

11 a 1111 10ggie

fotografie a sociologie
Jiří Siostrzonek (editor)

o b s a h :

- I. Fotografie a sociologie
Upjatnění fotografie v sociologickém výzkumu / 7
Martin Matějů, Jiří Linhart
- II. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej, listopad 1980 / 19
Paweł Adamus
- III. Notatki o antropologii obrazu / 35
Tomasz Liboska
- IV. K čemu slouží fotografům (*nejen*) sociologická znalost / 55
Jiří Siostrzonek
- V. Porno szyk - nowa estetyka fotografii mody / 77
Jakub Dąbrowski
- VI. Česká společnost ve fotografii
Na okraj k výstavám Tenkrát na Východě a Via lucis 1989-2009 / 109
Tomáš Pospěch
- VII. Výzkum vizuálních představ o vývoji české společnosti
1989-2009: Kolektivní paměť v obrazech a příbězích / 119
Olga Šmídová
- VIII. Dokumentárna fotografia a sociológia / 133
Petra Hanáková
- IX. „Ludzie z węgla“ / 139
Marek Twaróg, Arkadiusz Gola
- X. O autorech / 145



Fotografie a sociologie Uplatnění fotografie v sociologickém výzkumu

Na okraj 150. výročí vynálezu fotografie
(Publikováno in: *Sociologický časopis*, 1989, č. 2, s. 187–199.)

Martin Matějů, Jiří Linhart

Úsilí o poznání, pochopení, přetváření, prožívání či zpětné evokování skutečnosti je vlastní člověku a je přítomné v různých oborech lidské činnosti. Tento specificky vyhraněný zájem o poznání, zachycení a interpretaci skutečnosti je mimo jiné jedním ze styčných momentů společenských věd a umělecké tvorby, i když samozřejmě existuje řada odlišností daná charakterem různých disciplín, technickými prostředky a zejména prostředky výrazovými. Snaha o uchopení sociální reality, o prozkoumání vztahu člověka k jeho okolí se stala i společným jmenovatelem sociologické a fotografické tvorby. Kromě sociologie, na niž se především chceme soustředit, se však fotografie významně uplatňuje i v jiných společenských vědách – např. v etnografii, folkloristice, psychologii, estetice, vědách o umění apod. Sepětí fotografie a sociologie se však jeví jako nejinspirativnější vzhledem ke specifickému zaměření obou disciplín i vzhledem k možností jejich vzájemného kontaktu. Zájem o sociální skutečnost, který profiluje sociologické snahy, je i nezávisle na vývoji této vědní disciplíny prokazatelný ve značné části fotografické tvorby, kde se zejména v druhé polovině 20. století objevuje v podobě fotografie sociální, reportážní, dokumentaristické či fotografie označované dokonce jako sociologické. Přitom takto zaměřená fotografie představuje jeden ze základních prostředků vizuální komunikace a je jak výrazem určitého novodobého životního stylu, tak i do značné míry systematického svědectví o společnosti.

Fotografie jako novodobý technický a výrazový prostředek, schopný zaznamenávat, reprodukovat a uchovávat obraz skutečnosti, měla od svého vzniku velmi blízko nejen k vědám technickým a přírodním, ale především společenským. Její význam pro oblast společenských věd

spočívá v tom, že dokáže fixovat vizuální odraz objektivní reality a představuje neverbální zdroj informací. V přeneseném smyslu slova lze fotografii přirovnat k „paměti“ uchovávací informace o sociální skutečnosti, a je proto ve vědecké praxi používána jako prostředek dokumentační, informační a archivní. Aspekt ontologické autentičnosti vztahující se k fotografii ji předurčuje i pro další funkci ve vědecké oblasti. Fotografie bývá často používána jako prostředek umožňující pozorování a zaznamenávání autentických podob sociálních jevů a procesů. Tím, že je fotografie schopna zachytit chování člověka i celé komplexy sociálních jevů, stává se relevantní metodou i zdrojem informací právě pro sociologii. Fotografie v tomto případě plní poznávací funkci a z hlediska vědecké metodologie může být jak inspirací pro vznik vědecké hypotézy o sledovaném jevu, tak i její verifikací. Stává se tak moderním jazykem vědy a vědecké práce.

Nad problematikou existence či neexistence sociologické fotografie již dlouhodobě diskutují fotografové, teoretici fotografické tvorby a sociologové. Samotný pojem „sociologické fotografie“ je totiž chápán a používán v různých významových souvislostech. Za sociologickou fotografii bývají považovány nejčastěji tyto fenomény:

- 1. fotografie jako sociální diagnóza** (v tomto případě dochází ke ztotožnění sociologické fotografie s fotografií sociální obsahující sociálně kritické aspekty či věnující se programově a angažovaně sociální tematice);
- 2. fotografie jako specifický technický prostředek a metoda k zachycení a dokumentování sociální reality** (zde je funkce fotografie ekvivalentní úloze

jiných běžných metod a technik zkoumání sociální reality při respektování zásad vědecké metodologie);

3. fotografie jako fotografický žánr v podobě vizuální sociologické výpovědi o zkoumaném sociokulturním jevu nebo problému (cílem tohoto druhu sociologické fotografie je podat konzistentní sdělení opírající se o analýzu jevu a jeho dlouhodobější systematické sledování; výsledkem je fotografická esej či studie korespondující často se sociologickým výzkumem a jeho interpretací ve formě závěrečné zprávy);

4. fotografie jako fotografická tvorba respondentů (zatímco předcházející pojetí vycházela z činnosti profesionálního fotografa v roli „výzkumníka“, toto pojetí sleduje především fotografickou aktivitu „respondentů“ dokumentující sociální situaci dané třídy, vrstvy či společenské skupiny; tato aktivita může být záměrně stimulovaná či živelně vzniklá a předmětem sociologické analýzy se stává subjektivně zaujatá fotografická produkce respondentů samých);

5. sociologická fotografie jako institucionalizovaný fenomén (toto pojetí vychází z faktu institucionalizace sociologické fotografie ve společnosti jako specifického druhu profesionální přípravy a fotografické tvorby; v jejím rámci se vyvíjí profesní struktura, výuka na školách, označení fotografické i teoretické produkce většinou bez ohledu na to, že estetika sociologické fotografie není totožná s estetikou běžné fotografie; rozdílné jsou i profesní role a formy sociální aprobační této činnosti).

Všechny výše uvedené koncepce však více či méně vycházejí z dlouhodobě se vyskytujících a vyvíjejících se vzájemných kontaktů mezi sociologií a fotografií.¹ Konkrétní oblast spolupráce mezi sociologií a fotografickou tvorbou je však dosud spíše slibně naznačena než plně využívána. Vzhledem k tomu se proto snažíme upozornit na možnosti jejich součinnosti a seznámit čtenáře s některými zkušenostmi, které jsme získali při využití fotografie v sociologickém empirickém výzkumu z oblasti bydlení, životního prostředí, aktivit volného času a dalších sfér životního stylu.

Použití fotografie v sociologickém výzkumu má již svou tradici a byla vyzkoušena řada možností, jak zde její specifické vlastnosti uplatnit. Využití fotografie má řadu poloh – od využití archivní fotografie, institucí či jednotlivců pro obsahovou analýzu až k vlastní fotografické tvorbě v průběhu sociologického výzkumu za účelem dokumentace a obohacení výrazových možností sociologického sdělení. Zejména tam, kde sociolog výzkumník využívá vlastní fotografické tvorby jako specifické formy sdělení dochází k prolínání se sférou tzv. dokumentární fotografie, vyvíjející se více méně nezávisle na sociologické metodologii. Použití fotografie jako nástroje sociologického výzkumu má však jiné nároky a funkce.

¹ V uvedeném přehledu není záměrně zařazena speciální sociologická disciplína – sociologie fotografie, jejímž předmětem jsou např. zkoumání sociální podmíněnosti tvůrců a jejich tvorby, problematika masového rozšíření amatérské fotografie, sociální funkce fotografie, různé formy fotografické produkce ve formě tzv. užití fotografie a jejich vliv na uspokojování kulturních potřeb, apod. Sociologie fotografie zahrnuje veškerou oblast fotografie, přičemž těžiště zájmu leží více méně mimo oblast sociologické fotografie v tom smyslu, v němž tento pojem užíváme v této stati.

Jednou ze základních a prioritně využívaných rolí fotografie je její dokumentační hodnota. Fotografie umožňují zachytit jevy, které přestanou existovat, jevy, které existují pouze v tom okamžiku, kdy byly vyfotografovány. Význam reportážní fotografie spočívá právě v tomto „umění okamžiku“, v principu zachycení jedinečných, často neopakovatelných situací, prožitků a jevů. Sociologicky zaměřené fotografie by tedy měly zobrazovat stav, který se v důsledku posunu kulturních a životních standardů může stát brzo minulostí. Schopnost fotografie fixovat obrazem objekty a chování lidí, právě tak jako dojmy fotografujícího z pozorovaných sociálních procesů, je pak východiskem pro další možnosti aplikace fotografie v sociologii.

Sledování a rozbor většího počtu fotografií tematicky zacílených na určitý problém má především značný význam inspirativní a zároveň může sloužit jako východisko pro dvě velmi náročné metodologické operace: typologii sledovaných jevů a objektů a stanovení indikátorů umožňujících formulovat specifika i shody mezi stanovenými typy. Fotografie zde neposkytuje nic jiného než východisko. Proces abstrakce, který se odvíjí v průběhu sledování, porovnávání a analyzování objektů a jevů zachycených na fotografii, je technikou a formou fotografie ovlivněn poměrně málo. To platí zejména v případech, kdy je postup fotografování sám do určité míry standardizován, např. předepsanou volbou domácností, záběru, objektů, lokalit apod. Fotografie zde slouží pouze jako podklad pro analýzu např. metodami odvozenými z kvantitativní obsahové analýzy. Nicméně tato vlastnost je velmi cenná. Fotografická dokumentace umožňuje návrat k pozorovaným a analyzovaným jevům, restrukturalizaci materiálu, následné ověření vhodnosti navržené typologie i indikátorů, a to jak ze

strany výzkumníka, tak i ze strany posuzovatelů uživatelů výzkumu. Rezultátem činnosti bývá obvykle výběr sady nejvýstižnějších fotografií, postihujících obrazově kvalitativní rozrůzněnost určitého jevu. V doplňujícím popisu jsou pak zdůrazněny základní vlastnosti jednotlivých typů, popřípadě je z nich odvozen seznam rysů, indikujících odlišnosti mezi typy.

Ve výzkumné praxi se však jen výjimečně můžeme spokojit s takovýmto povrchním dojmem. Nabízí se celá řada postupů, jež mají za cíl ověřit nejen vhodnost zvolených fotografií, stanovení počtu typů apod., ale i úplnost zachycení typů sociálního prostředí. Praxe ukazuje, že požadavek úplnosti zachycení typů sociálního prostředí je často obtížně dosažitelný.

Pro ověření úplnosti se nabízejí především tyto postupy, z nichž jsme většinu s úspěchem vyzkoušeli v praxi:

- a) následné interview se znalci studovaného prostředí z řad sledované populace (např. s dlouholetými usedlíky);
- b) rozhovory s tazateli, kteří se zúčastnili sběru informací v terénu;
- c) kolektivní beseda výzkumného týmu;

Beseda i rozhovory se znalci prostředí musí probíhat „nad fotografiemi“ a každý z účastníků musí mít možnost kdykoliv nahlédnout do archivu fotografií, aby mohl použít jakékoliv dokumentace k podpoře svého názoru.

Pokud je fotografování použito jako jedna z technik sběru informací v pilotáži a předvýzkumu, což lze doporučit, nabízí se možnost ověření typologie v rámci standardního,

o náhodný či kvótní výběr opřeného výzkumu. Při výzkumu bydlení není například problémem vybavit každého tazatele sadou fotografií a požádat jej, aby např. zakódoval typ interiéru podle této předlohy. V případě, že interiér nelze zařadit, tazatel uvede adresu bytu, spolu s důvody, proč nelze byt zařadit podle typologie. Velký počet podobných případů je pochopitelně důkazem neúplnosti zachycení typů sociálního prostředí, eventuálně symptomem nekvalitní typologie či špatně vybraných, málo přesvědčivých a nesdělných fotografií. Rozhodnutí mezi těmito možnostmi je otázkou pečlivého studia celé činnosti tazatelů a důvodů, jež uvádí. V případě, že se prokáže neúplnost dokumentace typů sociálního prostředí, není obvykle problémem ji doplnit a nezakódované dotazníky opravit. Vedlejším produktem tohoto ověřování správnosti a úplnosti typologie bývá zachycení frekvence jednotlivých typů v populaci. V převážné většině případů je tento výsledek sociologicky relevantní a často bývá i hlavním důvodem, proč se obdobná technika vůbec vyvíjí.

Fotografická dokumentace však má i širší a specifitější použití než pouhé vytváření podkladů pro intelektuální operace nebo funkce pomůcek usnadňujících práci členů výzkumného týmu. Jednu z lákavých možností představuje schopnost fotografie do určité míry překlenout rozpor mezi nezbytnou abstraktností a obecností vědeckého jazyka (sociologických kategorií, matematických symbolů a vyjádření) a bezprostředností a smyslovou názorností pozorovacích technik i života samého.

Fotografie použitá v sociologickém textu umožňuje především navodit představu konkrétního prostředí, v němž se výzkum odehrává, zvýšit citlivost pro detaily prostředí

a vzbudit pocit osobního prožitku. Fotografie apeluje na osobní (často neartikulované) zkušenosti čtenáře, vybízí jej k zamyšlení a ke konfrontaci jeho zkušenosti s interpretací autorů výzkumu. Sociologický text také napomáhá svými odkazy na fotografie i celkovou úrovní analýzy ke krystalizaci tohoto proudu. V řadě případů teprve kombinace obrazu a slovního doprovodu umožní plné pochopení obsahu sociální akce odehrávající se na fotografií a tím i adekvátní pochopení fotografie samé.

Fotografie v sociologickém výzkumu má však ještě jeden význam: fixuje pocit, se kterým výzkumníci přistupují k problému, resp. jeho výslednou modifikaci, danou zkušeností a poznatky získanými v průběhu výzkumu. Badatel si vytváří vždy určité pojetí, které ani zdaleka není v jednotlivostech ověřené a precizně formulované, někdy není ani zcela uvědomělé. Toto pojetí, které není libovolné, ale které je složitou výslednicí filozofických a teoretických kvalit výzkumníka, stupně poznání, citlivosti pro sociální problémy a do určité míry i funkcí jeho osobnosti, se v průběhu výzkumu zpřesňuje, stává se objektivnějším, ucelenějším a artikulovanějším. Pocit přerůstá v poznání, nicméně si uchovává některé prvky subjektivního vidění problému; ten lze odstranit pouze konfrontací přístupů různých badatelů, systematickým ověřováním použitých postupů kolektivních činností vědy samé.

Fotografie zveřejňuje určitý pocit, tím jej zpřístupňuje, umožňuje jeho analýzu i jeho kritiku. Odhaluje zdroje inspirace, a vypovídá tak nechtěně i o tvůrčích výzkumu, čímž poskytuje materiál pro sociologii sociologie, pro teorii vědy. Této funkce nabývá fotografie vždy. Není to však funkce záměrná, chtěná a převládající. Na rozdíl od volné

fotografie, kde manifestace osobního pohledu na problém stojí do určité míry v centru pozornosti tvůrců, v sociologii je podřízena funkci dokumentární, fixační a zpřístupňující, funkci objektivního zobrazení sociálních procesů. Tomu je třeba podříditi vždy a všude výrazové prostředky fotografie.

Velmi důležitá je při provádění výzkumu interakce mezi sociologem a fotografem, která má několik odlišností od běžné spolupráce autora a fotografa. Spočívá především ve faktu, že fotografovi není ponechána naprostá volnost, byť by cílové zaměření bylo zdánlivě přesně formulováno, ale prostor působení je limitován a regulován. Každému fotografovi jsou totiž imanentní tendence vymknout se formulovaným požadavkům, nerespektovat je a uniknout do oblasti volné fotografie. Tato tendence způsobuje, že sociologická relevance fotografií je často obětována formálním (kompozičním, estetizujícím atd.) hlediskům, popřípadě individualizované optice. Vzhledem k tomu se požadavek nutného vedení fotografa při práci jeví oprávněný. Pro takovou spolupráci musí být tvůrce fotografií určitým způsobem připraven a „naladěn“. Je nezbytné, by měl alespoň elementární přehled v oblasti sociologie, znal základní postupy sociologické metodologie a byl seznámen s techniky, zaměřením a cílem konkrétního sociálního výzkumu. Znalost základních pravidel sociologické práce umožňuje pak fotografovi samostatnou činnost v terénu.

Samotné fotografování představuje již výzkumnou aktivitu, při níž dochází ke specifické sociální situaci a vztahu mezi fotografem, případně sociologem, a respondentem (účastníkem sociologického šetření). Někdy se úloha fotografování jako interakčního a komunikačního „mostu“ mezi výzkumníky a respondenty přeceňuje, faktem ale je, že

umožňuje často rychlejší a bezprostřednější navázání kontaktů. Ze získaných zkušeností však vyplynulo, že ve většině případů není vhodné, aby se fotografování (zejména např. v bytech) účastnil také sociolog. Přítomnost další osoby působí mnohdy rušivěji než sám průběh fotografování, které je samo o sobě nezvyklou interakcí. Vesměs se chování a reakce lidí v průběhu fotografování mění a dochází u nich k větší či menší stylizaci. Fotografování, byť představuje pro respondenta známou činnost, působí však přesto jako určitý nový druh stimulu vstupujícího do běžné interakční situace a nemělo by uniknout sociologické reflexi a analýze. Ta je ostatně nezbytná při posuzování a explanaci mnohých snímků, u nichž je sociologický obsah nedešifrovatelný přímo z fotografie samé. Snímky totiž kromě relativní autenticity prostředí zachycují i prvky respondentova stylizovaného chování daného jeho sociální pozicí, vyšší kulturní úrovně, návyky, stereotypy a někdy i jeho výslovným upozorněním na to, co „chce a nechce“ fotografování. Interpretace těchto fotografií musí proto přihlížet i k sociologickému kontextu, který teprve osvětluje výpovědní hodnotu pořízeného fotografického snímku.

Formulace „pravidel hry“ je proto další odlišností od běžné spolupráce fotografa s jiným odborníkem či autorem a je v podstatě aplikovaným požadavkem sociologické metodologie. Počíná stanovením algoritmu výběru respondentů, domácností, bytů, domů, lokalit, eventuálně větších celků podle postupů výběru těchto jednotek používaných v běžném sociologickém výzkumu (náhodný, kvótní, záměrný výběr).

Od sociologa vyžaduje tato interakce amatérské znalosti o fotografii, umožňující mu spolupracovat s fotogra-

fem profesionálem. Nárok na profesionalismus fotografa je téměř základní podmínkou uplatnění fotografie v sociologii. Profesionalismus dokonalá „znalost řemesla“ umožňuje teprve provádět tzv. sociologickou fotografii a jeho nezbytnost vzrůstá tou měrou, s jakou aspirujeme zejména na zachycení a evokaci dojmu. Důležité je, aby sociolog získal (studiem fotografických publikací apod.) určité zkušenosti se základními typy obrazového sdělení a plně si uvědomil úskalí této formy komunikace a prezentace výsledků.

Při vzájemné spolupráci a komunikaci mezi sociologem a fotografem je kromě všech předcházejících aspektů důležitý i aspekt společného typu senzibility umožňující někdy neverbální, avšak o to nutnější dorozumění a oboustranné pochopení. Proto ne každý fotograf (byť i dobrý profesionál) se může uplatnit v sociologické práci.

Konečně posledním, v podstatě morálním předpokladem spolupráce, je vzájemná důvěra, projevující se v etice práce, zachovávaní a dodržování dohodnutých pravidel a metodických postupů, citlivosti v přístupu k respondentům. Fotograf by měl mít nezbytnou schopnost navazovat kontakty, vzbuzovat důvěru, pohybovat se nenápadně a nevtíravě. Tyto rysy chování musí být podtrženy i jeho oblečením a celkovou úpravou zevnějšku.

Závěrem bychom chtěli poukázat na jeden vážný problém. Použití fotografie v oficiálních dokumentech sociologického výzkumu neobyčejně komplikuje problém anonymity. Fotografie prezentuje velmi subtilní a minuciózní detaily ze soukromého života lidí, ukazuje je často i v delikátních situacích a může poskytovat např. přesné infor-

mace o uspořádání jejich bytu. Nebezpečí zneužití, v případě, že se údaje dostanou do nepovolaných rukou, je akutní. Tomuto nebezpečí lze čelit pouze obtížně, rizika však lze snížit dodržováním pravidel:

- a) fotografie by neměly být uveřejněny bez svolení fotografovaných. Výjimku lze učinit u některých fotografií exteriérů, fotografií masových sociálních akcí (osazenstvo sportovní podívané) apod.;
- b) fotografie a k nim příslušná dokumentace musí být pečlivě uschována a přístupna pouze členům výzkumného týmu, popřípadě přizvaným expertům. Experty je třeba volit i se zřetelem k morálním kvalitám a osobní spolehlivosti;
- c) fotografie mohou být publikovány pouze v případě, že fotografovaného nezesměšňují, neohrožují jeho pověst a společenskou pozici. V případě, že tento požadavek nelze splnit, je třeba provést opatření znemožňující identifikaci jedince;
- d) u publikovaných fotografií by neměla být uvedena adresa ani podrobné údaje o aktérech;
- e) zvláště intenzivně by měly být dodržovány tyto zásady v průběhu výzkumu i pokud jde o publikaci určenou přímo pro obyvatele lokality, kteří jsou navzájem spjati sousedskými, přátelskými i méně přátelskými svazky. Dále je samozřejmě nezbytné dodržovat i příslušné paragrafy občanského zákoníku, zásady autorského práva apod. V případě pochybnosti je účelné předem konzultovat právníka specialistu.

V krátkosti jsme se pokusili o nastínění některých možností fotografie v sociologickém výzkumu a o shrnutí některých zkušeností ze spolupráce sociologa a fotografa v jeho průběhu. Další pokusy o toto spojení nepochybně tyto zkušenosti prohloubí a obohatí o nové aspekty. Chtěli bychom však upozornit ještě na jeden problém. Aplikace fotografie v sociologickém výzkumu je nepochybně velmi atraktivní, je však zároveň i velmi náročná, a to jak finančně a materiálně, tak i časově. Použití fotografie by již proto mělo být vždy velmi uvážené a vázané na určitý, striktně formulovaný cíl výzkumu. Přesto však v zásadě považujeme využití fotografie v sociologickém výzkumu a v sociologii vůbec za velmi přínosné a žádoucí přinejmenším proto, že fotografie podává potřebný další nový „pohled“ na jevy, které mohou být paralelně zkoumány jinými metodami a technikami. Ztotožňujeme se tak se stanoviskem polského teoretika fotografie Alfreda Ligockého, který ve své studii vydané roku 1987 *Czy istnieje fotografia socjologiczna?* uvádí: „... v době, kterou nazýváme věkem ikonosféry, by resignace na uplatnění fotografie ve společenských vědách znamenala neobyčejné ochuzení našeho poznání.“

Použitá literatura:

1. Anděl, J.: Fotografie a sociologie. *Československá fotografie*, 1974, č. 7.
2. Aufricht, K.: Po stopách sociálnej fotografie.
In: *Sociálna fotografia na Slovensku*, katalog výstavy, MDKO, Bratislava 1971.
3. Blühhová, I.: Vznik sociální fotografie na Slovensku.
Revue Fotografie, 1980, č. 2 a 3.
4. Capa, R.: *Image of War*. New York 1970.
5. Cartier-Bresson, H.: *Meine Welt*.
Neues Schweizer Bibliothek 1968.
6. Collier, I. R.: *Visual Anthropology - Photography as a Research Method*. Holt Rinehart and Wiston, New York 1967.
7. Fárová, A.: *Jiří Jeníček*. SNKLU, Praha 1962.
8. Fotografie sociologická. In: *Velký sociologický slovník I*.
Univerzita Karlova, Vydavatelství Karolinum, Praha 1996, s. 322-323.
9. *Handbuch der empirischen Sozialforschung im zwei Bänden*. Ed. R. König. Stuttgart 1967-1969.
10. Hlaváč, L.: *Sociálna fotografia na Slovensku*.
Pallas, Bratislava 1974.
11. Ligocki, A.: *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
12. Linhart, L.: *Sociální fotografie*. Levá fronta,
Praha 1934.
13. Linhart, L.: *Umění je život a tvorba*. Československý spisovatel, Praha 1962.
14. Luskačová, M.: *Poutě na východním Slovensku*.
(Diplomová práce), Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd a publicistiky. Praha 1967.
15. Luskačová, M.: *Sociologická fotografie*. (Ročníková práce), Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd a publicistiky, Praha 1965.
16. Macků, J.: Sto let sociální fotografie.
Revue Fotografie, 1975, č. 2.
17. Matějů, M.: Fotografie a sociologie.
Revue Fotografie, 1975, č. 2.
18. Mrázková, D. - Remeš, V.: *Fotografovali válku*.
Odeon, Praha 1975.
19. Mrázková, D.: *Příběh fotografie*. Mladá fronta,
Praha 1985.
20. Pollack, P.: *The History of Photography*.
Thames and Hudson, London 1977.
21. Štecha, P.: *Fotografická reportáž*. (Diplomová práce),
Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, Praha 1971.
22. Šmíd, R.: *Sociologie a fotografie*. (Diplomová práce),
Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 1981.
23. Ziemilski, A.: *Fotografia a warsztat socjologa*.
Fotografia, 1981, č. 2, s. 31-33.



I Ogólnopolski Przegląd Fotografii
Socjologicznej w Bielsku-Białej,
listopad 1980

Paweł Adamus

1. Wprowadzenie

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w polskiej fotografii dokumentalnej pojawił się nowy nurt – „fotografia socjologiczna”. Pod nazwą sugerującą związek fotografii z dziedziną nauki, grupa polskich dokumentalistów starała się nawiązać do tradycji fotografii społecznie zaangażowanej – pokazać nielukrowaną rzeczywistość, zupełnie inną od tej, którą można było zobaczyć w reżimowej prasie czy telewizji. Kulminacją zjawiska był I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej, który odbył się w Bielsku-Białej w listopadzie 1980 roku. To właśnie nim zajmę się w mojej pracy. Postaram się przedstawić genezę Przeglądu i zanalizować poszczególne jego części. Na koniec spróbuję odpowiedzieć na pytanie o znaczenie tego wydarzenia w historii polskiej fotografii.

1.1 Zarys historii fotografii społecznej na świecie

Czym jest fotografia społeczna? Po pierwsze należy odróżnić ją od reportażu, którego celem jest publicystyczna rejestracja bieżącej tematyki społecznej. Fotografia społeczna stara się iść o krok dalej i pokazać swoim odbiorcom rzeczywistość w szerszej perspektywie. Zajmują ją nie tyle pojedyncze przypadki i ludzkie historie, co społeczne procesy i niekiedy uświadamiane przez ogół zjawiska.

Fotografowie niemal od samego początku istnienia medium podejmowali tematykę społeczną. Z końca lat 60. XIX wieku pochodzą zdjęcia Thomasa Annana, który na zlecenie instytucji zajmującej się renowacją budynków miejskich dokumentował zapomniane zaułki Glasgow i życie ich miesz-

kańców. W tym samym czasie w Londynie John Thomson fotografował życie tamtejszej biedoty. W roku 1878 zdjęcia Thomsona oraz Adolphe’a Smitha zostały opublikowane w formie książki zatytułowanej „Street life in London”.

Za przełomową w historii fotografii społecznej uznaje się działalność Jacoba Augusta Riisa (1849–1914) i Lewisa W. Hine (1874–1940). Pierwszy z nich był dziennikarzem i fotoreporterem gazety „New York Sun”. W latach 1890–1904 wydał dziewięć fotograficznych książek, w kompleksowy sposób ukazujących życie najuboższych grup społecznych. Zarówno najważniejsza z nich, „How the Other Half Lives” (1890 r.) jak i następne w znacznym stopniu przyczyniły się do wielu reform prawnych i zmian w zakresie polityki mieszkaniowej oraz szkolnictwa. Lewis Hine, z wykształcenia socjolog, opublikował w 1908 roku w piśmie „The Citizen and the Commons” cykl zdjęć przedstawiających los świeżo przybyłych do USA emigrantów. W następnych latach fotografował amerykańskich górników, oraz pracujące w przemyśle ciężkim dzieci. Jego zdjęcia, podobnie jak publikacje Riisa, przyczyniły się do przyjęcia przez Kongres USA zmian w ustawie o pracy dzieci.

W tym samym duchu, ale niestety bez tak spektakularnych rezultatów w Czechosłowacji i na Węgrzech działała założona w 1933 roku grupa Sociofoto. Wiedzeni socjalistyczną ideologią Irena Blüh, Barbora Nagel-Zsigmondi, Rosie Ney i Viliam Toth, tak jak ich amerykańscy koledzy, zajmowali się fotografowaniem najbiedniejszych części społeczeństwa: bezdomnych, włóczęgów, ubogich rolników, zatrudnionych w przemyśle dzieci.

Zupełnie inną wizję fotografii społecznej posiadał Niemiec August Sander. Przez wiele lat pracował nad projektem zatytułowanym „Ludzie XX wieku”. Za pomocą prostych, ale sugestywnych portretów zamierzał stworzyć systematyczną panoramę niemieckiego społeczeństwa – wszystkich jego warstw, od szczytu do najniższych szczebli społecznej drabiny. Jego dzieło przerwało dojście Hitlera do władzy w roku 1936. Zdjęcia Sander, jako że znajdowali się na nich przedstawiciele wszystkich, nawet tych „niepożądanych” grup społecznych, jak Żydzi, Cyganie czy psychicznie chorzy, uznano za niezgodne z nową ideologią. Zakazano ich rozpowszechniania, a fotografowi uniemożliwiono dalszą pracę.

Kamieniem milowym w rozwoju fotografii społecznej był wymyślony i koordynowany przez socjologa Roya Strykera i finansowany przez amerykański rząd projekt „Farm Security Administration”. Przez osiem lat (od 1935 r.) fotografowie FSA (m.in.: Dorothea Lange, Walker Evans, Artur Rothstein, Jack Delano) w kompleksowy sposób dokumentowali życie dotkniętej skutkami Wielkiego Kryzysu wsi. Każdy z nich zajmował się odrębną, odgórnie przydzieloną przez Roya Strykera, sferą życia – architektura, rodzina itp. Około 270 tys. przechowywanych w Bibliotece Kongresu zdjęć składa się na dogłębną analizę stosunków i postaw, oraz niemal kompletną dokumentację życia amerykańskiej prowincji lat 30. Podobne kolektywne projekty były później podejmowane wielokrotnie – można tu wspomnieć między innymi o New Jersey Standard Oil, czy francuskim D.A.T.A.R.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych nową jakością fotografii społecznej stanowiła działalność agencji „Magnum”,

oraz fotoreporterów skupionych wokół tygodnika „Life”. Agencja „Magnum”, założona w roku 1947 w Paryżu przez Henri Cartier-Bressona, Roberta Capę oraz Davida Seymoura stawiała sobie za cel rozpowszechnianie niezależnych, stojących na wysokim poziomie artystycznym materiałów fotograficznych, głównie reportaży. Fotoreporterzy „Magnum” stworzyli dynamiczny, operujący nowoczesnymi środkami wyrazu styl, określany mianem reportażu humanistycznego.

Nurt reportażu humanistycznego był rodzajem reakcji na okrucieństwa II Wojny Światowej. Charakteryzowała go afirmacja życia, optymizm i empatia. Rejestrował podobieństwa sugerujące wspólny los ludzi pod różnymi szerokościami geograficznymi. Operował symboliką czytelną dla wszystkich. „Widzieć życie, widzieć świat, być świadkiem wielkich wydarzeń, oglądać twarze biednych i gesty dumnych (...)”¹ – w taki sposób twórca „Life’u”, Henry L. Luce widział misję fotografii.

Apogeum reportażu humanistycznego stanowiła, zorganizowana w 1955 roku w Nowym Jorku przez Edwarda Steichena wystawa „The Family Of Man” („Rodzina Człowiecza”).

1.2 Fotografia społeczna w Polsce

Początki fotografii społecznej w Polsce sięgają połowy XIX wieku. Pierwszym popularnym tematem było życie mieszkańców wsi. Z jednej strony miało to związek z malarstwem rodzajowym, często wykorzystującym „malownicze”, senty-

1 A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna*, Kraków 1987, s. 57.

mentalne motywy folkloru ludowego, z drugiej z ogólnym wzrostem zainteresowania szeroko pojętą ludowością preradzającym się czasem w „chłopomanię”. Nie bez znaczenia był też rozwój etnografii i etnologii.

Pionierem tego typu fotografii był Karol Beyer, który już od lat 50-tych XIX w. fotografował chłopki z okolic Warszawy w strojach ludowych. W latach 70-tych powstawały zdjęcia Walerego Twardzickiego, który portretował mieszkańców najuboższych dzielnic miast oraz przedstawicieli wygasających zawodów: druciarzy garnków, sprzedawców mioteł, szatkowaczy kapusty. W Krakowie działały zakłady fotograficzne Walerego Rzewuskiego i rodziny Kriegerów, specjalizujące się w seriach typów ludowych z terenu Małopolski, Orawy i Spisza. Na Podolu pracował Michał Greim, który odszedł od fotografowania w atelier na rzecz naturalnych plenerów.

Początki nowoczesnej fotografii społecznej wiążą się z nazwiskami jednych z pierwszych w kraju fotografów prasowych – Łukasza Dobrzańskiego i Ryszarda Oknińskiego. Począwszy od 1905 roku w bieżących, traktowanych jako materiał prasowy pracach tych autorów pojawiają się tematy schronisk dla bezdomnych, życia na ulicy oraz zdjęcia z ówczesnych dzielnic robotniczych Warszawy: Powiśla, Woli, Targówka.

W okresie międzywojennym tematyka społeczna zeszła na drugi plan. Spowodowane to było między innymi popularnością estetyki tzw. wileńskiej szkoły fotografii związanej z nazwiskiem Jana Bułhaka i jego koncepcją fotografii ojczyźnianej. Na tym tle za wyjątkowe uznać należy fabryczne fotoreportaże Antoniego Wieczorka, fotogra-

fie nacierzy z okolic Drohobycza autorstwa Aleksandra Minorskiego czy fotoreportaż Benedykta Dorysa o Kazimierzu Dolnym.

Czas tuż po zakończeniu II Wojny Światowej w polskiej fotografii to, podobnie jak w pozostałych sztukach plastycznych, okres panowania socrealizmu. Warto jednak wspomnieć materiały Stanisława Dąbrowieckiego dokumentujące życie w zniszczonej Warszawie, czy wykonane w duchu zdjęć Augusta Sanderą portrety przodowników pracy autorstwa Edmunda Kupieckiego.

Polską odpowiedzią na „life-photography” był założony w roku 1951 tygodnik „Świat” – pierwszy polski magazyn ilustrowany, w którym stojąca na najlepszym, światowym poziomie fotografia odgrywała rolę równorzędną słowu pisanemu. Aby zrozumieć przełomowe znaczenie tego periodyku w dziejach polskiej fotografii dokumentalnej należy pamiętać o kontekście, w jakim działali jego twórcy. „Polska fotografia lat międzywojennych pozostawiła w spadku dwa podstawowe nurty: galanteryjny i awangardowy. Socrealizm lubił się fotografować. Pozostawił więc po sobie znaczną ilość dokumentów fotograficznych. Dokumenty te, świadomie fałszowane, obrazują koncepcje polityczno-społeczne tego okresu i całkowicie rozmiągają się z prawdą o życiu.”², napisał Sławomir Biegański. Według Alfreda Ligockiego oficjalna, wspierana przez władze polska fotografia dokumentalna końca lat czterdziestych i lat pięćdziesiątych nie poszukiwała prawdy, a jedynie „tworzyła świat pozorny, nieistniejący”. W takich okolicznościach nie było możliwe pojawienie się fotografii spo-

2 S. Biegański, *Zwierciadło życia społecznego* w: „Fotografia”, 2/1982, s. 11.

łecznej. „Możliwość ta powstawała tylko wówczas, gdy wstrząsy polityczno-ideowe osłabiały dogmatyczne więzy. Pierwszy taki wstrząs nastąpił w październiku 1956 i wówczas to powstał jak Feniks z popiołów znakomity polski fotoreportaż o wyraźnych cechach fotografii life i fotografii społecznej, głównie wokół tygodnika „Świat”.³ Jan Maria Jackowski pisał: „Od połowy lat pięćdziesiątych, (mimo, iż autentyczna prasa po wojnie w Polsce nie istniała) zaczyna się uwidaczniać przeszczepione na grunt polski m.in. przez grupę reporterów tygodnika „Świat” zainteresowanie fotografią społeczną.”⁴ Jackowski charakteryzował fotograficzną działalność „Świata” jako reportaż w nowym stylu, bliski życiu, dynamiczny, oparty na poetyce „decydującego momentu”. Podczas gdy najlepsi fotoreporterzy „Świata”: Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch oraz Konstanty Jarochoński dokumentowali prawdziwe, pozbawione kosmetyki oblicze Polski lat 50-tych i 60-tych, kierownikowi działu fotograficznego Władysławowi Sławnemu udało się nawiązać kontakty ze światową elitą fotografii, m.in. z Henri Cartier-Bressonem. Według Jana Kosidowskiego możliwość działania poza ideologicznie wytyczonymi schematami wynikała z lekceważenia i braku zainteresowania ze strony władz.⁵ Niestety, taki stan rzeczy nie trwał długo i w 1969 roku na fali politycznych czystek tygodnik został zamknięty. Przez następną dekadę polska fotografia społeczna funkcjonowała na dalekim marginesie.

3 A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna*, Kraków 1987, s. 99.

4 J. M. Jackowski, *Z czego możemy być dumni. Tezy do dyskusji o dorobku i kondycji fotografii polskiej* w „Polska fotografia artystyczna, IV sympozjum historyczne”, Szczecin, 1989, s. 108.

5 J. Kosidowski, *Zwierniactwo życia społecznego* w: „Fotografia”, 2/1982, s. 14.

1.3 Pozycja fotografii społecznej w polskiej fotografii lat 70-tych

Lata siedemdziesiąte to okres, w którym fotografia w Polsce została zdominowana przez nurty awangardowe. W końcu lat sześćdziesiątych ukształtował się zgrafizowany styl fotografii Edwarda Hartwiga, mający swoje źródło jeszcze w koncepcjach fotografii ojczyźnianej Jana Bułhaka, który oddziaływał na wielu polskich fotografów, szczególnie tych zajmujących się pejzażem. Od początku dekady, pod wpływem pop-artu i konceptualizmu wielu artystów przeszło do konceptualnych działań w obrębie filmu, wideo i fotografii eksperymentalnej. Równocześnie rozwinął się nurt nazwany fotomedializmem, w obrębie którego działali m.in.: Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Antoni Mikołajczyk, Paweł Kwiek i inni. Zajmowali się oni różnymi eksperymentami, badając naturę medium fotograficznego oraz jego możliwości formalne, zbliżając się czasami do sztuki performance. We Wrocławiu działali Andrzej i Natalia (znana później jako Natalia LL) Lachowiczowie, tworząc prace z pogranicza sztuk plastycznych i fotografii.

Jednocześnie od początku dekady zepchnięta na margines fotografia społeczna przeżywa kryzys zaufania wynikający ze schematycznego – propagandowo poprawnego sposobu opisywania rzeczywistości. Do najbardziej popularnych motywów należały obchody święta pracy, wielkie budowy – kombinaty przemysłowe, drogi i osiedla, dobrobyt w sklepach i w domach. Bohaterowie zdjęć byli obowiązkowo uśmiechnięci i szczęśliwi. Jedną z nielicznych prób przełamania tej konwencji był zestaw zdjęć Leszka Pękali i Wojciecha Felcyna pt. „Dzieci nieprzetartego szlaku” o drużynach harcerskich dla upośledzonych umy-

słowo, pokazany w formie wystawy w roku 1971. Według krytyk fotografii Joanny Paszkiewicz zapewnienia fotoreporterów, którzy na początku dekady twierdzili, że dane im będzie fotografować „drugą Polskę“, że to ich zawody i społeczny obowiązek, okazały się nie do zrealizowania.⁶ Owszem, próby takie były podejmowane, głównie w pismach młodzieżowych, jak: „ITD“, „Na Przełaj“, „Perspektywy“ czy „Razem“, którym cenzura, podobnie jak kiedyś „Światu“, nie przyglądała się tak dokładnie. Za przykład posłużyć może „Chleb“ („ITD“, 1976), jeden z pierwszych reportaży Tomasza Tomaszewskiego, w którym autor skonfrontował tradycyjną symbolikę chleba z obrazami jego codziennego marnotrawienia – modlitwa przed posiłkiem kontra chleb jako karma dla świń, niezmiennie wartości kontra komunistyczna bezmyślność. Jednak na dłuższą metę wewnętrzna potrzeba dokumentowania prawdziwego obrazu Polski nie mogła się zmaterializować w redakcjach, gdzie głównym kryterium oceny materiału była tzw. nośność propagandowa.

2. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej

2.1 Geneza

I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej odbył się w Bielsku-Białej w listopadzie 1980 roku. Organizatorem imprezy był Związek Polskich Artystów Fotografików, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Urząd Wojewódzki

⁶ J. Paszkiewicz, *Zwierciadło życia społecznego* w: „Fotografia“, 2/1982, s. 16.

w Bielsku-Białej. Komisarzem generalnym Przeglądu został Andrzej Baturó.

Jak wspomniałem we wstępie, termin „fotografia socjologiczna“ nie oznaczał zupełnie nowego zjawiska, lecz nawiązanie do tradycji fotografii społecznej. Nazwa wzbudziła zresztą sporo nieporozumień i niejasności. B. Kosińska pisała: „(...) dlaczego użyto określenia „socjologiczna“, nie odpowiadającego prezentowanym treściom, które o socjologię niekiedy tylko zahaczały? Podobno tak było bezpiecznie, (...) chodziło oczywiście o szeroko rozumianą fotografię społeczną, natomiast „socjologiczna“ brzmiało bardziej neutralnie“.⁷

Pojawienie się „fotografii socjologicznej“ wiązało się z jednej strony ze społeczną świadomością odbywających się przemian, z drugiej zaś z hasłem powrotu do wiarygodności, rzuconym przez środowiska dziennikarskie. Mariusz Hermanowicz pisał: „Polska, kraj, w którym tak wiele i tak szybko się zmienia jest wspaniałym tematem dla ludzi zajmujących się fotografią socjologiczną. A jednocześnie, powstające zdjęcia w tak niewielkim stopniu funkcjonują w życiu społecznym. Prasa wykorzystuje głównie zdjęcia do wykonywane dla potrzeb doraźnych, bez próby głębszego dotarcia do problemów społeczeństwa – Według tych to powodów powstał pomysł zorganizowania przeglądu fotografii socjologicznej“.⁸

⁷ B. Kosińska, *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej* w: „Fotografia“, 2/1982, s. 30.

⁸ M. Hermanowicz, *Wstęp do katalogu wystawy „Dokument czasu“*, Bielsko-Biała, 1981.

2.2 Struktura Przeglądu

Przegląd miał być w założeniu prezentacją najważniejszych zjawisk w historii oraz we współczesnej (tj. do roku 1980) fotografii społecznej w Polsce. W ramach imprezy zaprezentowano trzy wystawy główne oraz sześć mniejszych wystaw towarzyszących. Miejscem ekspozycji wystaw głównych były pomieszczenia NOTu (Naczelnej Organizacji Technicznej), przy ulicy 3 Maja. Pozostałe wystawy zostały pokazane w różnych ośrodkach na terenie całego miasta, m.in. w galerii Związku Polskich Artystów Plastyków, galerii BWA, domach kultury w Bielsku-Białej Komorowicach i Olszówce.

Wystawom głównym towarzyszyły starannie opracowane i wydane katalogi. Przy okazji Przeglądu odbyło się także sympozjum teoretyczne poświęcone związkom socjologii z fotografią, w którym udział wzięli prawie wszyscy liczący się w tym czasie w Polsce krytycy fotografii.

2.3 Wystawy główne.

2.3.1 „Z perspektywy lat“

Wystawa „Z perspektywy lat“ prezentowała dorobek pierwszych 25 lat polskiego reportażu powojennego (1945–1970). Na wystawie, której kuratorem został Jan Kosidowski, pojawiły się prace powstałe zarówno w trudnych czasach stalinowskiego terroru jak i późniejszych latach odwilży. Z tego pierwszego okresu pochodziły, wykonane w ruinach Warszawy w latach 1945–1946 fotografie Stanisława Dąbrowieckiego oraz Edmunda Kupieckiego, którego odważne jak na owe czasy (fotografowani nie udawali, że pracują) portrety przodowników pracy, przypomi-

nały formalnie fotografie Augusta Sandera. Czas politycznej odwilży reprezentowały zdjęcia fotoreporterów związanych z tygodnikiem „Świat“, m.in. „Kopalnia węgla“ Wiesława Prażucha oraz „Warszawski tramwaj“ Jana Kosidowskiego, Tadeusz Rolke zaprezentował zestaw „Cyganie“. Jedną z ciekawszych pozycji stanowił zestaw J. Michlewskiego, zatytułowany „Bieszczady 1962–1965“, wykonany w sposób, który sam autor nazwał „techniką obserwacji uczestniczącej“ co znaczy mniej więcej tyle, że mieszkał z fotografowanymi osobami i brał udział w ich codziennym życiu. Zdjęcia Michlewskiego przedstawiały świat ujarzmianej przyrody i jego bohaterów – bieszczadzkich osadników. Fotografia przedstawiająca golenie na werandzie drewnianego domu mogła zostać wykonana równie dobrze na dzikim zachodzie w połowie XIX wieku.

2.3.2 „Dokument czasu“

Na wystawie „Dokument Czasu“ (kurator Mariusz Hermanowicz) znalazły się fotografie powstałe w latach 1970–1979. Według B. Kosińskiej, mimo zastrzeżeń organizatorów, że nie wszyscy zajmujący się tym rodzajem fotografii zostali zaproszeni, a wielu zniechęciły ograniczone możliwości prezentacji prac, widać było, że preferowano twórców młodych. W większości byli to ludzie związani z prasą, jak na przykład Krzysztof Barański („ITD“), Andrzej Baturo („Na Przełaj“, „Polityka“, „ITD“) czy Krzysztof Paweła („Perspektywy“).

Zdjęcia zgromadzone na wystawie można podzielić na kilka grup. W pierwszej mogłyby znaleźć się prace nawiązujące do tradycji humanistycznego reportażu spod znaku Magnum. To na przykład fotografia Kazimierza

Czaplińskiego, przedstawiająca człowieka z dwoma bochenkami chleba w zatłoczonym autobusie, którego wyraz twarzy daje nam pewność, że trzyma w dłoniach prawdziwy skarb. To także zdjęcie Doroty Bilskiej, na którym czteroosobowa cygańska rodzina dumnie pozuje obok nowego Fiata 125p – charakteryzuje je ciepłe, pełne szacunku spojrzenie w kierunku człowieka zajętego zwykłymi, codziennymi czynnościami.

Inna grupa fotografii to te, które – czasami nie bez gorzkiej ironii – komentują pokraczną, czasem absurdalną codzienność końca lat 70-tych: robotnik czytający „Powiastki filozoficzne” Woltera, autorstwa Aleksandra Jarosińskiego, zdjęcie Krzysztofa Barańskiego na którym kobieta z zakupami stoi pod szyldem z napisem „przecena”, leżący na ulicy człowiek, otoczony tłumem stojących w „bezpiecznej” odległości osób. Najbardziej reprezentatywne dla tej grupy były fotografie Macieja Osieckiego, na których można było zobaczyć stojącą po kostki w błocie kolejkę po parówki, przechodniów oglądających pokaz wyrafinowanej mody na ulicy w Kuluszkach czy kolejkę po wódkę w Skaryszewie.

