

Sabina Jakutovič  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Problem wartości fotografii jako dokumentu**

Fotografia jest jedną z form obrazowania świata. Obrazy fotograficzne służą do utrwalania i podtrzymywania pamięci o przeszłości. W odróżnieniu od malarstwa fotografia w sposób precyzyjny przedstawia świat. Czy jednak z tego powodu możemy ją potraktować jako bezpośrednie źródło wiedzy o przeszłości, jako dokument?

### **Funkcja dokumentacyjna i funkcja reprezentacyjna fotografii w perspektywie obrazowania przeszłości**

Fotografia w dyskusji dotyczącej pamięci i historii zajmuje pozycję szczególną. Stanowi bowiem zarówno nośnik „pamięci kulturowej”, źródło pamięci indywidualnej, jak też miał status dowodu w procesie historiograficznym<sup>1</sup>. Na podstawie fotografii historyk może czerpać informację z przeszłości. Obraz związany z pamięcią staje się dokumentem historycznym. Jak sugeruje badaczka foto-narracji Marianna Michałowska:

[...] fotografia nie ogranicza się do przeszłości — momentu fotografowania i do teraźniejszości — oglądania. Posiada trwanie — wszystko to, co zdarzyło się pomiędzy tymi dwoma momentami. Błędem często popełnianym przez historyka jest spojrzenie na fotografię tak, jakby pokazywała ona sam fakt historyczny.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Michałowska, *Miejsce fotografii — dokumentu w procesie historiograficznym*, [w:] V. Julkowska (red.), *Foto-historia. Fotografia w przedstawianiu przeszłości*, Wydawnictwo Instytutu Historii UAM, Poznań 2012, s. 13.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 26.

Zatem fotografia „przemawia”, staje się świadkiem przeszłości przez swój materialny wymiar, fakturę nośnika czy koperty i albumów, w których była przechowywana. Milcząco przedstawia nam przeszłość i to od nas zależy, w jaką narrację ją wpisujemy<sup>3</sup>. Zatem przejście od funkcji dokumentacyjnej fotografii do funkcji reprezentacji przeszłości wymaga refleksji nad sposobami, w jaki fotografia umożliwia wizualizację tego wszystkiego, co z przeszłością pozostaje w określonej relacji<sup>4</sup>.

Termin „dokument” w fotografii ma dość długą i bogatą historię. Warto jednak przypomnieć, że etymologicznie wiąże się z wyrazem *docere*, którego pierwsze znaczenie „uczyć”. Interesujące wydaje się pytanie o rodzaj wiedzy, którą uzyskamy na temat fotografii, gdy na pierwszym miejscu postawimy szeroko rozumiane cele poznawcze czy (równie szeroko pojęte) dydaktyczne, a nie statyczne zaświadczenie o pewnej rzeczywistości. Idąc dalej, możemy również postawić kolejne pytanie o znaczenie fotografii, kiedy na pierwsze miejsce wysuniemy nie fakt, lecz wyobraźnię, myślenie i uczucia?<sup>5</sup>

Zasadnicze pytanie powinno zatem brzmieć: czy istnieje jeszcze dokument? Czy wykorzystywanie takiego rozumienia fotografii do określenia wszelkich praktyk fotograficznych nie sprawia, że staje się ono niemal synonimem fotografii?<sup>6</sup>

## **Fotografia jako dokument — u źródeł problemu dokumentacyjnej funkcji fotografii**

Na przełomie XIX i XX w., dzięki kilku wynalazkom i innowacjom technicznym, możliwe i stosunkowo łatwe pod względem techniki procesu fotograficznego stało się uchwycenie chwili. Negatyw staje się coraz bardziej czuły, a jednocześnie znacznie poprawia się jasność obiektywu i pojawia się zupełnie nowa generacja aparatów małoformatowych. Zaraz po wprowadzeniu na rynek aparatu Ermanox wyposażonego w obiektyw Ernostar o wyjątkowej jasności, pojawia się w roku 1925 kultowy aparat fotograficzny — Leica. Znacznie lżejszy, bardziej dyskretny, a przede wszystkim znacznie łatwiejszy w obsłudze i bardziej poręczny, ma ponadto tę zaletę, że stosuje się w nim

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>4</sup> Por. V. Julkowska, *Od fotografii dokumentującej do reprezentacji miejsc pamięci. „Na obcej ziemi” — studium przypadku*, [w:] V. Julkowska (red.), *Foto-historia...*, s. 62.

<sup>5</sup> S. Sikora, *Fotografia w czasach zgiełku. Kilka uwag o dokumencie i „Powiekszeniu”*, [w:] Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów, *Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Warszawa 2006, s. 114.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 118.

blonę filmową 35 mm, co po raz pierwszy pozwala wykonać seryjnie trzydzieści sześć kolejnych zdjęć. Migawkowość, zdolność do uchwycenia niedostrzegalnych gołym okiem ruchów, stanowiła zwieńczenie długiego procesu poszukiwań technicznych w tym zakresie<sup>7</sup>.

Philippe Soupault stwierdził w 1931 r., że „fotografia jest nade wszystko dokumentem i że należy ją postrzegać jako taką”, co oznacza, że nie należy jej traktować „ani w oderwaniu od tematu, ani też od jej użytkowego charakteru”<sup>8</sup>. W świetle tego stanowiska o funkcji dokumentu decydowałby praktyczny cel zamierzonego działania fotograficznego, w którego osiągnięciu użyteczność przedkładana jest nad estetykę, piękno zaś byłoby jedynie fakultatywnym dodatkiem. Definicja ściśle techniczna (rejestrwanie, odtwarzanie, zachowanie), definicja funkcjonalna (ostrość, stałość, widoczność) i wreszcie definicja ilościowa (wielość szczegółów) zamyka niejako dokument w wymiarze czysto techniczno-ilościowym. Odwrotnie niż w przypadku sztuki, która pozostawałaby domeną jakości<sup>9</sup>. Według André Rouillé fotografia-dokument ma odnosić się wyłącznie do obiektu materialnego poznawalnego zmysłami uprzednio już istniejącego, do innej rzeczywistości, w której świat pragnie zarejestrować, a jej wygląd wiernie odtworzyć<sup>10</sup>.

## Indywidualne „spozrządzenie fotograficzne” fotografa

Każdy fotograf ma swoje „spozrządzenie fotograficzne” i nikt nie robi identycznego zdjęcia tego samego przedmiotu. Zdjęcia dostarczają dowodów nie tylko na to, co jest w świecie, ale i na to, co fotograf widzi; nie tylko sam zapis, ale i przetworzoną własną ocenę świata<sup>11</sup>. Na początku lat 70. XX w. uznano walor fotografii jako narzędzia badawczego nie ze względu na jego możliwości realistycznego zapisu rzeczywistości, ale wręcz przeciwnie, z uwagi na subiektywizm, który w nowym kontekście badawczym był oceniany odmiennie<sup>12</sup>. Przyczynił się do tego dynamiczny rozwój socjologii wizualnej (spe-

<sup>7</sup> A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 145.

<sup>8</sup> Ph. Soupault, *État de la photographie*, [w:] D. Baqué, F. Denoyelle, *Les documents de la modernité: antologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1993, s. 61, cyt. za: A. Rouillé, *op. cit.*, s. 63.

<sup>9</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 64.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> S. Sontag, *O fotografii*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, przeł. S. Magała, Warszawa 1986, s. 85-86.

