOGRAFIA

- ahel, 2004, *The End of the Road*, Oakland, CA.
- Belting H., 2007, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków.
- Berkeley G., 2005, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego*, przeł. J. Salamon, <<http://www.pistis.pl/biblioteka/Berkeley%20-%20Traktat%20o%20zasadach.pdf>> [dostęp: 10.09.2014].
- Calvino I., 1996, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Gdańsk.
- Cotton Ch., 2010, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Kraków.
- Cymer A., 2009, *10 najbogatszych fotografów świata: Sebastiao Salgado*, <<http://www.swiatobrazu.pl/10-najbogatszych-fotografow-swiate-sebastiao-salgado-17683.html>> [dostęp: 15.09.2014].
- Edwards S., 2014, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, Kraków.
- Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, 2008, ed. J. Hannavy, New York.
- Gershoni S., Kobayashi H., 2005, *How We Look At Photographs: Lightness Perception and Aesthetic Experience*, <http://www.psychology.kyushu-u.ac.jp/~lab_miura/Kansei/Workshop/proceedings/O-203.pdf> [dostęp: 10.09.2014].
- Kędziałowska G., 2012, *Przewodnik dokumentalisty*, Łódź.
- Lechowicz L., 2013, *Historia fotografii 1839–1939*, t. 1, Łódź.
- Lorenz K., 2003, *Tak zwane zło: Społeczne zachowania człowieka*, przeł. A.D. Tuszyńska, Warszawa.
- Markiewicz P., Przybysz P., 2007, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: *Obrazy w umyśle*, red. P. Francuz, Warszawa.
- Migrations*, 2000, New York.
- Mistyccyzm – Sebastião Salgado „Kopalnia złota Serra Pelada”* <<http://fotodinoza.blogspot.com/2014/01/mistyccyzm-sebastiao-salgado-kopalnia.html>> [dostęp: 5.09.2014].
- Olechnicki K., 2003, *Antropologia obrazu*, Warszawa.
- Pijarski K., 2013, *(Po)nowoczesne losy obrazów: fotografia między archiwum a opowieścią*, Łódź.