Kolejną grupę stanowiły prace o charakterze interwencyjnym, obnażające niehumanitarny charakter totalitarnego systemu. Do niej zaliczają się zarówno pejzaże Zdzisława Pacholskiego, ukazujące destrukcyjny wpływ architektury przemysłowej na życie miast jak i odważne fotoreportaże Andrzeja Baturo, Tomasza Tomaszewskiego, Krzysztofa Paweli czy Anny Musiał. Zestaw zdjęć Andrzeja Baturo poświęconych wojsku powstawał przez wiele lat, przy okazji fotografowania oficjalnych imprez, odbywających się na terenach jednostek wojskowych w całym kraju. Zanim zostały pokazane w Bielsku-Białej, udało się auto-

rowi opublikować je w tygodniku „Polityka”, co było wówczas swoistym ewenementem, zwłaszcza, że wcześniejsza próba publikacji w tygodniku „ITD” skończyła się interwencją cenzury i dopuszczeniem do druku tylko jednej, najmniej kontrowersyjnej fotografii. Na wystawie znalazło się 10 zdjęć, na których przedstawiono najbardziej upokarzające elementy koszarowej codzienności: badanie lekarskie, mycie podłogi, poranny apel itd. Świetnie zagrały detale (papieros za uchem żołnierza) oraz gesty (brutalny ruch ręki kaprała, wkładającej czapkę na głowę rekruta, znużony i zmęczony dentysta zaglądający żołnierzom do ust). Siła tych zdjęć polegała nie tylko na atrakcyjności niedostępnego wtedy tematu, ale na fakcie, że demaskowały charakter systemu, który dążył do odebrania osobowości człowiekowi, który w nim żył. Andrzej Baturo wspomina, że ten zestaw był dla niego pewnego rodzaju rozrachunkiem z instytucją przez którą sam przeszedł i której nienawidził. „Przedszkole w Kurowie” Tomasza Tomaszewskiego ukazywało nędzę publicznej placówki wychowawczej, w której dzieci spały bezpośrednio na podłodze a za całą toaletę służyło wiaderko. W „Rzeźni” Krzysztofa Paweli ubój koni przypomina brutalny i bezmyślny mord – podobnie jak zabieg aborcji na wstrząsających zdjęciach Anny Musiał. „Widać jak głębokie spustoszenia uczyniła w ludziach praca w socjalistycznym stylu, jak niszczy wszystko, co wpadnie jej w ręce”⁹, pisze Marta Miśkowiec w recenzji wystawy.

Klasyfikacjom tym wymykają się fotograficzne zestawy Zofii Rydet: „Mały człowiek” oraz „Zapis socjologiczny”.

⁹ M. Miśkowiec, *Wystawa polskiego reportażu: Obraz nieoficjalny – fotoreportaż z lat 1970–80*, w: *Biuletyn Fotograficzny*, 7, 8 / 2005.

Według A. Ligockiego, „Rydet w „Małym człowieku“ walczy z fałszywym stereotypem dziecka, zwracając uwagę na skomplikowaną sferę przeżyć i reakcji oraz ukazując głęboko ludzkie cechy jego psychiki.“¹⁰ Natomiast „Zapis socjologiczny“ to swoista typologia wewnątrz mieszkalnych, sfotografowanych wraz z ich właścicielami. Autorka mówiła: „Interesuje mnie człowiek. Nie jako jedna postać, ale jako zestaw, cykl. Moim założeniem było, żeby zrobić zdjęcia jednym obiektywem w podobnych warunkach, z podobnym światłem, podobnym umiejscowieniem człowieka w przestrzeni. Chciałam pokazać podobieństwo losów ludzi, którzy żyją w zupełnie innych miejscach, warunkach.“¹¹ Według Ligockiego wnętrza na fotografiach Rydet ukazują dwie grupy problemów: jak człowiek kształtuje swoje otoczenie oraz jak czynniki kulturowe, społeczne i obyczajowe wpływają na charakter tego otoczenia.¹²

2.3.3 „Nowe aspekty fotografii socjologicznej“

Wystawa. „Nowe aspekty fotografii socjologicznej“ była efektem ogłoszonego na kilka miesięcy przed Przeglądem konkursu. Pokazano na niej prace najświeższe, wykonane w czasie bezpośrednio poprzedzającym bielską imprezę. Jury konkursu w skład którego wchodziłi zarówno członkowie Związku Polskich Artystów Fotografików: Tadeusz Sumiński, Krzysztof Barański, Jadwiga Przybylak, Andrzej Batur, Zbigniew Dłubak, Jerzy Lewczyński i Wiesław Prażuch, jak i przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki

- Stefan Liszewski, przyznało jedną pierwszą oraz dwie drugie i dwie trzecie nagrody. Poza nagrodzonymi pracami na wystawie znalazło się ponad 60 zdjęć 36 autorów.

Pierwszą nagrodę w postaci 15 tys. zł otrzymał Piotr Borowicz z Warszawy za zestaw „Dworzec“, przedstawiający czujnie zarejestrowane sytuacje z nieistniejącego już dzisiaj dworca kolejowego Warszawa Wileńska. Kobiety pomagające sobie podczas wsiadania do odjeżdżającego pociągu, milicjant pilnujący małego złodzieja, śpiącą przy stole dróżniczkę. Nostalgia połączona z krytyką - dworzec w centrum europejskiej stolicy mógłby znajdować się na zapadłej prowincji.

Dwie drugie nagrody (po 10 tys. zł) otrzymali Jacek Sielski za zestaw pt „Odchodzący świat“ oraz Krzysztof Paweł i Andrzej Polec za pracę „Cudotwórca“. „Odchodzący świat“ Sielskiego to świat ulicy Brzeskiej na warszawskiej Pradze: uliczna bójka, mężczyźni z fiolkami piwa stojący obowiązkowo na rogu ulic, cyganki prezentujące sobie nawzajem swoje walory fizyczne, portret mężczyzny o niesamowitej, dziewiętnastowiecznej twarzy, trzymającego gołębia. Fotografie Krzysztofa Paweła i Andrzeja Polca to utrzymany w konwencji fotoreportażu zapis wizyty uzdrowiciela: tłum oczekujący na spotkanie, kobieta trzymająca portret „cudotwórcy“ w sposób, jak gdyby chodziło o cudowną ikonę, ręka mistrza na głowie chorego.

Trzecią nagrodę (7,5 tys. zł) otrzymały prace Bolesława Kubicy, Witolda Kulińskiego i Macieja Osieckiego pt. „Nasz Papa“, oraz Piotra Sawickiego pt. „Tryptyk“. Pierwsza z nich pokazuje zarówno oficjalne momenty pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski jak i ich zaplecze: skupione

¹⁰ A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna*, Kraków 1987, s. 99.

¹¹ Z. Rydet, *Ścieżka dźwiękowa z filmu dokumentalnego, dotyczące I OPFS*.

¹² A. Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna*, Kraków 1987, s. 105.

twarze wiekowych pielgrzymów, ekipę karetki pogotowia przekomarżającą się z milicjantem wśród kłęczących ludzi, chłopca niosącego flagę Polski i Watykanu, biegnące siostry zakonne. „Tryptyk“ Piotra Sawickiego to trzy fotografie przedstawiających rodziny pozujące przed wejściem do swoich domów, będące swoistym nawiązaniem do „Zapisu socjologicznego“ Zofii Rydet. Jedną z fotografii przedstawia rodzinę brata Lecha Wałęsy – Zygmunta, stojącą na bezkształtnym, betonowym stopniu – nieudolnej namiastce schodów, przed zabłoconym, nieotynkowanym domem. Wmontowany bezpośrednio w ścianę i biegnący nie wiadomo gdzie kabel z prądem i porzucony pod ścianą dziecięcy rower pogłębiają wrażenie świata tymczasowego, sklejonego byle jak z różnych, niepasujących do siebie elementów.

Fotografie laureatów konkursu bardziej dosłowne, a przez to może mniej uniwersalne niż prace uczestników wystawy „Dokumentu czasu“, odważniej i wnikliwiej opisywały elementy i zdarzenia codzienności oraz biorących w nich udział ludzi. Na wystawie pojawiły się również zdjęcia dotyczące aktualnych wydarzeń o zasięgu ogólnopolskim: wizyty Ojca Świętego czy strajków robotniczych na Wybrzeżu. Według A. Ligockiego było to coś w rodzaju negatywu „wylakierowanych obrazków z propagandy sukcesu“.¹³ Mimo pewnej jednostronności, przejawiającej się w podkreślaniu ciemnych stron życia codziennego, zdjęcia z tej wystawy w dużej mierze odzwierciedlały autentyczny obraz ówczesnej Polski.

¹³ Tamże, s. 108.

2.4 Wystawy towarzyszące

Uzupełnieniem wystaw głównych były pokazy towarzyszące, wśród których znalazły się ekspozycje o charakterze historycznym, mniejsze wystawy pokonkursowe oraz projekty zbiorowe. Do pierwszych należała wystawa „Fotografia polska 1839–1979“, pokazywana rok wcześniej w International Center of Photography w Nowym Jorku oraz w Museum of Contemporary Art w Chicago. Na ekspozycję składały się m.in. fotografie XIX-wiecznych prekursorów reportażu i fotografii etnograficznej – Karola Beyera i Michała Greima oraz portrecisty Waleriana Twardzickiego. Inna to „Sztuka reportażu 1861–1979 – z historii fotografii polskiej“, zorganizowana na początku 1980 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i wypożyczona do Bielska, zresztą po wcześniejszej ekspozycji w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Wśród wystaw pokonkursowych na uwagę zasługiwały pokazane fragmenty XXII Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii Prasowej, oraz konkursu „Złocisty Jantar“. Osobne miejsce zajmowały projekty zbiorowe. Do najbardziej interesujących ale też najbardziej zgodnych z oficjalną ideologią należał projekt „Huta-dom-rodzina“, będący fotograficzną dokumentacją warunków życia i pracy rodzin hutniczych w Ostrowcu Świętokrzyskim w roku XXXV-lecia Polskiej Republiki Ludowej. Fotografowie zaproszeni do wzięcia udziału w projekcie, m.in.: Edmund Dolecki, Paweł Pierściński, Jerzy Piątek i Jerzy Soiński kompleksowo potraktowali temat, dając obraz nie tylko ciężkiej pracy (tutaj pozbawiony heroizmu i fałszywej pozy, charakterystycznych w przypadku publikacji prasowych), ale też życia domowego, utrwalając zwyczajne zdarzenia: sprzę-

tanie, gotowanie, pracę w ogrodzie czy majsterkowanie. Według B. Kosińskiej materiał fotograficzny, eksponowany w ramach wystaw towarzyszących dowodził, że pojawienie się hasła „fotografii socjologicznej“ nie oznacza nagłego „wybuchu“ nowej tendencji, lecz raczej wzmocnienie i rozbudowanie nurtu istniejącego od lat, a reprezentowanego głównie przez reportaże.¹⁴

2.5 Sympozjum teoretyczne

Do wzięcia udziału w sympozjum teoretycznym organizatorzy zaprosili najbardziej liczących się i znanych w tym czasie fotografików i krytyków fotografii w Polsce. Obecni byli m.in.: Urszula Czartoryska, Zbigniew Dłubak, Sławomir Magala, Jerzy Lewczyński oraz Juliusz Garztecki. W części teoretycznej uczestniczył również Vladimir Birgus, który przygotował wykład na temat fotografii społecznej w Czechosłowacji.

Według Barbary Kosińskiej, mimo doborowej obsady sympozjum teoretyczne udało się mniej niż pozostałe części Przeglądu. Zarzuty Kosińskiej dotyczyły głównie programu wystąpień, który „ułożono bez dbałości o sens i logikę“.¹⁵ Na przykład wprowadzający w zagadnienia terminologiczne i metodologiczne wykład socjologa Andrzeja Ziemilskiego znalazł się dopiero w drugim dniu obrad, co spowodowało, że po wystąpieniach z dnia pierwszego (S. Magala, Z. Dłubak) nie doczekano się właściwej rozmowy. Kosińska zwróciła także uwagę na brak prowadzą-

cego, co powiększyło chaos wypowiedzi oraz w sumie słabe przygotowanie uczestników sympozjum do podejmowania dyskusji. Adam Sobota, kurator wystawy „Sztuka reportażu 1861-1979 - z historii fotografii polskiej“ wspomina sympozjum teoretyczne jako „Dosyć bezwładne i podminowane, jak wszystko, sytuacją polityczną i strajkami - przyjeżdżali ludzie którzy dodawali do wystaw zdjęcia przywołane z demonstracji i strajków“.¹⁶

W sumie najbardziej wartościową częścią sympozjum okazał się wspomniany już wykład A. Ziemilskiego, w którym podjął on próbę określenia niektórych relacji między fotografią a socjologią. Według Ziemilskiego fotografia powinna pełnić w socjologii funkcję uzupełniającą wobec badań konwencjonalnych, poszerzać je poznawczo oraz ułatwiać obserwację zjawisk. Fotografia nie wystarczy za dowód prawdy, ale „może wspierać tekst, pasując doń jak ręka i rękawiczka“, a „rezygnacja z fotografii w naukach społecznych byłaby zubożeniem naszego poznania“.¹⁷

2.6 Finał

Ówczesna władza była zupełnie nieprzygotowana do właściwego odbioru fotografii przedstawiającej nie wyretuszowaną wizję rzeczywistości. W wyniku odgórnej decyzji, wydanej przez Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, zaplanowana na trzy tygodnie wystawa została zamknięta już po pięciu dniach. Jakie były dalsze losy wystawiających na Przeglądzie fotografów i zjawiska fotografii społecznej w ogóle? We wspomnianej

14 B. Kosińska, *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej w: „Fotografia“, 2/1982.*

15 Tamże.

16 Korespondencja prywatna.

17 A. Ziemilski, *Fotografia a warsztat socjologa w: „Fotografia“, 2/1982.*

wcześniej ankiecie, przeprowadzonej przez kwartalnik „Fotografia“, Joanna Paszkiewicz pisała: „W jakiej mierze środowisko wymęczone walką o pokazanie okrucich rzeczywistości stać na nowy start w latach osiemdziesiątych? (...). Spontaniczny udział fotoreporterów w fotografowaniu wydarzeń lata i jesieni wskazuje na pewne ożywienie środowiska, może ono jednak nie mieć głębszych konsekwencji. Konsekwencje te nastąpią tylko wtedy, gdy jednocześnie wśród fotografujących dla prasy, w kierownictwach redakcji i w instytucjach sterujących propagandą znajdą się ludzie doceniający wartość wiernego zapisu rzeczywistości społecznej za pomocą fotografii (...). Jeżeli pozytywne zmiany polityczne, zapoczątkowane latem 1980 będą trwały, czyli jeżeli będzie trwał popyt na prawdę, łatwiej będzie się przebić prawdziwej fotografii“.¹⁸

Niestety historia nie potoczyła się tak, jak chcieliby tego w listopadzie 1980 roku krytycy oraz organizatorzy bielskiego Przeglądu. Wydarzenia które nastąpiły niedługo potem: wprowadzenie stanu wojennego w grudniu 1981 roku oraz postępujący kryzys gospodarczy sprawiły, że dalszy rozwój zaangażowanej społecznie fotografii prasowej okazał się niemożliwy.

Według Andrzeja Batury bielski przegląd nie miał dużego wpływu na to, co stało się z fotografią społeczną w Polsce po 1980 roku. Decydujące znaczenie miało właśnie wprowadzenie stanu wojennego i rozwiązanie redakcji pism młodzieżowych w rodzaju „ITD“, „Razem“ czy „Na Przełaj“. Wielu fotoreporterów straciło wówczas pracę. Niektórzy, jak np. Maciej Osiecki mieli kłopoty z odnalezieniem się

w nowej sytuacji, inni jak Adam Hayder zostali pozbawieni archiwów i negatywów. Wielu z uczestników bielskiego przeglądu przestało zajmować się dokumentem na rzecz fotografii komercyjnej – np. Piotr Sawicki zajął się pejzażem. Inni, jak Krzysztof Paweła wyjechali z kraju jeszcze w latach 80-tych.

Po roku 1989 pozycja fotografii społecznej zmieniła się. Równocześnie z pojawieniem się kolorowej prasy komercyjnej zaczęły obowiązywać inne fotograficzne standardy. Pojawili się nowi, młodzi fotoreporterzy gazetowi, którzy poza zleceniami z prasy nie mieli nawyku dokumentowania swojego otoczenia.

3. Podsumowanie

Wydaje się, że źródłem nagłej popularności fotografii społecznej w Polsce na przełomie lat 70-tych i 80-tych był z jednej strony jej dotychczasowy niedosyt, z drugiej bunt wobec rzeczywistości oraz przekonanie, że tworzącą się historię trzeba udokumentować w rzetelny sposób. Stąd eksplozja młodych, fotograficznych talentów, które zaistniały podczas bielskiego Przeglądu. Według Andrzeja Batury byłoby to niemożliwe gdyby nie wzorce – inspiracją dla tych młodych ludzi były fotografie zamieszczane we wspomnianych wcześniej pismach w rodzaju „ITD“ czy „Na przełaj“.

Sławomir Magala pisał: „Podstawową datą dla polskiej fotografii dokumentalnej jest rok 1980 i poważne przemiany w mechanizmach życia społecznego w Polsce. Bez względu na to, jak potoczy się dalszy rozwój wypadków, świat dostrzegł w nas podmiot historii, przestał traktować nasze

¹⁸ J. Paszkiewicz, *Zwierciadło życia społecznego* w: „Fotografia“, 2/1982, s. 16.

społeczeństwo jako przedmiot oddziaływań i przetargów. Dokument natychmiast zaczął pełnić rolę, jakiej od dawna nie pełnił. Pojawiły się wystawy poświęcone zarówno tragedii z grudnia 1970 roku, jak i zakończonemu powodzeniem strajkowi z sierpnia 1980 roku, pojawiły się zespoły opracowujące materiały z czerwca 1956 roku w Poznaniu, fotografia zaczęła być przedmiotem zainteresowania wszystkich jako jeden z elementów kształtujących nasze myślenie o powojennych losach naszego społeczeństwa.¹⁹

Myślę więc, że można pokusić się o tezę, że jedno z najciekawszych zjawisk w historii polskiej fotografii dokumentalnej powstało na gruncie euforii, związanej z zachodzącymi zmianami społecznymi, że w szczególnym momencie historii taka fotografia stała się po prostu modna, jako narzędzie opisywania rzeczywistości oraz walki o jej poprawę czy zmianę. Podobnie, choć na pewno nie na taką skalę było zresztą w roku 1989.

W czerwcu 2005 roku fragmenty wystaw „Dokument Czasu” oraz „Nowe aspekty fotografii socjologicznej” zostały przypomniane w ramach zorganizowanego w Bielsku-Białej festiwalu “Foto Art Festival”. Organizatorem festiwalu i kuratorem wystawy, tak jak 25 lat temu, był Andrzej Baturo.

Bibliografia:

1. Juliusz Garztecki, *Zarys dziejów fotografii społecznej* w: „Fotografia“, nr 2/1981.
2. Barbara Kosińska, *Pierwszy Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej* w: „Fotografia“, nr 2/1981.
3. *A New History Of Photography*, Koeln, 1998.
4. Sławomir Magala, *Polska droga do dokumentu* w: „Fotografia“, nr 2/1981
5. Andrzej Ziemilski, *Fotografia a warsztat socjologa* w: „Fotografia“, nr 2/1981.
6. Alfred Ligocki, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Kraków, 1987.
7. Zbigniew Tomaszczuk, *Łowcy obrazów, szkice z historii fotografii*, Warszawa, 1998.
8. *Polska Fotografia Artystyczna, IV symposium historyczne*, Szczecin, 1989.
9. *Dialogi o fotografii*, Szczecin, 1990.
10. Marta Miśkowiec, *Wystawa polskiego reportażu: Obraz nioeficjalny - fotoreportaż z lat 1970-80*, w: Biuletyn Fotograficzny, 7, 8 / 2005.

¹⁹ S. Magala, *Polska Droga do dokumentu* w: „Fotografia“, 2/1982.



Notatki o antropologii obrazu

Tomasz Liboska

I. Wprowadzenie

Dobrzy Indianie to sfilmowani Indianie

Eliot Weinbertger

Antropologia obrazu (antropologia wizualna) to dyscyplina stosunkowo młoda. Na gruncie europejskich nauk humanistycznych młoda na tyle, iż w rozmaitych publikacjach funkcjonują odmienne określenia tej dynamicznie rozwijającej się dziedziny nauki. W niezbyt okazałej liczbie dostępnych na polskim rynku wydawnictw dotyczących problemu, znajdziemy najczęściej nazwy będące translacją angielskich terminów. Równie często spotykamy się z określeniem antropologia wizualna (visual anthropology), jak i socjologia wizualna (visual sociology). Oba terminy odnoszą się do bardzo podobnych, by nie rzec identycznych zagadnień i zjawisk. Zastosowanie jednego z nich z pewnością zdradza socjologiczną lub antropologiczną proweniencję autora, nie mniej jednak sytuacja, w której dwa bliskoznaczne terminy rywalizują o swoisty prymat rodzi leksykalny dyskomfort. Drugorzędne, w gruncie rzeczy rozbieżności, trafnie niweluje Jerzy Kaczmarek pisząc o socjologii wizualnej jako młodszej siostrze antropologii wizualnej, czerpiącej właśnie z niej początkowe inspiracje.¹ Przyjmując powyższe stanowisko będę w dalszej części pracy odnosił się głównie do antropologicznych refleksji nad przedmiotem własnych zainteresowań. By jednak pozbyć się wszelkich wątpliwości wynikających

m.in., z trudności w wyznaczeniu zakresu znaczeniowego antropologii wizualnej, będę posługiwał się wyłącznie pojęciem zaproponowanym przez Krzysztofa Olechnickiego, mianowicie **antropologia obrazu**.² W założeniu autora pracy *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, ten szeroki i jednocześnie syntetyczny termin obejmuje wszystko co kryje się za określeniami antropologia wizualna i socjologia wizualna.³ Pojęcie to łącząc w sobie pierwiastki antropologiczne i socjologiczne oferuje wyjątkową wygodę w posługiwaniu się nim. Jest to o tyle ważne, iż wraz z przyjęciem za Olechnickim terminu antropologia obrazu możemy płynnie poruszać się po obszarze badawczym czerpiąc z metod, technik i dorobku obu dziedzin. Tym samym odpowiadamy na coraz bardziej pożądaną interdyscyplinarność nauk społecznych. Antropologia obrazu jest przy tym pojęciem bardzo pojemnym, odnoszącym się do wszelkich możliwych aspektów swoistego uwikłania człowieka w świecie zdominowanym przez obrazy.

Czym zatem jest antropologia obrazu – nowe pole badawcze nie tylko polskiej antropologii kultury?⁴ Jakie treści, zagadnienia, problemy badawcze kryją się za tym określeniem? Jakie instrumenty badawcze oferuje, jakie korzyści może przynieść zastosowanie antropologii obrazu w kre-

1 J. Kaczmarek, (Wprowadzenie) [w:] J. Kaczmarek (red.), *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 7

2 W publikacjach dotyczących zagadnienia również znajdujemy podobny termin „antropologie obrazu“ będący w tym wypadku translacją niemieckiego Bildantropologie

3 K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 10

4 W. Kuligowski, *Antropologia kultury w Polsce: Następne pokolenie*, „Lud”, t. 88, s. 152

słeniu opisu kulturowej rzeczywistości? Odpowiedź na tę wątpliwość wcale nie jest prosta i jednoznaczna, odnosi się bowiem do złożonej charakterystyki tej dyscypliny. Z jednej strony antropologia obrazu zajmuje się wizualnymi środkami, którymi może posłużyć się badacz zmierzający do pełnego opisu innej kultury. W tym znaczeniu antropologia obrazu odnosi się do technicznego zastosowania fotografii, filmu i wideo w postrzeganiu i badaniu rzeczywistości. Zbyt często jednak pojmuje się tę dyscyplinę wyłącznie jako środek do gromadzenia doskonalszych i bardziej obiektywnych „notatek terenowych“, które badacz może wykorzystać w dalszej analizie.⁵

Z drugiej strony współczesna antropologia obrazu coraz większym zainteresowaniem darzy świat „wizualnej kultury“. Charakterystycznej przestrzeni, w której większość działań człowieka ma swój aspekt wizualny. W tym szerszym znaczeniu antropologia obrazu pragnie przede wszystkim poznać sposoby percepcji i kształtowania otaczającej rzeczywistości poprzez wizualne systemy. Tutaj pojawiają się np. próby zbadania, jak członkowie innych kultur wykorzystują fotografie czy film, a co za tym idzie, na ile inaczej postrzegają świat.⁶

Właśnie w takim, szerokim ujęciu fundamentalne znaczenie zyskuje fotografia – medium, które w antropologii obrazu stanowi rodzaj pośrednika pomiędzy rzeczywistością, pamięcią a kulturowo uwarunkowaną naturą samego postrzegania. Jedną z najistotniejszych cech przypisywa-

nych fotografii jest umiejętność wiernego oddawania rzeczywistości. Fotografia stanowi ślad, a nawet substytut rzeczywistości. Język fotografii powoduje, iż niejednokrotnie jest ona postrzegana jako rzeczywistość bliższa, łatwiej dotykalna, pod ręczną.⁷ Fotografia posiada szczególną zdolność powielania w nieskończoność historii, która miała miejsce tylko jeden raz, odtwarza coś co nigdy już egzystencjalnie nie będzie się mogło powtórzyć.⁸ Dzięki między innymi tym cechom fotografii zajmuje najważniejsze miejsce w antropologicznych refleksjach.

Antropologia obrazu jest dyscypliną bardzo rozległą, jednocześnie nastawiona jest na wytwarzanie szerszej wiedzy antropologicznej w oparciu o wykorzystanie materiału wizualnego w badaniach antropologicznych, jak i badanie różnych systemów obrazu i kultury obrazu. Dwoistość antropologii obrazu wyraża się w równoległym tworzeniu tekstu zapisanego językiem obrazu oraz swoistej konsumpcji tekstów zapisanych językiem obrazu.⁹ Jak zauważa Ira Jacknis: *Dla wielu osób termin antropologia obrazu przywołuje na myśl specjalistyczne badania wykorzystujące film i technikę wideo. W rzeczywistości jej zakres jest o wiele szerszy: obejmuje on tworzenie i analizę fotografii, badanie sztuki i kultury materialnej, a także studia nad gestem, ekspresja twarzy oraz przestrzennymi aspektami zachowania i interakcji. Tak*

⁵ S. Sikora, *Moje spojrzenie na etnografie*, „Lud“, t. 88 s. 196

⁶ S. Sikora, *Nowe przestrzenie antropologii wizualnej*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa“, nr 3, 1999 s. 69

⁷ S. Sikora, *Fotografi – Pamięć – Wyobrażenia*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa“ nr 3-4, 1992, s. 108

⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 9

⁹ K. Olechnicki, *Obrazy w działaniu – obrazy w badaniu*, [w:] K. Olechnicki (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 8

*naprawdę to wielu zajmowało się antropologia obrazu wcale o tym nie wiedząc.*¹⁰

Nieco inne akcenty pojawiają się w refleksjach socjologicznych dotyczących wzajemnych relacji pomiędzy kulturą i obrazem. Tutaj na plan pierwszy wybija się społeczno – kulturowa interpretacja zastanych treści wizualnych objawiających się poprzez reklamę, propagandę, dokument, reportaż, a także fotografię czy film amatorski. W tym znaczeniu socjologia wizualna eksponuje obraz jako źródło informacji. Dzięki temu staje się metodą badawczą operującą swoistym hipertekstem, w którym obraz na równi ze słowem stają się głównym twórczym naukowej wypowiedzi. Tradycyjny opis rzeczywistości społeczno-kulturowej zastępuje się jej ilustrowaniem.¹¹ Stanowisko to pozostaje w pewnym sensie zbieżne z antropologicznymi dociekaniami nad kulturą obrazu, wyraża bowiem wiarę w możliwość poznania właśnie poprzez obraz.

II. Historia dyscypliny w ujęciu fotograficznym

Antropologii obrazu w rozumieniu dyscypliny naukowej o zdefiniowanym spectrum zainteresowań, świadomej własnego aparatu naukowego, własnych celów badawczych swoje początki bierze zarówno w historii fotografii, jak i w historii etnografii (antropologii kultury). Obu tym

dziedzinom u podstaw towarzyszyły te same założenia ideowe. Rozwój etnografii i fotografii napędzała ta sama wiara w możliwość pełnego i prawdziwego oddania specyfiki otaczającej rzeczywistości, utrwalenia różnorodności świata, przybliżenia go innym ludziom.¹²

Zanim jednak nauki społeczne zaczęły w pełni wykorzystywać fotografię do swoich celów, nastąpić musiał rozwój nowego medium. Celowa rejestracja rzeczywistości na materiale światłoczułym wymagała odpowiednich technicznych instrumentów, wymagała też świadomości, że każda wykonana fotografia stanowi niepowtarzalny ślad, wycinek świata „tu i teraz”. Kombinacja tych dwóch czynników mogła w konsekwencji doprowadzić do pełnego wykorzystania fotografii na wielu polach działalności naukowej.

Historię fotografii datujemy od 1839 roku kiedy to malarz Louis Jacques M. N. P. Daguerre podarował światu technikę „utrwalania obrazów natury bez ingerencji artysty.”¹³ Z pewnością Daguerre nie zdawał sobie sprawy jak szybko jego wynalazek zaważnie powszechną wyobraźnią. Niespełna trzydzieści lat po wynalezieniu gadżetu dla wąskiej grupy elit fotografia znalazła zastosowanie w kartotekach policyjnych, raportach wojennych, pornografii, dokumentacji encyklopedycznej, albumach rodzinnych, poszukiwaniu efektów estetycznych, relacjonowaniu nowości i przy oficjalnym portrecie.¹⁴

¹⁰ Cyt. za: K. Olechnicki. *Antropologia obrazu...*, s. 51

¹¹ R. Drozdowski, *Socjologie wizualne i ich dylematy*, [w:] J. Kaczmarek (red.), *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 10-12

¹² H. Czachowski, *O fotografii i etnografii*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa” nr 3-4, 1994, s. 111

¹³ B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004, s. 25

¹⁴ J. Berger, *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 71

Następny wielki, technologiczny przełom nastąpił w 1851 roku. Wtedy to Frederick Scott Archer wraz z Gustav'em Le Gray wprowadzają technikę preparowania płyt negatywowych mokrym sposobem kolodionowym. Ich wynalazek po raz pierwszy zrewolucjonizował technikę wytwarzania fotografii i w ciągu dziesięcioleci wyparł wszystkie inne metody. Nowa, tzw. mokra metoda dzięki zwiększonej światłoczułości negatywu pozwalała na uchwycenie ludzi i przedmiotów w ruchu. Dzięki temu w fotografii skończyła się era nienaturalnych portretów wynikających z „zesztywniałego“ pozowania.¹⁵ Metoda mokra miała jednak sporo wad. Płyty naświetlano na mokro, a to wiązało się z koniecznością użycia ciężkiego i nieporęcznego przenośnego laboratorium. Niedogodność tą zlikwidowano już w 1871 roku, kiedy to zastąpiono płytę mokrą znacznie wygodniejszą techniką z zastosowaniem tzw. płyty suchej. Od tego momentu postęp w dziedzinie techniki fotograficznej już tylko przyspieszał. W 1880 roku fotografia została po raz pierwszy opublikowana w gazecie, a w 1884 roku w użytku pojawiły się rolki z filmem.¹⁶

Duże znaczenie dla upowszechnienia się fotografii, także poza kręgami pierwszych pasjonatów, miało wprowadzenie na rynek na początku lat 90 XIX wieku przez firmę Kodak aparatu typu Box, którym po zrobieniu zdjęć, przesyłało się do firmy, a ta po wywołaniu odsyłała zdjęcia wraz z aparatem załadowanym nowym filmem.¹⁷ Był to moment wyznaczający kolejny jakościowy

przełom, dzięki któremu fotografia stała się narzędziem, jak na ówczesne standardy, masowym trafiającym do wielu odbiorców i użytkowników.

Szybki postęp techniki fotograficznej, coraz większe możliwości wykorzystania nowego narzędzia doprowadziły do wzrostu społecznego znaczenia tego medium. Coraz mocniej dostrzegano korzyści wynikające ze specyfiki fotografii, zaś eksperymentalne „zabawy“ ustąpiły miejsca fotografii użytecznej.

Chyba najwcześniej zdano sobie sprawę z nieosiągalnego nigdy wcześniej potencjału dokumentacyjnego fotografii. To na tym polu fotografia szybko zdobyła doniosłe, społeczne znaczenie. Tutaj rodziły się też pierwsze związki pomiędzy fotografią a antropologią i socjologią. Podwaliny wzajemnych relacji obu dziedzin położył nurt fotografii społecznej rozwijanej od już od końca XIX wieku przez fotografów socjologów, jak i autorów formalnie nie związanych ze światem nauki.

Już w latach 1877–1878 powstaje niezwykle cykl fotografii dokumentalnych *Street Life in London* autorstwa Johna Thomsona. Jego zdjęcia ukazujące nędzę mieszkańców ówczesnego Londynu dziś są bezcennym dokumentem tamtych dni.¹⁸

Jednym z pierwszych zawodowych fotografów traktujących nowe medium jako narzędzie dokumentacji był Jacob

¹⁵ B. von Brauchitsch, *Mała historia...*, s. 36

¹⁶ tamże, s. 61

¹⁷ J. Kaczmarek, I. Śleboda, *Badania socjowizualne z wykorzystaniem fotografii (na przykładzie projektu badawczego „Poznań w fotografii i świadomości swoich mieszkańców“)*, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich,

(red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, s. 37

¹⁸ B. Panek-Sarnowska, *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne, Zielona Góra 2005, s. 37

A. Riss. Urodzony w Danii, w latach sześćdziesiątych XIX wieku wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie podjął prace policyjnego fotoreportera, a następnie dziennikarza nowojorskiej „*The Evening Sun*“. Jego prace zgromadzone w wielu wydawnictwach, w tym najważniejszym dla rozwoju nowoczesnej fotografii „*How the Other Half Lives*“ (1890), ilustrują głównie życie nowojorskich slamsów. Choć nie przedstawiają szczególnej wartości estetycznej, z pewnością stanowią świadectwo pionierskiego wykorzystania dokumentacji fotograficznej w pracy dziennikarza.¹⁹

Kolejnym przedstawicielem rozwijającej się fotografii społecznej był Lewis Wickes Hine (1874–1940), Amerykanin który w dzieciństwie zmuszony został do ciężkiej pracy zarobkowej w fabryce mebli. Udało mu się jednak dostać na University of Chicago, gdzie studiował socjologię. W 1904 roku Hine przedstawił swój pierwszy fotograficzny projekt dokumentujący falę imigrantów przybywających z Europy do Ameryki. Prace Hine’a zwracały przede wszystkim uwagę ówczesnej opinii publicznej na problem skandalicznego (lecz zgodnego z prawem) wykorzystywania dzieci do pracy w zakładach przemysłowych. W jego dorobku znalazła się również kompletna dokumentacja fotograficzna z budowy *The Empire State Building*.

Postacią, która zajmuje szczególne miejsce w rozwoju samej fotografii, jak i antropologii obrazu, był bez wątpienia niemiecki fotograf August Sander (1876–1964). Jego spuścizna nie tylko po dziś dzień inspiruje wielu fotografów, stała

się też przedmiotem świadomej refleksji antropologicznej. Sander od roku 1911 do wczesnych lat trzydziestych XX wieku realizował jedyny w swoim rodzaju cykl fotografii, mający ukazać przekrój społeczny społeczeństwa niemieckiego. Z dzieła planowanego na 45 albumów po dwanaście zdjęć każdy ostatecznie w roku 1929 ukazał się wybór zdjęć pt. *Antlitz der Zeit* (Oblicze epoki). Zawierał on portrety poszczególnych typów społecznych, różnych stanów i profesji, we właściwych im strojach i z odpowiednimi rekwizytami.²⁰ Zdjęcia Sander’a są pozowane, wzrok fotografowanych niemal zawsze zwraca się w stronę aparatu, dochodzi dzięki temu do bezpośredniego dialogu z fotografem, który w ten sposób wyraźnie pokazuje, że nie chodzi tu o przypadkowe ujęcia, lecz że są to celowo wybrani reprezentanci poszczególnych grup społecznych.²¹ Walter Benjamin – krytyk kultury zwraca uwagę na naukową wartość dorobku Sander’a pisząc, że jego dzieło jest czymś więcej niż fotograficznym albumem; jest **atlasem**.²²

Wymienieni autorzy to oczywiście nie jedyni przedstawiciele ówczesnych zaangażowanych społecznie fotografów, jednak ich działalność stanowiła swego rodzaju fundament wzajemnych związków pomiędzy fotografią a antropologią. Fundament dlatego, iż dzięki niemu fotografia zaczęła być postrzegana jako miarodajne i obiektywne źródło **informacji** o otaczającej nas rzeczywistości.

19 K. Olechnicki, Teoria, praktyka i sztuka eseju fotograficznego, [w:] K. Olechnicki, (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2003, s. 19

20 K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...* s. 70

21 B. von Brauchitsch, *Mała historia...*, s. 105

22 W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 119

Fakt ten w konsekwencji pozwolił fotografii szerzej zaistnieć w obrębie nauk społecznych. Ówczesną fotografię będącą głównie techniką ilustracyjną, charakteryzowała szczególnie narracja, która doskonale korespondowała z dominującym w dziełach literackich pozytywistycznym i naturalistycznym opisem otaczającego świata.²³ Mimo to wczesna fotografia, której celem pozostawała dokumentacja otaczającej rzeczywistości nie pozbawiona była specyficznych wad wynikających z nastawienia samych autorów. Często spoglądali oni na świat przez pryzmat egzotycznej romantyki. Przykładem może tu być osławiany zbiór fotografii Indian Ameryki Północnej autorstwa Edwarda Curtisa. Jego działalność nie miała wiele wspólnego z systematyczną pracą badawczą, zdjęcia zaś wynikały raczej z etnocentrycznego, a przy tym romantycznego postrzegania Indian. Mimo, że pracom tym brak obiektywizmu i autentyczności, to jednak stanowią one obecnie cenny wzorzec wizualny wykorzystywany przez samych współczesnych Indian.²⁴

Szczytowym punktem rozwoju fotografii społecznej, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych była działalność takich fotografów jak: Walker Evans (1903-1975), Dorothea Lange (1865-1965) czy Ben Shahn (1898-1969) zaangażowanych przez Farm Security Administration (FSA). Była to instytucja rządowa, której celem było opisanie potrzeb i wspomoczenie farmerów, których dosięgły skutki Wielkiego Kryzysu. W roku 1935 szefem służby FSA został wykładowca

Columbia University, Roy E. Stryker pod którego kierownictwem wykonano setki tysięcy fotografii. Były one wykorzystywane w publikacjach mobilizujących opinię społeczną do poparcia wielkiej reformy rolnej. Wiara w humanistyczną moc fotografii szybko jednak załamała się wśród większości fotografów pracujących dla FSA. Spowodowała to polityka tej instytucji coraz bardziej zmiernicza do manipulacji i wizualnej reklamy polityki rządu wobec Wielkiego Kryzysu. Niemniej jednak zbiór fotografii FSA pozostających obecnie w archiwum Biblioteki Kongresu stanowi największy na świecie zbiór fotografii społecznej.²⁵ Wiele z tych zdjęć masowo reprodukowanych stało się prawdziwymi ikonami fotografii w ogóle. Tak stało się między innymi z fotografią Dorothei Lange - Matka Tułaczka (*Migrant Mother*) przedstawiającą pooraną zmarszczkami twarz stroskanej matki z dziećmi.

Na ziemiach polskich pod koniec XIX wieku również działało sporo fotografów podejmujących dokumentowanie „znikającego świata”. Tutaj działania te sytuowały się w szerszym kontekście zainteresowań ludoznawstwem i kulturą ludową. Były częścią propagowanego pod koniec XIX wieku „powrotu do źródeł”, pojmowanego jako szansa na odrodzenie narodowe. Początkowa tematyka i sposób prezentacji ograniczała się do zestandaryzowanych i mocno zideologizowanych przedstawień mnożąc gotowe, stypizowane wyobrażenia: „typy antropologiczne”, „żywe obrazy”, scenki rodzajowe, zabytki. Doskonałym przykładem może tu być powstała w dużej liczbie na przełomie XIX i XX wieku fotografia chłopów polskich. Podobnie, jak w przypadku zdjęć Curtisa, również te fotografie kształto-

23 M. Sztandara, Słów kilka o fotografii. Propozycje badawcze i możliwe interpretacje, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, s. 33

24 K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...* s. 36

25 tamże, s. 64

wały mocno zmitologizowany konkretnej rzeczywistości. Teatralne przedstawienia fotograficzne w dużej mierze reżyserowano zgodnie z wiedzą o świecie i przekonaniach samego fotografa. Taki program realizowany był przede wszystkim w fotograficznych atelierach tego okresu, w których kreowano kulturowe wizerunki. Chodzi tu o warsztaty fotograficzne z przełomu XIX i XX wieku: F. Kocha, M. Dudkiewicz, W. Rzewuskiego, J. Mieczkowskiego i wielu innych.²⁶

III. Historia dyscypliny w ujęciu antropologicznym

Po okresie fotograficznych działań „po omacku” etnografia rozwijając własne metody ikonograficzne w pełni zaanektowała fotografię, włączając ją w procedury badań terenowych. Proces ten rozpoczął się bardzo wcześnie, bo już w dziewiętnastym stuleciu, kiedy to ryciny wykonywane często przez plastyków lub samych badaczy, zostały wzbogacone o obrazy fotograficzne. Niemniej jednak osiągnięcie pełnoprawnego statusu fotografii w badawczej pracy etnografa nie przyszło łatwo.

Fotografie powstające w terenie traktowano jako uzupełnienie zapisków badacza – bodźca „odświeżającego” pamięć po powrocie z badań. Znamca problematyki Jay Ruby uważa, że nie istniała wówczas odmienna w stylu fotografia etnograficzna (antropologiczna), która operowała by własnymi metodami. Większość prac autorstwa antropologów, niewiele miało wspólnego nawet z fotografią doku-

mentalną, która już wówczas charakteryzowała się swoistymi walorami estetycznymi. Fotografie te przypominały raczej okazjonalne „turystyczne” zdjęcia migawkowe.²⁷

Poszukując początków antropologii obrazu musimy zwrócić się ku początkom nowoczesnej antropologii amerykańskiej. Postacią wymienianą w pierwszym rządzie prekursorów antropologii obrazu jest Franz Boas – twórca szkoły kultury i osobowości, jeden z „ojców-założycieli” antropologii w ogóle. Ten amerykański uczony, pionier badań terenowych używał aparatu fotograficznego już od roku 1894, jednak przełomowe znaczenie dla rozwoju antropologii obrazu miał jego ostatnia wyprawa do zamieszkujących północne wybrzeże Kanady Indian Kwkiutli. To w trakcie tych badań w roku 1930 Boas z powodzeniem używał kamery filmowej 16 mm oraz fonograficznej maszyny nagrywającej.²⁸

Prawdziwy kamień węgielny po rozwój antropologii obrazu położyła uczennica Boasa, Margaret Mead. To m.in. dzięki niej antropologia obrazu przestała być okazjonalnym dodatkiem do badań terenowych, natomiast stała się autonomiczną zinstytucjonalizowaną dyscypliną naukową. Margaret Mead kierując *American Association for the Advancement of Science* doprowadziła do powstania archiwum gromadzącego filmy antropologiczne, wspomagała finansowo projekty badawcze antropologów-filmowców, mających na celu utrwalenie obrazu wielu zanikających kultur pierwotnych. Merytoryczny wkład w rozwój antropologii obrazu zawarła Mead w klasycznych już dzisiaj studiach fotograficznych na Bali, jakie przeprowadziła współ-

²⁶ M. Sztandara, Słów kilka..., s. 30-31

²⁷ K. Olechnicki, Antropologia obrazu..., s. 32

²⁸ tamże, s. 38

nie z mężem Gregory Batesonem. Rezultaty tych badań zebrane w książce *Balinese Character: a Photographic Analysis* do dziś inspirują wielu antropologów obrazu.²⁹

Amerykańska antropologia dostarcza wiele przykładów pionierskiego podejścia w badaniach nad kulturą. Nie inaczej jest w przypadku antropologii obrazu. Warto jednak w tym miejscu przypomnieć sylwetkę jednego z polskich badaczy, który bez wątpienia obok uczonych amerykańskich, zasługuje na miano prekursora antropologii obrazu.

Działalność Bronisława Piłsudskiego (1886–1918) pozostaje jednym z bardziej inspirujących przykładów wzajemnych relacji pomiędzy fotografią i etnografią. Jemu to zawdzięczamy bezcenny opis autochtonicznej ludności zamieszkującej niegdyś Sachalin. Ześlany przez władze carskiej Rosji, za rzekomy udział w spisku na życie Aleksandra III, do koloni karnej na Sachalinie podjął Piłsudski systematyczne badania zamieszkujących wyspę Niwchów, (Giliaków), Oroków, a przede wszystkim Ajnów.³⁰

Bronisław Piłsudski wykorzystał wyposażony w edisonowski fonograf i wałki woskowe, nagrał jedyną na świecie kolekcję 100 wałków fonograficznych. Dopiero niedawno, bo w latach 80-tych XX wieku materiał ten posłużył za podstawę rekonstrukcji kultury muzycznej Ajnów. Jeszcze większe znaczenie dla współczesnej antropologii obrazu mają jego fotografie. Piłsudski jako pierwszy foto-

grafie, tak systematycznie i tak konsekwentnie wykorzystywał jako narzędzie badań etnograficznych. Wysoka jakość techniczna zgromadzonej dokumentacji ikonograficznej, szeroki wachlarz stosowanych metod – od portretu po ujęcia niemal reporterskie – stawiają polskiego badacza w awangardzie antropologii obrazu. Piłsudski świetnie zdawał sobie sprawę, że pewnych faktów kulturowych nie można pokazać inaczej, jak poprzez dokumentację fotograficzną.³¹

Równie przełomowe znaczenie dla rozwoju nowoczesnej etnografii korzystającej z wizualnych technik dokumentacji miała działalność czeskiego fotografa, badacza kultury ludowej Karola Plicki. Jego przebogata dokumentacja czeskiej i słowackiej kultury ludowej, z czasem wykonywana z użyciem kamery filmowej, pozostaje wzorowa wśród europejskich znawców kultury ludowej.

Świadomość zalet i korzyści wynikających z prowadzonej systematycznie fotograficznej dokumentacji w trakcie badań terenowych wzrosła również pod wpływem dokonania Bronisława Malinowskiego. Jak przyznaje Terence Wright – pomimo dystansu geograficznego i historycznego, pomimo ponad osiemdziesięciu lat zmian technologicznych fotografie Malinowskiego stale fascynują i wywierają wrażenie.³²

Metoda pracy Malinowskiego zawiera się w samych foto-

29 S. Sikora, Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4, 1997, s. 7

30 M. S. Wyskow, Naukowy dorobek Bronisława Piłsudskiego i losy rdzennej ludności Sachalinu, „Lud”, t. 74, s.111

31 A. Kuczyński, Bronisława Piłsudskiego droga do etnografii, „Lud”, t. 74, s. 157

32 Terence Wright, Cienie rzeczywistości rzucone na ekran zjawisk: Malinowski, Witkacy i fotografia. „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa”, nr 1–4, 2000, s. 17

grafiach. Tam gdzie wcześniej etnografowie-fotografowie trzymali się ścisłych zasad, w celu wytworzenia obrazów, które można by uznać za „naukowo” wartościowe, obrazy Malinowskiego z Trobriandów wydają się być zupełnie wolne od takich założeń wstępnych. Przeglądając sekwencję rejestrowanych obrazów, początkowo ujawniają one jego wstępne zainteresowanie przedmiotem. Potem następują szczegóły, które przyciągnęły jego uwagę w miarę jak pogłębia się związek z danym tematem: poszukujący obiektyw rządzony przez otwarty umysł.