<sup>12</sup> Zob. W.R. Norman Jr., *Photography as a Research Tool*, „Visual Anthropology” 1991 Vol. 4, s. 194.

cialistyczne publikacje, pisma fachowe, konferencje naukowe, specjalności uniwersyteckie). Każdy obraz ucieleśnia jakiś sposób widzenia<sup>13</sup>. Nasze widzenie jest zawsze zapośredniczone, nigdy czyste. Czy sportretowane osoby widziały siebie takimi, jakimi my je widzimy? Krzysztof Olechnicki uważa, że studia nad kulturą obrazu powinny mieć charakter krytyczny. Tak przedmioty patrzenia, jak i narzędzia służące do tworzenia obrazu pozostają obecnie pod silnym wpływem presji, z jednej strony polityki, a z drugiej rynku i kultury konsumpcyjnej wraz z preferowaną przez nie estetyką i etyką obrazowania<sup>14</sup>.

Innym aspektem — problemem — w sferze dokumentacyjnej i źródłowej funkcji fotografii w obszarze badań historycznych są portrety oraz rewersy do portretów. Istniało i nadal istnieje zapotrzebowanie na fotografię jako pamiątkę po ludziach, którzy dawno odeszli. Dzięki odręcznym zapisom, czynionym najczęściej na odwrocie fotografii możemy ustalić, kim byli ludzie uwiecznieni na fotografiach. Fotografie ukazywały stan ducha portretowanych. Magdalena Warkoczewska w sposób przejmujący opisuje zdjęcia małżonków Izabeli i Jana, wykonane ok. 1864 roku po upadku powstania styczniowego:

Ona bez cienia uśmiechu, smutna, wyniosła i oschła, on, ostatni męski potomek i wielkiego rodu, wygląda na człowieka złamanego dramatem osobistego życia i klęską powstania, w które był zaangażowany.<sup>15</sup>

Zaś w albumie *Zatrzymani w spojrzeniu: Wielkopolan album rodzinny — fotografie do roku 1919*<sup>16</sup> podpisy pod fotografiami nie są już tylko rodzajem domysłów i psychologizujących impresji, lecz starają się przywrócić fotografowanym ich własny głos wydobyty z listów, wspomnień itp.

Fotografowie z własnej inicjatywy wykonywali zdjęcia i przekazywali je w darze do różnych instytucji miejskich: bibliotek, muzeum i in. Fotograf z Poznania Sally Jaffé (koniec XIX w. i początek XX w.) wykonywał zdjęcia ukazujące poznańską architekturę, zabytki, ulice, które potem przekazywał w darze Bibliotece im. Cesarza Fryderyka, muzeum Prowincji, Urzędowi Konserwatora Zabytków Prowincji Poznańskiej czy archiwum miejskiemu<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Rebis, Poznań 1997, s. 9-10.

<sup>14</sup> K. Olechnicki, *Fotografia jako dokument osobisty i materiał badawczy*, [w:] V. Julkowska (red.), *Foto-historia...*, s. 34.

<sup>15</sup> M. Warkoczewska, *Poznańscy pionierzy fotografii. Zakład fotograficzny Augusta i Friedricha Zeuschnerów*, „Kronika Miasta Poznania”, 2011, 3, s. 37.

<sup>16</sup> A. Niziołek, współpr. M. Warkoczewska, *Zatrzymani w spojrzeniu: Wielkopolan album rodzinny — fotografie do roku 1919*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2000.

<sup>17</sup> E. Hornowska, *Sally Jaffé — wszechstronny piktorialista z Poznania*, „Kronika Miasta Poznania”, 2011, 3, s. 67.

Dzięki hojnemu darczyńcy w Poznaniu powstał załączek zbiorów fotograficznych.

Bolesław Matuszewski<sup>18</sup> w 1898 r. pisał, że:

Nie miałyby słuszności, kto by sądził, że wszystkie rodzaje *dokumentów obrazowych*, przychodzących z pomocą historii mają swe miejsca w muzeach i bibliotekach. Na przykład, obok rycin, medali, malowanej ceramiki, rzeźb itp., które są zbierane i porządkowane, fotografia nie posiada swego specjalnego działu. Co prawda dokument, jaki sobą przedstawia, ma dość rzadko charakter wyraźnie historyczny, a przede wszystkim fotografii tych jest zbyt wiele. Przyjdzie jednak czas, kiedy ułożone zostaną w serie *portrety ludzi*, którzy wywarli silny wpływ na życie swej epoki.<sup>19</sup>

## **Prawda i wierność dokumentu fotograficznego czy fikcja?**

Według Bolesława Matuszewskiego:

[...] fakt historyczny nie zdarza się tam, gdzie się go oczekuje. Historia nie składa się jedynie z uroczystości przewidzianych, uprzednio zorganizowanych i gotowych do sfotografowania. Istnieje jakiś początek wydarzeń, pewne ruchy wstępne, fakty nie oczekiwane, zdolne ujść czujności obiektywu podobnie zresztą jak i uwadze informatorów. Niewątpliwie skutki wydarzeń historycznych są zawsze łatwiejsze do uchwycenia niż ich przyczyny. Uchwycenie zaś — jeśli nawet nie wszystkiego — to w każdym razie tego, co uchwycić można, jest już dużym sukcesem dla wszelkiego rodzaju informacji naukowej czy historycznej.<sup>20</sup>

Współczesna badaczka kulturowego fenomenu fotografii Marianna Michałowska dowodzi, że prawda i wierność dokumentu fotograficznego jest fikcją:

Fotografię XIX-wieczną (zwłaszcza z okresu dominacji aparatów wielkoformatowych i szklanych płyt) cechowała jeszcze godna zazdrości dokładność odwzorowania. Dopiero teleobiektywy, makrofotografia powodują, że ostrość zostaje ukierunkowana na konkretny obiekt, zaś pozostała część obrazu rozplywa się we mgłę. Jak więc jest z tą dokładnością?<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Bolesław Matuszewski był fotografem. Około 1895 r. założył w Warszawie wraz ze swym bratem Zygmuntem zakład fotograficzny pod nazwą „Lux — Sigismond & Comp”. Zygmunt Matuszewski zdobył sobie uznanie jako fotograf, natomiast zainteresowania Bolesława Matuszewskiego skupiły się wokół nowej dziedziny: żywej fotografii.

<sup>19</sup> B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, przeł. B. Michałek, CAF, Warszawa 1955, s. 13.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>21</sup> M. Michałowska, *Dokument — przepisywanie świata*, [w:] Polska fotografia dokumentalna..., s. 12.

Od momentu pojawienia się fotografii rozumienie dokumentalizmu podlegało zmianom. Dokumentalista XIX-wieczny ustawiał kamerę w stronę świata czekając, by ten sam zapisywał się w materiale światłoczułym i pozostawiał świadectwo „wiernego odzwierciedlenia” — dlatego można było wierzyć, że tak przedstawiony świat posiadał cechy obiektywne. Jednak nowoczesność, przyznając fotografowi autonomię, nazywając go artystą, przyznała mu prawo do ingerencji<sup>22</sup>.

Fotograf wpisuje pomiędzy figury widzialnego świata określone treści. „W-pisuje” swoją wiedzę, ideologię, indywidualny gust i styl. Każde twórcze działanie służy bowiem określone zamierzeniu, ma swój cel. W jakim celu bierze aparat dokumentalista? On także rozważa rzeczywistość — porównuje i przymierza się do jej zobrazowania. Powtórzmy to, co zostało zasugerowane już wcześniej: dokumentowanie nie jest przepisywaniem rzeczywistości, lecz tłumaczeniem jej na inny język — język obrazu i własny język fotografa. Przepisując, nadajemy tekstowi własny charakter pisma. Można więc zapytać, o to, jak w fotografii może istnieć charakter pisma? Przecież używamy podobnych aparatów. Czy maszyna ma charakter pisma? Mimo to, tylko pozornie zobaczymy zawsze to samo. Mamy do czynienia ze zróżnicowaniem, skupieniem na odmiennych szczegółach: podobieństwem, lecz nie-identycznością<sup>23</sup>.