Według Wrighta metoda pracy z aparatem fotograficznym pośrednio wpłynęła na całościowe, teoretyczne podejście Malinowskiego do antropologii. Spontaniczne i przypadkowe elementy, które zostały uchwycone wraz ze spuszczeniem migawki, nabierały specjalnego znaczenia przy retrospektywnym oglądzie. Analogicznie do tego procesu powinien postępować badacz. Tylko wtedy nie może on ograniczać się wyłącznie do traktowania ze specjalną uwagą „zapisanych szczegółowych obserwacji”, ale także zmuszony jest do odnoszenia się do drobnych, na pierwszy rzut oka nieistotnych szczegółów.³³

IV. Szklane oko aparatu – za i przeciw

Krótką historią drogi twórczej wspomnianych wyżej postaci świadczy o badawczym potencjale nowego narzędzia w rękach etnografa-antropologa. Świadome i celowe wykorzystanie fotograficznej dokumentacji niejako pozwala badaczowi przebywać w centrum wydarzeń na

długo po tym, jak opuścił teren. Jednak pomimo coraz liczniejszych prób „pisania” etnografii przy pomocy obiektywu aparatu fotograficznego i kamery filmowej, pomimo pogłębianej refleksji nad obrazem i jego znaczeniem w kulturze – fotografia, która swoim zanurzeniem w rzeczywistości, swoim potencjalnym naukowym obiektywizmem, realizmem z jednej strony, i ogromnym potencjałem twórczym, subiektywnym, otwierającym się w kierunku sztuki, niestety nadal bardzo często traktowana jest instrumentalnie, jej rola ogranicza się do dokumentacyjno-inwentaryzacyjnej funkcji, stanowi co najwyżej ilustrację. Sytuacja ta odzwierciedla szerszą problematykę antropologii, w której wciąż przypisuje się znacznie większą wagę do „naukowego dyskursu” aniżeli do sfery obrazu, metafory, symbolu. Nadal obecność i autorytet fotografii w etnografii streszcza się – jak pisał James Clifford – w potwierdzeniu autorytetu etnografa – „Możecie o tym wiedzieć, jesteście tam, **ponieważ ja tam byłem.**”³⁴

Niemniej jednak istnieje ścisły związek pomiędzy skutecznością badawczej pracy etnografa a zastosowaniem środków dokumentacji wizualnej. Spróbujmy więc znaleźć przyczyny tejże skuteczności, którą pomaga osiągnąć fotograficzna rejestracja. Skuteczność ta wynika przede wszystkim z samej natury zastosowanego narzędzia, które w wydatny sposób uzupełnia zmysły badacza. Aparat fotograficzny dokonuje zapisu automatycznie, beznamiętnie lecz łatwo poddaje się kontroli użytkownika. Co bardzo istotne, nie ogranicza przy tym, wrażliwości człowie-

³³ tamże, s.17

³⁴ Zbigniew Benedyktowicz, Widzieć więcej. Antropologia wizualna i wizualność w antropologii, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa”, nr 3-4, 1997, s. 4

ka-obszera. Aparat się nie męczy i pozostaje równie dokładny nawet najdłuższy czas pracy. Aparat wiarygodnie zastępuje zapiski terenowe i jest wygodnym instrumentem odświeżania pamięci. Jego przewaga nad notatnikiem polega na tym, że fotografie dostarczają informacji specyficznych, bo wzbogaconych o wiele danych pobocznych i kontekstowych, których literalne zapiski z terenu są pozbawione. Czynności wykonywane za pomocą aparatu fotograficznego są powtarzalne – umożliwiają prowadzenie wtórnej obserwacji porównawczej, a także krytycznej analizy tego, co i jak badacz sam zapamiętał.³⁵

Dzieje się tak dlatego, iż fotografia dzięki możliwości przedłużania naturalnych zdolności percepcyjnych wykazuje użyteczne właściwości modyfikacji ludzkiej pamięci. Przede wszystkim **poszerza** pamięć, pozwala na przywołanie obrazów bez ryzyka, że je przekreślimy i zniekształcimy. Czyni tę pamięć intersubiektywnie kontrolowaną i uniezależnia nas od osobistych różnicowań w zakresie umiejętności przywoływania konkretnych przedstawień „z pamięci”.³⁶

To nie jedyne korzyści i zalety wykorzystania aparatu fotograficznego w pracy antropologa. Według Johna i Malcolma Collierów autorów głośnej pracy *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, współcześni ludzie, mimo wszechobecnej inwazji obrazu są bardzo kiepskimi obserwatorami. Problemy z obserwacją wynikają przede wszystkim z fragmentaryzacji współczesnego życia, braku

patrzenia holistycznego. Fakt ten łączy się w dużej mierze z zerwaniem więzi, jakie łączyły nas z naszym przyrodniczym otoczeniem. Nas współczesnych różni to zasadniczo od przedstawicieli społeczności tradycyjnych, nie posługujących się skomplikowaną technologią, bezpośrednio powiązanych działań z warunkami tworzonymi przez otaczający świat. Ich uwrażliwienie na naturalne środowisko, czujne zważanie na wszystko, co dzieje się wokół, było warunkiem przeżycia i dlatego czyniło z nich znakomitych obserwatorów.

Z kolei człowiek współczesny, wspomagany przez arsenał technologicznych ułatwień, przekonany że jest w jego mocy sprawować kontrolę nad otoczeniem, nie potrzebuje już takiej drobniawej i całościowej wizji rzeczywistości po to, by błyskawicznie podjąć właściwą decyzję. Stąd też stał się on słabym obserwatorem, dostrzegającym tylko drobne wycinki rzeczywistości.

Szklane oko aparatu rozszerza kulturowo zawężone możliwości naszego aparatu percepcyjnego i pozwala nam zobaczyć więcej, w sposób uwzględniający postulowany w antropologii holistyczny charakter widzenia. Podobnie jak mikroskop, teleskop, kalkulator, światłomierz, termometr i setki innych narzędzi, aparat stanowi przedłużenie naszych zmysłów, wiernie i całościowo zapisuje wybrany fragment rzeczywistości.³⁷

Jak pisał Terence Wright fotografia ma do zaoferowania kuszącą propozycję – sprowadza przedmiot studiów

³⁵ K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, s. 140

³⁶ Sławomir Magala, *Fotografia w kulturze współczesnej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1982, s. 53

³⁷ Podaję za: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, s. 138–139

antropologicznych prosto do fotela badacza.³⁸ Ten nieco jednostronny i idealny wizerunek terenowego badacza uzbrojonego w perfekcyjne oko aparatu fotograficznego nieco komplikują wątpliwości dotyczące prawdziwego obiektywizmu rejestracji fotograficznej. Naturalny – jak potocznie sądzono – obiektywizm fotografii został przez teoretyków ostatecznie zakwestionowany. Fotograf postrzegany początkowo jako zupełnie neutralny obserwator, został zastąpiony przez fotografa relatywistę. Jak sądzono to właśnie fotografia miała pokonać wszelki relatywizm na rzecz triumfującego obiektywizmu. Tymczasem coraz powszechniejsze stało się przekonanie, wyrażone w pełni przez Susan Sontag, że nigdy nie można zrobić dwóch identycznych fotografii tego samego przedmiotu. Zauważono, że oprócz bezpośredniej informacji o świecie zdjęcia pokazują jeszcze i to co oraz jak sam fotograf widzi i spostrzega i – co jeszcze ważniejsze – jak ocenia świat który fotografuje. Tak więc fotografie stały się interpretacjami. Wybór takiego, a nie innego ujęcia, takiego lub innego fragmentu, stosowanie retuszu, sposób oświetlenia staje się zawsze narzuceniem swoich kryteriów widzenia.³⁹ Stanowisko wyrażone przez Sontag jest przejawem kwestionowania obiektywnego i dokumentalnego waloru fotografii. Tak naprawdę „fotografia dokumentalna” to termin ciągle umykający precyzyjnej definicji. Najczęściej bywa w naukach społecznych traktowany na dwa sposoby: używa się go jako arbitralną kategorię klasyfikacyjną, stosowaną wobec wybranych fotografów, pojedynczych zdjęć, bądź też nieustannie próbuje się znaleźć meto-

dologiczne i ontologiczne podstawy określenia pewnego typu fotografii jako dokumentu.⁴⁰

Mimo głosów sugerujących wręcz całkowity subiektywizm fotografii, warto jednak pamiętać, że nawet najbardziej subiektywna fotografia będąca częścią autorskiej kreacji może stać się przedmiotem możliwie intersubiektywnych analiz, może dostarczyć badaczom identycznego materiału wyjściowego, który można poddać wielokrotnej analizie.⁴¹

Zdając sobie sprawę z wspomnianych trudności wynikających z dwuznacznego charakteru fotografii koniecznym stało się opracowanie zbioru zasad, swoistego kodeksu ułatwiającego i umożliwiającego zastosowanie fotografii w naukach społecznych. Jeden z takich kodeksów sformułował Albert Piette, który wyróżnił siedem zasad wyznaczających granice zastosowania fotografii w antropologii.

Zasada I: Indeks – fotografię uznać trzeba przede wszystkim za obraz indeksowy, czyli taki, który pokazuje realny i trwały „ślad” po danym obiekcie, w tym przypadku poprzez fizyczno-chemiczne procesy, które zachodzą na błonie naświetlonego filmu. Fotografia ma zatem niezwykłą siłę trudnego do podważenia „pokazywania”, przekonywania o tym, że coś rzeczywiście istniało czy się zdarzyło. Przedstawienie ikoniczne (poprzez podobieństwo) czy symboliczne (przez konwencje) zdaje się dla fotografii drugorzędne aczkolwiek także obecne.

38 Terence Wright, *Fotografia: Teoria realizmu i konwencji*, „Konteksty /Polska Sztuka Ludowa”, nr 3-4, 1997, s. 26

39 H. Czachowski, *O fotografii...*, s.111

40 S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki Instytut sztuki PAN, Izabelin 2004, s. 23

41 K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, s. 141

Zasada II: Izomorfizm – fotografia nie tylko pokazuje w bezpośredni sposób, lecz również niezależnie od intencji wykonującego zdjęcie w jednej chwili dokładnie rejestruje wszystko to, co zostało wyeksponowane przez światło i znalazło się w zasięgu obiektywu, przekazując w ten sposób całościowy i pełen szczegółów obraz, nieosiągalny dla „nieuzbrojonego“ oka.

Zasada III: Dystans – między zarejestrowany na fotografii obrazem a rzeczywistością leży obszar przestrzenno-czasowego dystansu i oddzielenia, który u badacza może wywołać efekt zadziwienia tym, że coś, co kiedyś zobaczył, widzi ponownie i może na to zareagować podobnie lub całkiem odmiennie, jeśli w czasie „między“ zaszły wydarzenia, które zmieniły jego percepcję.

Zasada IV: Cięcie – fotografia jest przestrzenno-czasowym wycinkiem z ciągłości rzeczywistości: zmienia ona przemijającą chwilę w stałą obecność, a kawałek przestrzeni w znak szerszej i niewidocznej na zdjęciu rzeczywistości.

Zasada V: Płaskość – fotografia zmienia trójwymiarową perspektywę na płaską dwuwymiarową powierzchnię, lecz mimo tej niedogodności wciąż pozwala na tworzenie obrazów zróżnicowanych (np. dzięki odpowiedniemu operowaniu głębią ostrości, użyciu rozmaitych filtrów i materiałów fotooptycznych).

Zasada VI: Wyjątkowość – każde zdjęcie pokazuje dany obiekt w sposób unikalny, co wymaga zaangażowania odpowiednich zabiegów, które zagwarantowałyby, że cechuje się ono wiarygodnością i jest reprezentatywne.

Zasada VII: Czyn – fotografowanie nigdy nie jest działaniem neutralnym, gdyż doświadczenie przeżywane przez fotografującego bezpośrednio wiąże go z rejestrowanym obiektem – przez wybór perspektywy, dystansu czy kadrowanie. Obraz nie jest odbiciem rzeczywistości, lecz wyrazem selektywnej interpretacji przez podmiot – to nie obiektywna maszyna wykonuje zdjęcie, lecz subiektywny obserwator, który podlega różnym uwarunkowaniom – psychosomatycznym, osobowościowym, ideologicznym, estetycznym, kulturowym, technicznym.⁴²

Albert Pitte ogranicza swoją uwagę wyłącznie do natury medium, jakim jest fotografia. Świadomość korzyści i zagrożeń wynikających z samej natury fotografii znacznie ułatwi podjęcie konkretnego projektu badawczego, jednak nie zagwarantuje jego końcowego sukcesu. Przed przystąpieniem do działań z użyciem dokumentacji wizualnej warto zastosować jeszcze ogólny schemat postępowania zaproponowany przez wspomnianych wcześniej Collierów. Proponują oni trójstopniowy, dynamiczny układ badań z wykorzystaniem dokumentacji wizualnej:

– **etap początkowy** – to swoisty rekonesans opierający się na możliwie szerokim spojrzeniu na badaną rzeczywistość, ogólne oględziny danej społeczności i jej środowiska. Niewiedza badacza ma tu być jego sprzymierzeńcem, pozwoli mu uniknąć strukturalizacji własnych przeżyć, nie ogranicza percepcji i doświadczenia „całości“. Na etapie początkowym rodzą się najważniejsze pytania i pomysły;

42 Podaję za: K. Olechnicki, *Antropologia...*, s. 114-115

– **etap środkowy** – charakteryzuje się niezbędnym zawężeniem spojrzenia, dokładnym badaniem wyselekcjonowanych aspektów otoczenia, poszukiwaniem właściwych danych będących w związku z uprzednio określonymi celami badania. W etapie tym zalecane jest jak najszersze wykorzystanie metod, technik i narzędzi poznawczych z innych dyscyplin wiedzy w celu uzupełnienia danych pozyskanych na drodze antropologicznej obserwacji i wywiadu;

– **etap końcowy** – sprowadza się do analizy, podczas której zarejestrowane przez badacza obrazy muszą zostać odczytane i zinterpretowane. Zebrany materiał fotograficzny winien być w etapie końcowym zwerbalizowany i przetłumaczony na język nauki.

V. Antropologia obrazu w działaniu – Fotoesej

Mimo, iż antropologia obrazu – dyscyplina o ugruntowanej, autonomicznej pozycji – na przestrzeni dziejów wykształciła własny warsztat badawczy, własną metodologię, odkryła zupełnie nowe obszary badawcze, to w łonie antropologii kultury nadal pozostaje dyscyplina niszową. Wizualna wypowiedź antropologiczna nie cieszy się zbyt dużym powodzeniem w środowisku. Jest to o tyle dziwne, iż aparat fotograficzny i kamera filmowa towarzyszą badaczom kultury od wielu dziesiątków lat. Wyraźny opór, na jaki napotykały i napotykają próby wykorzystania wizualnych metod rejestracji zjawisk kultury i upowszechniania wyników własnych badań, jest być może pochodną wcześniejszych założeń programowych. Dwudziestowieczna etnolo-

gia koncentrowała się bowiem nie tyle na człowieku, lecz na „wytworach kultury“, często wyrwanych z kontekstu. Badacze z kręgu antropologii społecznej i kulturowej skupiali swój wysiłek na zagadnieniach struktury społecznej (wraz z strukturą pojęć i myśli), a te zagadnienia trudniej było „wizualnie“ utrwalić.⁴³ W konsekwencji antropologia stała się dziedziną słów, niechętną wprowadzaniu nowoczesnych narzędzi badawczych takich jak film czy fotografia. Nieliczne przykłady wykorzystania fotografii w wypowiedzi traktowano wyłącznie jako ilustrację. Wysiłki zmierzające do zintegrowania obu form wypowiedzi: tekstu i obrazu sprowadzały się do wzbogacania monografii antropologicznych fotografiami – ilustracjami.⁴⁴

Jedną z bardziej interesujących i chyba udanych prób połączenia dwóch, antagonistycznych, zwłaszcza w nauce żywiołów: tekstu i obrazu pozostaje antropologiczny esej fotograficzny. Taki fotoesej stanowi jeden z przykładów praktycznego zastosowania antropologii obrazu nie tylko w badaniu konkretnego zjawiska kulturowego. Co więcej – w przypadku fotoeseju – fotografia może zarówno wspomagać naukę rozumienia zagadnienia, jak i sztukę komunikowania tego, co udało się nam zrozumieć. Fotografia w takim ujęciu przestaje być wyłącznie „produktem“ badań w terenie, a staje się procesem poprzez który badacz zbliża się do zrozumienia otaczającego go świata.⁴⁵ Esey fotograficzny – szczególnie forma ikoniczno-werbalnej narracji i ekspre-

43 R. Vorbrich, *Tekst werbalny i niewerbalny. Opis antropologiczny a film etnograficzny*, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Biblioteka Telgte, Poznań 2004, s. 60

44 tamże, s. 60

45 K. Olechnicki, *Obrazy w działaniu...*, s. 9

sji pozwala na potencjalnie sensowne połączenie tekstu i obrazu, nauki i sztuki, obserwacji i działania, szczegółu i uogólnienia, czyli pozwala na realizację ideałów współczesnej antropologii kultury.⁴⁶

Wśród przykładów fotoesejów, które wyznaczają rodzaj kanonu na szczególną uwagę zasługuje wspólne dzieło z 1939 roku dwóch amerykańskich autorów, Jamesa Agee'ego (tekst) i Walkera Evansa (fotografie) zatytułowane *Let Us Now Praise Famous Men*. W idealnym fotoeseju – a za taki uchodzi wspólne dzieło Agee'ego i Evansa tekst i zdjęcia pozostają sobie równe, niezależne od siebie ale jednocześnie współpracujące ze sobą. Aby spełnić te warunki słowa i zdjęcia są wspomnianej pracy całkowicie oddzielone, zgrupowanym w pierwszej części książki fotografiom nie towarzyszy żaden tekst – są one odseparowane nie tylko od eseju Agee'ego ale też od wszelkiego tekstu (podpisów, informacji o lokalizacji, dacie). Fotografie, nie są, wbrew powszechnej praktyce przeplatane tekstem, nie stanowią też ilustracji tekstu, umieszczone są właśnie na samym początku książki zanim czytelnik natrafi na jakiegokolwiek słowo pisane, tak aby zapewnić im pełną suwerenność. Co więcej w samym tekście nie odnajdziemy żadnych prostych kluczy, które umożliwiłyby powiązanie oglądanych na fotografiach osób z opisami Agee'ego.

Nieco inną formę przybiera fotoesej *You Have Seen Their Faces* będący wynikiem wspólnego przedsięwzięcia Erskine Caldwell'a i Margaret Bourke – White. Przekaz publikacji opiera się na bezpośredniej, niczym nie utrudnionej wymianie i komunikacji pomiędzy fotografią i tek-

stem. Wplecione w tok eseju zdjęcia opatrzone są podpisami pełniącymi rolę retorycznych wspomnień.⁴⁷

Formę fotoeseju przybiera też wydana najpierw we Francji, a później w 1959 roku słynny album *The Americans* (Amerykanie) Roberta Franka, do którego porywający wstęp napisał znany pisarz Jack Kerouak. Robert Frank – szwajcarski emigrant w 1955 roku otrzymał nagrodę Guggenheima, dzięki której wyruszył w amerykańską odyseję zaopatrzonej w małoobrazkową Leicę. Z dużym dystansem, ironicznie, czasem ostro fotografował uznane, narodowe instytucje, ceremonie, sposoby spędzania wolnego czasu. Całość tworzy wielowątkową metaforę amerykańskiego stylu życia po II wojnie światowej. Początkowo jego dzieło zostało odrzucone przez amerykańską krytykę jako zbyt dosadne, jednak z perspektywy czasu *The Americans* zyskują uznanie nie tylko jako projekt fotografii dokumentalnej, ale również jako złożona wypowiedź antropologiczna.

VI. Podsumowanie

Lata siedemdziesiąte XX wieku przyniosły prawdziwy rozwój i instytucjonalizację antropologii obrazu. Na wielu uniwersytetach powstały katedry specjalizujące się w tej gałęzi antropologii, wydawano coraz więcej publikacji dotyczących opisywanej problematyki. Można by zaryzykować, stwierdzenie że nastąpił okres fascynacji nową dziedziną w naukach humanistycznych. Niemniej jednak istniał również nurt przeciwny krytykujący wizualność

46 K. Olechnicki, Teoria, praktyka i sztuka..., s. 15

47 K. Olechnicki, Obrazy w działaniu..., s. 198

jako podstawę poznania. Krytyce poddano przede wszystkim naiwną wiarę w czystą, naukową obiektywność fotografii, wiarę w to iż „lepsze“ instrumenty z pewnością przybliżą nas do głębszego poznania świata.⁴⁸

Kłopot z antropologią obrazu chyba trafnie charakteryzuje James Clifford, który w „Kłopotach z kulturą“ zauważył: *„Ujednoczenie paradygmatu badawczego umożliwia akumulację wiedzy, a co za tym idzie postęp akademicki. Tym, na co rzadziej zwraca się uwagę, przynajmniej w odniesieniu do nauk humanistycznych, jest to, że każda konsolidacja paradygmatu wymaga wykluczenia lub zepchnięcia na pozycję sztuki tych składników rozwijającej się dyscypliny, które podważają statut naukowości.“*⁴⁹

Właśnie w takiej sytuacji znajduje się antropologia obrazu, a w szczególności antropologiczny fotoesej. Nie łatwo go zaklasyfikować do już istniejących kategorii, nie łatwo odpowiedzieć na pytanie: czy to już nauka czy ciągle sztuka? W konsekwencji ten środek wyrazu często bywa pomijany przez jedną i drugą dziedzinę. Fotoesej usytuowany jest na granicy, przynależy po trochu do obu dziedzin, nie będą jednocześnie żadną z nich.

Jay Ruby zauważył, że klasyczna antropologia jest dyscypliną napędzaną przez słowo. Tkwi w niej skłonność do ignorowania świata wizualno-obrazowego. Dzieje się tak z powodu braku zaufania w zdolność obrazów do przekazywania abstrakcyjnych idei. Badacz kultury, antropolog

musi przetłumaczyć złożone doświadczenia pracy terenowej na słowa w notatniku, potem przekształcić je w jeszcze inne słowa, zmienione przez analityczne metody i teorie. To logocentryczne podejście do zrozumienia odrzuca dużo z tego angażujące różne zmysły doświadczenia, jakim jest próba poznania innej kultury. Obietnica, którą oferuje nam antropologia obrazu, w praktyce umożliwia stworzenie alternatywnego postrzegania kultury – postrzegania konstruowanego przez obiektyw.⁵⁰

Te i inne dylematy które trapiące fotografów dokumentalistów ocierających się o świat nauki i naukowców ocierających się świat sztuki niech ostatecznie rozwiąże jeszcze jeden cytat:

Moim zdaniem, nikt nie może twierdzić, że coś naprawdę widział, dopóki tego nie sfotografował.

Emil Zola

48 S. Sikora, Fotografia. Między dokumentem... s. 115

49 J. Clifford, Kłopoty z kulturą, Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000 s. 151

50 Podaję za: K. Olechnicki, Obrazy w działaniu..., s. 27

Bibliografia

1. Barthes, R. 1996 *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
2. Benedyktowicz, Z.: 1997 *Widzieć więcej. Antropologia wizualna i wizualność w antropologii*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa“, nr 3-4.
3. Berger, J. 1999 *O patrzeniu*, Fundacja Aletheia, Warszawa.
4. Brauchitsch, B.: 2004 *Mała historia fotografii*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa.
5. Brocki, M. 2003 *Semioza pamięci w etnografii*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa“ nr 3-4.
6. Ciołek, T M., Olędzki, J., Zadrożyńska, A. Wyrzeczysko. *O świętowaniu w Polsce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
7. Czachowski, H. 1994 *O fotografii i etnografii*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa“ nr 3-4.
8. Drozdowski, R. 2004 *Socjologie wizualne i ich dylematy*, [w:] J. Kaczmarek (red.), *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
9. Kaczmarek, J. (red.) 2004 *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
10. Kaczmarek, J. Śleboda, I. 2004 *Badania socjowizualne z wykorzystaniem fotografii (na przykładzie projektu badawczego „Poznań w fotografii i świadomości swoich mieszkańców“)*, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Biblioteka Telgte, Poznań.
11. Kuczyński, A. 1991 *Bronisława Piłsudskiego droga do etnografii*, „Lud“, t. 74.
12. Kuligowski, W. 2004 *Antropologia kultury w Polsce: Następne pokolenie*, „Lud“, t. 88.
13. Magala, S. 1982 *Fotografia w kulturze współczesnej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa.
14. Olechnicki, K. 2003 *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa. 2003 *Obrazy w działaniu - obrazy w badaniu*, [w:] K. Olechnicki (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń. 2003 *Teoria, praktyka i sztuka eseju fotograficznego*, [w:] K. Olechnicki, (red.), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń.
15. Ostaszewska-Nowicka, J. 2003 *Ajnu w obiektywie Bronisława Piłsudskiego*, „Fotografia“, nr 12.
16. Panek-Sarnowska, B. 2005 *Socjologiczność fotografii Zofii Rydet*, Lubuskie Towarzystwo Fotograficzne, Zielona Góra.
17. Sikora, S. 1992 *Fotografi - Pamięć - Wyobraźnia*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa“ nr 3-4. 1997 *Autobiografia stworzona z fotografii. Metafora w fotografii*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa“ nr 3-4. 1999 *Nowe przestrzenie antropologii wizualnej*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa“, nr 3. 2004 *Moje spojrzenie na etnografię*, „Lud“, t. 88 2004 *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki Instytut sztuki PAN, Izabelin.
18. Szacki, P. 2003 *Pamięć*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa“, nr 3-4.

19. Sztandara, M. 2004 *Słów kilka o fotografii. Propozycje badawcze i możliwe interpretacje*, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Biblioteka Telgte, Poznań.
20. Szulc, M. 1955 *Fotografia na usługach etnografii. Materiały do bibliografii fotografii polskiej*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, t. 11.
21. Tomaszczuk, A. 2004 *Kwietny kobierzec. O obchodach święta Bożego Ciała w Spycimierzu*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa”, nr 1-2.
22. Vorbrich, R. 2004 *Tekst werbalny i niewerbalny. Opis antropologiczny a film etnograficzny*, [w:] G. Pełczyński, R. Vorbrich, (red.), *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Biblioteka Telgte, Poznań.
23. Wright, T. 1997 *Fotografia: Teoria realizmu i konwencji*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa”, nr 3-4. 2000 *Cienie rzeczywistości rzucone na ekran zjawisk: Malinowski, Witkacy i fotografia*, „Konteksty/Polska Sztuka Ludowa”, nr 1-4.
24. Wyskow, M. S. 1991 *Naukowy dorobek Bronisława Piłsudskiego i losy rdzennej ludności Sachalinu*, „Lud”, t. 74.
25. Zadrożyńska, A. 1985 *Powtarzać czas początku. cz. I O świętowaniu dorocznych świąt w Polsce*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa.

IV.

K čemu slouží fotografům
(*nejen*) sociologická znalost

Jiří Siostrzonek

Motto:

„Člověk je bytostí přirozeně schopnou intuice, tj. je schopen být subjektem jiného bytí, jiné přirozenosti, než je jeho vlastní. O tuto vrozenou vnímavost je třeba pečovat, zušlechťovat ji, pěstít, kultivovat. Otevřené bytí člověka souvisí proto s kulturou. Významná pravda intuitivně nahlédnutá pudí k vydání svědectví. Pravda má společenský ráz: vyžaduje sdílení, sdílení prostoru komunikace... To člověku umožňuje sdílet nesdělitelné: zjevit obsah jedinečné intuice, zjednávat přístup k zázraku setkání vzhledu se vzhledem. Nezračíme se v něm jenom my, ale samá povaha nazřených věcí, jejich vnitřní prostor. Lidské sebevyjádření je tedy věcné: představuje vědění, jež dává znalost věcí, vycházejíc z nitra jejich skutečnosti... Objektivní realita není lidským světem, nýbrž bezduchým výskytistěm, na němž se sice shodneme, skrze nějž si však neporozumíme.“¹

Zdeněk Neubauer

1 Neubauer, Z.: *Smysl a svět*. Vize 97, Praha 1997, s. 165.

Úvod

Od devadesátých let dvacátého století dochází ve středoevropském prostoru k radikálním sociálním, ekonomickým, kulturním a politickým změnám. Společnost, která byla vzdělávána v konceptu moderny, nyní musí během krátké doby projít další akulturací a korigovat hodnotové postoje při utváření alternativ jiných životních stylů. Postmoderní společnost tak postavila jedince do nestrukturovaného kulturního, sociálního a mentálního prostředí, ve kterém se člověk intelektuálně a emocionálně velmi obtížně orientuje. „*Se socializací jsou spojeny i základní filozofické otázky – jaký je vnitřní řád přirozeného světa a zda je tento řád poznatelný a pojmově uchopitelný.*“²

Postmoderní svět nabízí téměř vše, po čem člověk touží, kromě použitelného návodu k životu. Tíha odpovědnosti za kvalitu jeho života oslabuje vůli jedince jednat samostatně a odpovědně a nechota podílet se na tvorbě vlastní identity je toho dokladem a příznačným rysem. Sociologové a psychologové hovoří o infantilizaci současné společnosti a jejích členů. Postmoderna zároveň nabízí únik před nutkavými otázkami po smyslu a kvalitě života v podobě lákavých alternativ různých druhů sebezapomnění. Hana Babyrádová konstatuje, „... že člověk stojí před problémem nalezení optimální relace mezi vlastní identitou spolu s autentickou („autentická identita“ se projevuje ve specificky lidské schopnosti samostatně se orientovat v neustále obnovovaném procesu symbolizace lidské zkušenosti se světem), jež mu umožňuje prožívat vlastní jedinečnost, a socia-

2 Babyrádová, H.: *Rituál, umění, výchova*. PF Masarykovy univerzity Brno, Brno 2002, s. 91.

lizací, která mu napomáhá orientovat se ve společenských rolích.“³ Postupující fragmentarizace a banalizace životního stylu zbavila člověka celistvosti a vytvořila velké téma moderní doby – hledání identity. Člověk stojí na nepřehledné křižovatce socializace a individualizace. Potřebnou energii na cestě k znovunabytí celistvosti k duchovnímu růstu musí čerpat především z vlastních zdrojů, ale zároveň se může opírat o aplikované poznatky ze společensko-vědních, humanitních disciplín a umění, které tvoří významnou intelektuální a emocionální základnu.

Studium vizuálních dat produkovaných kulturami

Žijeme v době s novou kulturní stratifikací, ve které se mísí obsah kulturního dědictví s novými kulturními vzory s výraznou orientací na vizuální percepci a komunikační technologie. V publikaci *Studia vizuální kultury*⁴ autoři konstatují, že euroamerická společnost byla od konce druhé světové války soustavně atakována stále větším množstvím vizuálních podnětů, a proto zároveň rostla potřeba teoreticky reflektovat působení vizuálního sdělení na společnost a na jednotlivce, zkoumat možnosti jeho vlivu na utváření hodnot, názorů a životního stylu lidí prostřednictvím médií a posuzovat vliv obrazových sdělení v politice, ideologii, marketingu atd. Kesner uvádí zajímavou skutečnost, že „... nejnvlivnější práce o vizuálním zobra-

zování napsali filozofové (M. Foucault, J. Derrida, G. Deleuze, N. Goodman), psychologové (R. Arenheim), umělci (J. Berger, J. Koshuth) a mnozí další“.⁵

Současná společnost je však zahlcena vizuálními vjemy, vzniká obrazový šum, ve kterém zanikají i ta podstatná sdělení. A tak na jedné straně jsme přesyceni obrazovými informacemi, na druhé straně se paradoxně potýkáme s jejich porozuměním. Jsme postiženi obrazovou ngramotností, vizuální sdělení často neumíme interpretovat, protože neznáme jeho gramatiku, sloh, symbolickou komunikaci. Absence výuky vizuální komunikace na základních a středních školách způsobuje nejen ngramotnost části společnosti, ale následně i lehkou manipulovatelnost s informacemi, názory, hodnotami a postoji lidí.

Jsme přeinformováni, překomunikováni a zároveň nezasaženi, neosloveni. Vizuální informace ztrácejí svou obsahovou i emocionální dimenzi. K tomu, abychom porozuměli vizuálním sdělením jinak a do hloubky, potřebujeme být vybaveni aplikovatelnými vědomostmi, znalostmi ze společenskovědních oborů, ale také vlastními životními zkušenostmi, které poskytují základní nástroje k interpretaci obrazového textu a zároveň umocňují jeho prožitek.

Naše existence v současném světě automaticky předpokládá (mimo jiné) dobrou orientaci v džungli vizuální kultury. „Vizualita je stav či kvalita vizuálního bytí. Vizualita charakterizuje naši dobu, protože většinu médií a prostoru, v němž žijeme, dominují obrazy. Někteří teoretici zdůrazňují celkovou kvalitu vizuality a roli vizuality v kultuře,

3 Babyrádová, H.: *Rituál, umění, výchova*. PF Masarykovy univerzity Brno, Brno 2002, s. 170–171.

4 Sturken, M., Cartwright, L.: *Studia vizuální kultury*. Portál, Praha 2009.

5 Kesner, L.: *Vizuální teorie*. HaH, Praha 1997, s. 25.

a ne nutně specifické obory (jako např. fotografii), které jsou určeny k tomu, abychom se na ně dívali. Vizualita se nemusí orientovat jen na vizuální texty, může se zaměřit i na způsoby, jakými pohlížíme na každodenní objekty nebo lidi.“⁶ Umění, fotografie, film, video, reklamy, počítačové ikony, krajina, architektura, technika, veřejný prostor, móda, grafiti, tetování atd. jsou části komplexu vizuální komunikace.

Je stále složitější rozlišovat mezi společenskou realitou a její mediální prezentací. Používání, přenos a pochopení vizuálních obrazů je dáno společensky uznanými symbolickými kódy, které jsou kulturně podmíněny. Vizuální obrazy jsou konstruovány, a proto mohou být zpětně rekonstruovány. Mohou být vykládány jako texty mnoha různými způsoby za použití technik vyvinutých v různých oblastech literární kritiky, teorie umění, obsahové analýzy, sémiotiky, dekonstrukce nebo prostřednictvím společenskovědních (sociologie, etnografie, antropologie atd.) metod. „*Aby člověk mohl zvládnout jazyk jako schéma výrazu, musel by v něm umět psát milostné dopisy, modlit se v tomto jazyce, proklínat, vyjadřovat odstíny situací a nálad.“⁷* Jedna z předností vizuální sociologie spočívá v možnostech komunikovat získané poznatky cestou vizuálních médií s širokou odbornou i laickou veřejností.

Komunikace prostřednictvím obrazů

Každá doba má svá média, která uchovávají historickou paměť. V současnosti jsou to převážně digitální záznamy, které umožňují rozsáhlou vizuální dokumentaci reálného světa. Ještě nikdy v historii nebylo vytvořeno tolik vizuálních dokumentů na úrovni profesionální i amatérské fotografie a videa. Demokratický princip digitálních médií rozšířil a proměnil vizuální sdělování. Porozuměním obrazovým zprávám a jejich interpretací můžeme získat cenné informace, např. o změnách v sociální komunikaci, o vznikajících a mizejících společenských aktivitách, o proměnách poslání veřejného prostoru.

Významný podíl na zachycení proměn současného světa, společnosti, vizuální kultury má fotografické médium. Fenomén fotografie je objektem dlouhodobého soustavného zájmu sociálních věd (antropologie, sociologie, sociální psychologie, etnologie atd.). Fotografie, která je nedílnou součástí spektra umění, může být z hlediska sociologie nahlížena v nejrůznějších aspektech tvorby, např. jako komunikačního média, artefaktu, ale také lidské činnosti – fotografování.

Současná společnost vizuální obrazy nejen komunikuje, ale také se významně podílí na jejich tvorbě. V současnosti fotografuje a elektronicky distribuuje své obrazové záznamy téměř celá společnost. Fotografováním vzniká nepředstavitelná báze obrazových sdělení. Objektem fotografického zájmu je vše, co nás obklopuje. Vznikají osobní obrazové deníky, které jsou sdíleny blízkými osobami, ale zároveň jsou šířeny prostřednictvím veřejného prostoru internetu. Fotografováním můžeme vést také dialog se sebou samým.

⁶ Sturken, M., Cartwright, L.: *Studia vizuální kultury*. Portál, Praha 2009, s. 452.

⁷ Disman, M.: *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Vydavatelství Karolinum, Praha 1993, s. 285.

Řada fotografů si ani neuvědomuje, že svou činností mnohdy vytvářejí závažná svědectví o současném stavu společnosti. Avšak teprve s odstupem času vyplynou hlubší vrstvy sdělení, které se v době vzniku jeví jako nedůležité. Důkazem výše uvedeného tvrzení jsou nedávné významné retrospektivní výstavy a publikace⁸, které nabízejí pohled na nedávnou minulost naší společnosti. Nebýt těchto vizuálních dokumentů, transmise tehdejšího stavu kultury a společnosti do současnosti by byla nereálná.

Také proto se většina společenských věd zabývá vizuálními aspekty současné kultury. Například vizuální antropologie, která je subdisciplínou kulturní antropologie, se zaměřuje na zkoumání (dokumentaci, analýzu, interpretaci) produktů kultury a jejich vizuální projevy. Také vizuální sociologie je relativně mladý obor sociologie (od sedmdesátých let dvacátého století), zabývající se vizuální dimenzí společenského života. Vizuální sociologie zahrnuje studium všech druhů vizuálních materiálů a zároveň zkoumá obrazovou podobu sociálního světa a formy jeho komunikace. Tento obor zároveň aktivně využívá vizuální média pro pořízení obrazového materiálu v rámci výzkumných metod sociologického bádání.

Fotografie se etabluje nejen jako předmět zkoumání, ale zároveň jako výzkumná metoda rozsáhlé škály odvětvových disciplín v sociologii, v kulturní a sociální antropologii, etnografii, sociální psychologii a dalších sociálních vědách. Dokladem oboustranně prospěšné symbiózy mezi společenskými vědami a fotografií jsou důležité výstupy z realizace společných projektů. Komunikační prostor fotografie tak získává řadu nových dimenzí.

Vysokoškolské studium fotografie

Zájem o vizuální média se logicky promítl také do nabídky studijních programů vysokých uměleckých škol, kdy od devadesátých let soustavně roste počet akreditovaných oborů se zaměřením na vizuální média. Například vysokoškolské studium fotografie s nástupem digitálních technologií zažívá novou revoluci. Vysoký zájem uchazečů o vysokoškolské studium fotografie je potvrzením výše uvedených úvah. Podle oprávněného názoru filozofa Zdeňka Kratochvíla však nabízí soudobé univerzitní vzdělávání především kvalifikaci, „... která je potřebná pro technickou a byrokratickou stránku chodu společnosti - a která se dá navíc testovat a ověřovat. Takový proces však není „přípravou na život“, ale pouze přípravou na určitou stránku života, která je momentálně potřebná, avšak nepřiliš životná. Vzdělání pro život by mělo být otevřeno něčemu skutečně živému.“⁹ Nemá-li však zůstat vysokoškolské fotografické vzdělávání pouze cestou k získání profesního certifikátu, musí být součástí promyšleného, komplexního studijního programu, zahrnujícího strukturu odborných i „doplňkových“ předmětů, které budou vzájemně propojeny do organického celku.

8 Antonín Dufek: *Společnost před objektivem 1918-1989*. Fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně. Obecní dům a Moravská galerie v Brně, Praha 2000, Petra Hanáková - Aurel Hrabušický: *Stratený čas? Slovensko 1969-1989 v dokumentárnej fotografii*. 2007, *Věčné časy: Československé totalitní roky*. (Ed. Jan Hron), Respekt Publishing, Praha 2009, Birgus, V., Pospěch, T.: *Tenkrát na východě - Češi očima fotografů 1948-1989*, GHMP, Praha, 2009.

9 Kratochvíl, Z.: *Výchova, zřejmost, vědomí*. Herrmann a synové. Praha 1995, s. 155.

K profilovým společenskovedním disciplínám patří zcela jistě trojúhelník filozofie, sociologie a psychologie. Zásadní podmínkou „užitečnosti“ těchto oborů je, aby jejich výuka nebyla formální, teoretická a odtažitá, ale tvořila úzkou vazbu se všemi fázemi procesu fotografování. Smysluplné zařazení uvedených disciplín do studijního programu fotografického vzdělávání, propojení uměleckého a společenskovedního vzdělávání spočívá především v praktické aplikovatelnosti teoretických poznatků jednotlivých disciplín ve fotografickém přemýšlení a praxi. Tento přístup vede nejen k prohloubení profesní stránky absolventů, ale zároveň podpoří rozvoj jejich osobnostní stránky. Abstraktní teorie, které nezapadnou do kontextu lidského života, slouží jen k absolvování určitých stupňů vzdělání a naplňují pouze funkcionální stránku vzdělávání. Ve společenských vědách a umění se skrývá důležitý potenciál k vedení a zvýznamňování personálního života. Uvedený přístup vychází z konceptu univerzitního vzdělávání jako jedné z významných cest, vedoucích ke kultivaci integrální osobnosti.

Je proto nezbytné, aby veškeré vzdělávání a následně vědění mělo personální hodnotu a podílelo se významně na světatvorbě každého jedince. Praktická aplikace filozofie, sociologie a psychologie umožňuje nahlížet na fotografickou tvorbu v širším tvůrčím i životním kontextu a nabádá k diskursivnímu pojetí tvorby, její percepci a interpretaci.

Význam sociologie pro fotografy

Pokusme se v této části textu obrátit tradiční pohled na fotografii jako pomocníka v sociologickém zkoumání reality a ptejme se, jaký přínos má sociologická znalost pro

fotografa. Mnohdy si ani neuvědomujeme, jak se při posuzování a hodnocení dokumentárních fotografií často až nadužívá označení „sociologická“, případně „sociální“ fotografie. Do jaké míry je používání těchto termínů oprávněné, bude předmětem dalších úvah.

Společenská věda sociologie a technický, následně umělecký obor fotografie mají historické kořeny vzniku přibližně ve třicátých letech devatenáctého století. Oba obory lidské činnosti byly podmíněny a ovlivněny nástupem moderní společnosti se všemi dalšími průvodními kulturními a společenskými jevy. Koexistence fotografie a sociologie byla vždy vzájemně prospěšná, avšak torzovitý a nesoustavný vzájemný dialog posunul vztahy převážně k jednostranné metodologické aplikaci fotografie jako sociologické techniky, která poskytuje informace o sociální realitě.

Problematické aspekty vztahu fotografie a sociologie

Tato kapitola se věnuje vybraným, zdánlivě nespojitým místům ve vztahu sociologie a fotografie. I když o obsahu sociologie a vymezení jejího předmětu zkoumání neexistuje shoda napříč různými sociologickými školami a paradigmaty, budeme v tomto textu pojímat sociologii především jako vědu o jednání lidí ve společnosti, o struktuře společnosti, o sociální interakci, o sociálních skupinách, o sociálních faktech, o společenském systému nebo sociální změně.

K průběžným změnám vědeckého paradigmatu dochází také v oblasti změn metod zkoumání ve společenských

vědách, kde se začala postupně legitimizovat alternativa kvalitativního přístupu. Cílem *kvantitativního výzkumu* je testování hypotéz, zatímco výsledkem *kvalitativního šetření* je vytváření nových hypotéz, snaha o hlubší porozumění lidem v sociálních situacích. Porozumění znamená vhled do různých dimenzí daného problému. Kvalitativní výzkum tak podává mnoho významných informací o malém počtu jedinců. Zobecnění výsledků šetření na celou populaci je tedy velmi problematické a také není cílem tohoto druhu šetření. V kvalitativním výzkumu je úkolem sbírat co nejvíce informací o daném problému, propojit je v souvislosti, nové struktury, odhalit pravidelnosti, které v nich existují. Síla kvalitativního výzkumu spočívá v tom, že respondent není svazován předem naprogramovanými schémata, otázkami, ale že má prostor svobodně se projevit.

K technikám sběru informací této metodologie patří také zúčastněné pozorování. Výzkumník, který sbírá data, je zároveň kóduje, analyzuje a rozhoduje, jaká další data sbírat, aby mohl rozvíjet vynořující se teorii. Každým krokem výzkumu jsou hypotézy, koncepty upřesňovány, měněny nebo nahrazovány novými. Tento proces trvá tak dlouho, dokud nová informace nevede k dalším změnám a výzkum není teoreticky saturován - nasycen.¹⁰ Metodologie výzkumu není předem dána, ale vzniká a reaguje na proces sběru dat.

Význam fotografických sdělení má samozřejmě větší význam a uplatnění u kvalitativní a interpretativní socio-

logie. Jan Keller uvádí kořeny vzniku interpretativní sociologie jako polemiku k některým aspektům strukturního funkcionalismu: „*Interpretativní sociologie (interpretace znamená výklad) vycházejí z toho, že člověk se - na rozdíl od zvířat - pohybuje ve světě symbolů. Tyto symboly si různě vykládá a jedná v závislosti na tom, jak si je vyložil. Protože každý si vykládá symboly po svém a jeho výklad se s novou zkušeností mění, chovají se lidé v podobných situacích odlišně a také tentýž člověk se obvykle v průběhu svého života mění.*“¹¹ Fotografie v interpretativní sociologii neslouží pouze jako ilustrační materiál, ale stává se symbolickým sdělením o sociální a předmětné realitě, kterou je zapotřebí zaznamenat, interpretovat a pochopit.

O vztahu fotografie a sociologie existuje v českém kontextu v porovnání například s polskou odbornou literaturou poměrně málo textů. Je to dáno pozvolným procesem konstituování „vizuální sociologie“, která se pouze dílčím způsobem věnuje fotografií jako jednomu z vizuálních médií.

Neuralgickým bodem vzájemného vztahu sociologie a fotografie je téma pravdivosti, objektivity, validity a reliability fotografických dokumentů jako výsledek výzkumné techniky pozorování. *Validní* zkoumání (fotografování) zobrazuje skutečně to, co jsme zamýšleli postihnout. *Reliabilní* je taková metoda zkoumání (fotografování), při jejíž aplikaci skupina pozorovatelů, pozorujících nezávisle stejný jev, dospěje ke shodným závěrům.¹² A tady si uvědomujeme,

11 Keller, J., Novotný, P.: *Úvod do filozofie, sociologie a psychologie*. Dialog, Liberec 2008, s. 25.

12 Disman, M.: *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Vydavatelství Karolinum, Praha 1993, s. 131.

jak tenká je hranice mezi přijetím a nepřijetím dokumentu jako důležitého výpovědního pramene v sociálních vědách.

Pravdivost ve fotografii

Sociologie se dlouhodobě zabývá tématem pravdivosti a objektivitu ve vztahu k analyzovaným dokumentům. Autor Petr Zamarovský pojímá fotografii podle Šmokovy teorie jako sdělovací systém, to znamená specifický jazyk. Zdůrazňuje, „... že na rozdíl od logiky a matematiky nelze fotografický obraz formalizovat a převést jej do jiného jazyka, protože vždy se něco podstatného obsahového i emocionálního převodem ztratí. Někdy to je i samotná podstata původního sdělení. Fotografie má nenahraditelné místo ve zprostředkovávání informací - je bezprostřednější, rychlejší a často i silnější než v případě slovního vyjádření. Obrazové i slovní sdělení se mohou propojit v užitečnou koexistenci, která posiluje informaci. Pojetí pravdivosti u fotografie je jiné než u běžného jazyka a otázkou je, zda pátrání po jediném kritériu pravdivosti fotografie je nejdůležitější. Nejdůležitější je uvědomit si možnosti a meze objektivitu fotografického sdělení a s tímto faktem dále pracovat. Fotografie bude vždy reprodukcí nějakého časoprostorového výseku reálného světa. Každou fotografií je tedy nutno interpretovat. V tom se bude lišit samotný autor od jiného diváka.“¹³

I když žijeme ve světě, ve kterém většinu informací získáváme zrakem, nemůžeme tvrdit, že správně interpretujeme

fotografický obraz, že jej umíme číst, že sdělením rozumíme stejně. Zároveň interpretace obrazového textu by měla vést ne pouze k dílčím izolovaným závěrům, ale měla by obsahovat syntetický aspekt a podávat komplexní zprávu o sociálním faktu a navíc v adekvátním kontextu. Pravděpodobně největší problém při čtení fotografických obrazů můžeme spatřovat v neexistenci jazyka, slovníku, jímž se fotografie vyjadřují. Zde jsme odkázáni na společně tradované a sdílené symboly, na kulturní a časový kontext a zároveň na osobní zkušenost interpreta. Takto definované pole zkoumání vypovídá o jeho značné neohraničenosti a proměnlivosti.

K tomuto aspektu se v kontextu fotografie vyjadřuje Zamarovský takto: „Správná interpretace vyžaduje určitou divákovu zkušenost s médii fotografie. Interpretace může probíhat v nejnižší rovině - primární popisná interpretace - až po nejvyšší, která dává hlubší smysl a vhled do sdělovaného obrazu. Vyšší interpretace je závislá na kontextu, ve kterém spočívá jeden z problémů pravdivosti fotografie. Pravdivost je ve fotografii můžeme hledat spíš ve smyslu alétheia (neskrytost, nezastřenost, nezahalenost; skutečnost). Problematika pravdivosti ve fotografii odráží také skutečnost, že od tohoto média se očekává na jedné straně „přesný otisk reality“, na druhé straně má umělecké aspirace a vyjadřuje se skrytě, v metaforách, symbolech. Fotograf subjektivně vybírá, co bude fotografovat, co je pro něj důležité, významné, a promítá do výseku reality sama sebe. Divák interpretuje již jednou interpretované a zde se odráží divákově vědomí a také podvědomí (asociace).“¹⁴

13 Zamarovský, P.: Mýtus pravdivosti a pravdivost mýtu fotografie. s. 95 - 107, In: *Úvahy o pravdivosti*. Filosofía, FÚ AV ČR, Praha 2001.

14 Zamarovský, P.: Mýtus pravdivosti a pravdivost mýtu fotografie. In: *Úvahy o pravdivosti*. Filosofía, FÚ AV ČR, Praha 2001, s. 95 - 107.

V současném světě dáváme často nevědomě přednost virtuálnímu světu před osobní tělesnou, vnitřní zkušeností, autentickým prožitkem. I když je fotograf nositelem informací z reálného světa a stojí jednou nohou na území autentického života, druhou rukou zároveň podává zašifrovanou zprávu o svých osobních zkušenostech. Přitom sám je kondenzátorem energií, které vysílají fyzické předměty a lidé tohoto světa. Je to poselství z vnitřního světa autora. Při interpretaci fotografie tedy musíme vždy počítat se zkrácením „pravdy“ způsobeným osobností autora, který do fotografie promítne svůj rukopis (volbu tématu, kompozici, úhel záběru atd.). Toto subjektivní zkrácení autora můžeme eliminovat tím, že přijmeme jeho rukopis jako součást sdělení. Zde platí, že čím konzistentnější a vyhraněnější osobnost autora, tím je čtení jeho fotografií zřetelnější.

Ještě před nedávnem by toto přiznání subjektivity vyvolalo negativní postoj ve vědeckých kruzích. Objektivita, ověřitelnost, opakovatelnost byly tabuizované priority „pravé“ vědy, ale dnes je tato skutečnost subjektivity zahrnuta do společenskovědního diskurzu kvalitativních zkoumání. Kvalitativní výzkum představuje nenumerické šetření a jinou interpretaci sociální reality. Kvalitativní výzkum se opírá o filozofická východiska fenomenologie, symbolického interakcionalismu, etnometodologie. Například etnometodologie upřednostňuje metody, které lidé nevědomě používají, aby dali smysl situacím denního života (používání techniky racionalizace pro zdůvodnění volby delikventního chování aj.).

Uvedené teorie zdůrazňují, že výzkumník-fotograf má pozorovat zkoumané osoby a ne je nutit do předem koncipovaných sociálních situací. Pro sociologa je často obtížné

zachytit některými výzkumnými technikami tak subtilní jevy, jako je například pracovní klima. Pro fotografii je tento požadavek reálně splnitelný. Je tedy zřejmé, že není nemožné vytvářet univerzálně sdělné fotografické obrazy, které mají pro všechny stejnou hodnotu a význam např. matematický symbol, protože ten je zbaven emocionálních konotací a osobních a kulturních souvislostí. Vlastně nikdy nezjistíme, čím nás určitý obraz oslovuje, zda komplementarností estetického tvaru, osobnostním pohledem nebo symbolicko-existenciálním obsahem.

Každá fotografie vypovídá stejnou měrou o vnějším světě jako o jeho tvůrci. Fotografie umožňuje subjektivní interpretaci vnějšího světa a zároveň je produktem specifické sociální situace. Fotograf se tak stává ve své podstatě etnografem a etnologem, kulturním antropologem, který zaznamenává cizí kulturní svět, protože každý člověk je z individuálního pohledu jedinečný.

K narušení „objektivnosti“ vizuálního sdělení dochází nejen u autora artefaktu, ale zároveň u recipienta, jehož vnímání ovlivňuje řada zkracujících faktorů. Patří mezi ně např.:

- kulturně historický kontext,
- vzdělanostní úroveň,
- sociální kontext,
- emocionální naladění,
- osobní zkušenost,
- schopnost vcítění,
- sociální inteligence,
- sdílené hodnoty,
- věk,
- gendrové hledisko atd.

Další důležitou proměnnou při interpretaci fotografie je četnost a intenzita dialogu recipienta s fotografií. Vyšší četností kontaktů, soustředěným dialogem dochází k procesu zahušťování a prohlubování obsahu sdělení, k hlubšímu heuristickému prožitku a myšlenkovému tvoření. Sociologická analýza dokumentárních fotografií pomáhá pochopit zachycenou sociální realitu a kulturu v širších souvislostech a odkrývá příběhy skryté ve fotografiích. Zdeněk Kratochvíl ale uvádí, že „... nelze výklad textu redukovat na problém rekonstrukce záměru autora. Důkaz je jednoduchý: ani kdyby autor žil, nemá cenu se ho ptát, co tím chtěl říci, neboť tím přece chtěl říci, právě to, co napsal (vyfotografoval), a kdyby si myslel, že to potřebuje výklad a že jej umí podat, tak by jej napsal také. Ptát se u básně, „co tím chtěl autor říci“, je značně absurdní (stejně to platí u fotografie). Knižní (fotografická) vzdělanost je zkušenost s interpretací. K možnostem čtenářovy interpretační zkušenosti patří i možnost interpretovat knihy (fotografie), které pojednávají o tématech, se kterými by se jinak nesetkal.“¹⁵ Nejde jen o racionální analýzu, kontemplativní rozhovor s fotografií nabízí zájemcům přesah do jiných znalostních a emocionálních světů a nabízí prostor pro zkoumání magie každodennosti, kterou všichni běžně žijeme, ale téměř neprožíváme.

Subjektivní a objektivní dokument

Pojem **dokument** může být použit ve více významech. Obecně je něčím, co pravdivě mapuje určité údaje, tvrzení či událost.

¹⁵ Kratochvíl, Z.: *Výchova, zřejmost, vědomí*. Herrmann a synové, Praha 1995, s. 163.

Dokumentární fotografie zachycuje reálné dění (novinářská fotografie, reportážní fotografie, dokumentační atd.). U dokumentu se předpokládá **objektivita** (odtud také *objektivní* – nestranný, věcný, řídicí se poznávaným předmětem, a nikoli předsudky pozorovatele; protiklad je *subjektivní* – v běžné řeči a ve filosofii označuje osobní, soukromá hodnocení, dojmy, názory na rozdíl od názorů *intersubjektivních* – sdílených).

Někteří autoři dělí fotografii do několika žánrových oblastí s ohledem na její aplikaci při zkoumání ve společenských vědách. Petr Zamarovský¹⁶ rozdělil fotografii na:

Přísně dokumentární¹⁷

Cílem je co nejvěrnější zachycení skutečnosti bez ohledu na estetické působení (kriminalistická f., archeologická f., letecká f., vědecká f., technická f. atd.). Požadavkem je tzv. korespondenční vztah mezi skutečností a fotografií. Její charakteristická popisnost a potlačení subjektivity by měly být zárukou, že interpreti ze stejného kulturního okruhu ji budou číst více méně stejně. Fotografové se ale v případě zachycení sociální reality, člověka nevyhnou interakci (lidé se začnou chovat jinak, hrát atd.). Technika pozorování a vizuálního dokumentování tedy nemůže být pasivní a nesubjektivní.

Fotografie „volně“ dokumentární

U této fotografie se předpokládá určitá manipulace například při výběru prostředí, stylizace při fotografování. Ale

¹⁶ Zamarovský, P.: Mýtus pravdivosti a pravdivost mýtu fotografie. In: *Úvahy o pravdivosti*. Filosofie, FÚ AV ČR, Praha 2001, s. 95-107.

¹⁷ teoretik fotografie Tomáš Pospěch označuje tuto kategorii jako *dokumentační*

to podstatné se měnit nesmí. Například při portrétování osob v jejich přirozeném prostředí, ve „svém“ oblečení atd. Tento žánr je velmi složitý při interpretaci, protože stojí mezi objektivní realitou a stylizovanou tvorbou. Při fotografických projektech je vhodné nechat fotografovat jednotlivá témata různými autory, pochopit jejich rukopis a jejich práce pak podrobit vzájemné komparaci.

Fotografie ve spektru sociologických disciplín

Pokud si uvědomíme základní determinanty, které socializují a akulturují člověka (biologické, sociálně – geografické, sociálně – kulturní, psychologické), pak zjistíme, že se fotograf může pohybovat při zkoumání společnosti, kultury v širokém spektru sociologických disciplín. Jedním z velkých témat sociologie je například téma jedince.¹⁸ Jedinec, jako reálný nositel sociálního chování, je výsledkem socializace v reálném světě a sociálních vztazích. Pro fotografa je zajímavé sledovat celý životní cyklus člověka jako model životní dráhy. Je to vlastně sled hlavních etap v životě člověka. Člověk je takový, jaké bylo jeho dětství, a dětství je takové, v jakém prostředí probíhá jeho realizace.

V koncepci životního cyklu se také odráží představa očekávaného sledu životních etap a s ním očekávaného chování (konvenční, institucionalizované, případně alternativní, kontrakulturní, marginalizované atd.). Existují rozdíly v životním cyklu mužů a žen, historicky se posouvají hranice

životních etap. Francouzský sociolog J. C. Kaufmann¹⁹ přiřazuje životní situace jako jednotky životní dráhy, které zahrnují dvě úrovně (každodennost a svátečnost). Přejíždějí životní situace, např. dospívání, založení rodiny, přechod do důchodu, mohou být objektem zájmu fotografa, protože pozorovat a studovat vztahy mezi lidmi je lákavé téma. Pro fotografa je proto důležité vědět, kde probíhá realizace trvalejších i krátkodobých sociálních vztahů. Trvalejší vztahy se například realizují v rodině, mezi přáteli, v zaměstnání, při zájmových aktivitách, krátkodobě se odehrávají na dovolených, slavnostech, sportovních utkáních. Pevnina sociálních vztahů a struktur je ještě jen málo prozkoumaná a zaplňovat místo na fotografické mapě je velké dobrodružství.

Většina fotografovaných sociálních jevů se mění v průběhu času, některé rychle, jiné pozvolna. Fotografováním získáváme nejčastěji obraz jediného časového bodu. Ale nejde jen o sociální interakce, také osobní věci, věci denní potřeby, památky, obrázky na zdech, dárky mohou být významným činitelem pro kvalitativní analýzu. Například největší hodnotu má to, co si lidé odnášejí do domova důchodců, co nejvíce postrádají po živelných katastrofách atd. K důležitým lidským tématům, ke kterým se může fotograf vyjadřovat, patří zakotvení, kontinuita života, vytrženost z kontextu života, domov, emigrace atd. Přitom musíme mít na paměti, že mnohé důležité sociologické koncepty ani nejsou dostupné přímému pozorování výzkumníka bez fotografického přístroje (například odcizení, jak nám jej fotograficky zprostředkovala fotografa

¹⁸ Alan, J.: *Etapy života očima sociologie*. Panorama, Praha 1989, s. 15–63.

¹⁹ Kaufmann, J. C.: *EGO - socjologia jednostki*. Oficyna, Warszawa 2004, s. 183–197.

Nan Goldin). Filmový záznam často nahrazujeme statickou fotografií.

Je nutno brát v úvahu, že „... *postmoderní přístup k interpretaci reality (s charakteristickým důrazem na pluralitu, heterogenitu realit a hodnotových systémů, společenskou dynamiku a vše individuální) se s moderními koncepcemi přímochaře výstavby identity některých sociologických modelů v mnohém rozchází.*“²⁰

Vybrané sociologické disciplíny s vazbou na fotografii

- **Zkoumání biosociálních a geografických podmínek společenského života**
 - Sociologie obyvatelstva
 - Sociální ekologie
(sociologie města, sociologie venkova)
 - Sociologie etnických a rasových skupin
 - Sociologie věkových skupin
(sociologie mládeže, sociální gerontologie)
- **Zkoumání sociálně ekonomické struktury společnosti**
 - Sociologie společenských tříd
(sociologie dělnické třídy, sociologie rolnictva)
 - Sociologie společenských vrstev
(sociologie inteligence, sociologie tzv. středních „tříd“)
 - Sociologie povolání
 - Sociologie společenských skupin
(sociologie rodiny, sociologie malých skupin)
 - Sociologie spotřeby a životní úrovně
(sociologie volného času)

- **Zkoumání společenských, pracovních a technických podmínek výroby**
 - Sociologie práce
 - Sociologie průmyslu
 - Sociologie zemědělství
 - Sociologie techniky
 - Sociologie řízení
- **Zkoumání forem společenského vědomí**
 - Sociologie kultury
 - Sociologie práva
(sociologie deviantního chování a kriminality)
 - Sociologie náboženství
- **Zkoumání společenských institucí**
 - Sociologie politiky
(sociologie politických stran, sociologie propagandy)
 - Sociologie armády
 - Sociologie zdravotnictví

Při realizaci fotografických projektů se autor často setkává se sociálními fakty, které je zapotřebí správně vyhodnotit a zařadit do hlubších souvislostí. Mezi frekventovaná témata patří např.:

- *Sociální deviace* - odchylka od pravidel vytvořených společností, osvojených při procesu socializace
- *Sociální struktura* - určitá síť vztahů jedinců, pozic, rolí a uspořádání vztahů ve společnosti, zkrátka to, co drží společnost pohromadě
- *Sociální role* - soubor očekávaného chování člověka, odráží postavení ve společnosti.
- *Sociální pozice* (status) - hodnota postavení, které člověk zaujímá v nějaké instituci, mění se dle situace

²⁰ Dufková, J., Urban, L., Dubský, J.: *Sociologie životního stylu*. Vydavatelství Aleš Čeněk, Plzeň 2008, s. 106.

- *Sociální kontrola* – konfrontace reálného chování člověka s kolektivně sdílenými hodnotami společnosti, vytváření systému sankcí, ať už negativních, nebo pozitivních
- *Sociální stratifikace* – sociální rozvrstvení, základem je nerovnost, např. na základě věku, pohlaví, vzdělání, národnosti apod. Existuje stratifikace:
 - Vertikální – na základě např. kapitálu
 - Horizontální – podle místa, bydliště
- *Sociální mobilita* – přesun mezi vrstvami. Dělí se na
 - vertikální – do vyšší nebo nižší vrstvy
 - horizontální – přemísťování v prostoru
 - intergenerační – mezi generacemi
 - intragenerační – přesun v rámci jedné generace

Fotograf a sociolog

Každá poznávací a interpretační aktivita prostřednictvím vizuálních artefaktů se odehrává na pozadí konkrétní společenské a politické situace. „*Chce-li člověk rozumět současné společnosti, znamená to provést diagnózu duševně – duchovního klimatu doby. A jedním z předpokladů věcných úvah na toto téma je umět číst symboly doby, tj. orientovat se v jejich znameních.*“²¹ Pozorování-fotografování zvoleného tématu s sebou vždy nese určitý stupeň ztotožnění s daným prostředím. „*Vyjádření vlastní subjektivity a hodnot, relativizace tvrzení o neměnných a nadčasových pravdách se stává stále více výslovným cílem akademické praxe.*“²²

21 Urban L.: *Sociologie trochu jinak*. Grada, Praha 2008, s. 168.

22 Kesner, L.: *Vizuální teorie*. H&H, Praha, 1997, s. 21.

Spolupráce sociologa a fotografa může probíhat v několika úrovních:

- Sociolog používá výsledky práce fotografa bez předchozího projektu a zadání
- Sociolog spolupracuje s fotografem na společném konceptu a při realizaci projektu
- Sociolog je zároveň fotografem

Postavení fotografa ve zkoumané sociální skupině může mít několik poloh:

- Fotograf může být například **úplný pozorovatel**. Je spojen se zkoumanou skupinou pouze prostorově. Jeho identita jako pozorovatele je členům skupiny známa. Jeho přítomnost však může ovlivnit chování pozorovaných osob. Stupeň ztotožnění je slabý. Významný fakt je poznání prostředí, které může zabránit některým omylům v interpretaci.
- Pozorovatel jako **participant**. Výzkumník (fotograf) je v sociální interakci se členy skupiny, ale nepředstírá, že je skutečným participantem. Typickým příkladem je kulturní antropolog v domorodé vesnici.
- **Participant jako pozorovatel**. Výzkumník (fotograf) plně participuje na životě skupiny, ale netají, že to dělá také pro výzkum. Jako příklad lze uvést fotografa, kameramana na expedici. Identifikace se skupinou je velká, a tím i schopnost porozumět sociálním procesům ve skupině. Hrozí zde ale nebezpečí, které antropologové nazývají „go native“, stát se domorodcem, který ztrácí odstup objektivního vědeckého pozorovatele. Sympatie, antipatie nesmí ovlivňovat objektivní analýzu.
- **Úplný participant**. Výzkumník (fotograf) přijímá plně roli člena skupiny, kterou hodlá studovat. Jeho role není nikomu ve skupině známa. Fotografování je velmi ztí-

ženo. Navíc proniknutí do některých komunit může být velmi obtížné, například vzhledem k věku, rase.

Existence člověka ve světě a jeho hodnotová orientace však není podepřena pouze vědeckým poznáním. Souběžně s vědeckým poznáváním existují i odlišné interpretace světa (např. náboženské, umělecké), které mají stejný význam pro individuální ontologii. V současnosti jde o zásadní změnu optiky: „... nezúčastněný pozorovatel jako ideál badatele sklonku 19. století musí nutně pochopit svou účast na dění bytí jsoucího a svou spoluzodpovědnost za ně. Ontologie tak může být i základem nového étosu lidství.“²³ Umění v podobě fotografie má navíc stejný noetický náboj jako věda. Vnímat umění znamená participovat na něm. Dialog probíhá v novém jazyku, s novými symboly, které se teprve učíme používat a číst. Symboly zakódované ve fotografii reprezentují životní situace. Disman²⁴ zdůrazňuje, že posláním výzkumníka (fotografa) je rozumět jim, ne soudit. Je tedy povinen respektovat etická kritéria skupin.

Fotografování jako forma sociální a kulturní intervence

Během posledních let můžeme sledovat stoupající trend průniku umění do veřejného prostoru a aplikaci umění jako metodu pro sociální intervenci. Nejde již jen o sociologicko-fotografické projekty sloužící vědeckému bádání, ale o sociální a kulturní animaci prostoru s přesahy do komu-

nit, společenství, marginalizovaných skupin atd. Cílem projektů, který vede k spontánním, kreativním aktivitám zúčastněných, je aktivizace sociálních skupin směřující k sociálním změnám. O příkladech kulturních a uměleckých projektů v oblasti sociální inkluze v České republice i zahraničí podrobně referuje publikace *Umělci pro společnost*.²⁵ V českých podmínkách zatím nedošlo k systematickému zakotvení kultury a umění jako nástroje pro sociální inkluzi. „Přestože systematické programy chybí, existuje řada projektů, díky nimž sociálně vyloučení dosahují lepší životní úroveň, získávají radost ze života, sebevědomí, sebepoznání, nové dovednosti a v neposlední řadě se významně propojují s většinovou společností.“²⁶

Jako příklad sociální práce můžeme uvést fotografický projekt Andreje Stasiuka,²⁷ realizovaný v „zapomenutých, chudých“ polských vesničkách. Zdejší děti dostaly fotoaparáty, aby samy, bez usměrňování, dokumentovaly to, co považovaly za významné ve svém životě (kulturní a sociální prostředí, vztahy, zátiší atd.).

Také Lenka Zamykalová²⁸ ve své teoretické práci popisuje aplikaci procesu fotografování jako politický a sociální prostředek pro dialog a řešení problému chudoby, útisku, negramotnosti atd. Uvádí konkrétní případy v Číně, kde existuje mnoho chudých oblastí obývaných lidmi bez elementárního vzdělání. Hlavním metodologickým přístupem při zkoumání sociální reality byla tzv. fotonovela.

²⁵ *Umělci pro společnost*. Institut umění - divadelní ústav, Praha 2010.

²⁶ Tamtéž s. 8.

²⁷ Stasiuk, A.: *Świat*. Wydawnictwo Czarne, Wolowiec 2002.

²⁸ Zamykalová, L.: *Ze života fotografií*. <http://www.biograf.org/clanky/members/clanek.php?clanek=v510>

²³ Tamtéž, s. 1036.

²⁴ Disman, M.: *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Vydavatelství Karolinum, Praha 1993, s. 359.

Empowerment education (fotografie, které zplnomocňují, poskytují moc) se stává jakousi pedagogikou pro utlačované. Fotografie poskytuje sebeobraz komunity, který zrcadlí každodenní sociální realitu. Fotografující ženy samy představují své životy ostatním ve skupině a nakonec i lidem zvenčí. Dokumentární fotografie využívá insidery, lidi uvnitř komunity. Fotografování a následné diskuse ve skupinách měly kultivovat schopnost lidí k skutečnění individuální i kolektivní akce k sociální změně. Fotografie z prostředí nasyceného násilím, izolací, bídou a sociálním ponižením si měly vynutit akci ke zlepšení životních podmínek.

Tento typ fotografie eliminuje zkreslení fotografa (výzkumníka), který může být v cizím prostředí ovlivněn předsudky, „atraktivitou“ prostředí atd. Výzkumníci přiznali, že spoléhali na viscerální (niterné, vnitřní, intimní) fotografie, které překypovaly symbolikou. Fotografie byly úspěšně prezentovány v zahraničí. Podle autorek by sebekrásnější a technicky sebedokonalejší fotografie profesionálů – outsiderů nemohly dokázat to, co fotografie těchto žen. Tato zkušenost posiluje pozici a poslání fotografie, jako silného aktéra majícího moc vyvolat individuální i kolektivní akce, změnit svět k lepšímu a vede k sociální participaci.

Animace lokální společnosti prostřednictvím fotografických projektů je snahou o obranu jednotlivce před osamocněním, existenciální izolací, před negativními důsledky průmyslové společnosti. Na základě zkušenosti polského autora Andreje Zebrowského²⁹, animace sociálně-foto-

grafických projektů vytváří příležitost k opětovnému nabytí důvěry lidskou společností, důvěry v sama sebe. Společensko-kulturní animace je zároveň pojímána jako **strategie** pomoci jiným lidem v hledání ztraceného smyslu života. „... *termínem společensko-kulturní animace se označuje každá aktivita ve skupině, kolektivu, společenství, která vede ke komunikaci a vytvoření nové společenské struktury. Animace je metoda integrace a spoluúčasti. Cílem animace je adaptace na nové formy společenského života.*“³⁰

Výuka sociologie na fotografických školách

Výuka sociologie na fotografických školách by měla být strukturována tak, aby postihovala specifika jednotlivých fotografických žánrů (krajina, sociální dokument, architektura, vesnice, město atd.) a vedla s nimi hluboký, otevřený dialog. O významu tvoření, lidské kreativitě, o uměleckém vyjadřování toho víme relativně hodně, ale stále musíme zdůrazňovat nesdělitelnost intimity individuálního prožívání tvůrčího i interpretačního procesu, a tudíž pokoru, se kterou musíme k uměleckým sdělením přistupovat. Zdeněk Neubauer si klade otázku, zda je možné důsledně oddělovat předmět poznání, proces poznání a interpretaci poznání. „*Poznání je přece vždy zkušeností a zkušenost je porozuměním smyslu. Poznávání a poznávajícího nelze od samotného procesu oddělit.*“³¹ Fotografie jsou disponovány obsáhnout několik vrstev sdělení, několik žánrů najednou,

29 Zebrowski, J.: Współczesny wymiar animacji społeczno-wychowawczej i kulturalnej. /w:/ *Animacja kulturalna i społeczno-wychowawcza w środowiskach lokalnych.* (red.) J. Zebrowski, Gdańsk 2003, s. 58.

30 Nobis, A.: Od upowszechniania do animacji. /w:/ *Dom kultury w środowisku.* (red.) A. Nocuń, Warszawa 1990. s. 85.

31 Neubauer, Z.: *Smysl a svět.* Vize 97, Praha, s. 12.

mohou se vzájemně prolínat, podporovat a koncentrovat informativní, estetickou, etickou, edukativní, poznávací, kulturněhistorickou, filozofickou, psychologickou hodnotu.

Cílem sociologického uvažování je motivovat studenty k přemýšlení v celcích a kontextech. Posláním výuky není předat studentům ucelené, kompaktní informace, ale motivovat je k dialogu, promýšlení sociálních faktů, jevů. Sociologické reflexe usnadňují vhléd do problematiky, vytvářejí prostor pro tázání, napomáhají kultivaci osobnosti, kontemplaci, pochopení, toleranci. „Často jde o nekognitivní intuitivní formy poznání, které doplňují a vyvažují náš racionální diskurs, který nás uzavřel do vězení tzv. objektivit, a zbavil tak naše vnímání světa vícedimenzionality – tj. živé procesualnosti, hloubky, posvátnosti. V této spojitosti můžeme dnes mluvit o nezbytnosti překonávání hranic myšlení jako dalším kroku lidské evoluce: o překračování dualismu myslí a hmoty, myslí a vědomí (Bytí), přírody a kultury, vědy a spirituality.“³² Autor uvažuje o tzv. integrální kultuře, ve které centrum vnímání leží v celostním chápání skutečnosti. A právě výuka společenských věd nabízí hodnotový a informační potenciál, umožňuje propojovat emocionální prvky umění (fotografii) s reálným životem, kvalitativně ovlivňuje osobnost, obohacuje interpersonální komunikaci prostřednictvím alternativního jazyka. Jak už bylo výše konstatováno, sociolog - fotograf se často podobá cizinci, jenž vstupuje do kultury, která mu není vlastní, tento přírůstek však může platit i pro nejbližší výzkumníkově okolí (subkultury mládeže, starých lidí, náboženské komunity, sociálně vyloučené atd.). „Cizinec,

*stejně jako sociolog, musí interpretovat a reinterpretovat svoji minulou zkušenost, interpretovat chování skupiny řídící se pravidly, která jsou mu ještě neznámá. Člen skupiny má automaticky a mechanicky předchozími generacemi připravena řešení. A tak cizinec může naopak vidět mnohé, co zůstává pro člena skupiny neviditelným.“*³³

Každý výzkum-dokumentace zahrnuje sociální skupiny, jejichž prostředí se podstatně liší od privátního světa fotografa. „*Etnocentrismus nemusí být podmíněn jen příslušností k určité etnické skupině, ale je podmíněn naším vzděláním, sociální třídou, ke které patříme, je souhrnem významů sdílených v naší skupině a každý etnocentrismus ve výzkumu zkresluje.*“³⁴ Lidé tvořící tyto subkultury mají např. odlišné vzdělání, prošli jinou socializací a akulturací. Takovou subkulturu můžeme často mylně interpretovat, nesprávně pochopit, a dokonce odsoudit. Disman cituje Douglase, který konstatuje, že „...fenomenologie vidí svět – tedy to, co lidé říkají a dělají – jako funkci toho, jak lidé svůj svět interpretují. Síly, které hýbají lidmi jako lidskými bytostmi a ne pouhými těly, jsou významné. Jsou to ideje, city a motivy. Výzkumník nehledá pravdu a morálku, ale porozumění.“³⁵

Sociologická znalost ve fotografii rozprostírá vějíř osobních interpretací, vhlédů, prožívání a zároveň směřuje k utváření univerzálních vizuálních ikon a symbolů. Samotný proces fotografování umožňuje hlubší způsob nahlížení na

32 Zemánek, J.(ed.): *Od země přes kopec do nebe*. Arbor Vitae, Praha 2005, s. 11.

33 Disman, M.: *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Vydavatelství Karolinum, Praha 1993, s. 10.

34 Tamtéž s. 9.

35 Tamtéž s. 294.

svět. Pohled, který je více koncentrovaný, citlivější, hlubší, estetizovaný. Jak osvobozujícím způsobem zní například konstatování fotografa Jana Pohribného, že v přírodě, ve městě, v domě nemusíme nic vyfotografovat, a přesto můžeme zjitřeným (fotografickým) pozorováním, vhlédem, pobíváním získat něco, co je kvalitu života důležité. Také spisovatel Franz Kafka hovoří o totožném postoji: „Nemusíte opustit pokoj. Zůstaňte sedět u stolu a poslouchajte. Dokonce ani neposlouchajte, jen vyčkávejte. Dokonce ani nevyčkávejte, zůstaňte v klidu osamělí. Svět se vám svobodně nabídne, aby byl odhalen, nemá žádnou volbu. Ve vytržení se přiválí k vašim nohám.“³⁶ Součástí realizace fotografování mohou být zároveň silné prožitky se zapojením vlastní imaginace, rozkoš z myšlenkového tvoření, údiv nad nalézáním vztahů, věcí a dějů, kterých jsme si dříve nevšimli. Malíř John Constable kdysi napsal, že „Malování je věda a mělo by se pojímat jako průzkum přírody. Proč by tedy krajinomalba nemohla být považována za obor přírodní filozofie?“ Převedením tohoto konstatování do reality fotografie můžeme parafrázovat, že fotografie zkoumá společnost a její kulturu z filozofického i emocionálního hlediska.

Fotografie, sociologie a život

Jaký význam má znalost sociologie, kulturní a sociální antropologie, etnografie pro člověka – fotografa při hledání vlastní identity? Zdánlivá opozice uměleckých a praktických aktivit se podle Antonína Mokrejše „... *projevuje vznikem a vyhraněním řady charakteristických kontrastů v hori-*

zontu života a svědčí o radikální proměně sebeuvědomování života. Schopnost umělecky tvořit nese s sebou především ztrátu samozřejmosti a váže se na radikální otřesení východního sebepochopení života.“³⁷ Tato opozice se projevuje také u fotografie jako uměleckého sdělení a „racionální“ disciplíny sociologie. Přesto má fotografie úzkou vazbu na dílčí sociologické disciplíny, např. sociologii krajiny, sociologii architektury, sociologii rodiny, sociologii práce, sociologii osobnosti atd. Jejich průnik nastoluje novou skutečnost v rozsáhlém intervalu od sekundární emocionality až k přísné racionalitě.

Při fotografování různých témat může fotograf využít vědomostí o chování skupin, rituálech, symbolech, životním stylu a tak se dostat k podstatě jevu, události, prostředí. „*Lidé s různým vzděláním se neliší jen v sociálním a ekonomickém postavení, ale liší se i různou životní zkušeností. Ženy jsou socializovány jinak než muži, mladí lidé mají jinou historickou a kulturní zkušenost než předchozí generace, protože byli socializováni do jiného systému hodnot. Žádná kultura není homogenní a rozpadá se do řady subkultur, na jejímž konci stojí jedinec jako nejmenší jednotka sociálních dění. Kultura je tedy systém sdílených významů, sdílených ovšem jenom uvnitř určité skupiny.*“ Komunikace prostřednictvím kulturních prvků není jen otázkou verbálního jazyka, protože i jediná fotografie člověka v jeho oblečení, sociálním a fyzickém prostředí je schopna pravdivě a nezkresleně vypovídat o jedinci, jeho postavení, hodnotách více než slovní popis. „*Umění svým charakteristickým způsobem prezentace života umož-*

³⁶ Exely, H.: *Myšlenky zenu*. Slovart, 2005.

³⁷ Mokrejš, A.: *Umění: a k čemu? Filosofická setkávání*, Praha 2002, s. 47.

ňuje a otvírá každému jedinci přístup k širšímu okruhu a bohatší konfiguraci životních možností, než jaké mu nabízí a je s to poskytnout jeho vlastní život.“³⁸

Umělecké dílo (fotografie) nemusí být konečnou metou³⁹ v životě člověka, je vlastně jakýmsi dopravním prostředkem naší duše. Významná francouzská filozofka Simone Weilová, která se ve svých pracích systematicky zabývá také vztahem filozofie a umění, definuje, co je cílem umění: *“... zpřístupnit našim smyslům prostor a čas. Udělat si lidský prostor a čas, vytvořený člověkem, aby to přitom byl čas a prostor obecně. Verše zůstanou hluché, nestvoří-li pro čtenáře nový čas. A tak jako hudba i báseň vychází z ticha a zase se do něj vrací.“⁴⁰* Umění se stává nástrojem porozumění životu. Antonín Mokrejš dostává analýzou uměleckého tvaru jeho novou funkci: *“... zjišťovat, jak může umělecké dílo svým vlastním způsobem zasahovat široký okruh životních hodnot vnímajícího jedince a jeho prostřednictvím vykonávat vliv i na sociální vědomí a jeho proměny. Umělecké dílo působí na celého člověka. Obrací se k jeho totalitě. Dívat se na svět v poetickém stavu. Nemusíme vytvářet umělecká díla, ale skutečnost můžeme estetizovat.“⁴¹*

Závěr

Na základě výše uvedených skutečností si dovoluji v závěru tohoto textu konstatovat, že fotografování nezprostředkovává pouze specifický obraz vnějšího světa, ale zároveň vypovídá o stavu naší duše. Fotografování, jako zvláštní způsob přemýšlení, je významnou kreativní činností, která (obohacena o vědění a intuici) nabízí alternativu k racionálně pojímanému světu v podobě zjitřeného bytí, vybízejícího k empatii, pokoře, citlivosti, toleranci, úctě, a především k aktivní participaci na světatvorbě. Proces fotografování v sobě snoubí řadu protikladů. Fotografické médium má symptomatické znaky moderní doby – nutí nás k neustálému pohybu, migraci, zvědavosti, neklidu a probouzí v nás archetypální lovecké a sběratelské instinkty. Na druhé straně motivuje k soustředění, zklidnění, přemítání, meditaci. A to jistě není málo.

38 Mokrejš, A.: *Umění: a k čemu?* Filosofická setkávání, Praha 2002, s. 21.

39 Otázka „smyslu“, v uměleckém díle vede nutně k širším souvislostem, stýká se především s problematikou filozofickou.“
Jankovič, M.: *Dílo jako dění smyslu*. Pražská imaginace, Praha 1992, s. 6.

40 Weilová, S.: *Dobro, mez a rovnováha*. MF, Praha 1996, s. 29.

41 Mokrejš, A.: *Umění: a k čemu?* Filosofická setkávání, Praha 2002, s. 9.

Použitá literatura:

1. Alan, J.: Etapy života očima sociologie. Panorama, Praha 1989.
2. Babyrádová, H.: Rituál, umění a výchova. PF Masarykovy univerzity Brno, Brno 2002.
3. Disman, M.: Jak se vyrábí sociologická znalost. Vydavatelství Karolinum, Praha 1993.
4. Dufková, J., Urban, L., Dubský, J.: Sociologie životního stylu. Vydavatelství Aleš Čeněk, Plzeň 2008.
5. Antonín Dufek: Společnost před objektivem 1918-1989. Fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně. Obecní dům a Moravská galerie v Brně, Praha 2000.
6. Exely, H.: *Myšlenky zenu*. Slovart, 2005.
7. Petra Hanáková - Aurel Hrabušický: *Stratený čas? Slovensko 1969-1989 v dokumentárnej fotografii*. Katalog výstavy, Esterházyho palác, Slovenská národní galerie, Bratislava.
8. Jankovič, M.: *Dílo jako dění smyslu*. Pražská imaginace, Praha 1992.
9. Kaufmann, J. C.: *EGO - socjologia jednostki*. Oficyna, Warszawa 2004.
10. Kesner, L.: *Vizuální teorie*. H&H, Praha 1997.
11. Kratochvíl, Z.: *Výchova, zřejmost, vědomí*. Herrmann a synové. Praha 1995.
12. Keller, J., Novotný, P.: *Úvod do filozofie, sociologie a psychologie*. Dialog, Liberec 2008.
13. Mokrejš, A.: *Umění: a k čemu? Filozofická setkávání*, Praha 2002.
14. Neubauer, Z.: *Smysl a svět*. Vize 97, Praha 1997.
15. Nobis, A.: Od upowszechniania do animacji. /w/ *Dom kultury w środowisku*. (red.) A.Nocuń, Warszawa 1990.
16. Stasiuk, A.: *Świat*. Wydawnictwo Czarne, Wolowicz 2002.
17. Sturken, M., Cartwright, L.: *Studia vizuální kultury*. Portál, Praha 2009.
18. *Umělci pro společnost*. Institut umění - divadelní ústav, Praha 2010.
19. *Věčné časy*. Československé totalitní roky. (Ed. Jan Hron), Respekt Publishing, Praha 2009.
20. *Via lucis 1989-2009. Česká Společnost ve fotografii*. Czech society in phtographs. Jindřichův Hradec: Národní muzeum 2009.
21. Weilová, S.: *Dobro, mez a rovnováha*. MF, Praha 1996.
22. Zamykalová, L.: *Ze života fotografií*. <http://www.biograf.org/clanky/members/clanek.php?clanek=v510>
23. Zamarovský, P.: Mýtus pravdivosti a pravdivost mýtu fotografie. s. 95-107, In: *Úvahy o pravdivosti*. Filozofia, FÚ AV ČR, Praha 2001.
24. Zemánek, J. (ed.): *Od země přes kopec do nebe*. Arbor Vitae, Praha 2005.
25. Żebrowski, J.: Współczesny wymiar animacji społeczno-wychowawczej i kulturalnej. /w/ *Animacja kulturalna i społeczno-wychowawcza w środowiskach lokalnych*. (red.) J. Żebrowski, Gdańsk 2003.



Porno szyk - nowa estetyka fotografii mody

Jakub Dąbrowski

1. Wstęp

1.1. O socjologicznych terminach na wymarciu

Socjologia jest nauką wyjątkową, niektórzy powiedzieliby pewnie „nauką osobliwą”. Jej wyjątkowość bierze się stąd, że zajmuje się ona codziennymi, zrozumiałymi i bezpośrednio dotyczącymi przeciętnego człowieka zagadnieniami i że bardzo często graniczy ona ze zwykłą wiedzą potoczną. Fakt ten odbija się w języku jakim posługujemy się jako socjologowie. Znaczna większość podstawowych terminów, których używamy powstała na bazie codziennych wyrazów, słowa typu „interakcja”, „konformizm”, żeby nie wspomnieć o „roli”, czy opisywanej przez Stanisława Ossowskiego „grupie” [Ossowski 1983] istniały na długo przed tym, zanim August Comte wpadł na genialny pomysł stworzenia nowej dziedziny nauki. Socjologowie poddali po prostu te wyrazy pewnej „znaczeniowej obróbce” – napisali o nich grube, dziś już nieraz zakurzone, tomy, znaleźli ściśle definicje i wyznaczniki i tym samym stworzyli z nich terminy naukowe. Równocześnie, szczególnie w twórczości badaczy wykazujących duże pretensje scjentystyczne, obserwowaliśmy tworzenie terminów poprzez adaptowanie ich z innych dziedzin nauki oraz od czasu do czasu, chociaż znacznie rzadziej, tworzenie zupełnie nowych [Turner 1985]. Jednak relacja pomiędzy językiem socjologii, a językiem potocznym zawsze pozostawała jednostronna – codzienna mowa była na socjologię w zasadzie obojętna. Piszę „w zasadzie”, ponieważ należałoby uwzględnić w tym miejscu stosowaną przez komunistów retorykę marksistowską, ale kwestia, czy w tym akurat kontekście „walka klas” była traktowana jako termin socjologiczny jest kwestią co najmniej sporną.

W taki mniej więcej sposób sytuacja przedstawiała się do tej pory, dzisiaj coraz częściej zdarza nam się być świadkami procesu zgoła odwrotnego. Procesu, w którym socjologiczne terminy przy pomocy środków masowego przekazu przenikają do języka codziennego i tym samym tracą całą swoją „naukowość”, stają się rozumiane „luźno”. Przyjrzyjmy się pierwszemu z brzegu przykładowi – opisanemu przez Georga Ritzera macdonaldyzacji. Słowo pierwotnie oznaczające bazujący na przemysłeniach Maxa Webera proces podnoszenia efektywności pracy we współczesnym społeczeństwie dzięki zbyt beztroskiemu używaniu w mediach i, co tu kryć, atrakcyjnemu brzmieniu stało się w popularnym rozumieniu synonimem innych popularnych wyrazów – amerykanizacji i globalizacji. Słów mających dla socjologów jednak różne znaczenia. Nawet taki autorytet jak Paweł Śpiewak tworząc swój żartobliwy leksykon „Słowa modne i niemodne” zapomina o pierwotnym znaczeniu terminu. Pisze: „Macdonaldyzacja – inaczej amerykanizacja lub upodobnianie kultury na sposób amerykański. Oczywiście amerykański uznany jest za płytki, prymitywny, wręcz śmieciowy, jak fast food w restauracji” [Śpiewak 2002; str. 21]. Można by tu jeszcze wspomnieć chociażby o bijącej na łamach kolorowych czasopism kobiecych i wśród jury telewizyjnego programu „Idol” wszelkie rekordy popularności „asertywności”, czy „bobosach”. Najbardziej zagrożone wydają się być terminy efektowne, opisujące współczesną kulturę i, co równie ważne, przedstawione w przystępnie napisanych książkach.

1.2. Socjologia pornografii

Do grona zagrożonych terminów niewątpliwie należy dzisiaj „porno szyk”. Dzieje się z nim dokładnie to samo co

kilka lat temu z opisaną wyżej macdonaldyzacją. Dookoła terminu pojawia się coraz większy denotacyjny bałagan.

Oryginalnie termin „porno szyk“ został powołany do życia i w jakimś sensie spopularyzowany przez brytyjskiego socjologa i badacza mediów Briana McNaira [McNair, 1996]. Według niego oznacza on „kulturowy proces, dzięki któremu pornografia wdziera się do codziennego życia i zaczyna funkcjonować w nim jako normalny, akceptowany element“ [Sorensen]. Proces ten nazywany bywa również „pornografizacją społeczeństwa“. Przy czym od razu zaznaczyć należy, że pornografia jest tu rozumiana nad wyraz szeroko. Autor nie bawi się w niełatwe i prawdopodobnie niewykonywalne, wystarczy wspomnieć odbywającą się jakiś czas temu w naszym parlamencie debatę o częściach rodnych, szukanie dokładnych definicji pornografii. Wychodzi z podobnego założenia jak jeden z członków amerykańskiego senatu, który stwierdził, że „nie wie, czym dokładnie jest pornografia, ale dokładnie wie kiedy ma z nią do czynienia“.

W obrębie procesu „porno szyku“ można według niego wyróżnić trzy podstawowe mechanizmy.

Pierwszy związany jest z ciągle wzrastającą ilością regularnej pornografii i łatwością dostępu do niej. Zauważamy to już od połowy lat 70. i kariery filmu „Głębokie gardło“, który, chociaż wyświetlany tylko i wyłącznie w specjalistycznych kinach „branżowych“ zdołał zgromadzić w Stanach Zjednoczonych kilkuset tysięczną widownię. Niektórzy radykalni krytycy filmowi uważali nawet, że był on zwiastunem mającego nastąpić w niedługim czasie wkroczenia scen „hard - core“ do mainstreamowych

produkcji hollywoodzkich [Stern, 1998]. Tak się jednak, na całe szczęście, nie stało. Następną dekadę, czyli lata 80. charakteryzuje względne „uprzywatnienie“ pornografii - popularyzacja domowych odtwarzaczy VHS i oglądanych na nich kaset i w związku z tym przeniesienie się pornografii z kin do domów. Od połowy lat 90. do teraz obserwujemy natomiast wzrost totalny. Wzrost ten związany jest oczywiście z gwałtownym rozwojem internetu. McNairowi chodzi o wszystkie te podejrzane strony, które czasem potrafią same wcisnąć się nam na pulpit. Chodzi mu również, a może nawet przede wszystkim, o to, że mechanizm korzystania z nich jest o wiele łatwiejszy niż do tej pory - nie wymaga on już od potencjalnego konsumenta pornografii kontaktu z żadnymi innymi osobami. Nie wymaga spotkania z karcącym wzrokiem pani z kiosku, ani ścierpień spojrzeń przechodniów podczas wchodzenia do sex-shopu, wystarczy wpisać w wyszukiwarkę odpowiednie hasło. Do tego dochodzi rosnąca specjalizacja dziedziny, stosunkowo niewiele stron jest w tym momencie stronami pornograficznymi po prostu - mamy witryny dla miłośników kobiet o obfitych kształtach, wielbicieli Azjatek, seksu analnego czy seksu w przebraniach koszykarskich maskotek, nie wspominając o sprawie tak oczywistej jak strony gejowskie. Ale nie tylko internet ma McNair na myśli, przecież w regularnej telewizji też oglądamy coraz więcej czystej erotyki - w Polsce wystarczy po północy włączyć którąkolwiek z prywatnych stacji - za chwilę zobaczymy reklamę w stylu „0 700 ileś tam - zadzwoń do gorących kociaków“, lub program „X Laski“. Na kanały niemieckie lepiej nie przełączać się w ogóle. Prasa nie pozostaje daleko w tyle, bulwarowe dzienniki „Super Express“ i „Fakt“ wzorem brytyjskiego „The Sun“ bez żenady i bez żadnego pretekstu prezentują swoim czytelnikom jedną roznegliżowaną

panią dziennie – w „Super Expresie“ jest to specyficzna forma prognozy pogody, w „Fakcie“ komentarza do aktualnych wydarzeń politycznych – na przykład będąca alegorią Polski rozebrana 24-letnia Beata duma nad tym czy jako partnera życiowego wybrać statecznego europejskiego urzędnika czy oferującego szalone przygody amerykańskiego osiłka (il.).

Drugi działający w „porno szyku“ mechanizm McNair nazywa „przełamywaniem tabu“, objawia się on w coraz to zwiększającym się zainteresowaniu zwykłych mediów pornografią. Przy czym nie ma on tu oczywiście na myśli tego, że TVP czy BBC pragną puszczać nam „takie filmy“, a „Gazeta Wyborcza“ czy „The Independent“ prezentować „takie zdjęcia“. Chodzi raczej o zainteresowanie pornografią w sensie „meta“ – prezentowanie odbiorcom materiałów traktujących o pornografii, ale nie pornograficznych. Sztandarowym przykładem byłby tu obsypany nagrodami na festiwalach amerykański film „Boogie Nights“ – oparta na autentycznych faktach historia opisująca wzlot i upadek popularnego w latach 70. amerykańskiego gwiazdora porno o wiele mówiącym pseudonimie Dirk Diggler. Film pozbawiony jest śmiałych scen erotycznych jako takich, ale bez dwóch zdań, prezentując widzom życie barwnego świata producentów i aktorów porno, wprowadza pornografię w sferę masowej kultury. To samo możemy powiedzieć o coraz częściej ukazujących się w „zwykłej“ prasie reportażach z planów zdjęciowych, wywiadach z gwiazdkami, jak choćby publikowany w „Polityce“ materiał o kulisach działalności sex telefonu [Markiewicz 2001]. Efekty tego mechanizmu zgrabnie opisuje Tomasz Szlendak analizując zawartość jednego z numerów magazynu „Gala“. W czasopiśmie traktującym o życiu celebrities, – czyli

sławnych, bogatych, na ogół pięknych, i co ważne podziwianych, na jednej stronie obok zdjęć sportowców, piosenkarzy i aktorów znajdujemy fotografię występującej w filmach dla dorosłych aktorki Jenny Jameson. Wnioski płyną z tego proste – „gwiazda porno awansowała dziś do panteonu gwiazd „zwyčajnych““ [Szendak 2003: 15], nic nie stoi na przeszkodzie temu, aby w odbiorze społecznym funkcjonowała na tej samej zasadzie co idolka nastolatek Britney Spears czy idol mężczyzn w każdym wieku David Beckham.