Według Marianny Michałowskiej, fotografia jest to „dokument opisujący świat, lecz sporządzony odmiennym charakterem pisma i przez to będący świadectwem prywatnego doświadczenia”<sup>24</sup>. Uważa ona: „że przejrzysta kalka obrazu fotograficznego wcale nie jest przejrzysta — jest w istocie filtrem, który pozwala przepuszczać jedne treści, a skutecznie zatrzymuje inne”<sup>25</sup>.

## **Fotografia doskonale podobieństwo czy dokument?**

Danuta Jackiewicz twierdzi, że mimo stosowania praktyki poddawania obrazu fotograficznego coraz doskonalszym technicznie zabiegom fałszowania utrwaliło się powszechne przekonanie, że siła fotografii tkwi w jej zdolności zaświadczenia o prawdzie. Mówiąc językiem współczesnym, każdemu ob-

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 11.

razowi fotograficznemu można przypisać status dokumentu wizualnego<sup>26</sup>. Pierwszą fałszerską fotografią stał się autoportret Hippolyta Bayarda (1801-1887) wykonany w 1840 r., w którym autor ukazał siebie jako topielca. Utrwalił scenę specjalnie wyreżyserowaną, tworząc wizualną fikcję dla uzyskania efektu propagandowego<sup>27</sup>.

W XIX-wiecznej Polsce, podobnie jak w innych krajach, nie posługiwano się terminem „dokument” w odniesieniu do fotografii<sup>28</sup>. Synonimem wprowadzonego później słowa „dokument” było najczęściej określenie „wierny obraz”. W piśmiennictwie XIX w. przy każdej okazji podkreślano „doskonałe podobieństwo” osób czy obiektów architektury na fotograficznych obrazach<sup>29</sup>.

## O dokumentacyjnej wartości fotografii artystycznej

W fotografii z trzeciej ćwierci XIX w. nie odmawiano przydomka „artystyczna”. Przeciwnie, używano go chętnie w odniesieniu do zdjęć dokumentalnych wykonywanych wczesnymi technikami fotograficznymi.

Prowadzone dzisiaj analizy XIX-wiecznego dokumentu fotograficznego potwierdzają, że nie można odmówić mu wartości artystycznej. Zarówno XIX-wieczni zawodowi fotografowie, jak i współcześni nam artyści fotograficy nie pozostawali obojętni na zmiany w pejzażu rodzinnego miasta czy okolicy. Jedni i drudzy dostrzegali je, przeżywali i utrwalali; istotne było dla nich pozostawienie świadectwa.

Pejzaż, jako swego rodzaju konwencja wymyślona przez malarzy do oglądania przyrody, jest stosunkowo młodym wynalazkiem. Pojawił się on, wraz z perspektywą, w epoce renesansu i jest pierwszym świeckim i miejskim zarazem spojrzeniem na to, co nas otacza, co jest oderwane od nieba i od odległych mitycznych i religijnych światów. Wieś, las, morze czy góry, tak bliskie nam dzisiaj elementy składowe krajobrazu przyrodniczego i kulturowego, przez długi czas nie były postrzegane przez ludzkie oko jako takie, lecz dostrzegano w nich jedynie chaos, nadmierną różnorodność i niemożliwą do ogarnięcia obfitość<sup>30</sup>. Kadr, perspektywa, wycieniowanie, symetria itp.

<sup>26</sup> D. Jackiewicz, *Wierne obrazy natury — przyczynek do dziejów polskiej fotografii dokumentalnej*, [w:] *Polska fotografia dokumentalna...*, s. 22.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>28</sup> S. Sikora, *Fotografia: między dokumentem a symbolem*, Instytut Sztuki PAN, Świat Literacki, Warszawa — Izabelin 2004, s. 21.

<sup>29</sup> D. Jackiewicz, *op. cit.*, s. 23.

<sup>30</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 124.

są środkami, za pomocą których malarstwo pejzażowe stworzyło reprodukcję owej przyrody wymykającej się ludzkiemu oku, rozciągając nad nią swoją władzę i czyniąc ją widoczną. Stało się tak dzięki wprowadzeniu odpowiedniego porządku, określonych schematów, a także poprzez nadanie formy i ustanowienie symbolicznych więzi i relacji pomiędzy poszczególnymi elementami. Tak więc to właśnie poprzez odwołanie się i wykorzystanie konkretnego gatunku artystycznego oko zajęło się niejako przyrodą w wieku XVI i proces ten trwał przez trzy następne stulecia. Jednakże pod koniec XVIII w. pojęcie natury znowu uległo przeobrażeniu na skutek głębokich zmian, jakie nastąpiły w zachodnim społeczeństwie, a w szczególności w wyniku pojawienia się nowych wartości i koncepcji w sztuce, literaturze, filozofii, a także w ekonomii, nauce i technice. W takim właśnie kontekście pojawia się fotografia, która stopniowo zaczyna zajmować miejsce należne do tej pory malarstwu. I chociaż malarstwo nie znika całkowicie z obszaru wizualnego, to jednak człowiek Zachodu przywiązuje większą wagę do możliwości, jakie stwarza fotografia. Malarstwo i sztuka tracą więc zasadniczą część swoich funkcji praktycznych. Dokument fotograficzny zastępuje sztukę w obszarze przedstawiania świata i edukowania spojrzenia. Nowoczesność zaczyna mieć dostęp do widzialności dzięki nowoczesnej maszynie. Już to więc inna rzeczywistość, inna prawda, inne wartości, odmienne metody postrzegania, inne obrazy i również inne paradygmaty przedstawiania<sup>31</sup>.

*Pejzaże* można odczytywać na wielu poziomach. Z jednej strony — jako zapis doświadczenia rzeczywistości, ujęty w formę wypowiedzi artystycznej. Z drugiej — jako refleksję nad rolą fotografii w obrazowaniu rzeczywistości i strukturą samego medium<sup>32</sup>.

Prace dokumentalne, takie jak wykonane przez Civiale'a, są w XIX w. nazywane przez sprzedawców płytek stereoskopowych „widoczkami”, ale nazwę tę stosują także artyści tacy jak Eugène Delacroix. Pojęcie „pejzaż” jest zastrzeżone wyłącznie dla fotografii przedstawiających rozległe obszary, a przy tym wpisujących się w świat sztuki (w tym obszar obiegu dzieł sztuki), widowni, wartości i wiedzy, która odnosi się do sztuki. Pejzaż oceniany jest według gustu, a widok podlega ocenie czysto praktycznej. W widoku odniesienie przedmiotowe dominuje nad podmiotem, który zdjęcie to wykonał, a opis ważniejszy jest aniżeli ekspresja. Widok opisuje i ma na celu przekazanie określonej wiedzy. Nie należy ten temat kontemplować, a jedynie konsultować się z nim i nim się posługiwać. W pasażu, który prowadzi od pejzażu do widoku, dokonuje się przejście od sztuki do dokumentu, od artysty do

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 124-125.

<sup>32</sup> K. Lewandowska, *Estetyka dokumentalna fotografii polskiej okresu odwilży*, [w:] Polska fotografia dokumentalna..., s. 86.

operatora, od dzieła do archiwum. Co więcej, ewolucji podlega również pojęcie podmiotu. Któż bowiem właściwie jest podmiotem zdjęć kadry w Reims wykonanych przez Henri Le Secqua? Czy jest nim twórca podążający drogą swoich własnych wyborów estetycznych i swojego dzieła, czy też jest nim operator posłuszny zleceniom wydanym przez *Misję heliograficzną*<sup>33</sup>?