Trzecia tendencja polega na cytowaniu i nawiązywaniu do pornograficznych motywów i symboli w produktach regularnej kultury masowej. „Widzimy to w gestach modeli, w sposobie w jaki są ubrani, w scenariuszach, w których występują“ [Sorensen]. Ten mechanizm wydaje się być najłatwiejszy do uchwycenia – wystarczy włączyć telewizor lub otworzyć gazetę. Na muzycznym kanale MTV przywitają nas roznegliżowane i naśladujące w swoim tańcu ruchy frykcyjne Kylie Minogue, Jenifer Lopez i ogromna grupa ich mniej rozpoznawalnych koleżanek i kolegów po fachu. W blokach reklamowych wszystkich stacji usłyszymy ekstatyczne jęki promującej szampon Clairol Herbal Essence udającej orgasm kobiety, a w wyjątkowo kuriozalnym ogłoszeniu szkoły języka angielskiego obejrzymy kopulujące pluszowe misie.

Takie w dużym skrócie jest pierwotne rozumienie terminu „porno szyk“ – takie znaczenie nadał mu jego twórca i tak w zasadzie należałoby do tej sprawy podchodzić. Tymczasem sytuacja zaczyna wyglądać nieco inaczej. W regularnej, niesocjologicznej prasie coraz częściej ukazują się artykuły wykorzystujące termin „porno szyk“

dosyć opacznie i opisujące przy jego pomocy nową, niepokojąco wulgarną estetykę obecną w fotografii modowej i reklamowej. Na domiar złego wśród krytyków i teoretyków fotografii termin ten jest rozumiany jeszcze o odcień inaczej. Na początek przyjrzyjmy się temu, jak termin „porno szyk“ definiują dziennikarze.

1.2. Sceny gwałtu, wymiotujące dzieci

„Biusty, pupy, nogi od lat sprzedają samochody, rajstopy, czekoladki. Najwięcej seksu jest w reklamach perfum. Wiadomo dlaczego, perfumy działają na zmysły. Podteksty erotyczne okazują się jednak niewystarczającym chwytem marketingowym. Do mediów wdzierają się turpizm, przemoc, groza, agresja, gwałt.“ [Bojańczyk]. Czyli po prostu pornografia, w wersji hard-core żeby być bardziej precyzyjnym. „Zdjęcia (...) nie zostawiają pola dla wyobraźni, pokazują wszystko, brutalnie. Fotografowane z klinicznym naturalizmem masturbujące się dziewczyny czy kobietę ekstazyjnie oblewającą się mlekiem wyciskany z wymienia świni“ [Bojańczyk], „kobiecie włosy łonowe wygolone w kształt logo Gucci“ [Prieto], „Sceny gwałtu, wymiotujące dzieci“ [Bojańczyk]. Nie ulega kwestii, że opisane tu rzeczy nie są tym, co przywykliśmy oglądać w wyidealizowanym świecie reklamy. Wymiotujące dzieci i mająca miejsce w stodole historia trójkąta miłosnego to coś zupełnie nowego w porównaniu z wymuskanymi ciałami anonimowych modelek, które oglądaliśmy do tej pory. „To co kiedyś uchodziło za porno, dziś uchodzi za szyk.“ [Kowalska 2003a] zgrabnie tłumaczy etymologię modnego terminu autorka Newsweeka Polska.

A co może być reklamowane w taki obsceniczny sposób i gdzie w zasadzie można to zobaczyć? Odpowiedź może okazać się nieco zaskakująca – są to mianowicie przede wszystkim dobra luksusowe. Droga bielizna, kosmetyki, ubrania. Marki z najwyższej półki: Ungaro, Versace, Dior, Sisley czy wspomniany już wcześniej Gucci. „Nawet Muccia Prada (...), jedna z najsłynniejszych kreatorok wizerunku kobiety zmieniła styl. Dotąd jej reklamy były skupione, skromne, czasem trochę dziwaczne, ale zawsze w granicach dobrego smaku. (...) W sierpniowym Vogue torby Prady demonstruje rozkraczona dziewczyna w futrze i bieleżnie.“ [Bojańczyk]. Spotkać opisywane reklamy można w licujących z prestiżem reklamowanych marek magazynach. Przede wszystkim w tak zwanych „pismach life stylowych“ – drogich, niskonakładowych i bardzo snobistycznych, będących w forpoczcie modowej estetyki wydawnictwach. Naczelne magazyny, jakie należałoby w tym miejscu wymienić to francuskie „Nest“ i „WAD“, czy brytyjskie „The Face“ i „i-D“. W Polsce do tego grona z różnym skutkiem aspirują „A4“ i „Fluid“. W wymienionych tytułach od dobrych kilku lat fotografie tego typu są już w zasadzie codziennością [Kowalska 2003b]. Oprócz tego reklamy i sesje w stylu „porno szyk“ coraz częściej oglądamy w klasycznych, konserwatywnych pismach o modzie jak „Vogue“, czy „Elle“. Nie są jeszcze nurtem dominującym, ale powoli stają się coraz bardziej zauważalne.

Za pionierów i absolutnych klasyków gatunku uznaje się stylistę Nicco Nicco i fotografa Terrego Richardsona opracowujących kampanie dla włoskiej firmy odzieżowej Sisley. Szczególnie temu drugiemu poświęca się w tekstach wyjątkowo dużo uwagi. Zwany „królem krocza“ syn wziętego w latach 60. i 70. fotografa mody Boba Richardsona przed-

stawiany jest jako spiritus movens całego porno zamieszania, a jego prace funkcjonują jako jego typ idealny. Kolejną często opisywaną postacią jest dyrektor kreatywny domów mody Gucci i Yves Saint Laurent Tom Ford.

Artykuły napisane są na ogół w tonie cokolwiek alarmującym i podkreślają cyniczność zabiegów speców od reklamy. Reklamujące się w ten sposób Sisley jest częścią kompanii Benettona więc prace Terrego Richardsona bardzo często porównuje się do tego, co kilka lat temu robił Oliviero Toscani: „Projektował plakaty przedstawiające księdza całującego zakonnicę, czarną kobietę karmiącą białe dziecko, kopulujące konie i umierającego na AIDS. Każdy z nich wywoływał skandal, ale i niósł ważne społeczne przesłanie.“ [Bojańczyk]. Tymczasem to, na co patrzymy dzisiaj to według dziennikarzy tylko czysta, odwołująca się do najniższych instynktów erotyka.

Konkluzje płynące z tych tekstów wydają się być dosyć banalne. Po opisanu kilku mniej lub bardziej trafionych przykładów konkretnych reklam dziennikarze stwierdzają, że seks się po prostu dobrze sprzedaje. Że kierująca reklamodawcami logika sprowadza się do prostego „dajmy na plakacie gołą babę i od razu skoczą nam słupki sprzedaży“, a jeżeli zależy im na wybiciu z otaczającego nas wszystkich informacyjnego szumu muszą posunąć się w swoich działaniach o krok dalej niż ich konkurencja.

1.3. Mycie zębów, dłubanie w nosie

Nieco inaczej na problem „porno szyku“ zapatrują się krytycy fotografii. Termin, jak to na ogół w przypadku terminów z dziedziny krytyki sztuki, używany jest przez nich

dosyć intuicyjnie. Przynajmniej mi nigdy nie udało się spotkać jego ścisłej definicji. Opisuje się przy jego pomocy twórczość takich fotografów jak Richard Kern, Rankin, Natasha Merritt czy wspomniany wcześniej, pracujący dla Sisley Terry Richardson.

O co w zasadzie chodzi? Dużo o fotograficznym pojęciu „porno szyku“ mówi sposób, w jaki James Gardner opisał w *The New York Post* prace Richarda Kerna „Nie ma implantów, nie ma natapirowanych włosów. Jedna niezbyt olśniewająca dziewczyna szczotkuje zęby, druga czyści je nitką, trzecia stoi i dłubie palcem w nosie.“ [Gardner 2001]. Na pewno mamy tu do czynienia z erotyką „codzienną“. Większość zdjęć przedstawia sytuacje, które zdarzyły się naprawdę, lub potencjalnie zdarzyć się mogły – niektóre z prac to w zasadzie dokument. Modele nie są w tych fotografiach w żaden sposób idealizowani i wyrzynani z własnego kontekstu. Fotografowani są w swoich mieszkaniach, w codziennych sytuacjach. Można powiedzieć o tych zdjęciach, że to bardziej „nagie portrety“ niż klasyczne akty, opowiadają bardziej o emocjach niż o cielesności. Wiele z zaliczanych do gatunku wydawnictw to po prostu fotograficzne pamiętniki, jak „SofaSoSexy“ Rankina [Rankin 2002], w której artysta dokumentuje mające miejsce na tytułowym meblu wydarzenia, czy „Digital Diaries“ Natachy Merritt [Merritt 2002]. Dodatkowo wszystkie te niewyszukane sytuacje sfotografowane są w pasujący do nich niewyszukany sposób, jak na przykład w przypadku Petera Gormana [Gorman 2003], który w swojej pracy używa prostych aparatów typu Polaroid. Należy również zwrócić uwagę na to, że, co dziwne i dosyć mylące, „porno szyk“ czasami w ogóle nie ma związku z pornografią. I nie mam tu bynajmniej na myśli tego, że ciała występujących

w nim modeli są erotyczne lub w taki sposób uchwycone, chodzi o to, że w rzeczonych publikacjach obok zdjęć takich jak te prezentowane na poprzedniej stronie pojawiają się utrzymane w tej samej stylistyce fotografie prezentujące modeli, czy też raczej bohaterów zdjęć w sytuacjach absolutnie niezwiązanych z seksem - na zakupach, w kuchni itp. Podsumowując. „Porno szyk“ w rozumieniu krytyczno-fotograficznym jest raczej trudny do jednoznacznego zdefiniowania. Możemy powiedzieć tyle, że jest pewnym sposobem, konwencją pokazywania erotyki. Jest rozmydloną kategorią, do której z grubsza wiadomo co zaliczyć, ale nie do końca można powiedzieć dlaczego.

1.4. „Porno szyk“ po trzykroć

Jak widać w sprawie „porno szyku“ panuje niemały denotacyjny bałagan, nie wróżę w związku z tym zbyt dobrze temu terminowi. Podczas gdy jego znaczenie będzie ulegało coraz to większemu rozmydleniu pozwolę sobie, chociaż niewiele to zapewne w tej sprawie zmieni, uporządkować podane powyżej informacje. Mamy więc do czynienia z trzema rozumieniami terminu „porno szyk“ - pierwotnym socjologicznym, dziennikarskim i co za tym idzie „ogólnowiedзовым“ oraz krytyczno-fotograficznym. Czym różnią się te trzy definicje, co mają ze sobą wspólnego?

Pierwsza, najbardziej podstawowa, różnica to fakt, że definicja Briana McNaira jest definicją naukową, dwóm pozostałym bardzo daleko do tego statusu. Brian McNair w usystematyzowany sposób opisuje obecny w całej, prawdopodobnie globalnej, kulturze socjologiczny problem. Problem dotyczący całości społeczeństwa, dokonującej się w nim rewaloryzacji panujących wartości i norm. Dziennikarze

i krytycy fotografii zajmują się o wiele mniejszym wycinkiem rzeczywistości - opisują trendy obecne w dotyczącej stosunkowo niewielkiego odłamka społeczeństwa ekskluzywnej fotografii reklamowej i „artystycznej“. Niemniej pole ich zainteresowań bez wątpienia zawiera się w badanym przez McNaira problemie, chociaż jego logika różni się prawdopodobnie od logiki sprzedawania taniego mydła czy benzyny.

Chociaż być może trudno jest to wywnioskować z podanych wyżej zdawkowych dosyć informacji, to o czym piszą dziennikarze jest w zasadzie komercyjnym użyciem tego, o czym jako o „porno szyku“ piszą krytycy fotografii (w prasie zachodniej zauważalna jest pewna tego faktu świadomość [Vernon 2001]). Za jednym i drugim „porno szykiem“ stoją w dużej mierze ci sami autorzy - Terry Richardson fotografuje kampanie dla Sisley, Rankin pracuje dla wielu firm i pism brytyjskich. Jest to praktyka obecna w komercyjnej fotografii od początku jej historii - fotografowie obok produkowania zapewniających im dostatanie życie reklam i zdjęć gwiazd zajmują się, utrzymaną w tej samej najczęściej estetyce i konwencji, co twórczość zarobkowa twórczością własną. Twórczością zapewniającą im miejsce na ścianach galerii i na kartach książek o historii fotografii. Oczywiście możliwe, a nawet wskazane, jest również rozumowanie odwrotne. Można by tu wspomnieć choćby o dokonaniach konstruktywistów i surrealistów, którzy wiele ze swoich największych dzieł stworzyli w efekcie zamówień komercyjnych. Problem z „porno szykiem“ polega jednak na tym, że działający na tym polu autorzy nie stanowią, w odróżnieniu od surrealistów i konstruktywistów, żadnej zwartej grupy. Nie posiadają sprecyzowanego programu, do którego można by ich zdjęcia odnieść.

Pole do interpretacji zostaje więc otwarte. Z tego powodu dziennikarze i krytycy zwracają uwagę na nieco inne aspekty analizowanego zjawiska i do opisywania tychże aspektów używają innego nieco języka – to, co krytycy nazywają „szczerym i naturalnym” dziennikarze nazywają „wulgarnym i niebezpiecznym” i dalej w ten deseń. Taki już jest charakter ich zawodów, nie ma co rozdzierać szat i opowiadać się po którejś ze stron.

1.5. Pytania

Obszar, którym będę się w swojej pracy zajmował znajduje się w punkcie styku wszystkich trzech opisywanych wyżej „porno szyków”. Na zasadzie zawierania się zbiorów, lub żeby było bardziej obrazowo mieszczących się jedna w drugiej rosyjskich lalek. Nagich i dłubiących w nosie, żeby było jeszcze bardziej obrazowo. Jest nim mieszczącą się w ramach ogólnego socjologicznego trendu przedostawania się pornografii do pełnoprawnej kultury masowej, zaliczana do opisywanego przez krytyków gatunku „porno szyku”, fotografia reklamowa. Fotografia posługująca się naturalistyczną, codzienną erotyką. Tak właśnie na użytek tej pracy będę rozumiał „porno szyk”, często prawdopodobnie nie będzie to miało żadnego prawie związku z tym, co intuicyjnie można by w jego obszar zaliczyć.

Jaki jest mój badawczy problem? Czy dokładnie będę się zajmował? Oczywiście jest, że reklama nie rodzi się w próżni, że jest swego rodzaju reakcją na to, co dzieje się w społeczeństwie, czymś w rodzaju lustra, które w uproszczony sposób odbija dotyczące nas wszystkich zjawiska. Zastanawia mnie, co takiego stało się ze światem, że reklamy te wyglądają tak, a nie inaczej? Dlaczego wykorzystywany jest w nich

„brudny” gatunek erotyki? Dlaczego dzieje się to właśnie teraz? Dlaczego estetyka „porno szyku” wykorzystywana jest przede wszystkim do reklamowania dóbr luksusowych, podczas gdy tanie produkty codziennego użytku ciągle promowane są poprzez miłość romantyczną i wyidealizowane ciała wyidealizowanych modelek? Oto podstawowe pytania, na które będę się starał odpowiedzieć w swojej pracy.

Pierwszym krokiem w tym kierunku będzie dokładniejsza analiza zaliczanych do „porno szyku” zdjęć, próba bardziej konkretnego, „zimnego” zdefiniowania budzącego emocje gatunku. Dzięki temu dowiemy się w czym w zasadzie jest ten fenomen, jakie są jego elementy składowe, co odróżnia go od innych fotografii mody i reklam. Posiadając tę wiedzę postaram się ustawić „porno szyk” w kontekście historii fotografii mody i historii fotografii w ogóle; zastanowię się z czego ten gatunek wynika, do czego nawiązuje. Ufam, że w tym momencie będę w stanie wyciągnąć z tego prowadzące dokądś socjologiczne wnioski i postawić wyjaśniającą fenomen hipotezę.

2. O fotografii

W poprzedniej części pracy zapoznałem czytelnika z dziennikarskim i krytyczno fotograficznym punktem widzenia na problem „porno szyku”, zaprezentowałem jak kwestia erotyki we współczesnej fotografii modowej i reklamowej funkcjonuje w ogólnie tematycznej prasie społeczno – kulturalnej i co za tym idzie jak przedstawiana jest szerokiej opinii publicznej oraz jak, z drugiej strony, zapatrują się na nią eksperci z dziedziny fotografii. W tym rozdziale spróbuję dokonać dokładniejszej analizy tego zjawia-

ska. Postaram się zajrzeć weń nieco głębiej. Zastanowię się czym tak naprawdę jest „porno szyk“, co oprócz rzekomej nachalnej i wulgarnej erotyki łączy ze sobą zaliczane do gatunku zdjęcia, co różni je od innych fotografii mody – słowem, co w zasadzie go definiuje. Następnie zastanowię się jak sprawa „porno szyku“ wygląda w kontekście historii fotografii mody i fotografii w ogóle.

2.1. O metodzie

Pierwszym krokiem jaki podejmę będzie bardziej dokładne, „naukowe“, przyjrzenie się zaliczanym do gatunku „porno szyku“ fotografiom. Żeby móc jednak mówić o jakiegokolwiek naukowości tego spojrzenia musi ono odbywać się zgodnie z jakąś metodą. W tym miejscu napotykam bardzo poważny problem. Okazuje się bowiem, że z metodologiami analizy fotografii jest gorzej niż źle. Istnieje co prawda kanoniczna publikacja „Photography and Sociology“ pióra Howarda Beckera [Becker 1984]. Ale podejście tego autora postulującego traktowanie reporterskich i dokumentalnych zdjęć jako „amatorskich obserwacji socjologicznych“ możemy odrzucić już na samym wstępie. Nie twierdę tu oczywiście, że Howard Becker prezentuje w swoim dziele bezzasadny punkt widzenia – jest wręcz przeciwnie, zgadzam się z nim stu procentach – po prostu w tym przypadku potrzebne jest nam coś zgoła innego. Podobną rzecz powiedzieć można o opisywanym przez Andrzeja Ziemilskiego podejściu do zdjęć jako do wykorzystywanego przez socjologów sposobu obiektywnej obserwacji [Ziemilski 1981].

Najbardziej oczywistą rzeczą w sytuacji kompletnego braku opracowanych i wyeksplikowanych metodologii

będzie przyjrzenie się warsztatowi autorów uznawanych za największe autorytety w dziedzinie socjologicznej analizy fotografii. Odpowiedź na fundamentalne pytanie o to czym jest socjologia i dlaczego analizę tą uważam za socjologiczną pozwolę sobie zostawić na boku. Dość stwierdzić, że teksty, które będę analizować są tekstami klasycznymi – tekstami, które po prostu czyta się studiując socjologię. Pisząc „największe autorytety“ mam na myśli przede wszystkim Johna Bergera i jego zbiory krótkich esejów „O patrzaniu“ [Berger J. 1999] i „Spotkania“ [Berger J. 2001] oraz „Światło obrazu“ Rolanda Barthesa [Barthes R. 1996].

Obaj, wybitni skądinąd, autorzy zdają się podchodzić do sprawy bardzo „po prostu“, z pozycji „mądrego człowieka“. Pisząc na temat zdjęć w swobodny sposób bazują na swojej, przeogromnej jak mi nie mam, wiedzy z zakresu historii fotografii z jednej strony i ze swojej, jeszcze większej, socjologicznej, czy też ogólnie humanistycznej intuicji. Przy czym zauważyć należy, że pisanie to nie do końca jest pisanem o zdjęciach. W większości przypadków są to raczej inspirowane konkretnymi fotografiami teksty traktujące o problematyce ogólnospołecznej – u Bergera, lub próbujące dotrzeć do istoty zjawiska robienia zdjęć – u Barthesa. Niestety w tekstach tych zdjęcia same w sobie nie są w poddawane żadnej w zasadzie analizie – autorzy traktują je na ogół jako obiektywne, rzeczowe świadectwo o czymś co się wydarzyło. Prosty dokumentalny zapis, zamknięte w ramy kadru „okienko na świat“. Koncentrują się tylko i wyłącznie na tym, co opisywane obrazy przedstawiają, na ich tradycyjnie pojętej treści. O przedstawiającym wybierających się na wiejską zabawę chłopaków zdjęciu Augusta Sander’a John Berger pisze: „W obrazie tym znajdziemy równie wiele informacji, co na kartach powieści takiego mistrza opisu

jak Zola“ [Berger 1999:44] po czym analizuje uwiecznione na fotografii szczegóły ubioru, mimiki i postawy postaci i wyciąga z nich daleko idące wnioski co do roli garnituru w naszej kulturze. W innym eseju wychodząc od wyśmienitego zdjęcia Henri Cartier-Bressona – portretu idącego w strugach deszczu Alberto Giacomettiego ten sam autor zastanawia się nad statusem artysty we współczesnym społeczeństwie. W symboliczny sposób odczytuje tylko czysto mimetyczną warstwę zdjęcia – to jak artysta na nim wygląda. „Narzucony na głowę płaszcz wygląda jak habit. Ale to porównanie nie jest dość trafne. (Giacometti) Odziany jest w symboliczne ubóstwo w zdecydowanie bardziej naturalny sposób, niż ma to miejsce w przypadku większości zakonników.“ [Berger 1999: 234]. Fotografie są więc jedynie przyczynkiem do pisania na temat uwiecznionych na nich zdarzeń, lub badania istoty zjawiska fotografii.

Dobrym podsumowaniem tego stanu rzeczy będzie tu sposób w jaki Roland Barthes opisuje jedną z prac Andre Kertesza (il.): „Na pewnym zdjęciu Kertesza (1921) (w rzeczywistości zdjęcie pochodzi z roku 1917 – przypis autora) widzimy ślepego skrzypka cygańskiego prowadzonego przez chłopca. Natomiast to, co widzę ja, prowadzony przez „oko, które myśli“, każe mi dorzucić coś do zdjęcia. To niebrukowana ulica, ubita ziemia. Skrawek tej drogi daje mi pewność, że znajdujemy się w Europie Centralnej. Odkrywam odniesienie zdjęcia (fotografia naprawdę przechodzi tu sama siebie, czy nie jest to jedyny dowód jej sztuki? Zatrzeć się jako medium, nie być już znakiem, ale rzeczą samą?). Całym sobą rozpoznaję atmosferę miasteczek, które zwiedzałem podczas dawnych podróży po Węgrzech i Rumunii.“ [Barthes 1996: 78–83]. Autor koncentrując się na swoich bogatych wewnętrznych przeżyciach

ani przez moment nie zastanawia się nad kwestią tego, co czyni to akurat zdjęcie wyjątkowym.

Jedynym wyjątkiem od tego schematu wydają się być fragmenty eseju Johna Bergera traktującego o fotografii Paulu Strandzie, w których badacz próbując dotrzeć do tego skąd bierze się „esencjonalność“ jego zdjęć pokrótce analizuje sposób w jaki fotografował. Pisze tak: „(...)najpierw podejmuje on decyzję co zamierza sfotografować, nigdy nie podejmuje gry z przypadkiem, pracuje powoli, prawie nigdy nie przycina zdjęć, jeszcze częściej używa aparatu na cięte klisze, otwarcie prosi ludzi o to, by dla niego pozowali. Zdjęcia te są godne uwagi ze względu na intencjonalność. Są to zawsze portrety en face. Podmiot patrzy na nas, my patrzymy na podmiot; tak właśnie zostało ustalone. Ale z bardzo podobną frontalnością spotykamy się także na innych jego zdjęciach: fotografiach krajobrazu, przedmiotów czy budowli. Jego aparat fotograficzny nie wędruje swobodnie. Strand wybiera miejsce, gdzie go ustawić“ [Berger 1999:64]. Obserwujemy tu pewną próbę uchwycenia mechaniki działania czysto fotograficznych środków wyrazu: sposobu upozowania modela, kadrowania i typu używanego aparatu. Niemniej jest to zdecydowanie za mało aby wyciągnąć z tego daleko idące wnioski do swojej pracy. Wydaje mi się wręcz, że fragment ten należy potraktować bardziej w kategoriach potwierdzającego regułę wyjątku.

Odnoszę wrażenie, że źródeł takiego koncentrującego się tylko i wyłącznie na treści podejścia należy szukać w klasycznej i leciwej już dziś nieco „Ikonografii i ikonologii“ Erwina Panofskiego [Panofsky 1971], w której szczegółowo opisano sposób naukowej analizy dzieł malarskich. Tekst ten został jednak poddany przez teoretyków sztuki

bardzo ostrej krytyce. Już w latach siedemdziesiątych inny klasyk dziedziny - Pierre Francastel celnie zauważył, że „(Panofsky) nie pyta w żadnym momencie o środki użyte przez artystów, aby wytłumaczyć ich intencje nie za pomocą słów lecz form“ [Francastel 1973:23]. Stąd bierze się według niego charakterystyczne dla większości badaczy „humanistyczne skrzywienie“ - zwracanie uwagi głównie na mimetyczne wartości sztuki. Stąd też według niego ogromna wśród humanistów popularność „narracyjnych“ kierunków malarstwa w stylu surrealizmu. Według Francastela fenomen ten polega na tym, że są to po prostu obrazy, które da się opowiedzieć.

Trudno się z nim nie zgodzić. Badacze innych dziedzin sztuki również zwracają uwagę na odrębność „języka formy“. Estoński semiotyk i teoretyk filmu, najwybitniejszy przedstawiciel szkoły Tartu, Jurij Łotman pisze: „W sferze języka koniecznie rozróżniać należy mechanizm przekazu od jego treści, jak mówić od tego, co się mówi. Naturalnie, mówiąc o języku skupiamy uwagę na tym pierwszym aspekcie. Jednakże w sztuce, wzajemny stosunek języka i treści przekazywanych komunikatów jest inny niż w pozostałych systemach semiotycznych: język również staje się wypełniony treścią, stając się czasami w ogóle przedmiotem przekazu.“ [Łotman 1983:207]. Ta myśl zdawała się mu towarzyszyć przy tworzeniu „Semiotyki filmu“ [Łotman 1983], próby opisanie całości znaczeniowej struktury obrazu filmowego. Teoretycy kina i malarstwa rozumieją to od dawna. Fotografowie także doskonale zdają sobie z tego sprawę, często słyszy się z ich ust zdania typu: „Nie po to robię zdjęcia, żeby później o nich opowiadać“, a jeden z najgłośniejszych albumów ostatnich lat nosi tytuł „Something Unspeakable“ (Coś niewypowiedzalne) [Birgus 2003].

Niestety pomimo tego, że w innych dziedzinach istnieją już ustalone kanony znaczeń - malarskie chiaroscuro, atrybuty świętych i filmowe najazdy kamery absolutnie nie przystają do fotograficznych środków wyrazu. Niemniej pobieżny przegląd metod analizy wypowiedzi wizualnych innych dziedzin wydaje mi się być przydatny - ogólne założenia mojej „metody“ będę czerpać właśnie stamtąd. Jeżeli zaś chodzi o czysto fotograficzne środki wyrazu to w obliczu braku jakiegokolwiek systematycznego ujęcia sprawy jestem zdany tylko i wyłącznie na intuicję i własne doświadczenie.

Czas na kilka słów podsumowania. Analizę moją prowadziłem z dwóch stron: po pierwsze przyjrę się „porno szykownym“ zdjęciom od strony stricte fotograficznej. Zastanowię się nad tym jakie sygnały niosą nam czysto wizualne środki wyrazu tych zdjęć: ich kompozycja i środki techniczne, które zostały wykorzystane do ich wykonania. Przy czym zaznaczyć tu należy, że analizę tą będę prowadzić w kontekście fotografii mody, to ona będzie moim głównym punktem odniesienia. Po drugie zajmę się klasycznie pojętą „zawartością“ zdjęć - powtarzającymi się w nich najczęściej motywami i prezentowanymi treściami. Należy pamiętać o tym, że sprawy te absolutnie nie mogą być traktowane oddzielnie, często mogą się ze sobą zązębiać, dlatego też analiza poniższa będzie się mogła wydawać czytelnikowi nieco chaotyczna, niektóre rzeczy mogą się powtarzać się w obu jej częściach. Chociaż mam cichą nadzieję, że może uda się tego jakimś cudem uniknąć.

2.2. Ziarno i nasycenie

Ustalmy teraz materiał, który będziemy poddawać analizie. Najogólniej rzecz biorąc będą nim publikowane w prasie zdjęcia należące do gatunku „porno szyku” – zarówno reklamy, jak sesje mody i portrety gwiazd. Do tytułów, które będę analizował zaliczam klasyczne pisma o modzie – przede wszystkim różne narodowe edycje „Vogue” i „Elle” oraz opisywane w pierwszym rozdziale pracy pisma „life stylowe” – „The Face” i „i-D”. Nie można zapomnieć również o sławnych, publikowanych co pół roku katalogach promujących poszczególne kolekcje firmy Sisley. Wszystkie publikacje pochodzą z okresu od roku 2001 do teraz. Próba tych czasopism będzie dobrana w sposób zdecydowanie losowy, determinowany po prostu ich dostępnością. Oczywiście analiza moja będzie miała charakter czysto jakościowy, jej zamierzeniem jest uchwycenie pewnych charakterystycznych dla „porno szyku” cech, a nie tworzenie tabel.

Zacznijmy od najbardziej podstawowych fotograficznych spraw. Od fundamentów, podstawowych, czytanych podświadomie sygnałów. Od spraw, o których wyżej pisałem jako o odrębnym fotograficznym języku. W przypadku dziedziny fotografii, którą się w tej pracy zajmujemy jest to więcej niż konieczne. Pamiętajmy, że pisząc o fotografii mody piszę o fotografii od początku do końca kreacyjnej, fotografii gdzie margines przypadku jest bardzo mały i gdzie nie ma miejsca na zbyt wiele improwizacji. Fotografii, za którą stoją ogromne budżety i gdzie każda, najbardziej nawet błaha decyzja wymaga uzasadnienia. Fotografii, w której wszystkie wybory muszą być dokonane zanim zdjęcia zostaną w ogóle zrobione. Doskonale zdają sobie sprawę, że dla fotograficznego laika poruszane niżej kwe-

stie będą mogły brzmieć kompletnie niezrozumiale i wydawać się zbytnio szczegółowe, ale mam nadzieję, że pomimo wszystko uda mi się przedstawić je w przystępny sposób i wierzę, że finalnie będzie można wyciągnąć z nich jakieś zbliżające nas do odpowiedzi na pytanie o mechanizm działania „porno szyku” wnioski.

Do rzeczy więc. Sprawa pierwsza, najbardziej podstawowa, rzecz by można, fotograficzna tkanka kostna – wszystkie bez wyjątku analizowane zdjęcia są kolorowe. Jest to rzecz w fotografii mody nie aż tak oczywista. Działający w tej branży fotograficy bardzo często decydują się na czerń i biel. Z dwóch przede wszystkim powodów – po pierwsze fotografia czarno biała jako w zasadzie nie wykorzystywana przez amatorów automatycznie dodaje zdjęciu powiewu swoistej szlachetności i ekskluzywności, sytuuje je na „wyższej półce”. Po drugie, nie mniej ważne, odbiera mu pewną dozę związanej z realizmem „oczywistości”, zdjęcia czarno – białe stawiają przed fotografem większe możliwości, a może raczej większą łatwość, stwarzania iluzji, wyłączenia fotografowanej sceny z normalnego biegu rzeczy. Czerń i biel pozwala działać się tej scenie w studyjnym „nigdzie” (il.), lub „gdzieś” w jakimś alternatywnym, zamieszkiwanym wyłącznie przez modelki i modeli świecie, w którym wszyscy są piękni i nie mają problemów z nadwagą, cerą i pieniędzmi, a ich jedynym zajęciem jest pozowanie do zdjęć. W świecie który, poza obowiązującymi w nim prawami fizyki (a i to nie zawsze), ma niestety bardzo nikły związek z tym, w którym żyjemy w rzeczywistości. Myślę, że można zaryzykować stwierdzenie, że taki mechanizm stwarzania iluzji jest wręcz esencjonalną cechą fotografii mody, jej kwintesencją.

Oczywiście sytuacja nie przedstawia się w taki sposób że czerń i biel oznacza iluzję, a kolor realizm. To było by zbyt proste. Kolor stawia przed fotografem całe spektrum możliwości działania na tym polu. Przyjrzymy się jak to wygląda w przypadku porno szyku. Pierwsze co rzuca się w oczy to fakt, że barwy na analizowanych fotografiach nie wydają się być w żaden sposób manipulowane – bliżej im do „niedociągniętych“ kolorów jakie znamy ze swoich własnych zdjęć ze świąt i z wakacji niż do komputerowo i chemicznie „podkręcanych“, perfekcyjnych zieleni i błękitów czy nastrojowych głębokich brązów, które na ogół oglądamy w zdjęciach mody. Druga sprawa polega na tym, że fotografie te wyjątkowo często „nie trzymają tonacji“ – obecne na nich barwy zdają się być skomponowane kompletnie przypadkowo (il.). Kontrola nasycenia i przemyślane operowaniem kolorem w obrębie kadru to podstawowe mechanizmy jakimi posługują się fotografowie mody celem stworzenia opisanego wyżej wrażenia iluzji (il.). W porno szyku absolutnie nie mamy z tym do czynienia.

Analogiczny mechanizm możemy zauważyć analizując rozpiętość tonalną owych fotografii, bardzo często niewidoczne są szczegóły ich najciemniejszych i najjaśniejszych partii. Jak chociażby w reklamie butiku „Anna Molinari“ publikowanej w brytyjskiej edycji Elle, w której oglądamy „przepadane“ do białości światła na czole i policzkach modelki oraz ginące w czerni szczegóły aplikacji na jej bluzce. Nasycenie poszczególnych barw i widoczne w druku ziarno świadczą ponadto o tym, że duża część porno szykowych zdjęć wykonana została na klasycznym materiale odwracalnym (negatywie), a nie typowym dla tego gatunku fotografii diapozytywie. Należy również zwrócić uwagę na to, że wszystko zostało sfotografowane na zwykłej „wąskiej“ trzydziesto-

pięciomilimetrowej kliszy. Jeżeli chodzi o fotografowanie mody wydaje się to być krokiem cokolwiek karkołomnym, a z całą pewnością złamaniem pewnej zasady. Klisze takie bowiem nie posiadają oczekiwanej na ogół od tego typu zdjęć „rozdzielczości“ i ostrości dających możliwość perfekcyjnego oddania szczegółów uwiecznianych przedmiotów, rzeczy tak ważnej przy fotografowaniu mody. Na „porno szykowych“ reklamach nie widać jakiego ściegu użyto do uszycia rękawów danej bluzki, ani logo wygrawerowanego na jej guziku. Poza tym użycie trzydziestopięciomilimetrowej kliszy dodaje zdjęciom swoistego ciepła. Ziarno sprawia, że nie są, jak większość zdjęć mody, „sterylne“.

Kolejnym ciekawym, jak mi się wydaje, faktem jest to, że znacząca część analizowanych zdjęć jest skomponowana w poziomie – to również ogromna rzadkość w produkowanej na potrzeby kolorowych magazynów fotografii mody. Od samego początku obecne jest w niej myślenie o jak najpełniejszym wykorzystaniu powierzchni reklamowej magazynów (kolumna) i w związku z tym dominują kadry pionowe i kwadratowe. Kolejną logicznie przemawiającą za nimi rzeczą jest łatwość wypełnienia ich ludzką sylwetką i ujęcia jej bez optycznych deformacji proporcji postaci. Kadr poziomy wydaje się być zwróceniem ku „naturalności widzenia“ – człowiek patrzy w poziomie, tak nas stworzono. Dlatego w taki właśnie sposób skomponowanych jest większość „pstrykanych“ bez zastanowienia zdjęć amatorskich i wymagających błyskawicznej reakcji zdjęć reporterskich. Nie ulega wątpliwości, że mamy tu do czynienia ze świadomym zabiegiem ludzi stojących za „porno szykiem“.

Jeżeli chodzi o umieszczenie modeli w tym poziomym kadrze to bardzo często nie oglądamy ich pełnej sylwetki.

Dominuje bliski „plan amerykański” – od pasa w górę, kieruje to te fotografie w stronę czegoś bardziej na kształt portretów. Kolejny ważny, bezpośrednio z tym związany, fotograficzny środek wyrazu to wybór optyki – obiektywów. W „porno szyku” bardzo często używany jest obiektyw o ogniskowej 35mm, dokładnie taki jaki występuje w większości aparatów amatorskich. Obiektyw taki jest obiektywem szerokokątnym. Oznacza to, że zwiększa on zakres pola widzenia, pozwalając fotografowi „objąć więcej” z mniejszej odległości, ale w zamian za to nienaturalnie powiększa obiekty znajdujące się bliżej. Bardzo ciężko przy pomocy takiego obiektywu jest zrobić zdjęcie gdzie zachowane są wszystkie proporcje ciała. Na zdjęciu reklamującym firmę „Jigsaw” oglądamy cztery stojące pod ścianą dziewczyny, te które stoją najbardziej z przodu sprawiają wrażenie nienaturalnie większych, perspektywa jest znacznie zniekształcona.

Kolejnym składnikiem „fotograficznego języka”, który musimy rozważyć jest rzecz dla tej dziedziny sztuki kluczowa – światło. Klasyczna fotografia mody przywołuje w nas obraz ustawionych dookoła modelki, rażących ją w oczy wielkich reflektorów i przerażającej płataniny zasilających i synchronizujących owe reflektory kabli. Obrazek taki może kojarzyć się wręcz z planem filmowym. W przypadku porno szyku rzecz ma się zgoła odwrotnie. W zdjęciach króluje naturalne, dające specyficzne ciepło, „zastane” światło. Zarówno słoneczne jak i żarowe – jak choćby na tej publikowanej w „Vogue Homme”, „zażółconej” fotografii. Jeżeli w użyciu jest oświetlenie sztuczne nie są to raczej ogromne lampy studyjne tylko małe znajdujące się przy aparacie flesze. Świadczy o tym kształt powstających w oczach modeli odbić, tzw. blików. Są one okrągłe i usy-

tuowane mniej więcej w środku oka (punkt widzenia aparatu), duże reflektory zostawiają odbicie w kształcie prostokąta (tzw. „softboxy”), lub wielokąta („parasolki”). Odbicia te znajduje się ono na ogół nieco wyżej. Światło „zwykłej” lampy jest o wiele bardziej ostre i kontrastowe co powoduje uwidocznienie wszystkich detali – na pornoszykowej fotografii dokładnie widzimy pory i pieprzyki modeli, na zdjęciu „normalnym” skóra jest absolutnie gładka. Inną cechą światła ze zwykłej lampy błyskowej jest to, że spłaszcza ono perspektywę i niweluje wszystkie próby wysublimowanego „łapania światła” i grania światłocieniem.

Jakie wnioski płyną z powyższych pokrętnych być może i mętnych nieco analiz? Jaki odbiór tych fotografii na poziomie samej formy jest przez opisane wyżej środki wyrazu stymulowany? Wydaje mi się, że zdjęcia te mają być przede wszystkim odczytywane jako „zwykłe”. Intencją ich autorów (producentów?, zleceniodawców?) było to aby sytuowane one były przez odbiorcę poza rejestrem dążącej do odrealnienia konwencji fotografii mody. Poprzez użycie prostych materiałów i oświetlenia podobnych do tych jakich używa się w codziennej amatorskiej fotografii próbuje się tu stworzyć wrażenie opisanego przez cytowanego wcześniej Rolanda Barthesa „zniknięcia fotografii jako medium”, wrażenia spoglądania na fotografowaną sytuację samą w sobie.

Bardzo dobrym podsumowaniem dla powyższych rozważań nad „fotograficznym językiem” „ pornoszykowych” zdjęć wydaje mi się być fotografowana przez Jurgena Tellera sesja prezentująca codzienne życie córki sławnego reżysera filmowego, również początkującej reżyserki – Sofii Copolli. Skupiają się w niej wszystkie opisane powyżej cechy, jest ona niemalże „typem idealnym”. Zdjęcia nie są nawet wyko-

nane na „zwykłej“ kliszy, fotograf poszedł krok dalej i zrobił je automatycznym, „idiotoodpornym“ aparatem typu polaroid. Ciężko w ich przypadku powiedzieć cokolwiek o ostrości, ilości widocznych szczegółów i nasyceniu barw. Wszystko dzieje się w naturalnym świetle, lub jak w przypadku zdjęć w pościeli przy użyciu prostej lampy błyskowej. Myślę, że zdjęcia te wyjęte z kontekstu ekskluzywnego magazynu i oglądane jako prawdziwe odbitki nie robiłyby na nikim specjalnego wrażenia, jawiłyby się jako zwykłe wakacyjne portrety atrakcyjnej jak by nie było dziewczyny. I chociaż niestety nie każdy z nas dysponuje tak wdzięczną modelką i tak wdzięczną scenerią do fotografowania jej to każdy z nas jest w stanie zrobić takie zdjęcia i na dodatek robi tych zdjęć setki jeżeli nie tysiące. Wydaje mi się, że zdjęcia Jurgena Tellera są na tyle oczywiste i zwykłe (wbrew pozorom nie są to ich cechy negatywne), że możemy po prostu o nich zapomnieć, możemy, jak to ujął Roland Barthes, „popatrzeć na rzecz samą“ [Barthes 1996: 83]. Dokładnie tak jak robimy to oglądając pokazywane nam przez babcię fotografie dawno niewidzianego, niekonięcznie lubianego kuzyna. Oczywiście fakt, że oglądamy je w ekskluzywnym magazynie czy w katalogu mody zmienia nieco w tej kwestii, ale podstawa mechanizmu pozostaje zasadniczo nienaruszona.

2.3. Blizna po wyrostku i głupia mina

Po przeanalizowaniu fotograficznego szkieletu „porno szykowych“ zdjęć i ustaleniu ich formalnych odniesień oddajmy się wreszcie naszemu ulubionemu, opisywanemu przez Pierrea Francastela, „humanistycznemu skrzywieniu“ i zastanówmy się nad tym co owe obrazy przedstawiają. Tutaj też będziemy musieli zacząć od spraw oczywistych, tutaj też będą się one

zazębiać, prawdopodobnie jeszcze bardziej niż w poprzedniej części pracy, tutaj również czeka nas możliwość zmierzenia się z niemałym chaosem. Uprzedzam z góry.

Po pierwsze i najbardziej oczywiste zauważyć trzeba, że najczęściej przewijającymi się w „porno szyku“ motywami są motywy erotyczne. Przy czym nie są one jak głośiły cytowane w pierwszym rozdziale artykuły prasowe pokazane „wprost“, bez żadnych niedopowiedzeń. „Porno szykowe“ zdjęcia nie przekraczają na ogół granic tego co można pokazywać w „normalnej“ prasie, nic dziwnego w końcu to fotografia jak by nie było komercyjna, z myślą o takiej właśnie prasie robiona. Gdyby oglądać te reklamy z wypisanymi na kartce częściami ciała i motywami, których pokazywać nie wolno okazałoby się, że nie różnią się one niczym od „normalnej“ fotografii mody. I tu i tu mieścilibyśmy się gdzieś na granicy, i tu i tu mielibyśmy problem widocznych sutków, i tu i tu mielibyśmy problem udających seksualną ekstazę twarzy, i tu i tu napotkalibyśmy „kojarzące się“ gesty. Oczywiście skojarzenia prezentowane w reklamach zaliczanych do „porno szyku“ często bywają bardzo dosadne, wspomnijmy w tym miejscu trzy wyjątkowo wyraziste przykłady: „fallicznie“ rozpięty pasek w reklamie Gucci, symulującego kopulację z dmuchaną owcą mężczyzną z okładki „The Face“ i osławione, kojarzące się z typowo pornograficznymi obrazami ejakulacji, fotografie dziewczyny pijącej mleko wprost z krowiego wymienia w katalogu Sisley. Niemniej taka dosadność, o czym się za chwilę przekonamy wcale nie jest tu regułą.

To co faktycznie może szokować to stosunkowo duża ilość motywów jawnie i w podtekście homoseksualnych. Na jednym ze zdjęć reklamujących firmę Sisley mężczyzna

je banana. Samo jedzenie banana nie jest niczym zdożnym, ale sposób w jaki go konsumuje – jego mimika i to jak zalotnie patrzy w obiektyw spod swoich czarnych okularów – nasuwa jednoznaczne skojarzenia z seksem oralnym. Dodam jeszcze, że na poprzedniej fotografii trzymał tego banana w majtkach. Zdjęcie dwóch dziewcząt z katalogu Versace nie wymaga większego komentarza. Ciekawą, wartą wspomnienia w tym miejscu, sprawą są również alternatywne kampanie reklamowe produkowane specjalnie do pism gejowskich i lesbijskich, w których oglądamy homoseksualne wersje heteroseksualnych reklam prezentowanych w regularnej prasie, praktykę tą stosuje na przykład firma Gucci.

Zdjęcia pokazują, co w reklamie i fotografii mody dosyć oczywiste, przede wszystkim atrakcyjnych młodych ludzi. Przy czym należy tu z całą mocą zwrócić uwagę na słowo „atrakcyjnych“, w przypadku większości prezentujących modę zdjęć moglibyśmy prawdopodobnie użyć słowa „idealnych“. „Porno szykowani“ modele i modelki w przeciwieństwie do regularnych modeli i modelek nie mają perfekcyjnych wymiarów, a makijażyści i komputerowi specjaliści nie tuszują wad ich cery i nie układają im idealnych fryzur. Czasami odnosi się wręcz wrażenie, że indywidualne „defekty“ celowo wysuwane są na pierwszy plan. Ogromny pieprzyk i widoczne pory skóry na twarzy dziewczyny, blizna po operacji usunięcia wyrostka robaczkowego, nienajwiększej urody „marynarski“ tatuaż, czy obfite owłosienie na przedramieniu. To co w klasycznej fotografii mody stara się jak najgłębiej ukryć tu jest eksponowane.

Trzeba również koniecznie zwrócić uwagę na wykonywane przez modeli gesty. Daleko im do znanego z kart lakiero-

wanych magazynów teatralnego pozowania i prężenia się. Zdjęcia albo przedstawiają „niepozowane“, „podpatrzane“ sytuacje – jak w przypadku publikowanego w niemieckim Vogue zdjęcia dziewczyny zającącej się kokosowymi piankami, albo są ewidentnie „przepozowane“, na taką modłę na jaką sami pozujemy do zdjęć na wakacjach i o co nigdy nie podejrzewaliśmy profesjonalnych modeli, jak w sesji Diesla, gdzie stojący na leżaku model raczy nas rasową „głupią miną“.

Dzięki temu ponadprzeciętnie atrakcyjne osoby zyskują w „porno szyku“, jak dziwnie by to nie zabrzmiało, „ludzki wymiar“. Z anonimowych „wieszaków na ubrania“ stają się osobami z krwi i kości, mają swoje cechy indywidualne. Przyjrzyjmy się publikowanej na łamach magazynu „i-D“ fotografowanej przez Uli Holza sesji prezentującej fryzurę autorstwa niejakiego Guido (il.). Tytuł sesji – „Eleonora“. Zamiast klasycznych w takiej sytuacji anonimowych studyjnych zbliżeń twarzy oglądamy tu bardzo osobiste portrety modelki imieniem Eleonora. To właśnie jej osoba wysuwa się na pierwszy plan, to ona jest tu główną bohaterką. O clue sesji, czyli o fryzurach dowiadujemy się z małego napisu umieszczonego pod tytułem. W zdjęciach Uli Holza nie ma mowy o żadnych upiększeniach – znana z wybiegów Eleonora wygląda jak zupełnie zwykła dziewczyna. Fotograf nie szczędzi nam widoku niewypełnionych kolczykami dziur w jej uszach, ogromnej ilości pieprzyków i niedogolonych włosów po pachach.