Adam Mazur dochodzi do wniosku, że:

[...] do sztuki współczesnej fotografia wchodzi niejako tylnymi drzwiami. To nie fotografia stała się sztuką, lecz raczej artyści zaczęli coraz częściej fotografować. Co ciekawe, dokumentacja działań artystycznych skutkuje podniesieniem „zwykłego” zdjęcia do rangi dzieła sztuki... Jednocześnie „zwykłe” zdjęcia wprowadzają do zbioru dzieł sztuki zasadniczą niepewność co do wartości samej sztuki, która tradycyjnie związana była z ideą ponadczasowości i niepowtarzalności. Dyskurs fotografii dokumentalnej przenika się za artystycznym, jednocześnie przekształcając go nieodwracalnie.<sup>34</sup>

Banalna fotograficzna dokumentacja życia rodzinnego wkracza do sztuki, uwrażliwiając odbiorcę na los i historię<sup>35</sup>.

Według Karoliny Lewandowskiej:

[...] fotografie nie funkcjonują wprawdzie na prawach dokumentu — nie są częścią archiwum agencji prasowej, konserwatora zabytków, muzeum historycznego czy zakładowego — ale pozostając w polu artystycznym, mogą być odczytywane jako dokumenty w szerokim znaczeniu. Są zarówno dokumentem tego, z czym autor identyfikował np. fotografię artystyczną, ale także dokumentacją fragmentu rzeczywistości. Chodzi bowiem o te wszystkie *obrazy*, które zachowują pozór bezpośredniej relacji z doświadczaną wizualnie rzeczywistością, a więc *widoki*. Ich dokumentalność może zatem rozwijać się w jednym z dwóch kierunków, w zależności od tego, co przyjmujemy za referencję danej fotografii: czy będzie to sfotografowana rzeczywistość i to, co ze sobą niesie, czy autor i to, w co jest uwikłany. Jak zatem określić referencję fotografii, szczególnie fotografii realistycznej, która powinna ustalać perspektywę badawczą dla fotografii historii sztuki? Jak odpowiedzieć na pytanie: „czego dana fotografia jest dokumentem?”<sup>36</sup>

<sup>33</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 126-127.

<sup>34</sup> A. Mazur, *Krzyżujące się dyskursy o fotografii w 4. edycji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki CSW. Zamek Ujazdowski*, [w:] *Polska fotografia dokumentalna...*, s. 101.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>36</sup> Pytanie postawione przez A. Trachtenberga w tekście *Walker Evans America: A Documentary Invention*, [w:] *Observations — Essays on Documentary Photography*, ed. D. Featherstone, California 1984.

Co sprawia, że fotografię odczytujemy jako indeks, ikonę lub symbol? Jakie czynniki rządzą manipulacją znaczeniami? W jakie relacje mogą wchodzić między sobą fotografie i jak to na nie wpływa?<sup>37</sup>

Można postawić pytanie, które przeniesie nas w kolejny obszar historii fotografii i jej dokumentalnej funkcji, a mianowicie, czy fotografia w okresie powojennym dawała rzetelny obraz polskiego życia społecznego? Adam Sobota odnosząc się do powojennej doktryny realizmu socjalistycznego, twierdzi, że jej podstawy mogły wydawać się wielu osobom atrakcyjne, gdyż:

Argumenty formułowane względem oczekiwań co do sztuki socrealizmu wywodziły się z gruntu XIX-wiecznych dążeń różnych orientacji politycznych i ideowych o reformy społeczne, odwoływały się do haseł klasowej solidarności przy dążeniu do równouprawnienia, przywoływały etos pracy, a także w różnych konfiguracjach już XX-wiecznych uwzględniały polityczne idee narodowe jak też internacjonalistyczne [ . . . ].<sup>38</sup>

Sobota dostrzega przejawy realizmu także w przedwojennych społeczeństwach demokratycznych, przypominając o wyraźnych preferencjach dla sztuki zaangażowanej społecznie, czego przykładem był program „fotografii ojczystej” Jana Bułhaka. W warunkach powojennych program ten współgrał z potrzebami nowej władzy politycznej, jednak ostatecznie został sprowadzony do dyżurnych tematów i propagandowych sloganów. Sobota utrzymuje pogląd, iż mimo kompromitacji idei socrealizmu:

[ . . . ] rozbudzone nadzieje na sztukę społecznie zaangażowaną, opartą o marksistowskie kategorie, okazały się bardzo trwałym czynnikiem kształtującym wymagania wobec fotografii także w późniejszym, postalinowskim okresie.<sup>39</sup>

Adam Sobota zauważa, że mimo wszystko instynkt dokumentalisty nakazywał wielu fotografom zapis faktów bądź detali wykraczających poza polityczne zamówienie i nawet fotograficzne realizacje o charakterze propagandowym mogły mieć duże walory poznawcze<sup>40</sup>.

Dlaczego tak mało wiemy o dokumencie fotograficznym w Polsce w latach 30. i 40. XX w.? Czy tylko dlatego, że w dużej mierze dotyczy on problematyki totalitaryzmu wojny i Holocaustu, a w związku z tym nie można było ujawniać wielu zdjęć? Zdecydowanie ważniejszą rolę odegrał prymat

<sup>37</sup> K. Lewandowska, *Estetyka dokumentalna fotografii polskiej okresu odwilży*, [w:] Polska fotografia dokumentalna..., s. 84.

<sup>38</sup> A. Sobota, *Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u*, [w:] Polska fotografia dokumentalna..., s. 77.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 77-78.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 78.

estetyki piktorialnej, a z drugiej strony postawa polskiej awangardy, która nie była zainteresowana „nową fotografią”. Taka postawa określiła kierunki rozwoju fotografii w latach powojennych, kiedy w dalszym ciągu toczyła się rywalizacja pomiędzy piktorializmem, reprezentowanym przez ZPAF a tradycją awangardy<sup>41</sup>.

Reportaż fotograficzny i jego odmiany reprezentujące fotografię dokumentalną i społeczną nie były uważane przez piktorialistów za sztukę. Ten rodzaj fotografii uprawiano od końca lat 20. XX wieku, posługując się małoobrazkowymi aparatami, jak np. Leica; stosowano tu ostro rysujące obiektywy. W okresie przed i zaraz po drugiej wojnie światowej w reportażu bardzo często wykorzystywano nieostrość (zamglony obraz), aby nadać odpowiednią siłę, intensywność i dynamikę zdjęciom dokumentalnym, zdjęciom sportowym, wojennym. Tam czasem ostrość i precyzja, przez długi czas wyklęte z obszaru sztuki fotograficznej, staną się głównym punktem odniesienia na początku lat 30. XX w., wraz z zakończeniem epoki piktorializmu. U fotografów niemieckich i amerykańskich tego okresu dawny konflikt pomiędzy dokumentem a sztuką rozwiązany zostaje na korzyść sztuki dokumentalnej<sup>42</sup>. Chodziło o to, by fotografować rzeczy takimi, jakimi są, akceptować świat takim, jakim jest i jakim się jawi przed obiektywem aparatu. Podobnie jak ostrość, również przejrzystość jest często uważana za immanentną właściwość fotografii i za gwarancję prawdy.

W Polsce fotografia dokumentalna miała dwie odmiany. Pierwsza przeznaczona była dla ówczesnej prasy — wielkonakładowych czasopism i przedstawiała wydarzenia polityczne w kontekście społecznym<sup>43</sup>. Drugi nurt fotografii dokumentalnej, nieadresowany do masowego odbiorcy, był efektem pracy zawodowej fotografów, realizowany w postaci tzw. fotografii zakładowej<sup>44</sup>.

Wielcy i uznani fotograficy polscy okresu międzywojennego — upodobiwszy swe prace do dzieł malarskich i graficznych, a jednocześnie świadomie rezygnując z fotograficznego dokumentaryzmu — pozbawiali swe wytwory artystyczne istotnych dla fotograficznego medium cech, takich jak realizm i wiarygodność<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> K. Jurecki, *Fotografia dokumentalna w Polsce w latach 30. i 40. Nowe aspekty*, [w:] Polska fotografia dokumentalna..., s. 61-62.

<sup>42</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 93.

<sup>43</sup> K. Jurecki, *Fotografia dokumentalna w Polsce w latach 30. i 40. Nowe aspekty*, [w:] Polska fotografia dokumentalna..., s. 62.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

Dla fotografii polskiej lat 30. ważny jest zarówno piktorializm, jak i — niedoceniane wówczas wśród elity fotografików — reportaż i fotografia społeczna, prezentujące krytyczne spojrzenie na rzeczywistość tamtego świata — malowniczego, lecz często zacofanego i biednego<sup>46</sup>.

Po wyzwoleniu zniszczone miasta fotografowali przede wszystkim Jan Bułhak, Edward Hartwig i Leonard Sempoliński. Ale w dalszym ciągu sytuują się oni w nurcie piktorializmu, w którym warstwę dokumentu świadomie niwelowano i ograniczano, bo w mniemaniu piktorialistów była nieartystyczna<sup>47</sup>. W latach 30. i 40. XX w. zarówno fotografujący, jak i piszący o fotografii nie mieli świadomości, czym jest dokument i jakie są jego możliwości odwzorowywania przemijającej rzeczywistości. W latach 30. nie istniało pojęcie dokumentu w dzisiejszym zakresie tego znaczenia ani odpowiedniej dla niego estetyki, jednak istniało samo zjawisko fotografii dokumentalnej, ponieważ od połowy XIX w. do okresu po zakończeniu II wojny światowej dokumentalna wartość fotografii, przeświadczenie o jej prawdziwości i dokładności zarazem opierało się na mechanizmach, praktykach i formach właściwych dla fotografii-dokumentu<sup>48</sup>.

## **Wzrost zainteresowania fotografią jako dokumentem w czasie II wojny światowej**

W czasie wojny naturalnie wzrosło na terenach polskich ziem okupowanych zainteresowanie dokumentem, zarówno wykonywanym dla Niemców, jak i dla podziemia i wreszcie z potrzeby zachowania świadectwa „czasów pogardy”<sup>49</sup>.

Leonard Sempoliński, autor albumu *Warszawa 1945*, komentował swoje intencje w sposób następujący: „starałem się nie tylko dokumentować poszczególne obiekty, ale ponadto oddać ogólny, tragiczny w swym wyrazie pejzaż martwego miasta i jego nastrój. Miasta, którego nawet słońce nie mogło ożywić”<sup>50</sup>. Leonard Sempoliński dokumentuje, unika estetyzacji (choć później po wielokroć będzie pracował nad negatywami), ale z drugiej strony — czeka na właściwe światło. Jest ono oczywiście niezbędne przede wszystkim

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 66-67.

<sup>48</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 68.

<sup>49</sup> K. Jurecki, *Fotografia dokumentalna w Polsce w latach 30. i 40. Nowe aspekty*, [w:] Polska fotografia dokumentalna..., s. 71.

<sup>50</sup> L. Sempoliński, *Dlaczego fotografowałem Warszawę*, [w:] *Warszawa 1945*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 1975, s. 292.

z powodów technicznych, umożliwia właściwą rejestrację, ale też w sposób nieunikniony oświetli na nowo — inaczej — same gruzy. Intencja dokumentacyjna już na wstępie nie jest konsekwentna. Z jednej strony, co także podkreślał Sempoliński, za pomocą fotografii nie można oddać na przykład zapachu miasta ulegającego mineralizacji wraz z jego mieszkańcami. Z drugiej strony, fotograf chciałby rejestrować „nastrój” — w istocie swojej subiektywny. Z wielu wrażeń, które ruiny mogą wywoływać, autor zdjęć wybiera te, które nadają nowe znaczenie określeniu „majestat śmierci”. Obok owego „wrażenia” pojawia się też wyraźna intencja, by fotografie te potraktowane jako źródła wiedzy o przeszłości pełniły zarazem rolę dokumentacji hitlerowskich zbrodni — by stały się dowodem w sprawie, świadectwem, które oskarża. Eliminuje się zatem pewne wątki — inaczej np. niż w zapisach słownych niemal nie ma na tych fotografiach „nowego życia”, wiele za to miejsc zbrodni hitlerowskich, powstańczych krzyży i prowizorycznych grobów. Z pola widzenia usunięte zostały wszelkie budynki, które przetrwały, i ludzie, którzy chcieliby żyć albo chociaż przyglądać się ruinom: jeśli ich widać, to tylko z daleka, tyłem, jakby w istocie byli nieobecni. Ruiny stanowiące warszawską codzienność pokazywane są jako niecodzienne, jako znak naruszenia ładu, dlatego muszą być opustoszałe<sup>51</sup>. Fotografie wykonane przez Sempolińskiego tworzą zbiór, który zapewne można określić jako archiwum. Jednak po umieszczeniu blisko 250 fotografii w albumie — te wybrane zaczynają znaczyć na nowo; po pierwsze poprzez sam wybór i utworzenie wyodrębnionej w albumie całości kompozycyjnej, a po drugie poprzez sensory, które dopisują do nich komentarze, podpisy, wstęp, data wydania w okrągłą rocznicę „zwycięstwa”. A zatem archiwum jest jedynym miejscem, w którym dokument pozostaje dokumentem. Na określone wezwanie zostaje on wydobyty z mroków szaf czy szuflad — zawsze jako odpowiedź na pytanie, które wykracza poza intencję dokumentacyjną — i staje się obrazem. Jego znaczenie będzie odmienne w zależności od tego, o co pytamy: o światło, o miasto, o zbrodnię, o ruinę<sup>52</sup>.

Ruina jest *nie-bytem*. Jej obraz jak żaden inny demonstruje, co zostaje z przeszłości, w której terażniejszość nie chce lub nie może się rozpoznać. I co zostaje z fotografii, kiedy zaczynamy jej zadawać zbyt dużo pytań, także tych, których intencją jest ocalenie obrazu przeszłości<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> I. Kurz, *Obraz ruin — obraz świata w ruinach. O tym, co mogą znaczyć gruzowiska*, [w:] Polska fotografia dokumentalna..., s. 41.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 43.

Zdaniem André Rouillé fotografia nie jest ze swej istoty dokumentem, ale jak każdy obraz zawiera w sobie wartość dokumentalną<sup>54</sup>, która daleka wprawdzie od tego, by ją traktować jako stałą i absolutną, powinna być postrzegana w swojej zmienności w obrębie określonego systemu prawdy, systemu dokumentalnego. Wartość dokumentalna obrazu fotograficznego wynika z określonego urządzenia [*dispositif technique*], przy czym sam zestaw jej nie gwarantuje. Zmienia się ona w zależności od warunków, w jakich obraz ten jest odbierany, ale także w zależności od wiary i zaufania, jakie są w niej pokładane. Zapis, mechanizm, całe urządzenie, wszystko to przyczynia się do budowania owej wiary, do wzmocnienia zaufania i do wspierania wartości, lecz w żadnym razie nie stanowi to dla fotografii ostatecznej gwarancji<sup>55</sup>.

Fotografia pojawiła się w połowie XIX w. w chwili głębokiego kryzysu prawdy, w momencie gdy poważnie nadwątlona została wiarygodność, co z kolei przełożyło się zarówno na obowiązujące sposoby przedstawiania rzeczywistości, na tekst, jak i na obraz, którym zarzucano zbyt daleko idące uzależnienie od subiektywizmu. Wraz z nastaniem fotografii, maszyna i odbitka pozwoliły odnowić niejako wiarę w imitację i w przedstawianie<sup>56</sup>.