W „porno szyku“ nigdy nie mamy do czynienia z fotografią studyjną, żadne z analizowanych zdjęć nie dzieje się w nieokreślonym „nigdzie“. Sceneria zawsze jest bardzo konkretna i nie stanowią jej raczej abstrakcyjne dla zwy-

kłego obywatela luksusowe wnętrza barokowych pałaców i wiecznie słoneczne zamorskie plenery. Zdjęcia dzieją się w kuchni(il.), w pokoju, w barze na rogu, na łące, w tanim hotelu. Nawet jeżeli modele, co zdarza się w sumie rzadko, fotografowani są na jednolitym tle zawsze na zdjęciu znajdują się wskazówki, że to jednolite tło nie jest wcale profesjonalnym tłem studyjnym tylko zwykłą ścianą - w kadrze, niby przypadkiem znajduje się kontakt, przez całą długość zdjęcia biegnie listwa łącząca ścianę z podłogą (il.), lub sznurek do podciągania żaluzji.

Kolejną charakterystyczną cechą „porno szyku“ jest to, że obok zdjęć prezentujących ubrania bardzo często pojawiają się zdjęcia nie dotykających sedna „boków“ - pejzaże, portrety, zastane martwe natury, detale ciała. W promującym kolekcję wiosna/lato 2002 katalogu firmy Sisley aż 35 na 85 opublikowanych fotografii w ogóle nie przedstawia ubrań rzeczonyj marki. Kadry te pomagają w stworzeniu wrażenia spójności „świata przedstawionego“, sprawiają, że zaczyna on mieć „skórę i kości“ - miejsca przestają być tylko plenerem, stają się naprawdę zamieszkałe, przedmioty zyskują swoich posiadaczy. Za wszystkim kryje się jakaś historia. Czasami można nawet odnieść wrażenie, że to właśnie owa konstrukcja świata, a nie fotografowane ubrania stoją na pierwszym miejscu priorytetów. Zdarza się, że oglądamy tak spójną i zamkniętą kreację, że bez uprzedniej wiedzy i znajomości konwencji ciężko było by się domyślić jaki w zasadzie cel przyświecał zrobieniu tych fotografii. Rozkładówka magazynu „i-D“, dwa zdjęcia - na jednym leżąca w rozbabranym łóżku naga postać, dookoła walają się puste butelki - najwyraźniej odbywała się tu alkoholowa libacja, na drugim zdjęciu ktoś trzyma ręce w kieszeniach i patrzy w morze. W rogu strony

niewielka adnotacja - „all clothes by Helmut Lang“, tylko ona informuje nas o co w tych zdjęciach tak naprawdę chodzi, bez niej moglibyśmy je podejrzewać o bycie dokumentem z suto zakrapianej imprezy. Podobnie, chociaż znacznie mniej bulwersująco rzecz ma się, w sesji promującej obuwie marki Marc Jacobs, gdzie zamiast logicznych w tej sytuacji zbliżeń nóg oglądamy portrety.

To co tak na prawdę odróżnia „porno szyk“ od zwykłych posługujących się erotyką reklam to wykorzystywany przezeń fotograficzny język, ten o którym pisaliśmy wyżej. Język w odbiorze oglądacza plasujący się jak się okazuje wyżej niż to co jest na fotografiach przedstawione. Popatrzmy na te dwie fotografie: pierwsza pochodzi z kampanii reklamowej perfum Dior Addict, bez dwóch zdań aż kipi z niej erotyką. Wykorzystywane przez nią skojarzenia są zdecydowanie niedwuznaczne, zarówno poza modelki jak i wyraz jej twarzy sugerują intensywnie przeżywane seksualne uniesienie. Reklama ta była publikowana w wyjątkowo konserwatywnej i zachowawczej polskiej prasie kobiecej oraz prezentowana na ogromnym plakacie na fasadzie warszawskich Domów Centrum, bez żadnych protestów. Popatrzmy dla porównania na zdjęcie z bez przerwy przytaczanego przeze mnie katalogu firmy Sisley. Obiektywnie patrząc, patrząc z ową wypunktowującą seksualne nawiązania i części ciała nie do pokazywania kartką zdjęcie to jest o wiele „grzeczniejsze“. Ani poza modelki, ani jej mina nie są zbyt wyzywające, jeżeli chodzi o to „co widać“ to nie widać zupełnie nic. Jednak podczas prywatnej sondy zdjęcie Terrego Richardsona okazało się budzić o wiele większe emocje. Dlaczego? Myślę, że odpowiedź znajduje się w powyższym rozdziale. Zdjęcie Diora nie przedstawia prawdziwej kobiety - przedstawia modelkę, osobę niedo-

stępną. Otoczenie, w którym występuje owa modelka to świat wytworzonych w komputerze efektów specjalnych. Tym czasem sfotografowana zwykłym aparatem na tle zwykłej, konkretnej ściany modelka z katalogu Sisley jawi się nam jako żywa osoba i tym samym budzi żywe emocje. Na inne rzeczy możemy pozwolić żyjącym w świecie fantazji modelkom, na inne żywym osobom. Pewnie stąd właśnie biorą się wszystkie kontrowersje dookoła porno szyku. Nie próbuję tu go oczywiście bronić czy usprawiedliwiać, twierdząc po prostu, że pewnie na tym właśnie obszarze należałoby szukać jego sensownej definicji.

2.4. Prastare lata sześćdziesiąte

Wiemy już jak mi się wydaje dosyć dokładnie jakie są „pornoszykowe” zdjęcia, wiemy co różni je od klasycznie pojętej fotografii mody, myślę że poprzednia część pracy była w tym względzie dosyć wyczerpująca. Kolejnym logicznym krokiem naszej analizy będzie ustawienie „porno szyku” w kontekście fotografii w ogóle, zastanowienie się jakie odniesienia w historii tej dziedziny sztuki możemy dla niego znaleźć, z czego wynika. Czy w historii fotografii mieliśmy już do czynienia z czymś na kształt „porno szyku”, czy też jest on zjawiskiem zupełnie nowym? Być może odpowiedź na to pytanie podsunie nam pewien „socjologiczny trop”.

Pierwszym co przychodzi do głowy byłoby prześledzenie tego w jaki sposób zmieniał się na przestrzeni lat sposób pokazywania erotyki w reklamach, czyli tego z czego według wszelkiej logiki „porno szyk” bezpośrednio ewoluował. Było by to sprawdzenie serwowanego przez dziennikarzy popularnego wytłumaczenia o uodparnianiu się odbiorców na erotyczne bodźce i wynikającym z tego

dostarczaniu im przez nadawców reklam bodźców coraz to mocniejszych, aż do momentu, w którym posługująca się domysłami i skojarzeniami erotyka staje się brutalną i dosłowną pornografią. Nie ma tu miejsca, ani potrzeby na dokładną analizę tego, w którym dziesięcioleciu ile można było pokazać i kiedy nastąpiło przekroczenie granicy kolejnego tabu. Jeżeli byśmy już mieli iść tym tropem to stwierdzilibyśmy, że granice tego co wolno dziś pokazywać zostały ustalone gdzieś w połowie lat 80. Wystarczy wspomnieć tu głośne zdjęcia zmarłego niedawno Helmuta Newtona [Derrick 2002], Ralpa Gibsona [Gibson 1999], Herba Rittsa czy nawet o dwadzieścia lat starsze fotografie Guya Bourdina [Andino Velez 2003]. Brutalność i dosłowność w pokazywaniu erotyki to słowa, których z całą pewnością i z całą mocą moglibyśmy użyć w kontekście prac tych autorów. Popatrzmy chociażby na tą wyprodukowaną w latach sześćdziesiątych na zlecenie francuskiego oddziału firmy Pentax fotografię Guya Bourdin, jakikolwiek komentarz wydaje mi się zbędny. Motywy homoseksualne również nie były rzadkością – jak choćby w tym fotografowanym dla włoskiego Vogue zdjęciu Helmuta Newtona. Nie tędy jednak droga, jak wspomnieliśmy wyżej porno szyk nie polega na pokazywaniu czegoś więcej i przekraczaniu granic kolejnych tabu, polega na pokazywaniu tego samego w inny sposób (przy pomocy innego fotograficznego języka) i w innym kontekście. Porno szyk nie pokazuje więcej niż pokazywało się już we wczesnych latach osiemdziesiątych, nie operuje też bardziej dosadnymi skojarzeniami niż miewało to miejsce w prastarych jeżeli chodzi o fotografię mody latach sześćdziesiątych. Jego specyfika polega na tym, że próbuje pozorować realny świat, podczas gdy zdjęcia opisanych wyżej, zaliczanych już dziś do grona klasyków, autorów są ewidentną kreacją i wcale tego nie

kryją. Ich akcja dzieje się w wysmakowanej czerni i bieli lub przetworzonym kolorze, w wytwornych wnętrzach lub w studio, a fotografowani modele wykonują teatralne gesty. Na tym, jak mi się wydaje, polega zasadnicza różnica. Przecież również dzisiaj działają fotografowie posługujący się w swojej pracy „mocną“ erotyką, często znacznie „mocniejszą“ niż autorzy zaliczani do „porno szyku“, a jednak plasowani poza tym nurtem. Żeby nie być gołosłownym wystarczy tu wspomnieć przerysowane, momentami wręcz surrealistyczne prace Davida La Chapelle. Jeżeli popatrzymy na sprawę od tej strony dojdziemy do wniosku, że w historii fotografii mody nie mieliśmy do tej pory żadnego odpowiednika porno szyku, żadnego nurtu, z którego mógłby on wynikać. Owszem, już pod koniec lat pięćdziesiątych, co wiązało się ze zmianą branży przez niektórych wpływowych fotografów dokumentalnych, pojawiały się próby fotografowania modelek w „realnych“ sytuacjach na ulicy i za kulisami, ale patrząc na sztandarowe dla tego nurtu zdjęcia Williama Kline’a widzimy, że nie jest to absolutnie typ źródeł jakiego szukamy.

2.5. Fotografka z przedmieścia

Wiemy już, że estetyka porno szyku nie wywodzi się z niczego z czym mieliśmy wcześniej do czynienia na obszarze fotografii mody, ale nie jest też tak, że bierze się ona absolutnie znikąd. Wydaje mi się i postaram się to udowodnić, że jej bezpośrednich korzeni i źródeł należy szukać w pracach Nan Goldin - działającej na początku lat osiemdziesiątych amerykańskiej fotografki dokumentalnej i grona jej późniejszych naśladowców i epigonów jak Wolfgang Tillmans [Tillmans 2003]. To właśnie a propos niej historycy i krytycy fotografii używają określeń, które

idealnie pasowały by do opisu pornoszykowych fotografii, zbieżny jest także ich temat - Nan Goldin w swojej twórczości również w dużej mierze zajmuje się, w innym nieco, o czym się za chwilę przekonamy, kontekście co prawda, ale zawsze seksem. Przyjrzyjmy się nieco bliżej jej pracom i życiorysowi, bez poznania którego zrozumienie jej fenomenu jest w zasadzie niemożliwe. Z góry zaznaczam, że, jak zwykle już, fotograficzne niuanse postaram się tu ograniczyć do minimum. W końcu, jak by nie było, to czym się w tej pracy zajmuję to próba analizy socjologicznej, a nie działalność krytyczno-fotograficzna.

Rzecz pierwsza - życiorys. Nan, czyli właściwie Nancy Goldin przyszła na świat 12 września 1953 roku w Waszyngtonie, w typowej rodzinie żydowskich intelektualistów z klasy średniej. Dzieciństwo upłynęło jej w przyjaznym i śmiertelnie nudnym podmiejskim otoczeniu identycznych, obitych białym sidingiem domków z ogrodem i biegającym po nich merdającym ogonem uśmiechniętym psem labradorem, o ile oczywiście przyjmujemy, że psy potrafią się uśmiechać. Życie rodziny Goldinów, zupełnie jak życie rodziny Ewingów z popularnego wówczas serialu telewizyjnego, pozbawione było wszelkich problemów. Spełniał się „amerykański sen“. Nic nie mogło być zaskoczeniem, przyszłość była perfekcyjnie zaplanowana. Nan miała zostać psychoanalitykiem, a jej starsza o 5 lat siostra i najbliższa przyjaciółka Barbara pianistką. 12 kwietnia 1965 roku wszystko nagle załamało się. Osiemnastoletnia Barbara popełniła samobójstwo, położyła się na torach. Dla zrozpaczonych i nie mogących pogodzić się ze stratą córki rodziców najważniejszą sprawą stało się utrzymanie zdarzenia w tajemnicy. Dla sąsiadów, rodziny oraz dla Nancy powstała opowieść o strasznym wypadku, któremu uległa

Barbara. Jednak bardzo przywiązana do siostry, dwunastoletnia wówczas Nancy zdołała dojść prawdy. Cios był podwójny – strata siostry i strata zaufania do rodziców. Skończył się amerykański sen, Nancy przejrzała na oczy.

W rodzinnym domu wytrzymała jeszcze dwa lata, mając ich 14 wyprowadziła się do hippisowskiej komuny. Poczula się wolna, poczuła, że jest wśród ludzi, których kocha i którzy czują do niej to samo. Nazwała ich swoją „rodziną”. Był koniec lat 60., czas dogorywania niespełnionej utopii dzieci kwiatów, czas subkulturowego niezdecydowania i tworzenia się nowych awangardowych ruchów, czas kiedy nad wolną miłością nie ciążyła jeszcze śmiertelna groźba AIDS. W takich okolicznościach Nancy uczyła się życia – „stawała się Nan” jak pisze Guido Costa. To właśnie wtedy w czasach mieszkania w komunie hippisów zaczęła robić pierwsze zdjęcia, niezliczone ilości zwykłych pamiątkowych zdjęć swoich przyjaciół. „Dużo w owym czasie piłam i brałam, chciałam pamiętać co działo się poprzedniej nocy” [Goldin 1996: 9] – mówi o swojej „twórczości” z tamtego okresu.

Kolejnym przystankiem w życiu Nan był Boston College of Arts, gdzie zdobyła tytuł licencjacki w dziedzinie fotografii artystycznej. Pracowała wówczas głównie w czerni i bieli, robiła utrzymane w wyszukanej stylistyce „glamour” kreowane portrety znajomych. Jej ambicją i marzeniem było zostać najmłodszą w historii fotografką publikującą na łamach prestiżowego magazynu mody „Vogue”. Nie udało się. W 1997 roku, zaraz po skończeniu szkoły, Nan przeniósła się do Nowego Jorku gdzie zamieszkała ze znajomymi artystami. Zniechęcona nie szukała nawet pracy jako fotograf. Wręcz przeciwnie, z premedytacją podejmowała się bardzo prozaicznych zajęć – zarabiała na życie głównie jako

barmanka. Jej światem był krąg jej znajomych wyzwolonych undergroundowych artystów i ich równie wyzwolonych, należących do wszelakich subkultur, undergroundowych przyjaciół. Scenerią tego świata były zadymione wnętrza nowojorskich knajp i wiecznie zabałaganione pokoje okazjnie wynajmowanych mieszkań.

Właśnie w owym czasie Nan Goldin zaczęła świadomie prowadzić „Balladę o seksualnej zależności” [Goldin 1996], swoisty fotograficzny dziennik – dzieło, które jak się okazało już wkrótce pozwoliło zapisać się jej na kartach historii współczesnej sztuki. Nie rozstając się z aparatem, „Był przedłużeniem mojej ręki” [Goldin 1996:9], podobnie jak w starych „hippisowskich” czasach fotografowała po prostu to co ją otaczało. Swoją prywatny świat, rzeczy dla niej zwyczajne. Co to w zasadzie były za fotografie? Na czym polegała ich wielkość i specyfika?

Zdjęcia przedstawiały życie swoistego społecznego marginesu i jako takie miały już swoje wielce znamienne odpowiedniki w historii fotografii, żeby zrozumieć na czym polegał ich fenomen trzeba popatrzeć na nie w tym właśnie kontekście. W fotografii Nan Goldin wydarzyły się dwie, rzecz by można, rewolucje.

2.6. Rewolucja nr 1 – w pierwszej osobie

Pierwszą rewolucją był sposób podejścia do tematu, do fotografowanych osób. W fotograficznej tradycji sprawa fotografowania młodzieżowych subkultur wyglądała na ogół w ten prosty sposób, że profesjonalny fotograf pojawiał się w życiu swoich bohaterów na pewien dłuższy lub krótszy moment, próbował poznać ich, zdobyć ich zaufanie, stać

się „niewidoczny“ ze swoim aparatem i korzystając z tego fotografować jako neutralny obserwator. Niemniej pomimo ogromu swojego zawodowego kunsztu cały czas pozostawał reporterem, intruzem, osobą z zewnątrz. Osobą, którą do obrania takiego, a nie innego tematu pchało zlecenie redakcji, poczucie jakiejś humanistycznej społecznej misji, lub jak w przypadku fotografującej transwestytów Diane Arbus poczucie fascynacji i bezgranicznej wręcz empatii. W oczywisty sposób odbijało się to w tym jak daleko fotografowie byli przez swoich bohaterów „dopuszczani“, w mniej oczywisty w sposobie ujęcia tematu. Fotografowie koncentrowali się albo na rzucającej się w oczy egzotyce, albo na ukazywaniu zaangażowanych społecznie, bardzo często naiwnych, diagnoz. Niemniej zawsze było to spojrzenie, powiedzielibyśmy „holistyczne“ – fotografowie swoimi pracami stwierdzali: życie tej, a tej subkultury przedstawia się tak, a tak. Hippisi biorą narkotyki, są raczej potulni i protestują przeciwko wojnie w Wietnamie; harleyowcy noszą skóry, lubią wypić i kogoś sprać; winne wszystkiemu są wadliwy system edukacji, zaniedbanie ze strony rodziców, kapitalizm jako taki i tak dalej i tak dalej. Spojrzenie takie określa się czasem mianem fotografii socjologicznej [Ligocki 1987]. Czołowymi przykładami były by tu książki Davida Lyona [Lyon 1968] i Bruca Davidsona [Davidson 1970; Davidson 1998]. Nawet będący dla Nan Goldin bezpośrednią inspiracją Larry Clark [Clark 1971; Clark 1982] fotografując hippisowską komunę, której sam był członkiem nie wyszedł poza ten schemat widzenia.

W przypadku Nan Goldin sprawa ma się zupełnie inaczej, specyfika i odkrywczość jej pracy polegała na tym, że nigdy nie fotografowała społecznego problemu, społecznego marginesu, ludzi egzotycznych i dzięki temu fascy-

nujących. Nie fotografowała punków, skinheadów, miłośników nowej fali, gejów i transwestytów. Jej twórczość pozbawiona była poczucia jakiegokolwiek „neorealistycznej“ misji. Fotografowała po prostu swoich znajomych, swój własny świat. Bohaterami jej zdjęć nie jest „wykolejona“ nowojorska młodzież, bohaterami są jej znajomi i przyjaciele – „rodzina“, jak sama o nich mówi – John, Cookie, Paul, Brian i cała reszta. Ich duże i małe codzienne dramaty i przygody. Wszystkie bez wyjątku aspekty ich życia – życie knajpiane, życie domowe, życie narkotykowe, życie rodzinne, życie seksualne. Przekrój przez całe spektrum codzienności. Z jednej strony sytuacje bardzo prozaiczne, takie, na które koncentrujący się na egzotyce fotograf prawdopodobnie w ogóle nie zwrócił by uwagi, jak na przykład sesja „Monopoly“. Z drugiej strony sytuacje bardzo intymne, do których ów fotograf nie miałby prawdopodobnie w ogóle dostępu – zarówno zbliżenia seksualne jak i sytuacje intymne w sensie psychicznym, jak płacz po stracie najbliższej przyjaciółki. Jeżeli u klasycznych fotografów mówiliśmy o „holizmie“ jako o uogólnianiu obserwacji, tutaj możemy mówić o „holizmie“ w sensie portretowania całości życia, a nie tylko jego „subkulturowych“ aspektów.

Największy nacisk Goldin kładzie na uczuciowo – seksualną sferę życia „rodziny“. Stara się opowiedzieć nam o związkach, o byciu razem, o pozostawianiu w tytułowej zależności. Na zdjęciach oglądamy bardzo wiele par – zarówno hetero jak i homoseksualnych. Wiele osób fotografowanych jest nago, jednak nie jest to nagość do jakiej przywykliśmy obcując z klasyczną fotografią. John Berger w swojej książce „Ways of Seeing“ [Berger 1977] przedstawił bardzo ciekawe rozróżnienie na bycie nagim dla siebie (ang. naked) i nagim dla innych (ang. nude). Nagość

dla siebie to po prostu bycie bez ubrania – w łazience, podczas snu itd., to szczerłość; bycie nagim dla innych to przybieranie pozy, zmienianie swego ciała w obiekt. Pozwolę sobie na przytoczenie nieprzetłumaczalnego według mnie cytatu w oryginale: „To be naked is to be without disguise. To be on display is to have the surface of one’s own skin, the hairs of one’s body, turned into a disguise, which in this situation, can never be discarded. The nude is condemned to never being naked. Nudity is a form of dress.“ [Berger 1977:54]. Zdjęcia Nan Goldin są jednym z nielicznych w całej, jak mi się wydaje, historii sztuki przypadków przedstawiania „nagości dla siebie“. Modele nie pozują dla nas, zachowują się tak jakby nas – czyli w zasadzie Nan, bo to jej oczyma na nich patrzymy – nie było. Seks i w ogóle nagość są w jej fotografiach, i prawdopodobnie w środowisku, którego te fotografie dotyczą, sprawą tak samo naturalną jak wieczorne wyjście do klubu.

Nie możemy również zapomnieć o skali projektu Nan Goldin. W przypadku „zwykłych“ fotografów fotografowanie „tematu“ trwało prawdopodobnie nie więcej niż miesiąc, może dwa, u Nan rozciągnięte jest to na całe życie. Temat nie jest „tematem“, tematem jest jej życie i jest on jej życiem. Dzięki temu, że wszystkie zdjęcia są dokładnie opisane – wiemy kogo przedstawiają oraz kiedy i gdzie zostały zrobione – możemy śledzić koleje losu poszczególnych związanych z Nan osób. Od samego początku, aż po dzień dzisiejszy, czyli w przypadku niektórych osób prawie trzydzieści lat (skorzystamy z tego w dalszej, bardziej socjologicznej, części pracy).

Narracja wszystkich zdjęć Goldin prowadzona jest „w pierwszej osobie“. Wszystko obserwujemy z jej punktu

widzenia, oprócz rejestracji, obiektywnego „chwytania“ emocji fotografowanych osób nieustannie czujemy emocje stojącej za obiektywem autorki zdjęć. Zresztą ona sama często jest bohaterką swoich fotografii. Wiele ze zdjęć to po prostu jej autoportrety, często obnażające najbardziej intymne fragmenty życia, jak choćby ten najsławniejszy z potwornie podbitymi oczami po pobiciu przez brutalnego kochanka (il.) inne są impresjami wyrażającymi jej emocjonalny stan, jak na przykład przygnębiona fotografia pustego łóżka hotelowego, lub jedna z późniejszych prac o wszystko mówiącym tytule „Niebo w noc samobójstwa Philipinne“.

Zdjęcia Nan są trochę jak pamiątkowe fotografie z jednej wielkiej niekończącej się imprezy. U swoich podstaw są to zdjęcia znajomych, zdjęcia o ich osobistej „rodzinnej“ historii, a nie próba tworzenia dokumentu o pewnej znaczącej formacji pokoleniowej. Takim dokumentem stają się dopiero z pewnej perspektywy. „Dziennik intymny, ale też dziennik pokolenia, dokument społeczny. Twórczość Nan Goldin pokazuje, gdzie i w jaki sposób wsączył się w tkankę społeczną, w kulturę, duch czasów jej młodości, idee totalnego wyzwolenia obyczajowego.“ [Ratajczak 2003:93] Na tym polega pierwsza rewolucja – na odwróceniu porządku fotograficznych priorytetów. Wszystko da się podsumować jednym trafnym cytatem ze wstępu do „The Ballad of Sexual Dependency“: „Bardzo często twierdzi się, że fotograf jest ze swojej natury voyeuem, ostatnią osobą zapraszaną na imprezę. Ale mnie nie trzeba nigdzie zapraszać, to jest moja impreza. Moja „rodzina“, moja historia“ [Goldin 1996: 6].

2.7. Rewolucja nr 2 – brzydkie brzydko

Jeżeli pierwszą rewolucyjną cechą fotografii Nan Goldin były sposób podejścia do ich treści, to kolejną taką cechą jest, opisywana w poprzednich częściach pracy jako taka bardzo ważna, estetyka tych prac. Znowu żeby w pełni zrozumieć dokonaną przez Goldin rewoltę musimy się przywrzeć historyczno – fotograficznemu kontekstowi i twórczości „zwykłych“ fotografów dokumentalnych. Mechanizm jest tu bardzo podobny jak w przypadku podejścia do tematu. Można powiedzieć, że jeżeli fotografowie patrzą na fotografowane subkultury przykładając do nich ogólnospołeczne normy, to odbija się to w tym jak wyglądają ich fotografie. Chodzi o to, że mieszczą się one w konwencji klasycznego reportażu lub portretu, wykorzystują typowe dla tych gatunków zabiegi kompozycyjne i chwyt formalne. Rzeczy „brzydkie“ fotografowane są na swój sposób „pięknie“, fotograf rzetelnie wykonuje swój zawód i szuka ładnego błysku światła na wyciąganym przez młodego bandytę nożu, światłocienia na jego twarzy itd. Itd. Zdjęcia wymienianych wcześniej Bruca Davidosona, Davida Lyona i Larrego Clarka są po prostu „ładne“, patrząc na nie myślę o pięknie ich kadrów, wysublimowanej grze światła i tak dalej. Robią wrażenie, nadają się do publikowania w wydawnictwach fotograficznych i na łamach „ogólnospołecznej“ prasy gdzie oglądane są przez „zwykłych“ obywateli. Niestety pomiędzy ich formą a treścią nie występuje zbyt wielka korelacja.

Na czym polegała rewolucja Nan Goldin w tej dziedzinie doskonale można zobaczyć porównując zdjęcia jej i Davida Armstronga [Armstrong, Goldin 1997]. Jej bliskiego przyjaciela, długoletniego współlokatora, także znanego foto-

grafa. Obracając się w tym samym środowisku oboje fotografowali to samo, te same miejsca, tych samych ludzi; można powiedzieć, że wspólnie stali na barykadach opisanej wyżej rewolucji w sposobie podejścia do tematu, ale gdy patrzy się na ich wspólną książkę „Double Live“ zasadnicza różnica widoczna jest już od pierwszego rzutu okiem. Wydawnictwo ma bardzo prostą konstrukcję: na stronie lewej drukowane są zdjęcia Goldin, na prawej Armstronga, zdjęcia przedstawiają te same osoby, często w tych samych sytuacjach, a jednak od razu widać gigantyczną istniejącą między nimi różnicę – czarno białe zdjęcia Armstronga utrzymane są w klasycznej, scharakteryzowanej wyżej estetyce, podczas gdy zdjęcia Nan proponują zupełnie nowe rozwiązania. Można powiedzieć, że ich forma jest logicznym przedłużeniem tego co przedstawiają – brud, brudne życie fotografowane są w brudny sposób.

To co jako pierwsze rzuca się w oczy to wprowadzenie koloru. Na przełomie lat 80. i 70. było to wkroczenie na teren, na którym rzadko do tej pory stawały stopy poważnych fotografów dokumentalnych, na teren który w zasadzie zarezerwowany był dla amatorów. Przy czym ci, którzy do tej pory kolorem się zajmowali bardzo starali się aby było to użycie usprawiedliwione, powiedzmy sobie „wytrawne“ – kolorystyczne kompozycje zdjęć były u nich wyjątkowo wyszukane, polowanie na „piękną grę światła“ i „piękny układ brył“ prowadzone było ze zdwojoną mocą, specjalistyczne procesy chemiczne i techniki odbijania pomagały osiągnąć większe nasycenie i rozpiętość tonalną. U Nan Goldin kolor jest po prostu kolorem, najzwyczajniej w świecie. Kompozycje barwne, bardzo często wydają się być nieprzemysłane, z dużą regularnością mamy do czynienia z „zażółcającym“ obrazem światłem żarowym. Kolor nie

jest tu kolejną płaszczyzną, na której wyrażać można swoją fotograficzną wrażliwość i maestrię. Jest po prostu czymś co zbliża nas, oglądających te fotografie, do przedstawionej na nich rzeczywistości. William Klein, artysta który w latach 50. zrewolucjonizował amerykańską fotografię na pytanie o to przy pomocy jakiego chemicznego procesu osiąga na swoich zdjęciach tak wspaniałe ziarno odpowiedział, że nie wie bo klisze oddaje po prostu do zakładu na rogu [Westerback:644]. U Nan Goldin mechanizm ten posunięty jest do absolutnego ekstremum.

Jeżeli chodzi o światło to w zdjęciach ze wczesnych lat dominuje przede wszystkim błysk flesza i zastane światło żarówek i jarzeniówek. Przyczyna jest nader prosta - Nan po prostu wiodła i fotografowała nocne życie, w dzień zajmowała się odsypianiem. Bardzo często obecne są „przepadane” pierwsze plany i rozmazania, z jednej strony znak niewystarczającej ilości światła, z drugiej swoistej fotograficznej „niechlujności” lub po prostu nie pozwalającego na pełną kontrolę wszystkich parametrów ekspozycji narkotykowego czy też alkoholowego odurzenia. „Do momentu odwyku nie zdawałem sobie sprawy z tego jak wielkie możliwości daje fotografowi światło słoneczne. Nie wiedziałam, że zmienia się z porą roku i z porą dnia”, opowiada Goldin. Właśnie od momentu odwyku w jej twórczości pojawia się trochę światła zastanego, ale ciągle są to bardzo proste środki.

W fotografiach Nan Goldin nie występują w zasadzie szerokie plany - wszystkie zdjęcia zrobione są z bardzo bliskiej odległości. Stosując opisane przez Edwarda Halla [Hall 2003] „proksemiczne” pojęcia stwierdzić należy, że artystka nie odchodzi od swych modeli dalej niż na dystans

społeczny, porusza się głównie w obszarach intymnym i osobniczym. „Widzenie wyraźne (15 stopni) obejmuje dolną lub górną część twarzy, którą postrzega się w powiększeniu. Nos sprawia wrażenie zbyt dużego i zniekształconego, podobnie jak usta zęby i język. Widzenie peryferyjne (od 30 do 180 stopni) obejmuje zarysy głowy i ramion, a czasami również rąk.” [Hall 2003:150] Przyjrzyjmy się w tym kontekście zdjęciu rozmawiającego przez telefon Briana (il.). Wydaje mi się, że Edward Hall miał by problemy ze znalezieniem bardziej akuratsnej ilustracji, szczególnie a propos fragmentu o powiększonych zębach. Zostawmy jednak na boku efekty wzrokowe, poza optycznymi zniekształceniami obecność w sferze osobistej i intymnej pociąga za sobą zdecydowanie dalej idące konsekwencje. Zdjęcia Goldin są jak dotyki, zapewniają nam niemal cielesny kontakt z fotografowaną przez nią rzeczywistością.

Kompozycje zdjęć Nan mieszczą się w sferze tak zwanej „snapshot photography”, na polski niezbyt szczęśliwie tłumaczonej jako „fotografia migawkowa”. Brzmi to według mnie bardzo technicznie, podczas gdy chodzi tu po prostu o „fotografię pstrykaną”. Należy jednak pamiętać, że nie są to fotografie amatorskie, a „pseudoamatorskie”, Nan Goldin o czym pisaliśmy wcześniej jest wykształconą fotografką, udowodniła, że całkiem dobrze radzi sobie w dziedzinie klasycznej, „prawidłowej” fotografii, obranie takiej estetyki nie było więc w jej wykonaniu koniecznością, a świadomym wyborem. Poza tym z całą mocą daje tu znać o sobie wbijana do głowy studentom akademii sztuk pięknych okrutna prawda głosząca, że aby malować dobre obrazy abstrakcyjne trzeba najpierw nauczyć się malować realistycznie, na przykład konie w galopie. Patrząc na zdjęcia Goldin intuicyjnie czuje się, że tak naprawdę

i poza wszystkim gdzieś pod spodem są to dobre zdjęcia, że jednak nie robił ich laik.

Spójność treści z formą w twórczości Nan Goldin przejawia się nie tylko w sposobie fotografowania, ale również w sposobie w jaki jej zdjęcia były prezentowane. Inaczej niż w przypadku klasycznych fotografów, prace Nan nie były publikowane w prasie lub wydawnictwie książkowym, na samym początku funkcjonowały jako „slideshow“, czy żeby użyć nieco bardziej swojsko brzmiącego wyrażenia „diaporama“ - pokaz slajdów z towarzyszeniem muzyki. Pokazy takie odbywały się w klubach, w których bywali bohaterowie zdjęć i ich znajomi i które to kluby były dla tych zdjęć scenariem. Wnętrze i kontekst, w którym były pokazywane w stu procentach zgadzały się z przedstawianymi na nich sytuacjami. Liczyło się też kto na te zdjęcia patrzy, nie byli to przypadkowi, „zwykli“ ludzie tylko osoby wtajemniczone. Osoby, które musiały wiedzieć, że rzecz odbędzie się wtedy właśnie, w tym właśnie miejscu. Myślę, że można o tych zdjęciach, szczególnie wczesnych, mówić jako o czymś w rodzaju kroniki towarzyskiej nowojorskiego undergroundu. Nie możemy również zapomnieć o towarzyszącej tym wydarzeniom ścieżce dźwiękowej. W ogóle muzyka na swój sposób obecna jest w całości działań Nan Goldin, nawet w książkowej wersji „The Ballad of Sexual Dependency“ poszczególne rozdziały noszą tytuły piosenek kultowych w owym czasie artystów - Lou Reeda, Davida Bowie itd. Wszystko to składa się w jedną, głęboko zakorzoną w podziemnej kulturze całość.

Podsumowując, rysuje się nam tu pomnikowy wręcz obraz dokumentującej życie amerykańskich środowisk niezależnych fotografki. Osoby, która jest dla nich symbolem w rów-

nym stopniu ważnym co zespoły Joy Division czy Talking Heads. Osoby, która przy pomocy ich języka opowiadała im o nich samych i w szczerzy, pozbawiony sensacyjności sposób informowała o nich resztę społeczeństwa. Osoby, która uznawana jest za twórcę estetyki mającej równą symboliczną wagę co noszone przez tych ludzi ubrania i słuchana muzyka, estetyki będącej symbolicznym wyrazem ich ideologii i stylu życia, pewną osią identyfikacji. Ale o tym szerzej w następnej części pracy.

2.8. Eksperyment i pastisz

Powyższy wywód wydaje mi się być jasny, mam nadzieję, że tak samo pomyśli o nim czytelnik, ale co w zasadzie ma twórczość Nan Goldin do porno szyku? Przeprowadziłem pewien mały, amatorski eksperyment. Polegał on na tym, że do kilku nie tracących duchem lat osiemdziesiątych zdjęć autorstwa Nan Goldin pozwoliłem sobie dokomponować logotypy ekskluzywnych marek odzieżowych. Montaż te zestawiłem z prawdziwymi, analizowanymi wcześniej reklamami. Niezorientowani w sytuacji „respondenci“ mieli poważne kłopoty ze zdecydowaniem, które z prezentowanych im zdjęć jest reklamą, które zaś autentycznym dokumentem. Występował jeden w zasadzie tylko klucz rozumowania, w dwóch wariantach. Większość badanych jako nie będące prawdziwymi reklamami wybierała ogłoszenia nieznanymi im marek - Anna Molinari, Sisley, czasami również „podrabiana“ Bagutta; inni, wietrząc podstęp, zdecydowali się na marki najbardziej znane, jak na przykład Gucci. Myślę, że gdyby spróbować przeprowadzić ten „eksperyment“ w drugą stronę - zdjęć logotypy z reklam i porównać je ze zdjęciami Goldin rezultaty byłyby dokładnie takie same. Fotografie zaliczane do „porno szyku“ ze

zdjęciami Nan Goldin łączy bardzo wiele – począwszy od ich stylizowanej na amatorską strony formalnej, poprzez fascynację codziennością aż do często przywoływanych skojarzeń seksualnych. Bez uprzedniej wiedzy, po ujednoczeniu kontekstu stają się one w zasadzie nieodróżnialne. Fredric Jameson w swoim głośnym eseju „Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne“ [Jameson 1996] opisał szeroko obecne w dzisiejszej, postmodernistycznej właśnie, kulturze i niejako stanowiące jej podstawowy wyznacznik zjawisko pastiszu. Zdefiniował go on jako pustą parodię, „parodię, która zatraciła poczucie humoru“ [Jameson 1996:195]. Rodzaj wypowiedzi odwołujący się do istniejących już wcześniej, charakterystycznych szczególnie dla epoki modernizmu, indywidualnych kodów, stylów i manier, ale negujący istnienie odpowiedzialnych za ich stworzenie indywidualnych podmiotów i swoistej „normalności“, wobec której owe kody, style i maniery powstawały i do której mogły by być odnoszone. Pastisz jest pozbawionym głębszego przesłania i treści czerpaniem z przepastnego katalogu stylistyk. „W świecie, w którym innowacja stylistyczna jest niemożliwa, pozostało jedynie naśladować martwe style, zakładać językowe maski, mówić głóсами z muzeum wyobraźni.“ [Jameson 1996:197]

Jako jedną z inkarnacji pastiszu Jameson przedstawia zjawisko „filmu nostalgicznego“. Z jednej strony zalicza do niego filmy traktujące o przeszłości, ale operujące bardziej zakodowaną w kulturze popularnej dotyczącą ich stylistyką niż realiami portretowanych w nich czasów. Jako przykłady podaje tu, przywracające atmosferę pełnej cadillaców Ameryki epoki Eisenhowera, „American Graffiti“ Georga Lucasa i portretujące „mafijne“ lata trzydzieste „Chinatown“ Roamana Polańskiego. Z drugiej

strony pisze o produkcjach w rodzaju „Gwiezdných wojen“ czy „Kto wrobił Królika Rogera?“, które nie portretują realnego świata w żadnej z jego epok, ale odwołują się do konkretnej, egzystującej w nim estetyki, w obu tych przypadkach emitowanych w latach 30. kreskówek. „Łajdacy przybywający z kosmosu, prawdziwi amerykańscy bohaterowie, bohaterki w opałach, promienie śmierci albo śmiercionośna skrzynka, a na koniec zawieszenie akcji“ [Jameson 1996: 198].

Myszę, że koncepcja Jamesona idealnie wręcz pasuje do analizowanego przeze mnie przypadku. Parafrazując ten termin powiedzieć można, że „porno szyk“ jest w stosunku do twórczości Nan Goldin właśnie „fotografią nostalgiczną“. Współczesne fotografie naśladowane przez nią chwytły formalne, jej osobisty styl, jednak pozbawione są charakterystycznej dla Goldin szczerości i bezkompromisowości, a także ładunku psychicznej pustki i bólu. Są „pustymi kopiami“, zachowują ogólnego ducha jej twórczości, ale go mitologizują. Zostawiają tylko i wyłącznie jego „pociągającą“ część – magię codzienności, radość wyzwolonej młodości, odcinając za to czarne karty tej historii – pobicie przez kochanka, uzależnienie od narkotyków czy umieranie na AIDS. Mechanizm ich działania przypomina raczej przypadek „Gwiezdných Wojen“ niż „American Graffiti“ – nie portretują realiów lat 80., korzystając z wypracowanych w owym czasie chwytów formalnych i katalogu motywów dzieją się dziś, w rzeczywistości przełomu wieków, o ile oczywiście przyjmujemy, że plan sesji zdjęć mody można nazwać rzeczywistym.

2.9. Co z tego wynika

Ta część pracy wyjaśniła jakie sygnały i za pomocą jakich mechanizmów niosą ze sobą analizowane fotografie z gatunku „porno szyku”, ustawiła je również w kontekście historii fotografii i wskazała ich bezpośrednie źródło w fotografii Nan Goldin. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że jest to duże uproszczenie, że oprócz niej działało jeszcze conajmniej kilku pracujących w takiej estetyce artystów, jednak jak pisałem wyżej to właśnie ona stała się symbolem tego stylu, reszta uznawana jest za jej naśladowców. To od Goldin wywodzą się wszystkie charakterystyczne dla nich elementy.

Wiemy już, że dyrektorzy kreatywni/fotografowie wykorzystujący w swoich produkcjach estetykę porno szyku inspirację swoją całymi garściami czerpią z twórczości Nan Goldin. Wiemy, że inspiracja ta przebija na absolutnie wszystkich poziomach ich produkcji, od poziomu czysto fotograficznego, do klasycznie rozumianej, mimetycznej treści tych zdjęć. Wiemy jakie fotograficzne mechanizmy stoją za tym podobieństwem. Teraz zajmiemy się sednem tej pracy czyli stojącymi za nim mechanizmami socjologicznymi. Zastanowimy się jakie są/były charakterystyczne cechy pokolenia, którego życie fotografowane było przez Nan Goldin. Kim są ci ludzie dzisiaj, co mają ze sobą wspólnego jako formacja, jakich ogólnospołecznych przemian doświadczyli podczas swego życia. Następnie korzystając z teorii opisujących zasady symbolicznej konsumpcji dóbr, przede wszystkim Pierrea Bourdieu, postaramy się odkryć jak naprawdę działa reklamowy „porno szyk“.

Bibliografia

1. Andino Velez Marcel, *To jego wina*. w *Przekrój* nr 20/2003;
2. Arbus Diane, *Diane Arbus*. Thames and Hudson, 1995;
3. Armstrong David, Goldin Nan, *A Double Life*. Scalo, 1994;
4. Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Wydawnictwo KR, Warszawa, 1996;
5. Berger John, *Ways of Seeing*. Penguin Books, London, 1977;
6. Berger John, *O patrzeniu*. Fundacja Aletheia, Warszawa, 1999;
7. Berger John, *Spotkania*. Fundacja Aletheia, Warszawa, 1999;
8. Birgus Vladimir, *Something Unspeakable*. Kant, Praha, 2003;
9. Bojańczyk Joanna, *Porno szyk*. w *Wysokie Obcasy* nr 40/2002, dodatek do *Gazeta Wyborcza* nr 233/2002;
10. Carter Lee, *Shooting Stars, an Interview with Terry Richardson*. after www.hintmag.com;
11. Clark Larry, *Tulsa*. Lustrum, New York, 1971;
12. Clark Larry, *Teenage Lust*. Lustrum, New York, 1982;
13. Costa Guido, *Introduction*. w: *Goldin Nan, Nan Goldin 55*. Phaidon Press Limited, Paris, 2001;
14. Cotton Charlotte, *Imperfect Beauty. The Making of Contemporary Fashion Photographs*. V&A Publications, 2000;
15. Davidson Bruce, *East 100th Street*. Millerton, New York, 1970;
16. Davidson Bruce, *Brooklyn Gang*. Twin Palms Publishers, 1998;
17. Derrick Robert, Muir Robert, *Unseen Vogue. The Secret History of Fashion Photography*. Little Brown, London, 2002;
18. Francastel Pierre, *Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice*. PiW, Warszawa, 1973;
19. Friis-Hansen Dana, *The Party's Over*. w: *Parkett* nr 57, 1999;
20. Frizot Michel, *The Sensitive Surface. Photographic Substrate, Imprint, Memory*. w: Frizot Michel (ed.), *A New History of Photography*. Konemann, Koln, 1998;
21. Gardner James, *Beauty's in the Lens..., of Photographer Richard Kern, Who Loves New York Girls*. THE NEW YORK POST, May 17, 2001;
22. Gibson Ralph, *DeusExMachina*. Taschen, Koln, 1999;
23. Goldin Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*. Aperture, New York, 1986;
24. Goldin Nan, *Nan Goldin 55*. Phaidon Press Limited, Paris, 2001;
25. Gorman Peter, *Naked Rooms*. Goliath, New York, 2003;
26. Hall Edward T., *Ukryty wymiar*. Muza, Warszawa 2003;
27. Hermanowicz Mariusz, *Zdjęcia są pamięcią*. na: <http://fototapeta.art.pl>, 2002;
28. Jameson Fredric, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. w Nycz Ryszard, *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, 1996;
29. Jeffrey Ian, *The Photography Book*. Phaidon Press Limited, London, 2000;
30. Jones Terry, *Smile ID: Fashion and Style: The Best of 20 Years of ID*. Benedikt Tashen Verlag, Koln, 2001;
31. Kern Richard, *New York Girls*. Tachen, Koln, 2001;

32. Kowalska Agnieszka (a), *Porno szyk*.
w *Newsweek Polska* nr 30/2003;
33. Kowalska Agnieszka (b), *Czy elita to czyta?*.
w *Newsweek Polska* nr 35/2003;
34. Lampert Catharine, *Nan Goldin. Devil's Playground*.
Museu Serralves, Porto, 2002;
35. Liebmann Lisa, *Christine Floating in the Sea*.
w: *Parkett* nr 57, 1999;
36. Ligocki Alfred, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*
Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1987;
37. Lyon Danny, *The Bikeriders*. New York, 1968;
38. Łotman Jurij, *Semiotyka filmu*. Wiedza Powszechna,
Warszawa, 1983;
39. Magala Sławomir, *Przemiany stylistyczne w fotografii*.
w *Fotografia* nr 1/81;
40. Markiewicz Wojciech, *Seks plus VAT*.
w *Polityka* nr 47/2001;
41. Martin Richard, *The Fashion Book*.
Phaidon Limited Press, London, 1998;
42. McNair Brian, *Mediated Sex: Pornography and
Postmodern Culture*. Edward Arnold Publishing, 1996;
43. McNair Brian, *Striptease Culture: Sex, Media and the
Democratisation of Desire*. Routledge, 2002;
44. Merritt Natacha, *Digital Diaries*. Tashen, Koln, 2000;
45. Ossowski Stanisław, *O osobliwościach nauk
społecznych*. PWN, Warszawa, 1983;
46. Panofsky Erwin, *Ikonografia i ikonologia*. w Panofsky
Erwin, *Studia z historii sztuki*. PiW, Warszawa, 1971;
47. Pijarski Krzysztof, *Zwierciadło Nan Goldin*.
w: *Sekcja* nr 5, 2002;
48. Prieto Manuel Diaz, *Tylko nagość i pieprz*.
w *Forum* nr 18/03, za *La Vanguardia*, 09.03.2003;
49. Rankin, *SofaSoSexy*. Vision on Publishing,
London, 2002;
50. Ratajczak Mirosław, *Trzeźwość jako doświadczenie
ekstremalne*. w *Odra* nr 4/2003;
51. Richardson Terry, *Son of Bob*. Little More, 2000;
52. Sontag Susan, *O fotografii*. Wydawnictwa Artystyczne
i Filmowe, Warszawa, 1986;
53. Sorensen Anette Dina, *Pornophication of the Public
Space. The mainstreaming of pornography in mass
culture. Wykład wygłoszony na: The Baltic Sea
Women's Conference on Women and Democracy*,
Tallinn, Estonia, 13-14 luty, 2003,
za <http://www.nikk.uio.no/arrangemang/konferens/tallin03/sorensen.html>
<http://www.nikk.uio.no/arrangemang/konferens/tallin03/sorensen.html>
54. Stern Jane i Stern Michael, *The Encyclopedia of Pop
Culture*. Harper Perennial, 1992;
55. Szlendak Tomasz, *Tożsamość porno-surfera*.
w *Odra* nr 7-8/2003;
56. Śpiewak Paweł, *Słowa modne i niemodne (słownik)*.
W *Res Publica nowa* nr 10/2002;
57. Tillmans Wolfgang, *Wolfgang Tillmans + Berg*.
Taschen, Koln, 2003;
58. Turner Jonathan, *Struktura teorii socjologicznej*.
PWN, Warszawa, 1985;
59. Ulmann Hakert, *Images of Intimacy*.
w: *Parkett* nr 57, 1999;
60. Vernon Polly, *Fashion's New Erotica*.
w *British Vogue*, nr 7/2001;
61. Westerbeck Colin, *On the Road and in the Street*.
w *Frizot Michel (ed.), A New History of Photography*.
Konemann, Koln, 1998
62. Ziemilski Andrzej, *Fotografia a warsztat socjologa*.
w *Fotografia* nr 2/1981;

V.I.