Miejsca, daty, użytek, zastosowanie techniki, fakty: wszystko zdaje się potwierdzać, że wynalezienie fotografii idealnie wpisuje się w dynamikę tworzącego się społeczeństwa przemysłowego. To ono właśnie stworzyło warunki do pojawienia się fotografii, umożliwiło jej rozwój, uformowało ją i posłużyło się nią. Podstawowym zadaniem fotografii stworzonej, ukształtowanej, wykorzystywanej i poddanej procesowi ciągłej ewolucji, było, przez pierwsze sto lat jej istnienia, służenie i zaspokajanie potrzeb nowego społeczeństwa w sferze obrazu. Miała więc ona być nade wszystko narzędziem, instrumentem, gdyż społeczeństwo musiało znaleźć taki sposób wyobrażania i przedstawiania, który byłby dostosowany do poziomu jego rozwoju, techniki, do własnego rytmu, do przyjętego modelu społeczno-politycznego, do wyznawanych przez nie wartości i, rzecz jasna, do istniejących w danym momencie możliwości ekonomicznych. W połowie XIX w. fotografia stanowiła najlepszą odpowiedź na wszystkie te oczekiwania i potrzeby. Dzięki temu znalazła się w samym sercu nowoczesności i dzięki temu również przypisano jej rolę dokumentu. Ten status pozwolił jej uwierzytelnić i legitymizować to wszystko, co przedstawiała<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 19.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 23.

W roku 1839 wynalazek autorstwa Niepce'a-Daguerre'a zostaje najpierw uroczyście przedstawiony, a następnie „wspaniałomyślnie podarowany przez Francję całemu światu”, chociaż i Wielka Brytania domaga się uznania swoich praw do autorstwa tego wynalazku. Ten spór o pierwszeństwo, sam w sobie może nie do końca istotny, uświadamia nam, że fotografia zaistniała nieomal równocześnie we Francji i Anglii, w „wieku mechanizacji”, w samym epicentrum zachodzącego procesu industrializacji<sup>58</sup>. W tym właśnie szczególnym momencie pojawia się fotografia, w której rękę zastępuje maszyna, wyposażając obrazy w środki i metody pozwalające dostosować się im do nowych czasów. Kiedy antymoderniści żałują, że obraz zostaje przez to pozbawiony inteligencji ręki, zwolennicy nowoczesności widzą w procesie mechanizacji sposób na podniesienie skuteczności metod przedstawiania.<sup>59</sup> Zastępując rysownika, malarza lub rytownika, fotografia na nowo ułożyła relację, jakie od wielu wieków istniały pomiędzy obrazem, rzeczywistością a ciałem artysty. Fotografia wprowadziła nową jakościowo relację pomiędzy przedmiotami i obiektem a obrazem. O ile bowiem obrazy manualne wychodzą od artysty, są oderwane od otaczającej rzeczywistości, o tyle obrazy fotograficzne, które są śladem pozostawionym przez światło, łączą rzeczywistość z obrazem w oddaleniu od operatora<sup>60</sup>.

Fotografia jest maszyną, która bardziej zatrzymuje aniżeli przedstawia. Zatrzymuje siły, ruchy, intensywność, gęstość, widzialne lub nie; nie chodzi o przedstawianie konkretnej rzeczywistości, lecz o uzyskanie i odtworzenie czegoś, co należy do widzialnego (a nie tego, co możemy zobaczyć)<sup>61</sup>. Radikalnie nowoczesny wymiar fotografii polega na tym, że jest ona maszyną do widzenia i do wytwarzania „uchwyconych obrazów”. Złapać, uchwycić, zapisać, zatrzymać, taki właśnie program widzenia ma zostać zrealizowany dzięki nowemu jakościowo obrazowi: obraz uchwycony funkcjonujący jak maszyna i stanowiący zarazem o odnowie dokumentu. Fotografia, historycznie rzecz biorąc, następuje po epoce, w której dominował zapis w formie pisma oraz zapis ikonograficzny w postaci obrazu i rysunku. Rzeczy, a także stany rzeczy stają się od tej chwili materialnymi składnikami procesu powstawania obrazu<sup>62</sup>.

Jedną z nowości, którą wprowadzi fotografia, będzie więc wymiar ilościowy, możliwość zwielokrotnienia oraz wprowadzenie miary w samą materię obrazu: czas naświetlania, czas wywoływania, odległość, głębia, wraz-

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 27-28.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 29-30.

liwość stosowanych emulsji stanowią cały zestaw parametrów, które tworzą rzeczywistą liczbową osnowę dla powstających klisz. A jednocześnie, umożliwiając powtarzanie tego samego ujęcia obiektu oraz powielanie tej samej kliszy, fotografia pozwoliła na pojawienie się serii obrazów: jest to decydujący moment przejścia od tego, co jednostkowe do wielości, od tradycyjnych wartości artystycznych do nowoczesnych wartości przemysłowych. Aparat fotograficzny wytwarza serie obrazów-przedmiotów, które są znacznie bliższe produktom przemysłowym aniżeli wytwory rzemieślników lub dzieła artystów. Jej mechaniczne właściwości sprawiły, że zaczęła być postrzegana jako środek i sposób, dzięki któremu będzie można przeprowadzić w nowych uwarunkowaniach rewolucji przemysłowej całkowitą inwentaryzację świata widzialnego, zredukować ten świat do formatu albumu. Fotografia została więc uznana za najlepszy środek do tego, żeby nam towarzyszyć w poznawaniu i rozszerzaniu horyzontów wiedzy. Zainteresowanie fotografią ze strony wielu profesjonalistów: archeologów, inżynierów, architektów, lekarzy było zrozumiałe. Gromadzono zdjęcia zabytków, konstrukcji mostów lub kolei żelaznych, dokonujących się przeobrażeń urbanistycznych, chorób skóry, nieznanych dotąd grup etnicznych i, rzecz jasna, osób bliskich lub znanych. Kolekcje fotografii umieszczone w albumach stały się instrumentem nowoczesnego sposobu postrzegania widzialnego świata, wprowadzając jednocześnie rozgraniczenia i ustanawiając określone kategorie obrazów<sup>63</sup>.

Jako swoista maszyna do widzenia, fotografia pojawia się w chwili, gdy ludzkie oko, a także i oko artysty, okazało się niewystarczające wobec rozległej, obszernej i niezwykle złożonej rzeczywistości, która rozwijała się w coraz szybszym tempie.

## **Prawda przedstawienia rysunkowego i fotograficznego**

Skoro dzięki fotografii widzimy znacznie więcej, to przede wszystkim dzięki niej możemy ujrzeć coś innego aniżeli w przypadku rysunku. Sprawia ona, że pojawiają się nowe widzialności, rzeczy otwierają się i wydobywają się z nich niezwykle wręcz prawdy<sup>64</sup>.

Fotografia i rysunek nie mogą być stawiane na równi. Podczas gdy fotografia odtwarza wszystko to, co widzialne, widoczne i niewidoczne, bez jakiegokolwiek selekcji i bez jakichkolwiek strat („wszystko, co jest rzeczywiście widzialne w obiekcie”), rysownik przedstawia ten obiekt jedynie w ograniczo-

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 31-32.

<sup>64</sup> G. Deleuze, *Foucault*, przeł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji Towarzystwa Wiedzy Powszechnej, Wrocław 2004, s. 78-82.

nym aspekcie lub wymiarze: przedstawia to, co wie, że dostrzega (wychwytuje w swoim modelu), to, co jest w stanie zrozumieć („ideę, którą wyrobił sobie na temat obiektu”), to, co pragnął z tego obiektu zapamiętać („to, co autor sam dostrzegł i pragnął przedstawić”). Rysunek wykonywany na podstawie obserwacji, jako zbyt ludzki, jest jakby dotknięty ślepotą, która wynika z ograniczeń rysującego, z jego zdolności do uchwycenia perspektywy, z przyjętych *a priori* poglądów i przekonań i wreszcie z dokonanych przez niego wyborów i z jego woli.

Ponadto oko badacza nie jest okiem artysty. Postrzeżenie w nauce nie może być tym samym spojrzeniem, które obowiązuje w sztuce. Ale to, co może być rozumiane jako słabość, brak, niedoskonałość, może stać się również gwarancją jakości. Fotograficzny sposób postrzegania i ukazywania rzeczywistości stoi w sprzeczności z tradycyjnie pojętą sztuką, ze słynną teorią poświęcenia, zgodnie z którą „należy pominąć pewne elementy obrazu, aby dzięki temu zaakcentować te, które są najistotniejsze i zasadnicze” (É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*). O ile selekcja wydawała się immanentnym czynnikiem wyobrażenia, o tyle fotografia wprowadzała radykalnie odmienną procedurę, a mianowicie procedurę automatycznego zapisu. Oskarża się ją więc i o to, że niczego nie pomija, że niczego nie poświęca, pozostając w opozycji do sztuki, która jako wolna i nieskrępowana „może wybierać to, co jej odpowiada i odrzucać to, co jej nie odpowiada”. Skrajna forma tej sprzeczności i jej polemiczny nierządno charakter wskazują na to, że fotografia uczyniła z postrzegania jeden z najpoważniejszych obszarów konfliktu.

Tymczasem fotografia nie pozwala ani więcej, ani lepiej widzieć, tak jak sądzą jej zwolennicy; ale też nie widzi się dzięki niej mniej, jak z kolei twierdzą jej adwersarze. Po prostu pozwala ona dostrzec coś innego, ujawnia inne prawdy, a dzieje się tak dlatego, że odwołuje się do innych procedur badawczych i do innych sposobów obrazowania rzeczywistości. W stosunku do obszarów przedstawionych w sztuce, do obrazów wpisujących się w tradycję malarstwa, rysunku i grafiki, fotografia w połowie XIX w. proponuje taki sposób postrzegania, który jest ściśle związany z nowymi metodami stosowanymi w nauce, technice i przemyśle. Niekończące się spory i kontrowersje dotyczące fotografii i sztuki świadczą o nieprzystawalności i wielopostaciowości tych dwóch rodzajów postrzegania, pokazując, że procedury dokumentowania przechodzą z obszaru nauki i maszyny<sup>65</sup>.

Tam, gdzie pióro nie jest w stanie uchwycić prawdy i różnorodności aspektów, zabytków i pejzaży, tam gdzie ołówek okazuje się niewystarczający i kapryśny, gdzie przejrzystość wywodu jest cokolwiek dyskusyjna, tam właśnie fotografia okazuje się niezłomna i niezastąpiona. [...] W fotografii — pisze

<sup>65</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s.35-37.

dalej Louis de Cormenin — nie ma ani fantazji, ani też przesady, jest tylko czysta i naga prawda.<sup>66</sup>

Z obecnym w tle piktorializmem stowarzyszenia zrzeszające fotografów, salony, wystawy, podręczniki i poradniki, a przede wszystkim pisma i przeglądy, takie jak *La Photo pour tous* czy też *Revue française de photographie* starają się promować fotografię jako sztukę i dążą do tego, aby sztuka ta stała się udziałem jak największej liczby ludzi<sup>67</sup>.

W 1857 r. krytyk Gustave Planche zwraca uwagę na niezamierzony negatywny wpływ fotografii na malarstwo pejzażowe: „Słońce przetwarza wszystko, czego dotknęło; niczego nie pomija, niczego też nie poświęca”, podczas gdy sztuka powinna „wybierać to, co jej odpowiada i odrzucać to, co jej nie odpowiada”<sup>68</sup>. W swoim *Dzienniku* Eugène Delacroix podejmuje ten sam wątek, tak bliski przeciwnikom fotografii, budując na nim swoją „teorię poświęcenia”, w jego rozumieniu jedną z podstawowych zasad sztuki. „Ułomność” fotografii — wyjaśnia — wynika paradoksalnie z jej nadmiernej perfekcji. Dzięki precyzji i dokładności fotografia „oślepia i zafałszowuje obraz”, zagraża „szczęśliwej niemocy oka do dostrzegania najdrobniejszych szczegółów”<sup>69</sup>. André Rouillé pisze, że Delacroix malarstwo określa jako konstrukcję, w której artysta organizuje elementy obrazu, o tyle działanie fotografa sprowadza się do uchwycenia, do ujęcia i do okrojenia. Fotograf zatrzymuje w kadrze, podczas gdy malarz komponuje; obraz jest całością, zdjęcie zaś jest jedynie fragmentem. Podstawowa różnica między fotografią i sztuką jest taka, że na każdym poziomie „dodatek staje się równie istotny jak to co zasadnicze”; ponieważ fotografia nie wprowadza żadnej hierarchii, zarówno w odniesieniu do rejestrowanych obiektów, jak i reprodukowanych szczegółów, nie wprowadza też rozróżnienia pomiędzy obrzeżami a środkiem obrazu<sup>70</sup>. Charles Baudelaire wypowiada się przeciw fotografii, formułując dwojaki sprzeciw: krytykuje bowiem zarówno przemysł, „tego najbardziej śmiertelnego wroga sztuki”, jak i realizm, który z kolei zakłada możliwość „dokładnego odtworzenia natury”. Irytacja Baudelaire’a wynikała z faktu, iż fotografia nie była w stanie mu dostarczyć tego, czego oczekiwał od malarstwa: „Wyobrażenie minionego świata, tego, który przedstawia jako

<sup>66</sup> L. de Cormenin, „*À propos de Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, de Maxime Du Camp*”, *La Lumière* (12 czerwca 1852) [cyt. za: A. Rouillé, *op. cit.*, s. 48].

<sup>67</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 57.

<sup>68</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 58.

<sup>69</sup> E. Delacroix, *Dzienniki*, t. II, przeł. J. Guze i J. Hartwig, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1968, s. 363.

<sup>70</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 59.

świat zamglony przez łzy nostalgii”<sup>71</sup>. Jeżeli, ogólnie rzecz biorąc, fotografia przypomina o tym, co należy do przeszłości, to różni się od rysunku kontaktem fizycznym — przekazanym za pomocą światła i substancji chemicznych — który nastąpił pomiędzy rzeczą a obrazem na samym początku procesu powstawania fotografii. Obraz powstały w wyniku kontaktu, obraz przylegający do oryginalnego obiektu — w tym właśnie należałoby upatrywać specyfiki fotografii<sup>72</sup>. Eugène Delacroix<sup>73</sup> ogłasza, że fotografia, do której czasami się odwołuje, cierpi na paradoksalną ułomność wynikającą z jej zbyt daleko posuniętej perfekcji i aspiracji do przedstawienia wszystkiego. O ile obraz malarski jest całością, o tyle fotografia jest fragmentem. Ale pozostaje ona całkowicie obca sztuce przede wszystkim dlatego, że sam proces twórczy nie wprowadza jakiegokolwiek hierarchii. I o ile sztuka przenika czasami do fotografii, o tyle odbywa się to jedynie poprzez niedoskonałości całego instrumentarium, poprzez pewne braki i wady. Natomiast funkcje dokumentalne również są przedmiotem krytyki ze względu na wielość szczegółów i wymogi perspektywy, które sprawiają, że fotografia zafałszowuje przedmioty poprzez swoją precyzję. Delacroix postrzega malarstwo jako kopię, a fotografię jako podobiznę.