Česká společnost ve fotografii.
Na okraj k výstavám *Tenkrát na
Východě a Via lucis 1989-2009*

Tomáš Pospěch

Zvolené téma konference, činnost některých agilních pedagogů i tři předchozí realizované dlouhodobé fotografické projekty¹ mohou vzbudit klamný dojem, že *Institut tvůrčí fotografie PPF SU v Opavě* je především dokumentaristickou školou. Takové tvrzení je ovšem netaktní k většině kolegů, kteří na škole učí, ale s dokumentem nemají nic společného. Program studia fotografie na *ITF* je koncipován univerzálně, jeho dokumentaristické zacílení je snad viditelnější ve srovnání s některými českými, slovenskými a polskými školami, které se dokumentární fotografii cíleně vyhýbají. *ITF* si nicméně vysloužil tuto nálepku, neboť se v posledních letech podílel na několika výrazných dlouhodobých dokumentárních projektech. Důležitou sledovanou součástí těchto dílen a následných výstav byl sociologický kontext. K dokumentární fotografii se vztahovalo i vydání sborníku *Listy o fotografii III* v roce 2001. K jeho přípravě jsme byli vedeni přesvědčením, že dokumentární fotografie měla velký význam ve společenském kontextu 70. a 80. let, i vědomím jejího zvláštního postavení a ostentativního přehlížení v současném uměleckém provozu. Charakteristické je přitom nerozlišování pojmů dokumentace a dokument, a nerespektování dokumentární fotografie coby svébytné výrazové umělecké formy. V této souvislosti jsme ve sborníku věnovali velkou pozornost textům, které si jako první všimaly uplatnění dokumentární fotografie v sociologickém výzkumu, jako byly texty Jaroslava Anděla, Martina Matějů nebo Jiřího Linhartů.²

1 *Lidé Hlučínska 90. let 20. století (1993–1999), Zlín a jeho lidé (1997–2001), Opava na prahu nového tisíciletí (2003–2008)*.

2 Nejstarším byl článek fotografa a historika umění Jaroslava Anděla (J. A.: Fotografie a sociologie. Poznámky o jejich vzájemných vztazích, *Čes. fotografie*, 1974, č. 7, s. 298–302, kde reaguje na

Rovněž sociologický přístup příliš nenaslouchá intencím autora, a nabízí se tedy otázka, zda reflektuje dokumentární fotografii, a nebo si z ní bere jen indexikalnost. Spíše vnímají její roli dokumentační a už je tolik nezajímají umělecké aspekty, hodnotová měřítka nebo prožitek z díla.

Následující příspěvek se ocitá na hranici vytyčené tématem konference, a možná i za ní. Při jedné ze dvou výstav, na které budu v textu odkazovat, sice došlo k určité spolupráci se sociologem, ale spíše než podkrytí styčných rolí mezi činností fotografa a sociologa obě výstavy ohledávaly možnosti fotografického média nést výpověď o dobové společenské situaci. Zařazením této studie do sborníku, jak doufám, snad poněkud obohatím diskusi o pohled kurátora výstav pracujícího s obrazovým fotografickým materiálem. Na příkladech dvou výstavních projektů, na kterých

znovuobjevení zájmu o dokumentární fotografii a snaží se spojit pohled teoretika zabývajícího se sociologickou fotografií a fotografa zabývajícího se sociální tematikou. Připomíná jasnozřivost Aragovy zprávy o vynálezu daguerrotypie přednesené na slavnostním zasedání francouzské Akademie věd 19. srpna 1839, ale především podrobně seznamuje s texty Waltera Benjamina věnovanými fotografii.

Sociolog Martin Matějů publikuje pod stejným názvem o rok později (M. M.: Fotografie a sociologie. *Revue Fotografie*, 1975, č. 2, s. 5) krátký text o užití fotografie v oblasti aplikované sociologie. Dokumentární přístup považuje za exaktní metodu objasňující vztah člověka a skutečnosti – u fotografie si cení analýzy reality a její evokace, zdůrazňuje především její schopnost sloužit jako výchozí materiál pro dvě metodologické operace: „*typologizaci sledovaných jevů a objektů a stanovení indikátorů*“. Na tyto myšlenky navazuje Matějů v roce 1989, kdy společně s Jiřím Linhartem publikuje rozsáhlý metodologicky zaměřený text *Fotografie a sociologie* s podtitulem *Uplatnění fotografie v sociologickém výzkumu* (Martin Matějů – Jiří Linhart: Fotografie a sociologie. *Uplatnění fotografie v sociologickém výzkumu, Sociologický časopis*, 1989, č. 2, s. 187–199; přetištěno in: *Listy o fotografii*, 2001, č. 3).

jsem měl v posledních letech příležitost se podílet, přibližím vztah fotografie a její komplikované schopnosti dobové reflexe společnosti. Při jejich přípravě bylo přístupováno ke shromažďování a skládání uměleckých děl jako specifických dokumentů o době, ale s ohledem na jiné zpracovávané období, odlišné podmínky a předpokládaného cílového diváka atd. jsme nakonec dospěli k jiné kurátorské koncepci.

K obdobnému tématu se s různým zacílením a chronologickým vymezením v nedávné minulosti vztahovaly výstavy: *Společnost před objektivem 1918–1989*, *My 1948–1989*, *Stratený čas? Slovensko 1969–1989 v dokumentárnej fotografii*, *Fotogenie identity*, *Behind Walls*, *Východní Evropa před a po roce 1989* (Noorderlicht). Z dalších knih a výstav se tématu dotkly projekty: *Věčné časy*, *Československé totalitní roky*, *Český svět*, *kulisy let 1948–1989* a částečně i výstava *Třetí strana zdi* a projekt *Jeden den České republiky*³. Volně se pak k dobové společenské reflexi vztahovaly projekty Po sametu Galerie hlavního města Prahy a Monument transformace připravený galerií Tranzitdisplay.⁴

3 Antonín Dufek: *Společnost před objektivem 1918–1989*. Fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně. Obecní dům a Moravská galerie v Brně, Praha 2000 (publikace vydaná ke stejnojmenné výstavě v Obecním domě), ISBN 80-86339-00-9. Petra Hanáková – Aurel Hrabušický: *Stratený čas? Slovensko 1969–1989 v dokumentárnej fotografii*. Katalóg výstavy, Esterházyho palác, Slovenská národná galerie, Bratislava, 30. 10. 2007 – 2. 3. 2008., ISBN 978-80-8059-127-4. *Věčné časy*. Československé totalitní roky. (Ed. Jan Hron), Respekt Publishing, Praha 2009, ISBN 978-80-87331-01-9.

4 Rozsáhlý projekt, jehož součástí byla např. výstava v Městské knihovně GHMP, Praha, 28. 5. – 30. 8. 2009 překračuje hranice vymezené naším tématem, zastoupena byla i fotografie, ale cílem projektu bylo spíše obecné sledování „společenských proměn“ na

Tenkrát na Východě

Výstavu Tenkrát na Východě jsme připravili společně s Vladimírem Birgusem pro prostory Domu U Kamenného zvonu Galerie hlavního města Prahy. Chtěli jsme představit jeden z mnoha možných příběhů, jak byl fotografie utvářen a kodifikován fotografický obraz doby, a tedy jaký komentář a s pomocí jakých prostředků o době vytvářeli.

Jak měl evokovat podtitul *Češi očima fotografů 1948–1989*, expozici jsme zamýšleli z mnoha aspektů ukázat každodenní život v Československu v průběhu čtyřiceti let. Tzv. „velké události“ nebo politický establishment se na fotografiích objevují jen tehdy, když se tyto momenty bezprostředně promítaly do každodenního života obyvatel Čech a Moravy. Takto jsme v úvodu připomenuli ve školách a úředních budovách všudypřítomné portréty prezidentů,⁵ vroucí objety našich státníků se sovětskými generálními tajemníky, srpnové události okupace v roce 1968, pohřeb Jana Palacha, útěk občanů NDR přes malostranskou západoněmeckou ambasádu na západ až po listopad 1989 a volbu Václava Havla prezidentem. Většina obrazového materiálu se ale odpoutávala od této politické linie, zahrnovala širokou škálu snímků rozličné umělecké hodnoty a snažila se připomenout proměny společenské atmosféry i samotného životního stylu, zdůraznit každodenní

příkladem proměn vizuálních uměleckých struktur. Další podrobnosti viz. www.monumenttotransformation.org.

5 Ale tentokrát všechny vedle sebe a s uvedením jmen fotografů. Vždyť například portrét prezidenta Gustava Husáka od Karla Mervalda byl pravděpodobně nejznámější fotografií té doby a každý občan Československa s ní přicházel v podstatě do každodenního kontaktu.

existenci spojenou jak s všudypřítomnou ideologickou propagandou a devastací společnosti i prostředí v době vlády jedné strany, stejně jako útky mnoha lidí do soukromí, do hospod a na chaty, kde dále probíhal ten méně oficiální, zato však pravdivější a spontánnější život.

Na základě rozsáhlého průzkumu v mnoha veřejných sbírkách, archivech, pozůstalostech fotografů i u žijících autorů jsme sestavili soubor přibližně tří set fotografií, zahrnující nejen díla známých tvůrců Karla Hájka, Jana Lukase, Jindřicha Marca, Pavla Diase, Josefa Koudelky, Jindřicha Štreita, Viktora Koláře, Pavla Štechy, Bohdana Holoméčka, Karla Cudlína, Antonína Kratochvíla či Dany Kyndrové, ale i málo známé a mnohdy dosud nepublikované práce opomíjených fotografů Gustava Aulehly, Miloslava Kubeše, Ivo Loose, Heleny Wilsonové, Freda Kramera a dalších. Právě na vyhledávání neznámých prací nebo připomenutí pozapomenutých autorů jsme kladli jeden z akcentů výstavy. Řadu jinak nefotografovaných motivů vyplňovaly ukázky oficiální agenturní práce ČTK. Jiným pohledem na každodenní život v období totality byly snímky ze sledování z *Archivu státní bezpečnosti* i z archivu *Agrokombinátu Slušovice*.

Při realizaci jsme se přizpůsobili členění galerie do dvou, rozlohou přibližně stejných podlaží, vymezených rokem 1968. Ale oproti předchozím, v úvodu zmíněným výstavám, sledujícím chronologii a dále členěným tematicky do kapitol, jsme se pokusili tomuto omezujícímu a zákonitě nepřesnému vydělování vyhnout. Výstava se rozvíjela víceméně chronologicky ve více či méně početných, tematicky ucelených autorských souborech, tak aby vynikl osobitý přístup jednotlivých fotografů.

V souhrnu bylo naší ambicí představit nejvýraznější české autory, kteří prostřednictvím fotoaparátu přinášeli osobitou výpověď o době, ve které žili. Nemohli jsme se proto vyhnout i autorům, kteří měli v uplynulých dvou desetiletích potřebu se vyrovnávat se společností předchozích let. Proto byly do výstavy zařazeny práce původně programově anonymní skupiny *Bratrstvo*, jejíž členové od roku 1988 až do začátku devadesátých let přinášeli ve svých barevných a později černobílých inscenovaných fotografiích se záměrným tradicionalismem ambivalentní vztah k ideálům socialistického realismu. Martin Plitz byl zastoupen projektem, kdy po dlouhých letech vyhledal a v identických prostředích portrétoval příkladné ženy z obálek časopisu *Vlasta*, David Možný animoval představy o ideálním bydlení architektů sedmdesátých let a Kateřina Držková ve svém videu reflektovala vzpomínky na dopisové přátelství s kamarádkou z NDR a na hraniční kontroly.

Česká společnost ve fotografii

Projekt *Via Lucis 1989–2009* s podtitulem *Česká společnost ve fotografii* usiloval o široce pojatou reflexi doby prostřednictvím fotografií. Protože byl zamýšlen především pro zahraniční publikum, měl vypovídat o české společnosti v uplynulých dvaceti letech a zároveň být zevrubně pojatou prezentací současné české fotografie. Expozice představila na tři desítky projektů výrazných umělců z Čech i ze zahraničí, kteří se ve své tvorbě vyjadřovali k sociální a politické proměně České republiky po listopadu 1989. Poprvé byla výstava představena na jaře 2009 v Bruselu v rámci českého předsednictví v Radě Evropské unie, následně reprízována v Domě umění v Bratislavě

během Měsíce fotografie a nakonec zpřístupněna na jaře 2010 v Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci. Doprovázel ji katalog, interaktivní DVD a při uvedení v Jindřichově Hradci také prezentace fotografií ze soutěže.

Blížící se výročí dvaceti let života bez cenzury považovali lidé kolem Národního muzea fotografie za vhodný okamžik k iniciování výstavy, která by přiblížila toto zvláštní období. Na podzim 2007 jsem byl vyzván Miroslavem Vojtěchovským, Pavlem Scheuflerem a ředitelem muzea Miloslavem Paulikem, abych kurátorsky vstoupil do již probíhajícího projektu. Ten byl původně naplňován formou veřejně inzerované a všem zájemcům přístupné soutěže s jen obecně vymezeným tématem, které bylo až v dalších vyhlašovaných kolech postupně upřesňováno. V průběhu soutěže bylo stále zřejmější, že do takto koncipovaného projektu se výrazní autoři nepřihlásí a koncepci výstavy se nepodaří naplnit. Svě oslovení jsem přijal jako zadání připravit výstavu, která by vhodně obsáhla zvolené téma a současně reflektovala dění na české umělecké scéně. A v neposlední řadě zamýšleným cílem projektu bylo naznačit, kam by se měl v příštích letech ubírat sbírkový plán jindřichohradeckého muzea. V té době jsme už také s Vladimírem Birgusem předběžně uvažovali o výstavě *Tenkrát na Východě*, která měla reflektovat společenské poměry v letech 1948–1989. *Via lucis* se proto nabízel jako svým způsobem druhý díl, příležitost zpracovat téma komplexně.

Protože jsem vstoupil do projektu až v jeho druhé fázi, kdy už byla řada organizačních záležitostí pevně daná a těžko se dalo z těchto závazků ustoupit, pojal jsem jej jako výzvu přeformulovat a dále rozvinout výchozí podmínky. Pro

co nejlepší postižení tématu jsem si nechal od socioložky Olgy Šmídové zpracovat textové podklady, které by co nej přesněji formulovaly, jak jsme u nás v uplynulých dvaceti letech žili. Výsledky této studie se víceméně přirozeně vymezyly do deseti témat, která jsem se snažil naplnit obrazovým materiálem tak, aby zůstaly zřejmé nejrůznější přehledy, mnohoznačnosti čtení a také individuální autorský projev. Přirozeně ne všechny fenomény, které jsou pro sociology klíčové, bylo možné vizuálně postihnout. Většinou jsou ale zastoupeny přinejmenším v kontextu. Výstava se tak postupně odvíjí v tématech *Svoboda/nesvoboda*, *Nový prostor*, *± Transformace*, *Globalizace po česku*, *Centrum a periferie*, *Svět, na který jsme nezapomněli*, *V pohodě*, *Noví lidé*, *Nová domácnost* a *Věci*.

V souhrnu je možné říci, že projekt přiblížil tvorbu těch autorů, kteří se protřednictvím fotografického aparátu a často velmi různorodě vyjadřovali k politickým, sociologickým a společenským fenoménům České republiky posledních dvaceti let. Důležitou roli zde sehrála také snaha zastoupit různorodost přístupu ke „zdokumentování doby“. Svou pozornost při zpracování tématu jsme ale neostřili na samotné „události“. Tuto vnější fascinaci děním každodenně reflektují reportéři v médiích a zaměřila se na ně už řada jiných výstav, včetně každoročně pořádané soutěže *Czech Press Photo*. Zajímalo nás spíše zobecnění, tedy zda a jak se jednotlivé vnější politické události promítly do našich životů.

Pro poslední dvě desetiletí je charakteristické, že fotografují doslova všichni, nebo přinejmenším všichni fotografovat mohou. Už proto, že se často stávají vlastníky fotoaparátu, i když o jeho koupi nestojí, například v mobilním tele-

fonu. A právě tak je charakteristické, že všichni se neustále setkávají s fotografiemi, dívají se na ně, ale jen někteří vidí, co na nich je. Většina vládne jen velice omezenými možnostmi k jejich čtení.

Při přípravě výstavy bylo čerpáno ze čtyř osobitých a výrazně odlišných fotografických výpovědí o době, z nichž každá má svá vnitřní pravidla, vlastní výrazové prostředky, proponenty i diváckou obec, ke které se obrací. Výstava proto přibližuje pohled reportéra, dokumentaristy, laického „nefotografa“ i konceptuálně pracujícího „umělce s fotoaparátem“ a vzájemně tyto modely kombinuje. Každý z těchto uživatelů fotoaparátu přistupoval v uplynulých dvaceti letech k fotografii z rozdílných pozic a společně vytvořili různorodou, ale vzájemně se doplňující výpověď o době, ve které jsme žili. Považuji za důležité přizpůsobovat jazyk a koncepci výstavy kontextu instituce, která ji představuje, místa, kde bude prezentována. Svou roli kurátora neberu jen jako příležitost k realizaci vlastních názorů a kreativity, zajímá mne také odborný přínos a role kurátora jako zprostředkovatele, mezi autorem a divákem. Tato výstava byla z principu připravována pro nejširší publikum, současně ale měla být mostem mezi (v českém prostředí často uměle vymezeným) světem fotografů a světem umělců.

Zatímco se zde v uplynulých dvaceti letech vytvářela občanská společnost, probíhala demokratizace a transformace, stále naléhavěji se hlásila globalizace i problémy spjaté se světovým terorismem, česká společnost si zvykala nejen na výrazy „privatizace“ a „tunelování“, ale také na pojmy „digitální fotoaparát“, „pixel“ a „čip“. Pojmenování projektu Via lucis, tedy „cesta světla“, proto přirozeně odka-

zuje i k cestě fotografie, kterou ušla v posledních dvaceti letech. Ve sledovaném období dochází k radikální proměně snímací techniky, záznamu i prezentace obrazu. Za dominantní obsahovou linií výstavy se proto vinula neméně důležitá spodní nit průzkumu nejrůznějších fotografických projevů, témat, technik a adjustací, které vypovídají o době nedávno minulé. V kontextu proměn fotografického média jsme v uplynulých dvaceti letech žili ve zvláštním období, kdy jsme zakusili jednu velkou a několik malých technologických revolucí, které následně vedly k přehodnocování fenoménu fotografie a k užívání nových výrazových prostředků v tvorbě. Cílem bylo koncipovat výstavu tak, aby se tyto okolnosti projevily nejen v širší tvůrčích strategií, ale i v různorodosti zastoupených technologií. Na výstavě lze proto nalézt černobílé fotografie pořízené na velký formát negativu a vyzvětšované na klasické barytové papíry, stejně jako barevný proces C-41, několik technologií tisku, polaroid, sekvence fotografií promítané z obrazovky i jejich užití ve videoartu. Práce vytvořené se záměrem vypovídat o české společnosti tak v neposlední řadě vypovídají o stavu české fotografie.

Pokud to bylo možné, cíleně jsme se neobraceli na archivní fondy sbírkotvorných institucí. Výstava neměla být průzkumem jejich depozitů. Čerpali jsme především z osobní komunikace se samotnými autory. V neposlední řadě bylo totiž cílem výstavy provést prvovýzkum, průzkum u jednotlivých tvůrců, a dohledat, zda za uplynulých dvacet let něco stěžejního nezůstalo stranou zájmu výstavních a sbírkotvorných institucí.

Výstava byla vytvořena v roce 2008. Při výběru bylo přihlíženo k okolnosti, že měla představit českou fotografii

mezinárodnímu publiku při svém uvedení v Bruselu na jaře 2009 nebo o půl roku později na *Měsíci fotografie* v Bratislavě. Některé ze zastoupených souborů byly mezitím vystaveny jinde, některé od té doby dokonce získaly řadu ocenění. Jiné fotografie už při našem výběru patřily neodmyslitelně k pilířům české fotografie a přes všeobecnou známost ze strany českého publika nám připadalo důležité je ukázat i zahraničním návštěvníkům a doma znovu připomenout.

Po roce 1989 došlo díky všudypřítomné reklamě, rozšíření spektra nabízeného zboží a zvýšení kupní síly k výrazné proměně našeho vztahu k věcem a vnímání obrazu věcí. I každodenní nákup se stal naší politickou a etickou volbou. Pro některé z nás je obklopování se zbožím potvrzením společenského statusu, seberealizací nebo i relaxací. Tento pozměněný vztah k věcem jsme se v poslední desáté kapitole nakonec rozhodli obsáhnout zařazením televizních reklam. Tato prezentace samozřejmě neměla návštěvníky přimět k zakoupení představovaných výrobků. Ostatně velká část těchto produktů se už dnes nevyrábí. Ke každému ročníku uplynulých dvaceti let jsme se rozhodli vybrat jeden typický šot, zastupující také některý z charakteristických rysů nabízeného zboží nebo služeb. Více než prezentaci výrobků s odstupem času prezentují reklamy samy sebe – jak jsou vytvořeny a jaké volí strategie, aby nás přesvědčily. Kromě naplnění kapitoly Věci jsme těmito šoty chtěli navodit atmosféru doby, o které pojednává tato výstava. Byla to doba, kdy jsme četli různé knihy, chodili na rozličné filmy, a reflektovali dobu poměrně odlišně. Nabízená šíře možných prožitků byla širší než kdykoliv předtím. Ale většina z nás viděla v téže době tytéž reklamní šoty. Podobně jako nám mohou vůně podprahově evokovat

vzpomínky, jak jsme tehdy žili, navozují nám je i tyto zdánlivě zapomenuté reklamy.

Samotný název výstavy *Via lucis*, převzatý z titulu knihy Jana Amose Komenského, jsem dlouho považoval v mnoha ohledech za nešťastný. Poněkud mi asocioval vyprázdněnost různých schematických agitačních projektů, jaké se pořádaly před rokem 1989, a navíc mi nepřipadalo, že by odrážel jazykovou a názorovou orientaci soudobé společnosti. Příliš v ní nevidím návraty k barokní zbožnosti nebo výrazné snahy o příklon k reformované církvi. Stejně označení navíc nesou také internetové stránky jedné duchovní společnosti, jejímž cílem je „*spojit síly světla k vytvoření duchovní harmonie v souladu s ideou vodnářského věku*“, nebo dokonce portál příznivců satanismu. Nakonec jsme ale tento název ponechali, jen jej rozšířili o letopočty a výstižnější podtitul. Nejen proto, že už jej nebylo dost dobře možné měnit, ale také proto, že v něm můžeme nacházet některé další souvislosti. Mohl by být doprovázen uvozovkami, otazníkem, vykřičníkem i třemi tečkami. To, že těmito interpunkčními znaménky opatřeno není, současně znamená, že je víceméně obsahuje všechna. V názvu je přítomen poukaz na evropanství Jana Amose Komenského, současně odkazuje na relativizující víru ve směřování k lepší budoucnosti, ale lze jej vztáhnout i na samotnou fotografii, jejíž podstatou je záznam světelných paprsků.

VII.

Výzkum vizuálních představ
o vývoji české společnosti
1989–2009: Kolektivní paměť
v obrazech a příbězích

Olga Šmídová

Príspevek informuje o průběhu a metodologii kvalitativního sociologického výzkumu, který využívá především vizuálních metod a přístupů k pochopení a poznání konstrukce takové sociální reality, jako je historické povědomí, „sociální“ či „kolektivní paměť“. Cílem výzkumu je postižení reprezentací této porevoluční doby skrze fotografické obrazy a jejich převyprávění a směřuje k pochopení specifík i analogií rekonstrukce vlastní minulosti pamětníky a nepamětníky polistopadové éry jak fotografickým obrazem, tak vyprávěným příběhem.¹

1 Cílem velkorysého projektu, který organizovalo Národní muzeum fotografie v Jindřichově Hradci, bylo fotograficky zmapovat reflexi novodobých českých dějin od Listopadu 1989 po nedávnou minulost (1989–2009) zejména z perspektivy aktérů těchto dějin, kteří je fotoaparátem zachytili a pro takto tematizovanou soutěž vybrali. Projekt byl rozdělen na dvě části - kurátorský výběr Mg A. Tomáše Pospěcha z děl profesionálních fotografů a na sběr fotografií v rámci veřejné soutěže, která byly otevřena prakticky všem soutěžícím. Soutěž probíhala v letech 2007–2009, měla čtyři kola a fotograficky mapovala období dvaceti let po revoluci očima a objektivy „amatérských“ i fotografů-profesionálů či poloprofesionálů. V Národním muzeu fotografie se během dvou let shromáždilo 3 125 soutěžních snímků, z nichž odborná komise v několika kolech - sítích vybírala kolekci k expozici v NMF. Ostatní fotografie se staly součástí sbírek NMF. Na přípravě a vyhodnocení projektu se podílela i autorka příspěvku jako představitelka sociologie, spolu s historikou umění, fotografy-teoretiky. Měla za úkol především zpracování „vyčnívajících“ dobových událostí a témat, resp. tematických okruhů života naší společnosti, která běžní občané považují za důležitá. Tato témata a vyčnívající události doby z perspektivy aktérů byla generována z rozsáhlé delfi ankety, na kterou odpovídali volně svými slovy lidé všech generací, vzdělání, profesí. Vedle estetické a technické stránky, kterou garantovali odborníci na fotografii (Pospěch, Lábová, Vojtěchovský a další), to byla právě „historická témata doby“ reflektovaná občany a vyhodnocená sociologicky v roce 2006/7, která byla vodítkem pro podrobný námět stejnojmenné veřejné fotografické soutěže zahájené v roce 2007 i pro pozdější strukturování výstavního souboru. Okruh témat konkretizující obecný námět soutěže Via lucis „Česká společnost 1989–2009“ tedy nebyl stanoven libovolně

Výzkum Via lucis, 20 let české společnosti ve fotografii, navazuje na stejnojmennou soutěž a archivní kolekci, kterou pořádko Národní muzeum fotografie.² Výzkum „dějinné vizuální představitosti“, resp. vizuálních představ (Banks) jako způsobu reflexe po/revoluční doby ve dvou diskurzech či modech paměti: v obrazech a příbězích, je veden dlouhodobějším zájmem o fenomén „kolektivní“ či „sociální paměti“ na tuto nedávnou minulost. Orientuje se zejména na živou paměť pamětníků, kteří na tuto minulost nějak vzpomínají, a vytvářejí tak obraz této doby. V rámci grantu jsme se se studenty, zatím „v malém“, rozhodli zkoumat také vztah mezi vizuální reprezentací posledních 20. let české společnosti a kolektivní paměti doby vyjadřovanou slovy (narativně). Vedle obrazů v metafo-

ex katedra. Sada témat byla generována základě vyhodnocení delphi anket Via lucis - pohled na období 1989–2009, ve kterých dobu volně charakterizovali lidé všech generací a profesí. Smyslem ankety bylo pochopit, jaké události a procesy jsou pro účastníky pro porevoluční dobu příznačné či typické. Otevřená otázka v anketě zněla: „*Jaká společenská témata (náměty) by neměla být ve fotografickém obrazu české společnosti pominuta? Které polistopadové události „velké historie“ významně vstoupily do našich životů - „malých historií“?*“ (Uveďte bez přemýšlení, kolik události chcete). Druhá zněla: „*Co je/bylo charakteristické pro život lidí v polistopadové společnosti?*“ (Nepřemýšlejte prosím a prostě napište, s čím máte polistopadovou dobu spojenou).

2 Tematické okruhy pro strukturování soutěže a výběru fotografií pro výstavy byly následující: I. Svoboda/nesvoboda II., Nový prostor III., (+ -) Transformace IV., Globalizace po česku V., Centrum a periferie VI., Svět, na který jsme ne/zapomněli VII., V pohodě VIII., Noví lidé IX., Nová domácnost X., Věci (ŠMÍDOVÁ, 2007). Výběr vítězných, vystavených fotografií byl pak proveden podle této osnovy, kterou doplnil kurátor Pospěch o ryze vizualizovaná témata. Soutěžní kolekce i výstavní soubor nejzdařilejších snímků měla mít nejen umělecké kvality, ale být co nejvíce nejširší i z hlediska sociální paměti - měla pokrýt co možná nejširší spektrum sociálních jevů a procesů, které společnost v posledních dvou dekadách charakterizují. Měla být co nejkomplexnější mozaikou soudobé historie z perspektivy aktérů, kteří ji umí také zajímavě a esteticky zajímavě postihnout.

rickém smyslu, obrazů naší fantazie či obrazů vytvářených příběhy o této době, jsou zde přítomny přece také ony obrazy doby v doslovném slova smyslu, které dobu odrážejí, vizuálně zpodobňují a dokumentují fotograficky. Tyto obrazy spolu s příběhy, které o této době kolují, jsou tím, co utváří podobu naší minulosti a reprezentuje post-socialistickou historii.

Vymístění obrazů ze sociologického zkoumání v době vlády obrazu?

V perspektivě současné teorie kolektivní paměti a identity hrají ústřední roli v produkci představ o minulosti sociální „médiá paměti“ (Karsteiner, Olick Robins, Assman), což jsou ve dnešním „věku ionosféry“ média vizuální, obrazy. V postmoderní době převzaly obrazy nástupnictví od dosavadního vládce kolektivní paměti – tištěného slova. Dnes jsou to, hlavně díky novým technologiím, rychle vytvářené, šířené a konzumované obrazy, které se podílejí na utváření sociální zkušenosti a na reprodukci „tmelu“ společnosti – kultury více, než kdy jindy (Thompson, Sztompka).

V obecné rovině sociologie prorocky hlásá příchod obrazové doby, v rovině empirického poznávání sociální skutečnosti a zkušenosti, která je klíčovým rysem této vědy, však nástup éry obrazu fanfárami zrovna nevídá. Nadále své poznání staví na slovech. Slova slova slova nic než slova, řekl by jeden moudrý šílenec, kdyby žil. Nepočítáme-li ovšem grafy a tabulky. S fotografiemi a filmy nepracuje zde a nyní – až na čestné výjimky (Frantová, Šmíd, Klvač) – ani kvalitativní výzkum, a pokud pracuje, pak spíše ilustračně či dokumentačně. Obrazy, zejména mediální, bývají sice objektem výzkumu, například stereotypu ženy, málokdy

však jsou vlastním předmětem či prostředkem – výzkumnou sociologickou metodou (Sztompka, Collier, Harper). Mechanismy vizuální imaginace a její výtvoř, tedy „vizuální představy“ (Ball, Smith, Sztompka), zkrátka dosud velkou měrou leží mimo akční radius naší „sociologické imaginace“ a zejména epistemologické citlivosti a metodologické reflexivity. To je ovšem poznávací omezení, které je z hlediska požadavku „jedinečné přiměřenosti metod“, který nastolila etnometodologie, vážné, protože nás připravuje o možnost poznávání celé sféry sociální reality a lidské zkušenosti.

Paměť jako kolektivní fenomén

Výzkum „živé paměti“, jak se projevuje v reminiscencích pamětníků (Lavabre), se zabývá všemi socializovanými formami přítomnosti minulého se obvykle opírá o metody a data autobiografické, tedy narativní povahy (Šmídová). Naše historická představivost pracuje jak narativně, tak vizuálně, jinak řečeno funguje díky oběma modům paměti. Přístup k vizuálně reprezentované minulosti, využívající halbwachsovský koncept „kolektivní paměti“ (mémoire collective), jenž reflektuje jak překročení zlomu (kontinuitu), tak i zapomnění a vytěsnění, diskontinuitu, tak sleduje cíl dát výzkumu historické představivosti také vizuální rozměr.

Maurice Halbwachs ve své koncepci kolektivní paměti vychází, stručně řečeno, z toho, že minulost není ukládána v geologických vrstvách, ale je neustále rekonstruována z hlediska přítomného. Individuální paměť je reálná díky sociálním či „kolektivním rámcům“, tedy interpretačním a reprezentačním vzorcům, které jsou veřejně dostupné

a reprodukováno vlivem zapojení členů do skupinové komunikace. Třetím předpokladem dnes znovuobjevovaného klasika je, že paměť plní sociální funkce, mimo jiné identifikační úlohu. Paměť je rekonstruktivní, operuje tam a zpět. Organizuje a rekonstruuje minulost neustále se proměňujícími a aktualizujícími se referenčními rámci, nahlíží minulost skrz neustále se posouvající prizma do minula ubíhajícího dnes, do historie se zavíjejícího dneška. Naše paměť vnáší do mnohotvárnosti okamžiků návaznost, neboť nové vnímáme a interpretujeme zorným úhlem sedimentované zkušenosti (Berger, Luckman, Bergson, Halbwachs).

Autobiografie jedince, takzvaná „malá historie“, reprezentuje to, co Lavabre nazývá „živou paměť“ pamětníků, a je sledem evokací minulosti v toku života, na rozdíl od institucionálně organizované „historické paměti“. Oba mody paměti jsou však na sobě bytostně závislé, fungují jen v interakci: Osobní vzpomínky jsou rámované kolektivními příběhy, těží z nich a odkazují k nim. Přijímáme-li sociálně konstruktivistickou perspektivu při studiu kolektivní paměti a paměťových diskurzů či rámců, pak s vědomím toho, že různá media paměti, diskursy, kulturní kódy či referenční rámce vzpomínání produkují jiné verze „naší minulosti“, protože je konstruují jinými diskurzivními prostředky a praktikami – fotografickým zobrazováním či vyprávěním (Van Dijk, Potter, Harper, Sztompka).³ O kolektivní paměti proto hovoříme v přítomnosti a v plurálu: různé verze „naší“ minulosti spolu v diskurzivním poli soutěží a soupeří, jsou nástroji i produkty bojů o kolektivní

identity, neboť zvnitřku produkovaná historie je tím, co umožňuje říkat My. Předpokládali jsme a věřili, že o lidové reflexi období naší slavné „transformace“ či „cestě ke světlu svobody“, jak je naznačeno v názvu soutěže, se vizuální (fotografickou) metodou dozvíme cosi jiného, než co se ukázalo z delphi ankety. Že zjistíme cosi kvalitativně nového přinejmenším o její viditelné „fasádě“ a o tom, co za ní lidé vidí či tuší.

Průzkum bojem jako cesta ke zvýšení metodologické reflexivity

Výzkumný projekt sledoval s ohledem na zájem o vizuální podobu kolektivní představy o podobě a smyslu naší nedávné minulosti také metodologický cíl: Měl prověřit možnosti zkoumání vizuálních modů sociální paměti a vyzkoušet užitečnost zapojení vizuálních metod, konkrétně fotografie, do výzkumu kolektivní paměti na post-socialistickou transformaci české společnosti. Chtěli jsme se pokusit propojit vizuální a narativní metody, reflektovat omezení a pokud možno vytríbit tuto metodu, zjistit, co a jak ve výzkumné interakci funguje. Zajímalo nás především, jak dnes diváci „čtou“, interpretují fotografie, které zobrazují „duch doby“, které jiní lidé – autoři soutěžních fotografií pořizují. Fotografie totiž zobrazují vyčnívající události a vyjadřují tep doby jak podle soutěžících, kteří ji do takto vypsané soutěže poslali, tak i podle porotců soutěže Via Lucis, 20 let české společnosti ve fotografii. Fotografie se staly relevantními reprezentacemi historie i pro výzkumný tým, poté co konečnou podobu souboru snímků vybral a v pilotážích rozhovorech prověřil. Předvýzkumem (v pilotáži) prověřené fotografie pak posloužily jako předměty/

³ Erving Goffman hovoří o fotografii jako „dokumentačním klíčování“ a tedy realistickém čtení fotografií jako odrazů reality tam, nikoli obrazů.

podněty vlastního sociologicko-fotografického výzkumu. Vybrané fotografie ze sbírek NMF Via Lucis, tedy podle soudu autorů, expertů i diváků – komentátorů, zachycují typické vnější projevy dobové příznačných sociálních jevů. Jinak řečeno, jde o výslednou sadu fotografií, které – vedle estetických kvalit – tedy jsou i sociologicky relevantní výpovědí o tématu lidové rekonstrukce vlastní minulosti.

Fotografie jako obrazový deník společnosti

Fotografický obraz má oproti vyprávění, které je vždy aktuální retrospektivní selekcí a rekonstrukcí minulosti z nynějšího pohledu, tedy ex post facto, tu komparativní výhodu, že je onou „momentkou“. „Zmrazuje okamžik“, konzervuje jej pro další použití. Odráží cosi z reality „tam a tehdy“. Obráží a zachycuje i situaci fotografování jako akt dělání reprezentací. Je stopou tohoto aktu. Foto zachycuje a „zamrazuje“ i pohled autora skrze objektiv, referuje tak i k jeho percepci, pojetí, odkazuje k jeho vztahu k fotografovaným objektům. Odkazuje k němu samému. Referuje i k širším sociálním kontextům: K době ve které byla fotografie pořízena s jejím viděním, vkusem, estetikou, módními konvencemi zobrazování, technologií fotografování a vznikem fotografií atd.

Fotografování představuje v goffmanovské terminologii „dokumentační klíčování“ a přispívá k ustavení takových interpretačních rámců, které sociálně organizují i naši individuální percepci nesourodého dění kolem nás v souladu se sdílenými vzorci a kulturními pojmy. Technika zdánlivě jen snímá, jako zrcadlo odráží a reprodukuje dění, aby z aktuálních událostí vyrobila fakt něčeho, co se tehdy

a tam skutečně odehrálo. Fotograf ovšem díky výběru, zdůraznění některých aspektů reality (setting, priming) a díky zasazení aktuálního dění do jistého příběhu či rámce (framing) činí z dění právě „tu událost“. Prezentuje objekty v jistém světle. Zpodobňuje, reprezentuje situace „jako něco“. Jako něco smysluplného. Fotodokumentace tak dění nejen zachycuje, ale dává mu tvar v souladu s konvenčními kulturními prostředky interpretace a zobrazování světa kolem nás.

Fotografie je „dokumentem“ – stopou po něčem, ale i „monumentem“, řečeno foucaultovsky. Je sama něčím. Je stopou dokumentování jako sociálně a historicky podmíněné lidské aktivity. Je stopou subjektu a jeho vztahu k objektu. Je historickým artefaktem. Obě dvě tyto stránky fotografie (dokumentární a monumentální) lidé, kteří „skrze ně prohlíží“ uplynulé období během našeho výzkumu, reflektují a obě explicitně artikulují. Nechtou fotografie jen realisticky, pouze jako dokument. Často se nejen dohadují, v jaké době mohla být fotografie vyfocena, ale kým a proč byla ta a ta fotografie pořízena. Lidé komentující dobová fota pátarají na obrázcích po znacích, kterými by své domněnky o původu a smyslu jejich pořízení podepřeli. Projektují na pozadí obrazu pocity a postoje fotografa, které z fotek „vyzařují“. Propojují autorovy pocity se svými vlastními pocity a prožitky, které vyvolávají skrze fotografii, spolu se svými tehdejšími i dnešními zážitky a emocemi. Často pak porovnávají, co tím chtěl asi říci soutěžící fotograf tehdy a co k tomu chtějí říci oni sami nyní z odstupu, který fotograf neměl a nemohl mít. Naši komunikační partneři a partnerky („respondenti“) běžně také zobecňují význam. Nacházejí a vyjadřují poselství obrazu i smysl jeho zobrazení a vystavení.

Lidé obdobně jako při pročitání svých deníků či dopisů z mládí si vybavují nejen ono „to bylo“ či „tak to vypadalo“, ale spolu s tím hodnotí „takoví jsme byli“, „takto jsme to viděli“, cítili, hodnotili, chápali, prožívali a zobrazovali jako zaznamenání hodné. Často dnes reflektují svá tehdejší očekávání věcí budoucích „takto to bude“ a tehdejší vize „takto by to mohlo být“. Lidé tedy interpretují nejen to, co je na fotografii-textu, ale i další sociální kontexty tohoto textu svého druhu. Ptají se, co tím chtěl fotograf, podobně jako básník, asi o své době říci a komu vlastně své poselství adresoval. Zkoumají, zda je to oslovuje a koho by to snad mohlo oslovit, čím je to oslovuje a jak. Hledají, jak se již v tomto stadiu našeho fotovýzkumu ukazuje, i v běžné fotce z rodinného výletu také obecnější smysl sdělení o lidské zkušenosti ve světě a se světem. Lidé hledí na lidi na snímcích, ale hledají především sebe. Získané výpovědi se tedy týkají lidských subjektivit, subjektů, charakterizují je. Častěji než jen za sebe však lidé hovoří o situacích na fotech a za nimi jako příslušníci jistých kolektivit, generací, národů, etnik, lokálních komunit (Pražanů...). Ostatně lidé rozpoznávají ono „to bylo“ na fotografiích, pořízených druhými, jako svou vlastní minulost, když události na obrázcích asociují s obrazy ze svého života. Přivlastňují si tuto zobrazenou minulost skrze to, jak obrazy interpretují, vytvářejí obrazy sama sebe v historických kontextech – životní historie.

Vytváření a povaha dat: elicitální foto-interview

„Foto-elicítace“, tedy spíše vyvolání a ozřejnění obsahu a smyslu souboru fotografií během výzkumného volného

„foto-interview“ spolu s výzkumníky (Collier, Harper, Sztomka) nad souborem fotografií, byla klíčovou metodou generování dat.⁴ Data mají podobu volných hloubkových rozhovorů nad fotografiemi z předložené kolekce 43 fotografií. V první elicitální části foto-interview komunikační partneři volně hovořili o tom, co na fotografiích vidí, co jim připomínají, co o nich soudí. Rozhovory nad fotosouborem vybraných snímků jsou silně asociační a autobiograficky laděné. Výzkumníci v jejich průběhu podporují volné řetězce asociací a usnadňují evokaci vlastních vzpomínek a zkušeností, ale i obecných soudů o „době“ a rozvíjí argumentaci komunikačních partnerů. Každý respondent hovoří jen k těm fotografiím, které si vybral, ke kterým má co říci, chce je komentovat, protože jej zaujmou a vyvolávají v něm odezvu. Jsou pro něj, pojmenováno v kategoriích kvalitativní metodologie, relevantní.

„Komentovaný výběr“ či sestavení „Mozaiky doby“ je strukturovanou úlohou pro naše komunikační partnery, kterou uplatňujeme v závěrečné části rozhovoru nad fotosouborem. Respondent je na závěr, poté, co už celý foto-soubor prohlédl a selektivně komentoval, požádán, aby vybral několik snímků, které co nejpřehledněji vystihují život naší společnosti v této době, a je vyzván, aby pokud možno objasnil, proč z fotosouboru vybral právě tyto snímky jako nejvýstižnější obrazy, ikony posledních dvou dekad. Fotografie, resp. fotosoubor, ve výzkumu historických představ metodou foto-interview slouží nejen jako prostře-

⁴ Fotografie byly selektovány z rozsáhlé kolekce Via Lucis shromážděné díky veřejné soutěži a archivní práci NMF (vizte výše), které byly vybrané experty a některé fotografie byly doplněné po pilotáži (formou foto-interview nad kolekcí 23 fotografií), podle toho, jaká témata dotazování v původní pilotní kolekci postrádali.

dek vytváření dat, ale také předmět a podnět k asociacím a reminiscencím artikulovaným slovy.

Prohlížení a čtení fotoobrazů komentujícími diváky nechápeme jako pouhou recepci, ale jako aktivní oboustranný proces komunikace čtenáře s obrazem-textem a současně s výzkumníkem v situaci foto-interview, kdy je obsah vizuálního textu-fotografie „čten“ prizmatem dosavadní zkušenosti a akumulovaného vědění. Fiske a Eco upozorňují, že text může být čten i „proti srsti“, proti záměru autora. „Intentio autoris“ a „intentio operis“, záměr autora a díla, může tedy být jinaký, rozdílný, ba protichůdný diváckému interpretačnímu záměru a jeho způsobu dekodování sdělení („intentio lectoris“).

Ve foto-interview nad fotokolekcí fotografií Via Lucis, jejich podtitul by vystihl slogan „naše doba očima soutěžících spoluobčanů“, pozorovatel-čtenář proniká během prohlížení do fotografie, tak jako oknem do „světa tam a tehdy“, a stává se cestovatelem v čase. Podobně jako se Alenka dostává za zrcadlo a tam objevuje svět tam a tehdy. Člověk si však fotografii prohlíží jako posla, který přichází a pochází ze „světa tam a tehdy“, jako dobovou fotografii. Přistupuje k fotografiím podobně jako archeolog k nálezům. Tuto interpretační práci podstupuje divák-komentátor vždy ve světě zde a nyní, s odstupem času, a je si toho vědom. Díky tomuto přístupu do doby i odstupu od oné doby, jenž je konzervována ve fotografii, je probouzena reflexivita „čtenářů fotografií“.

Je to reflexivní práce zvláštní kvality, která se často projevuje jako „reflexe na druhou“, tedy jako dnešní ex post reflexe tehdejší reflexe jisté události, například prvních

svobodných voleb či první naší cesty na Západ. Jedná se často o živé reflexe, které jsou svou povahou poněkud odlišné od narativní reflexivity, i když i při vyprávění příběhů o minulosti funguje dvojí perspektivizace, fokalizace. Při pozorování fotografií dochází k znovuprobuzení tehdejších dojmů a k znovuprožití tehdejších pocitů, což provází jejich hodnocení, často sebeironizující anebo s podtónem nostalgie. Rozpoznání rozdílů tehdejších a aktuálních pocitů přerůstá v pocity a názory dnešní a v jejich rozpoznání a pojmenování.

Metoda, techniky výzkumu a výzkumné kroky

Výzkum je zaměřen na „čtenáře“, na publikum (či potenciální publikum) jako aktivní interprety, kteří aktem prohlížení a komentování fotografií znovukonstruují smysl obrazů slovy. Při této komunikaci s obrazy se projevuje jejich účinek na pozorovatele, neboť i obrazy „něco dělají“ (Austin), něco v lidech vyvolávají, ovlivňují je. Tvůrci reklam to dobře vědí, a tak vybírají fotky a ty „testují na lidech“ právě s ohledem na jejich sociální účinky. K poznání tohoto „působení snímků na lidi“ směřovaly i naše předvýzkumné kroky: Napřed jsme provedli několikastupňové komentované výběry, které vedly k utvoření reprezentativního souboru vizuálních podnětů-fotografií pro foto-interview a pilotáž předběžného, „reprezentativního souboru“ obrazů, které pregnančně reprezentují dobu. Postupy výběru směřovaly k tomu, aby fotografie představovaly pro lidi relevantní „ikony doby“, a to nejen ve smyslu postižení velkých „vyčnívajících“ událostí, ale aby vyjadřovaly i něco z dobové společenské atmosféry, nálady. Vznešeně řečeno, šlo nám při výběru fotografií do

fotosouboru a při pilotáži této kolekce o to, aby snímky vystihly „ducha doby“.⁵

Dalším cílem vzorkování bylo dosáhnout toho, aby výběr souboru „reprezentativních“ fotografií maximálně pokryl důležitá témata (sociální jevy) spojovaná s dobou, zejména s její diskontinuitou.⁶ Zde jsme naráželi na to, že některé aspekty doby lidé tematizují obrazem, jiné ve vyprávěních. Tak třeba revitalizaci a zabarvení panelových sídlišť, které lidé s dobou verbálně běžně spojují, se prostě nefotí a neposílá do fotosoutěže, podobně jako obrazovka PC s facebookem. Ne všechny sociální jevy mají vizuální projev. Ne všechny považujeme za hodné zachycení obrazem. Nefotografujeme je, nemáme-li k tomu nějaký jiný důvod (např. investor si dokumentuje výsledky práce na panelových domech, pojišťovna znehodnocení fasády).

Rekapitulují-li sled výzkumných kroků, pak:

1. roce 2006–2007 bylo z volných líčení a vyprávění (Delphi anket) vygenerováno 13 opakujících se témat, okolo kterých se příběhy o nedávné minulosti točily a které vyjadřovaly;
2. ve druhém kroku byla témata z ankety doplněna kurátorem výstavy Via Lucis Tomášem Pospěchem o témata,

5 Finální výběr reprezentativních fotografií doby do foto-souboru pro účely výzkumného rozhovoru nad fotky (foto-interview) prováděli a testovali v pilotáži již sociologové zejména ze soutěžních fotografií z Via Lucis Obraz české společnosti ve fotografii 1989–2009, resp. z předvýběrů úspěšných snímků vybraných odborníky na dokumentární a uměleckou fotografii.

6 Tato historická témata, jak již bylo řečeno výše, byla již před soutěží Via Lucis v roce 2006 zjišťována pomocí delphi ankety.

kteřá se objevovala jen a jen na fotografiích oné doby v soutěži i archivech. Současně byla vyhlášena veřejná fotografická soutěž na téma Obraz české společnosti ve fotografii 1989–2009, která tato témata zohledňovala při výběru snímků. Podle této nyní již smíšené narativně-vizuální tematické osnovy byly expertní skupinou v několika kolech vybrány nejlepší fotografie na výstavy v Bruselu, Bratislavě a Jindřichově Hradci;

3. ve třetím kroku jsme již se sociologickým týmem podle této osnovy vybírali fotografie tak, aby fungovaly ve foto-interview jako dobré podněty. Takové podněty probouzí zkrátka škálu pocitů, postojů, názorů a narativ. Takové fotografie jsou vhodné na foto-elicitační foto-interview (Harper, Sztompka);
4. ve čtvrtém kroku jsme předběžně vybraný soubor fotografií (N=23) odzkoušeli v předvýzkumu v pilotním foto-interview. Komunikační partneři si mohli sami volit, která fota jsou pro ně relevantní, a komentovat je podle svého, svými slovy. Cílem takto nastaveného hloubkového rozhovoru nad snímky bylo co nejvíce podnitit asociace mluvčího a rozvinout a prohloubit jeho tematizace a interpretace. Na konci rozhovoru byl komunikační partner či partnerka požádán či požádána, zda by z fotografií nemohl/a sestavit svůj obraz doby: „mozaiku doby“. Jednou z volných otázek v pilotáži byl rovněž dotaz, zda v souboru fotografií nějaké téma vystihující dobu nechybí;⁷

7 Pro představu – ve scénáři foto-interview stálo: Sestavení „doby“ z typických fotek, které ji podle komunikačního partnera nejlépe vystihují, a reflexe nad tímto „subjektivním“ obrazem (koláží) doby. Otázka resp. žádost A: *Vybere prosím cca 5 – 8 fotek a sestavte je za*

5. po pilotáži byla z pilotních rozhovorů generována témata, která lidem v kolekci chyběla, a ta byla opět do souboru ke konečnému foto-interview doplněna.⁸ Témata, jejichž absenci lidé pocítovali, mohla být doplněna ovšem jen tehdy, pokud v rozsáhlém archivu bylo možné vyhledat obrázky na absentující téma.⁹ Doplněním souboru snímků o chybějící témata vznikl definitivní „reprezentativní“ fotosoubor pro finální etapu foto-interview se 43 foty ve fotosouboru. Scénář rozhovoru jsme po pilotáži prakticky již neměnili, osvědčil se. Foto-elicitační rozhovory „naostro“ byly transkribovány. Nyní jsme ve stádiu interpretace dat.

Cenné v tomto narativně-vizuálním výzkumu bylo zjištění, co se zachycuje v obrazové řeči, na rozdíl od verbálních cha-

sebou podle toho, nakolik vystihují dobu.

Otázka B: *Co vám tam v té mozaice tváře doby ještě chybí? Co by bylo možné doplnit?*

Otázka, resp. žádost C: *Zamyslete se prosím nad tímto vaším/naším obrazem doby nad tou „naší dobou“*

(Instrukce: Lze klidně také nechat povídat „za“, mimo fotografie, co pro ně tato doba „posledních 20 let“ (tedy post-) znamenala, jaká podle nich byla, co ji charakterizuje dále (a není na fotkách), prostě cokoli!)

- 8 Respondenti se často dožadovali doplnění nějakých pozitivně laděných fot, tematizujících to hezké, dobré a nadějně, ale již v pilotáži sami sestavovali ve velké většině velmi černou či šedočernou „mozaiku doby, jak ji vidím já“.
- 9 K doplnění témat jsme využili předvýběry čítající řádově stovky fotografií, a to ze dvou důvodů: prošly esteticko-technickým sítím, byly to podle soudu odborníků (Pospěch, Lábová, Vojtěchovský a další) prostě pěkné, a nejen výstižné fotografie. A pak, přístup do archivu NMF, kde je uložena bez digitalizace asi polovina ze 3200 fotografií účastníků soutěže, mi sice byl umožněn, ale otázky digitalizace a legitimacy využití celého souboru budeme teprve institucionálně řešit.

rakterizací porevoluční české společnosti.¹⁰ Některé sociální jevy jako projevy doby bývají reprezentovány v jednom – narativním kódu, jiné v druhém – vizuálním kódu (modu, diskurzu). Některé sociální reality prostě vyžadují jiný „idiom“ rozpoznání a reprezentace, jak tvrdí Gubrium a Holstein. Sociální reality tematizované díky zachycení a zobrazení vizuálních jevů nesou významy a témata, která se buď obvykle slovy nevyprávějí, nebo dokonce nedají vyprávět. Nebo to dokážou jen skuteční literáti a básníci. Pro foto-interview je příznačné, že lidé plně soustředění na komunikaci s fotografií nezřídka zapomínají na to, že jsou „respondenty“, jako by byl předmětem zájmu výzkumníků fotografický obraz. Již v průběhu pilotáže bylo, jistě i díky tomu zřejmé, že foto-interview přináší výpovědi bohaté, co se týče formy (emoce, postoje, vize, očekávání, stereotypy, názory, morální soudy, argumenty...) i obsahu lidmi tematizovaných sociálních jevů a procesů, které byly podle nich představeny výjevem na snímcích.

Vzorkování

V zájmu zvýšení teoretické citlivosti k různým zkušenostním kontextům kolektivní paměti byly rozhovory strategicky vedeny s příslušníky dvou generací, generací v historicko-biografickém smyslu. „Generace roku nula“ představovala lidi, kteří v této post-socialistické době teprve

10 Průniky „témat doby“ v mikro-narativech obsažených v delphi anketách, které tomuto výzkumu recepce předcházely a na fotografiích, skýtají možnost porovnání tematického průniku toho, co je zobrazováno jak narativně, tak i fotograficky. Velkou výpovědní hodnotu pro nás mají však i ty záležitosti, události a jevy, které jsou zviditelňovány jen fotograficky, nebo naopak jen narativně.

vyrůstali a nemají přímou zkušenost s životem v jiné době. Druhá je generace lidí, kteří byli v době revoluce již dospělí a byli socializováni jak do socialistické společnosti, tak byli později resocializováni i do (p)ost-socialistického kapitalismu.

Vzorkem je v kvalitativním výzkumu, vycházejícím z konstruktivistických předpokladů, míněn sice vzorek fenoménu – kolektivní paměť postkomunismu, tedy relativně sdílený vizuální obraz doby (v jeho narativní artikulaci), jeho obsah, konstrukční formy obrazu, postupy, pravidla zobrazování a normy.¹¹ Obrazy však samy nemluví. Mluví jimi lidé-fotografové. Mluví o nich či za ně jejich diváci, když vypravují, jak na ně působí a jaké vzpomínky v nich probouzejí. V této etapě tedy zkoumáme především tyto verbální „překlady“ vizuálních obrazů, jejich interpretace vyjádřené narativně. Jinak řečeno, sledujeme narativně-vizuální historické představy a zkušenosti.

Dobové obrazy doby, jakými jsou fotografie, v lidech vyvolávají živé reminiscence, pocity a dojmy déja-vu. Při prohlížení snímků výjevy na fotografiích lidem asociují jejich vlastní zážitky, prožitky, zkušenosti a nenaplněné touhy. Probouzejí vzpomínky typu „taková očekávání jsme měli“, „toto tu bylo a už není“ a „toto tu je, ale nebylo“, „toto tu stále je“ anebo „toto tu stále není“, spolu s dnešními bilancemi a aktuálním hodnocením dosavadního i hypotetického historického vývoje. Výzkum tak umožní dílčí zobecnění, která povstávají z rekonstrukce obsahů lidové představi-

vosti, „lidové historiozofie“ projevené ve vizuálním i narativním diskurzu kolektivní paměti.

Tak doba předlistopadová je viděna jako „šedivá“ a „ošuntělá“, „monotónní“ a „nepestrá“ na rozdíl od kulís současnosti, zatímco v čistě biografickém modu vypravěči zase hovoří o „bezčasí“ předlistopadové éry na rozdíl od dějovosti až zběsilosti té polistopadové.

Jak již bylo řečeno, výzkum je orientován pragmaticky, tedy na uživatele-diváky obrazů. Zajímá nás, jak lidé obrazy-fotografie užívají, jak je interpretují na pozadí svého vědění a jak je rozebírají a posuzují ve světle své vlastní historické zkušenosti. Při této foto-elicítaci jde především o evokaci vzpomínek, znovuzpřítomnění, probuzení historické zkušenosti, kdy se lidé vyjadřují sice slovy, ale „skrže obrazy“. „Prizmata“ zkušenosti, kategorie a výkladové rámce, které mluvíci pozorujíce fotografie a vyprávějíce o tom, co na nich a v nich vidí, aktivují a které uplatňují při interpretaci obrazů, jsou terčem sociologova zájmu, i když nutně nepřehlídí jedinečné zážitky a pocity a jejich individuální způsoby exprese. Právě ony diskurzy, prizmata, interpretační „kolektivní rámce“, metafory a kategorie, tyto sociální formy pamatování, ve kterých naši minulost artikulujeme, které jsou sdílenými veřejnými „kulturními zdroji“, „strukturami zdravého rozumu“, „kulturními repertoiry“, jsou ve hledáčku sociologů. Tyto kulturní formy jsou „jazykem“ a médiem naší paměti, jazykem, který je vlastnictvím všech, ač nikomu nepatří, který umožňuje naše vzpomínky komunikovat a sdílet dokonce i s těmi současníky, kteří „to na vlastní kůži nezažili“. Spolu s historickými obsahy, kterými lidé aktivně svou minulost neustále přetvářejí k dnešnímu obrazu, jsou předmětem našeho zájmu

¹¹ Tento příběh soudobé historie v obrazech má i postavy, jimiž je zalidněn. Jeho protagonistou je My-národ.

právě tyto sdílené diskurzivní praktiky a kulturní repertoiry či formy, tyto sociální mody imaginace a reprezentace vlastní minulosti.

Sdílení obrazů doby i jejich variabilita, tedy podobnosti i rozdíly vizuálních a narativních reprezentací z pohledu dvou historických generací: těch, kteří v té epoše již vyrostli, a těch, kteří jsou pamětníky a byli socializováni do socialistické kultury, je zajímavé ovšem nikoli tolik z hlediska toho, co o polistopadové době ta která generace ví a co o ní soudí, ale spíš z hlediska, jak o ní přemýšlí a jak ji soudí. Ptáme se: Jaký obraz si o těchto „soudobých dějinách“ ta která generace udělala, jakou představu o transformaci si tyto generace formují v obrazech a z obrazů. A jakou ze slov a slovy?

Post skriptum aneb místo závěru

Čtenáře obvykle nezajímá recept, podle kterého kuchařka postupovala, ale hotové jídlo, jeho vůně a chuť. Chce ochutnat. Výzkum ale zatím běží, transkripce z rozhovorů nad fotky teprve začínáme analyzovat. Jeden z dílčích nálezů však přece jenom čtenáři předložím. Je jím kolektovaný obraz doby, kolektivní „Mozaika doby“ složená volným výběrem ze 43 fot našich komunikačními partnery a partnerkami dvou generací.¹² Jde, lapidárně řečeno, o snímky, které vybralo nejvíce lidí jako typické reprezentanty naší polistopadové společnosti a našich životů v ní. Jde o snímky, kterými vyjadřují svou zkušenost s ní své představy podoby naší společnosti polistopadové doby. Jde

o snímky, které zvítězily v několikakolovém „lidovém plebiscitu“ coby lidové „ikony doby“, se kterými se lidé nejvíce ztotožňují, protože vyjadřují i jejich vizuální představu polistopadové doby. Jsou lidové v dvojím smyslu: jednak to byli soutěžící a konečně i diváci („respondenti“), kteří fotografiím tuto sociální funkci „reprezentantů epochy“ přidělili, a to vedle odborníků (poroty soutěže) a samozvaných odborníků na sociálno, jimiž je náš tým složený z pedagožky a studentek a studentů, jednak jsou tyto snímky „lidové“ ve smyslu bourdieovské „lidové sociologie v obraze“. Vybrané „ikony doby“ jsou - troufám si provokativně tvrdit - vizuálním „vox populi“, jakýmsi veřejným míněním v obraze.

¹² Za zpracování dat patří díky kolegyni bc. Lucii Horáčkové, studentce FSV UK, která se ujala tohoto úkolu.

Literatura:

1. BALL, Michael – SMITH, Gregory W. H. 1992. *Analysing visual data*. London: Sage.
2. DENZIN, Norman K. – LINCOLN, YVONNA S. The Discipline and Practice of Qualitative Research. In: *The SAGE handbook of qualitative research*. London: Sage
3. GOFFMAN, Erwing. 1986 [1974] *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. New York: Harper & Row. ISBN 0-930350-91-X.
4. HARPER, Douglas. 2007. Meaning and Work: A Study in Photo Elicitation. In: BRYMAN, Alan (ed.) *Qualitative Research 1*. London: SAGE.
5. LAVABRE, Marie-Claire. 2005 Užívání a zneužívání pojmu pamět. *Biograf*, roč. 2005, č. 37, s. 57–65.
6. LYNCH, Kevin. 1965. *The Image of the City*. Cambridge Massachusetts: The M.I.T. Press.
7. OLICK, Jeffrey K. – ROBBINS, Joyce. (1998) Social Memory Studies From „Collective Memory“ to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology*, vol. 24, p. 105–140.
8. SZTOMPKA, Piotr 2007. *Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha, Sociologické nakladatelství.
9. ŠMÍDOVÁ, Olga. 2007. *Delphi anketa Via lucis: reflexe „soudobých“ dějin, vyčnívajících událostí a sociálních jevů očima aktérů*. Praha: FSV UK a NMF Mimeo.
10. THOMPSON, John, B. 2004. *Média a modernita*. Praha: Karolinum.
11. Via lucis 1989–2009. 2009 Česká Společnost ve fotografii. Czech society in photographs. Jindřichův Hradec: Národní muzeum fotografie. (www.nmf.cz)

Zdroje:

Fotografie ze sbírky NMF v Jindřichově Hradci Via Lucis, které byly vybrány pěti a více komunikačními partnery z předložené kolekce („respondenty“) v foto-interview:

| N výběrů | Fotografie |
|----------|-----------------------------|
| 8 | Bezdomovci |
| 7 | Trpaslíci |
| 7 | Motorkáři |
| 6 | Osamělý neonacista |
| 6 | Město – skelet budovy |
| 5 | Kaplička, kůň a novostavba |
| 5 | Ostnaté dráty, hranice |
| 5 | Billboard Triumph a školáci |

VIII.

Dokumentárna fotografia
a sociológia

Petra Hanáková

Improvizovaná kurátorská spomienka na výstavu *Stratený čas? v Slovenskej národnej galérii* (2007). Výstava, pôvodne zamýšľaná ako výstava o fotografii, sa napokon vyvrbila vo viacmenej sociologický tvar. Predstavila život spoločnosti v období tzv. normalizácie (1969–89), jej každodennosť či „malé dejiny“ a to prostredníctvom akýchsi tematických trsov či sond, ktoré v podstate obišli autorský princíp. Výstava predstavila ako doba vyzerala a čím žila, pričom tento obraz vyskladala z autorových vkladov niekoľkých desiatok slovenských fotografov a fotografiiek. Prezentácia, doprevádzaná obrázkami z výstavy porozpráva ako výstava a katalóg k nej vznikali, v čom „sa prekonali“, čo naopak zanedbali i nakoľko kurátorom pri práci bol i nebol napórúdzí na Slovensku zatiaľ málo sedimentovaný vizuálno-sociologický výskum.

Zdanlivo definitívny tvar výstavy, ktorý obyčajne divák nachádza v galérii či muzeálnej inštitúcii, býva často výsledkom množstva rozhodnutí, zamietnutých volieb a konsenzuálnych riešení... Každá výstava si v sebe nesie vždy i potenciál množstva iných výstav, výsledok však – samozrejme – môže byť vždy len jeden. Keď sme s Aurelom Hrabušickým prijali úlohu predstaviť slovenskú dokumentárnu fotografiu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, tiež sme spočiatku netušili k akému definitívnemu výsledku – k akej výstave sa napokon dopracujeme... Výstava teda nie je, či prinajmenšom v našom prípade nebola, vyplňaním vopred stanoveného predpokladu, materiálovým „vyfarbovaním“ nejakej jasnej kunsthistorickej premisy. Bol to v pravom slova zmysle *work in progress*,

kurátorský projekt, ktorý žil a vyvíjal sa nám pod rukami a až v poslednom štádiu začal nadobúdať jasnejší tvar. Na ceste k napokon vizuálno-sociologicky či vizuálno-antropologicky poňatej či štruktúrovanej výstave sme tak museli obetovať (a, ak hovorím za seba, vlastne aj celkom radi obetovali) viacero osvedčenejších kunsthistoricko-výstavnických metód či praktík. No ak aj výsledok možno i nás samých trochu prekvapil, ak o tom dnes spätne uvažujem, mal svoju logiku, a v istom zmysle sa črtal už v predpokladoch našich prvotných rozhodnutí. Pokúsim sa na ploche tohto malého príspevku aspoň sčasti a zo svojho pohľadu rekonštruovať, ako výstava vznikala, čo sme zvažovali, čo obetovali a aké voľby uprednostnili pri tvorbe *Strateného času?*

Čo nám myslím bolo zrejme hneď od počiatku, bolo vedomie, že budeme musieť obetovať autorský princíp. Slovenská fotografia tohto obdobia (už len ak ju porovnáme s tou českou) nemá toľko veľkých osobností, aby bolo únosné, zvlášť na ploche dvoch poschodí, štruktúrovať výstavu autorským filtrom. Je tu niekoľko výraznejších – „väčších“ mien so závažnejším *oeuvre* (Stano Pekár, Ľubo Stacho, Juraj Bartoš...), viacero „menších majstrov“ s niekoľkými zaujímavými súbormi a napokon pomerne veľa fotografov s pozoruhodnými solitérnymi snímkami či súbormi. Zaujímali nás všetci a tak sme pozvoľna speli k rozhodnutiu, že to čo predstavíme nebude (primárne) fotografia, ale ňou sprostredkovaný obraz doby. Viac ako na autorov sme sa začali sústreďovať na (ich) témy či vizuálne záujmové okruhy a sceľovať z nich akúsi viac či menej konzistentnú mapu či mozaiku. Chceli sme ňou nedávnu minulosť pokryť čo najviac, sprostredkovať vtedajšiu realitu a jej paradoxy čo najpríznačkovejšie. Podvedome sme cítili, že

budú fotografi, ktorých takto zvolenou koncepciou výstavy možno poškodíme, ktorých „autorskému egu“ ublížime, ak však chceme teamový výsledok – teda akúsi abstrakciu (aj) generične prenosného *vizuálu doby*, musíme veci premiešať a autorstvá rozpustiť.

Výsledok bol napokon nečakane uhrančivý a divácky atraktívny a tak aj tí fotografi, ktorých reakcií sme sa sprvu obávali, celkom radi uznali oprávnenosť našej vizuálno-sociologickej voľby. Naša výstava však nielenže tak trochu „zglajchšaltovala“ veľkých a malých, ale podobne zrovnoprávnila i prínosy profesionálov a amatérov. V prostredí, kde je fotografia (nielen samotné umenie) dosť hierarchickým médiom to bol tiež trochu riskantný ťah.

V momente, kedy začalo byť jasné, že naša výstava nebude o fotografii, ale skôr o vizuálnej kultúre, teda že bude pokrývať tú každodennosť, ten bežný život, tú „šedú zónu“, to isté bezčasie tých čias... sme vedeli, že určitú dramaturgiu výstava ako časopriestorové médium predsa potrebuje. Nakoniec sme ju ohraničili, tematicky „zomkli“ dvomi „historickými“ kapitolami – *Obrazy starého sveta* a *Otváranie železnej opony*, v rámci ktorých sa už potom výstava na dvoch poschodiach reťazila voľne.¹ Témy spolu súviseli, neboli však chronologické, skôr – v rámci vročenia výstavy – ahistorické, divákovu trajektóriu nijako nespútavali. Že napokon výstava nadobudla ten svoj „sociologický“ tvar,

bolo možno napokon aj výsledkom spolupráce v podstate dvoch generácií, kde jedna (Aurel Hrabušický) sledovala vývoj a „dozorovala“ kvality média, a druhá (ja) vnímala fotografický dokument v podstatne uvoľnenejšom rámci umenia. A bolo to možno napokon práve toto „odzoomovanie“ Umenia na širší antropologický rámec vizuálnej kultúry, tak v koncepcii výstavy, ako pri výbere jej exponátov, vďaka čomu si výstava našla veľmi pestré publikum. Z vysokej návštevnosti *Strateného času?* i z množstva zápisov v knihe návštev bolo zrejme, že fotografia je médium bytostne interaktívne: ľudia sa zabávali, ale i desili pri mnohých fotografiách a svoje dojmy zapisovali. Výstava im ponúkla – a o to sme sa práve jej „tematickým“ delením pokúšali – veľmi ambivalentný, emocionálne nejednoznačný zážitok. Výstavu nakoniec asi lepšie prijali diváci alebo ľudia z príľahlých humanitných disciplín, ako kunsthistorické publikum, čo pri výstavách v SNG nebýva zvykom. Samozrejme, že všelikomu všeličo chýbalo – jedným Kállay či viac Huszára, iným naopak podrobnejšie zmapovanie rodinných archívov. Jedni očakávali viac „umenia“, iní by ho naopak obetovali aj viac. Výstava bola však taká, aká bola a hoci pri jej príprave išlo o proces, bol reflektovaný a výsledok nebola náhoda.

1 Výstavu tvorili nasledovné kapitoly-miestnosti: *Obrazy starého sveta*, Verejné rituály/výročný kalendár, 1. máj – človek podtribúnový, Sociálne telo, Vizuálna soc-kultúra, Socialistický konzum, Obchodná ulica, Budovanie a jeho dôsledky, Dosť dobrí chlapi, Panelová normalizácia, Súkromie, Mládež, Odložení ľudia, Sociografický portrét, Otváranie železnej opony

Petra Hanáková (1974)

je kurátkou zbierky nových médií v Slovenskej národnej galérii. Venuje sa teórii múzea, slovenskej filmovej a vizuálnej kultúre 20. a aktuálneho storočia a kurátorstvu výstav (napr.: *60/90, Slovak art for free, Nybúvitt* - v spolupráci s A. Kusou; *Stratený čas?*, *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva* - v spolupráci s A. Hrabušickým). Je spoluautorkou knižného profilu o Pedrovi Almodóvarovi (s V. Matákovou, SFÚ, 2005), autorkou monografie *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra* (SFÚ, 2010). Publikuje v Arse, Ročenke SNG, Profile a Kino-ikone.



IX.

„Ludzie z węgla“

Marek Twaróg, Arkadiusz Gola

„Ludzie z węgla“ to fotograficzny projekt, publikacja składająca się z 10 obrazów – tak, nazwijmy te fotograficzno-tekstowe historie – których spoiwem jest... węgiel. No tak, węgiel potraktowany jak symbol. To zatem opowieści wokół „walki o godność“ – czyli problemów pracowniczych na kopalni, „życia po życiu“ – czyli górniczych emerytów, czy „strachu w szoli“, czyli tragedii na dole. Nie jest to więc Śląsk galerii handlowych, nowoczesnego przemysłu, szybkich dróg i młodych ludzi, którzy chcą robić karierę w przedsiębiorstwach high-tech.

Śląsk z tego albumu ma zapach historii i tradycji, ale też pewnej pociągającej plebejskości. Wyczuwaliśmy atmosferę wspólnoty, ale i poczucia zagubienia i odrzucenia. Zachwycały nas więc stare, robotnicze dzielnice z ich zabudową, ale przede wszystkim – ludzie, których tam spotkaliśmy. Nie ci, którzy tam muszą żyć, bo najtaniej. Ale ci, którzy chcą tam żyć. Dla których śląska godność, poczucie odrębności, górnicze tradycje, rodzinne zwyczaje są najważniejsze. Staraliśmy się dostrzec i przekazać ważność tych wartości.

Ten album miał być reporterskim zapisem przemian zachodzących w śląskiej rzeczywistości, rozumianej jako splot symboliki regionu oraz jego historii z codziennością – zwyczajami, wartościami, problemami. Innym słowy album ten jest próbą uchwycenia kolorytu regionu, ale też ma świadczyć o sile śląskiej tradycji. Mamy nadzieję, że jest też elementem nowocześnie rozumianej edukacji regionalnej.

Nasz pomysł opierał się na dwóch fundamentach. W warstwie merytorycznej: chcieliśmy, aby było to wydawnictwo reporterskie. Wydawnictwo pokazujące wycinek rzeczywi-

stości, nie obarczone koniecznością naukowej analizy, ale za to żwawe w narracji, fotograficznie dynamiczne, aktualne, pokazujące problem od strony indywidualnego bohatera. „Ludzie z węgla“ z pewnością nie są elementem promocji regionu, rozumianej jako usiłowanie pokazywania tej ładniejszej strony rzeczywistości. To nie jest album podkolorowany. Reporterskie spojrzenie zakłada bowiem także pochylenie się nad kłopotem, brzydotą, smutnym marginesem. Założyliśmy jednak, że przedstawiona rzeczywistość – „ładna“ bądź „nieładna“ – zawsze jest dowodem na szersze procesy zachodzące na Śląsku. W warstwie formalnej natomiast: próbowaliśmy znaleźć równowagę między typową książką, uzupełnioną fotografiami, a albumem fotograficznym z poszerzonymi podpisami. Wydawnictwo to miało być kompromisem między wyszukaną formą albumu a typowością książki.

Na przełomie XIX i XX wieku na Górnym Śląsku mieszkał i pracował wybitny fotograf Max Steckel. Poza kilkanaście atelier w największych miastach aglomeracji górnośląskiej dla ówczesnych przemysłowców, dokumentował powstające jak grzyby po deszczu kopalnie, huty, cynkownie. Na jego fotografiach powstał niezwykle zapis ciężkiej i niebezpiecznej pracy górników. Interesowały go również powszechne na Górnym Śląsku biedaszyby, a co za tym idzie życie najbiedniejszych grup społecznych. Swoje zdjęcia publikował na pocztówkach, w książkach oraz albumach (Czarne Diamenty, O górnośląskim górnictwie węglowym, Kopalnia węgla). Steckel był pierwszym i jak dotąd jedynym fotografem, który w takiej wymiarze i z taką dokładnością dokumentował pracę w przemyśle ciężkim w tym regionie. Dlaczego o tym w tym miejscu piszemy? Bo kiedy dokładnie po stu latach trafiliśmy do

tych samych kopalń, zobaczyliśmy, że niektóre miejsca nie zmieniły się niemal wcale. Mamy nadzieje, że jego fotografie zawarte w naszym albumie stanowią swoiste dopełnienie dokumentu, który zostawił po sobie Steckel. I to jest też jedna z idei, która przyświecała nam podczas pracy nad tym wydawnictwem.

Mówi się, że na Górnym Śląsku mamy do czynienia z „kultem pracy”. Praca postrzegana jest tu jako dobro, które należy szczególnie szanować, bo pozwala na utrzymanie rodziny. Na Górnym Śląsku właściwie nie ma rodziny, w której nie byłoby osób w jakiś sposób związanych z wydobywaniem węgla. Najprostszy pomysł? Pokażmy ludzi w naturalnym otoczeniu – pod kątem roboty na grubie, jak to malowniczo określa się w śląskiej gwarze. Pracując na Śląsku codziennie spotykamy ludzi i miejsca, które są naznaczone tym kopalnianym klimatem. Bardzo łatwo sytuacje te mogą spowszednieć. My nie chcieliśmy zobojętnieć. Do albumu „Ludzie z węgla” trafiły obrazy, co do których jesteśmy przekonani, że za jakiś czas przestaną istnieć w ogóle. Hałdy kamienia węgielnego są systematycznie rozbierane (służą jako podkład pod budowę dróg i autostrad) lub rekultywowane (obsiewane trawą, drzewami), przez co raz na zawsze giną z naszego krajobrazu. Biedaszyby należą do rzadkości, wydobywanie węgla z płytko leżących pokładów jest nielegalne i wyjątkowo niebezpieczne.

Kluczowe okazało się zdobycie zaufania osób, do których docieraliśmy. Osobiste relacje były najważniejsze. Wyjątkowo pomocne okazało się to, że sztic godaliśmy. Co to znaczy? W rozmowach z bohaterami zawsze posługiwaliśmy się – lepiej lub gorzej – górnośląską gwarą. Dzięki temu od razu postrzegano nas jako swoich. Przed fotogra-

fowaniem, zanim wyjmowaliśmy z torby aparat, zaczynaliśmy od rozmowy, wyjaśnienia celu fotografowania. Czasem podczas pierwszego spotkania robiliśmy bohaterom zdjęcia, które później – w formie małych odbitek – im sprezentowaliśmy. I tak zyskiwaliśmy sympatię naszych późniejszych przyjaciół.

Najtrudniej było opisywać i fotografować katastrofy górnicze, kiedy ludzie w obliczu wielkiej tragedii reagowali bardzo emocjonalnie. Fotoreporter i dziennikarz to w takich momentach intruzi, hieny, zarabiające na pokazywaniu nieszczęścia. Ale jak bez podejścia blisko, bez dotknięcia łą i wsłuchania się w przejmujący lament oddać ogrom tragedii, gdy w jednej chwili ginie dwudziestu górników? W takim przypadku pokazanie samych płonących zniczy przed bramą kopalni to o wiele za mało.

Od kilku lat wspólnie realizowaliśmy materiały dziennikarskie dla „Dziennika Zachodniego”. Tworzyliśmy autorski duet, podobnie widzący rzeczywistość, podobnie oceniający pewne zjawiska i z podobnym pomysłem na formalną realizację tematów. Razem odwiedzaliśmy miejsca w kraju i za granicą obsługując ważniejsze wydarzenia i poszukując ciekawych tematów. Album w części zawiera – uzupełnione i poprawione – niektóre ważniejsze i większe materiały opublikowane w „Dzienniku Zachodnim.” Pozostałą część materiału zrealizowaliśmy od początku do końca z myślą o albumie.



0 autorech

Bit virivit, que caudeat, num, num nocum ad sendam ad cres! Tu viveri finator edinclu dacissolis, prei sedo, vendes-
tea renir atister immoent, notiam fuit, ore niam in die tere-
tiquam senam di incentem dem iam tum mei ium nu in sus
tus am facta, C. Misse publilii se et, que o cut publilii catum
vius morte, C. Icions opte ent C. Idiem nique hos con te
auconduconsu movesce rfecte caelic oportum dientella nor-
bite mnessedee contiu sedo, se, nost L. Vivered aperemus
ingulla dita mortior in dii consulicerte quit et auconve revil-
lis Maeliusultus interfecto C. Si fex non verum terfend iis-
tis condies aucterit. Udestere maxim ni pris fatuium noxi-
mei patis C. Ut publilii pul horunteata vissum ingul-
tuam denam patus acchiliemus consuliumus bonostio-
runt vessi itribus. Mulii in Etris vium aciendu condam inat-
tre tam ius, consum audem facit videper utuid iptere, non-
sultorae, condemquit, tabit; et virio confectarit; in vest vit;
hores vivestius. Erum pubis octandienam inat note, coertie
mustiam, quam simus sigili, nostortem mandis esse niquit.
Egili consulo cupicivat, spioisti onductus ceps, contem iur
los ori spermilic tarbena, es aperbit iaet; Cat videt, consili
cutebat resta, terrarissis. Si poruri scisquo ut L. Mulostrica
tes rebem paris Catus inatque tem publi facta ad merion stil
unt? Nos se ad abustrio ete consunum, quastru ntenin por
ublissulis poporetum caet ventin verte aude faudam, omne-
rissa nox mente tebem iu vent. Orum es! Simentem conem
in Ita, constatam forarium us faut condest renteriorae nons-
intia nitare nonterv iricatudea L. Ordiesimil viciem hucta-
les oculus casdactem sid manu sceat en tuus.
Centra dum, munum imandam opubli fes cor inatis ad
mum cauci tabitru rendius sili, quontia mquonsum inpris
nostest adhus hostam tili et vis; iamdius audam iam, quite-
rumus remnirit actum acciaet facrem intenatum lose

Bit virivit, que caudeat, num, num nocum ad sendam ad
cres! Tu viveri finator edinclu dacissolis, prei sedo, vendes-
tea renir atister immoent, notiam fuit, ore niam in die tere-
tiquam senam di incentem dem iam tum mei ium nu in sus
tus am facta, C. Misse publilii se et, que o cut publilii catum
vius morte, C. Icions opte ent C. Idiem nique hos con te
auconduconsu movesce rfecte caelic oportum dientella nor-
bite mnessedee contiu sedo, se, nost L. Vivered aperemus
ingulla dita mortior in dii consulicerte quit et auconve revil-
lis Maeliusultus interfecto C. Si fex non verum terfend iis-
tis condies aucterit. Udestere maxim ni pris fatuium noxi-
mei patis C. Ut publilii pul horunteata vissum ingul-
tuam denam patus acchiliemus consuliumus bonostio-
runt vessi itribus. Mulii in Etris vium aciendu condam inat-
tre tam ius, consum audem facit videper utuid iptere, non-
sultorae, condemquit, tabit; et virio confectarit; in vest vit;
hores vivestius. Erum pubis octandienam inat note, coertie
mustiam, quam simus sigili, nostortem mandis esse niquit.
Egili consulo cupicivat, spioisti onductus ceps, contem iur
los ori spermilic tarbena, es aperbit iaet; Cat videt, consili
cutebat resta, terrarissis. Si poruri scisquo ut L. Mulostrica
tes rebem paris Catus inatque tem publi facta ad merion stil
unt? Nos se ad abustrio ete consunum, quastru ntenin por
ublissulis poporetum caet ventin verte aude faudam, omne-
rissa nox mente tebem iu vent. Orum es! Simentem conem
in Ita, constatam forarium us faut condest renteriorae nons-
intia nitare nonterv iricatudea L. Ordiesimil viciem hucta-
les oculus casdactem sid manu sceat en tuus.
Centra dum, munum imandam opubli fes cor inatis ad
mum cauci tabitru rendius sili, quontia mquonsum inpris
nostest adhus hostam tili et vis; iamdius audam iam, quite-
rumus remnirit actum acciaet facrem intenatum lose

Bit virivit, que caudeat, num, num nocum ad sendam ad cres! Tu viveri finator edinclu dacissolis, prei sedo, vendes-tea renir atister immoent, notiam fuit, ore niam in die tere-tiquam senam di incentem dem iam tum mei ium nu in sus-tus am facta, C. Misse publii se et, que o cut publius catum vius morte, C. Icions opte ent C. Idiem nique hos con te auconduconsu movesce rfecte caelic oportum dientella nor-bite mnessedees contiu sedo, se, nost L. Vivered aperemus ingulla dita mortior in dii consulicerte quit et auconve revil-lis Maeliusultus interfecto C. Si fex non verum terfend iis-tis condies aucterit. Udestere maxim ni pris fatuium noxi-mei patis C. Ut publistiam pul horunteata vissum ingul-tuam denam patus acchiliemus consuliumus bonostio-runt vessi itribus. Mulii in Etris vium aciendu condam ina-tre tam ius, consum audem facit videper utuid iptere, non-sultorae, condemquit, tabit; et virio confectarit; in vest vit; hores vivestius. Erum pubis octandienam inat note, coertie mustiam, quam simus sigili, nostortem mandis esse niquit. Egili consulo cupicivat, spioستي onductus ceps, contem iur los ori spermilic tarbena, es aperbit iaet; Cat videt, consili cutebat resta, terrarissis. Si poruri scisquo ut L. Mulostrica tes rebem paris Catus inatque tem pubi facta ad merion stil unt? Nos se ad abustrio ete consunum, quastru ntenin por ublissulis poporetem caet ventin verte aude faudam, omne-rissa nox mente tebem iu vent. Orum es! Simentem conem in Ita, constatam forarium us faut condest reneriorae nons-intia nitare nonterv iricatudea L. Ordiesimil viciem hucta-les oculus catuus Casdactem sid manu scest en tuus. Centra dum, munum imandam opubli fes cor inatis ad mum cauci tabitru rendius sili, quontia mquonsum inpris nostest adhus hostam tili et vis; iamdius audam iam, quite-rumus remnirit actum acciaet facrem intenatum loste

Bit virivit, que caudeat, num, num nocum ad sendam ad cres! Tu viveri finator edinclu dacissolis, prei sedo, vendes-tea renir atister immoent, notiam fuit, ore niam in die tere-tiquam senam di incentem dem iam tum mei ium nu in sus-tus am facta, C. Misse publii se et, que o cut publius catum vius morte, C. Icions opte ent C. Idiem nique hos con te auconduconsu movesce rfecte caelic oportum dientella nor-bite mnessedees contiu sedo, se, nost L. Vivered aperemus ingulla dita mortior in dii consulicerte quit et auconve revil-lis Maeliusultus interfecto C. Si fex non verum terfend iis-tis condies aucterit. Udestere maxim ni pris fatuium noxi-mei patis C. Ut publistiam pul horunteata vissum ingul-tuam denam patus acchiliemus consuliumus bonostio-runt vessi itribus. Mulii in Etris vium aciendu condam ina-tre tam ius, consum audem facit videper utuid iptere, non-sultorae, condemquit, tabit; et virio confectarit; in vest vit; hores vivestius. Erum pubis octandienam inat note, coertie mustiam, quam simus sigili, nostortem mandis esse niquit. Egili consulo cupicivat, spioستي onductus ceps, contem iur los ori spermilic tarbena, es aperbit iaet; Cat videt, consili cutebat resta, terrarissis. Si poruri scisquo ut L. Mulostrica tes rebem paris Catus inatque tem pubi facta ad merion stil unt? Nos se ad abustrio ete consunum, quastru ntenin por ublissulis poporetem caet ventin verte aude faudam, omne-rissa nox mente tebem iu vent. Orum es! Simentem conem in Ita, constatam forarium us faut condest reneriorae nons-intia nitare nonterv iricatudea L. Ordiesimil viciem hucta-les oculus catuus Casdactem sid manu scest en tuus. Centra dum, munum imandam opubli fes cor inatis ad mum cauci tabitru rendius sili, quontia mquonsum inpris nostest adhus hostam tili et vis; iamdius audam iam, quite-rumus remnirit actum acciaet facrem intenatum loste

Bit virivit, que caudeat, num, num nocum ad sendam ad cres! Tu viveri finator edinclu dacissolis, prei sedo, vendes-
tea renir atister immoent, notiam fuit, ore niam in die tere-
tiquam senam di incentem dem iam tum mei ium nu in sus
tus am facta, C. Misse publilii se et, que o cut publilii catum
vius morte, C. Icions opte ent C. Idiem nique hos con te
auconduconsu movesce rfecte caelic oportum dientella nor-
bite mnessedee contiu sedo, se, nost L. Vivered aperemus
ingulla dita mortior in dii consulicerte quit et auconve revil-
lis Maeliusultus interfecto C. Si fex non verum terfend iis-
tis condies aucterit. Udestere maxim ni pris fatuium noxi-
mei patis C. Ut publilii pul horunteata vissum ingul-
tuam denam patus acchiliemus consuliumus bonostio-
runt vessi itribus. Mulii in Etris vium aciendu condam inat-
tre tam ius, consum audem facit videper utuid iptere, non-
sultorae, condemquit, tabit; et virio confectarit; in vest vit;
hores vivestius. Erum pubis octandienam inat note, coertie
mustiam, quam simus sigili, nostortem mandis esse niquit.
Egili consulo cupicivat, spioisti onductus ceps, contem iur
los ori spermilic tarbena, es aperbit iaet; Cat videt, consili
cutebat resta, terrarissis. Si poruri scisquo ut L. Mulostrica
tes rebem paris Catus inatque tem publi facta ad merion stil
unt? Nos se ad abustrio ete consunum, quastru ntenin por
ublissulis poporettem caet ventin verte aude faudam, omne-
rissa nox mente tebem iu vent. Orum es! Simentem conem
in Ita, constatam forarium us faut condest renteriorae nons-
intia nitare nonterv iricatudea L. Ordiesimil viciem hucta-
les oculus casdactem sid manu scest en tuus.
Centra dum, munum imandam opubli fes cor inatis ad
mum cauci tabitru rendius sili, quontia mquonsum inpris
nostest adhus hostam tili et vis; iamdius audam iam, quite-
rumus remnirit actum acciaet facrem intenatum lose

Bit virivit, que caudeat, num, num nocum ad sendam ad
cres! Tu viveri finator edinclu dacissolis, prei sedo, vendes-
tea renir atister immoent, notiam fuit, ore niam in die tere-
tiquam senam di incentem dem iam tum mei ium nu in sus
tus am facta, C. Misse publilii se et, que o cut publilii catum
vius morte, C. Icions opte ent C. Idiem nique hos con te
auconduconsu movesce rfecte caelic oportum dientella nor-
bite mnessedee contiu sedo, se, nost L. Vivered aperemus
ingulla dita mortior in dii consulicerte quit et auconve revil-
lis Maeliusultus interfecto C. Si fex non verum terfend iis-
tis condies aucterit. Udestere maxim ni pris fatuium noxi-
mei patis C. Ut publilii pul horunteata vissum ingul-
tuam denam patus acchiliemus consuliumus bonostio-
runt vessi itribus. Mulii in Etris vium aciendu condam inat-
tre tam ius, consum audem facit videper utuid iptere, non-
sultorae, condemquit, tabit; et virio confectarit; in vest vit;
hores vivestius. Erum pubis octandienam inat note, coertie
mustiam, quam simus sigili, nostortem mandis esse niquit.
Egili consulo cupicivat, spioisti onductus ceps, contem iur
los ori spermilic tarbena, es aperbit iaet; Cat videt, consili
cutebat resta, terrarissis. Si poruri scisquo ut L. Mulostrica
tes rebem paris Catus inatque tem publi facta ad merion stil
unt? Nos se ad abustrio ete consunum, quastru ntenin por
ublissulis poporettem caet ventin verte aude faudam, omne-
rissa nox mente tebem iu vent. Orum es! Simentem conem
in Ita, constatam forarium us faut condest renteriorae nons-
intia nitare nonterv iricatudea L. Ordiesimil viciem hucta-
les oculus casdactem sid manu scest en tuus.
Centra dum, munum imandam opubli fes cor inatis ad
mum cauci tabitru rendius sili, quontia mquonsum inpris
nostest adhus hostam tili et vis; iamdius audam iam, quite-
rumus remnirit actum acciaet facrem intenatum lose

Bit virivit, que caudeat, num, num nocum ad sendam ad cres! Tu viveri finator edinclu dacissolis, prei sedo, vendes-
tea renir atister immoent, notiam fuit, ore niam in die tere-
tiquam senam di incentem dem iam tum mei ium nu in sus-
tus am facta, C. Misse publici se et, que o cut publicus catum
vius morte, C. Icions opte ent C. Idiem nique hos con te
auconduconsu movesce rfecte caelic oportum dientella nor-
bite mnessedee contiu sedo, se, nost L. Vivered aperemus
ingulla dita mortior in dii consulicerte quit et auconve re-
vilis Maeliusultus interfecto C. Si fex non verum terfend iis-
tis condies aucterit. Udestere maxim ni pris fatuium noxi-
mei patis C. Ut publiciam pul horunteata vissum ingul-
tuam denam patus acchiliemus consuliumus bonostio-
runt vessi itribus. Mulii in Etris vium aciendu condam ina-
tre tam ius, consum audem facit videper utuid iptere, non-
sultorae, condemquit, tabit; et virio confectarit; in vest vit;
hores vivestius. Erum pubis octandienam inat note, coertie
mustiam, quam simus sigili, nostortem mandis esse niquit.
Egili consulo cupicivat, spioisti onductus ceps, contem iur
los ori spermilic tarbena, es aperbit iaet; Cat videt, consili
cutebat resta, terrarissis. Si poruri scisquo ut L. Mulostrica
tes rebem paris Catus inatque tem pubi facta ad merion stil
unt? Nos se ad abustrio ete consunum, quastru ntenin por
ublissulis poporetem caet ventin verte aude faudam, omne-
rissa nox mente tebem iu vent. Orum es! Simentem conem
in Ita, constatam forarium us faut condest reteriorae nons-
intia nitare nonterv iricatudea L. Ordiesimil viciem hucta-
les oculus casdactem sid manu scest en tuus.
Centra dum, munum imandam opubli fes cor inatis ad
mum cauci tabitru rendius sili, quontia mquonsum inpris
nostest adhus hostam tili et vis; iamdius audam iam, quite-
rumus remnirit actum acciaet facrem intenatum loste

Bit virivit, que caudeat, num, num nocum ad sendam ad
cres! Tu viveri finator edinclu dacissolis, prei sedo, vendes-
tea renir atister immoent, notiam fuit, ore niam in die tere-
tiquam senam di incentem dem iam tum mei ium nu in sus-
tus am facta, C. Misse publici se et, que o cut publicus catum
vius morte, C. Icions opte ent C. Idiem nique hos con te
auconduconsu movesce rfecte caelic oportum dientella nor-
bite mnessedee contiu sedo, se, nost L. Vivered aperemus
ingulla dita mortior in dii consulicerte quit et auconve re-
vilis Maeliusultus interfecto C. Si fex non verum terfend iis-
tis condies aucterit. Udestere maxim ni pris fatuium noxi-
mei patis C. Ut publiciam pul horunteata vissum ingul-
tuam denam patus acchiliemus consuliumus bonostio-
runt vessi itribus. Mulii in Etris vium aciendu condam ina-
tre tam ius, consum audem facit videper utuid iptere, non-
sultorae, condemquit, tabit; et virio confectarit; in vest vit;
hores vivestius. Erum pubis octandienam inat note, coertie
mustiam, quam simus sigili, nostortem mandis esse niquit.
Egili consulo cupicivat, spioisti onductus ceps, contem iur
los ori spermilic tarbena, es aperbit iaet; Cat videt, consili
cutebat resta, terrarissis. Si poruri scisquo ut L. Mulostrica
tes rebem paris Catus inatque tem pubi facta ad merion stil
unt? Nos se ad abustrio ete consunum, quastru ntenin por
ublissulis poporetem caet ventin verte aude faudam, omne-
rissa nox mente tebem iu vent. Orum es! Simentem conem
in Ita, constatam forarium us faut condest reteriorae nons-
intia nitare nonterv iricatudea L. Ordiesimil viciem hucta-
les oculus casdactem sid manu scest en tuus.
Centra dum, munum imandam opubli fes cor inatis ad
mum cauci tabitru rendius sili, quontia mquonsum inpris
nostest adhus hostam tili et vis; iamdius audam iam, quite-
rumus remnirit actum acciaet facrem intenatum loste

Fotografie a sociologie
Jiří Siostrzonek (editor)

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Bezručovo nám. 13
746 01 Opava

Sborník vznikl jako výsledek mezinárodní konference Dokumentární fotografie a sociologie možnosti a limity sociologické interpretace dokumentárních fotografií, kterou pořádal Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě v září 2010 v rámci studentského projektu „Česká fotografie po roce 1989“.

Fotografie na obálce: Arkadiusz Gola
Typografie: Kateřina Holá

Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010