Ostrość obrazu i szczegół nie mogą być traktowane jako absolutne wyznaczniki dokumentu, podobnie jak brak ostrości nie jest warunkiem koniecznym dla uznania fotografii za artystyczną. Z pozycji sztuki poświęcenie szczegółów posłużyło jednak jako doniosłe hasło na rzecz obrony wartości tradycyjnych, klasycznych i romantycznych w ramach odniesienia do wartości współcześnie uosabianych przez fotografię. Po stronie fotografii nieostrość miała służyć za artystyczny znak firmowy tych wszystkich (od kalotypistów przez piktorialistów aż po dzisiejszych twórców fotografii artystycznej), którzy stawali w obronie sztuki fotograficznej rozumianej jako przeciwieństwo dokumentu i broniącej się przez dawnymi i przebrzmiałymi koncepcjami sztuki. „Mniej precyzji, a więcej efektu; mniej szczegółów, ale za to więcej ujęć z lotu ptaka; mniej schematów i wykresów, a więcej malarstwa; mniej maszyny, więcej sztuki”<sup>74</sup> — tak brzmi *credo* fotografii artystycznej sformułowane w roku 1860 przez Henri de La Blanchère’a w tekście *Art du photographie*.

Jednak to fotografia dokumentalna odgrywa rolę dominującą przez ponad sto lat, przyjmując różnorodne formy w zależności od zawieranych przy-

<sup>71</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, 39, Paris 1990, s. 198 [cyt. za: A. Rouillé, *op. cit.*, s. 61].

<sup>72</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 70.

<sup>73</sup> E. Delacroix, *op. cit.*, s. 363.

<sup>74</sup> Cyt. za: A. Rouillé, *op. cit.*, s. 375.

mierzy, a w szczególności zaś od przymierza zawiązanego z prasą w latach 20. Ogólnie jednak rzecz biorąc, fotografia przeprowadziła inwentaryzację rzeczywistości nieporównanie bardziej precyzyjnie, aniżeli możliwe to było dzięki ludzkiemu oku<sup>75</sup>.

## Fenomen miasta jako obiektu fotografii

Już od początku swego istnienia fotografia okazuje się ściśle zespolona z miastem: pojawia się więc widok miasta, dachy Paryża, materiały (cegła, cement), ale zachwyty wzbudza przede wszystkim sama precyzja uzyskanego obrazu. Wykraczając poza możliwości ludzkiego oka, precyzja ta jest nawet bardziej przystająca do form spotykanych w mieście (wyostrzone kontury, kąty proste, proste linie itd.) aniżeli do rozmytych i niewyraźnych form pól i lasów w otwartym krajobrazie. Fotografia jest ściśle związana z urbanizacją przede wszystkim ze względu na czas, w którym się pojawiła, wtedy bowiem nastał również czas nowoczesnego miasta, i tam właśnie fotografia się rozwinęła, zarówno w miastach dużych, jak i w tych mniejszych. Fotografia jest miejska również ze względu na swoją treść i tematykę: zabytki, budowle, portrety lub akty, zdjęcia naukowe lub wykonane na potrzeby policji, widoki placu budowy lub zdjęcia z różnych wydarzeń, w zdecydowanej większości odnoszą się do kontekstu miejskiego<sup>76</sup>.

W połowie XIX w. fotografia wprowadza do obrazu wartości analogiczne do tych, które leżą u podstaw przemian i przeobrażeń dokonujących się w życiu i wrażliwości mieszkańców wielkich miast przemysłowych: niezawodność, dokładność, precyzję, które charakteryzować mają sposób życia, działania i myślenia mieszkańców nowoczesnych miast<sup>77</sup>.

Danuta Jackiewicz odnotowuje, że w Polsce bardzo wcześnie pomyślano o fotograficznej inwentaryzacji rodzimej architektury. Józef Ignacy Kraśzewski — pisarz, dziennikarz, miłośnik i kolekcjoner dzieł sztuki, a także pierwszy kolekcjoner fotografii — już w 1841 r. postulował wykonanie dagerotypowej dokumentacji zabytków. Sytuacja polityczna w kraju nie sprzyjała jednak realizacji takich pomysłów. Wykonywane w latach 50., 60. i 70. XIX w. fotografie pomników architektury Warszawy, Krakowa, Wilna, Częstochowy

<sup>75</sup> W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 201-241.

<sup>76</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 39-40.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 41.

powstawały przeważnie z inicjatywy fotografów i na ich koszt, a rzadziej na zamówienie redakcji czasopism ilustrowanych lub osób prywatnych<sup>78</sup>.

### **Zjawisko fotograficzne według André Rouillégo i Brunona La-toura**

Kontakt pomiędzy rzeczą a końcowym obrazem nie jest jednak nigdy bezpośredni. Zdjęcie, które oglądający trzyma w ręku, podobnie jak reprodukcja w gazecie lub książce, oddziela od rzeczy seria etapów: wykonanie zdjęcia, wywoływanie, negatyw, kopiowanie, chemigrafia, wydruk, nie mówiąc już o wszystkich przekształceniach technicznych i materialnych, na które pozwala dzisiaj technika cyfrowa. Tak więc dzięki serii przeobrażeń technicznych, materialnych i formalnych zjawisko realne staje się zjawiskiem fotograficznym, które cechuje: płaszczyzna, lekkość, łatwość oglądania, składanie, przenoszenie, wymiana, archiwizowanie itd. Każdy z tych etapów charakteryzuje się zmianą materii. Rzeczy tego świata przeobrażają się w sole, następnie w ziarna halogenków srebra, a te z kolei można zastąpić drukarskim tuszem lub zapisem cyfrowym. Przejęcie występuje od trójwymiarowości do płaszczyzny, z kliszy na papier fotograficzny, z metalowej płyty na papier drukarski, a dzisiaj także z papieru na ekran komputera. To, co stracono na wadze i w samej materii, odzyskano pod postacią mobilności i szybkości przepływu. Obrazy mogą teraz być łączone z tekstem, archiwizowane lub wprowadzane do sieci (prasa, wydawnictwa, agencje, biblioteki, Internet itp.).

Inaczej mówiąc, fotografia-dokument nie jest nigdy sama ani też nie jest pozostawiona twarzą w twarz z rzeczą lub obiektem, którą przedstawia. Za każdym razem wpisuje się w zorganizowaną sieć przeobrażeń i zawsze znajduje się w strumieniu stale zmieniających się znaków<sup>79</sup>. Pozostawiona sama sobie nie znaczy nic. Nie ma punktu odniesienia lub, co sprowadza się właściwie do tego samego, ma takich odniesień tysiące, o czym świadczą zdjęcia prasowe, gdzie przewrotne niejednokrotnie podpisy pod nim odnoszą je do zupełnie innych i nieprzystających kontekstów. Każdy z etapów fotograficznej transformacji powiela w mniejszym stopniu (jako ikona) obraz poprzedni, aniżeli podporządkowuje się mu (jako oznaka) poprzez styczność. Owa materialna styczność, która wiąże kolejne następujące po sobie etapy, tworzy sieć i umożliwia mentalne odtworzenie drogi od ostatniego do pierwszego etapu: od obrazu do rzeczy. I ten właśnie powrót, zrekonstruowanie

<sup>78</sup> D. Jackiewicz, *op. cit.*, s. 23.

<sup>79</sup> V.: A. Rouillé, *op. cit.*, s. 104.

przebiegu, wewnętrzny strumień w obrębie sieci przekształceń i ciągłości, pozwala scalić ową szczególną prawdę fotografii-dokumentu<sup>80</sup>.

## Albumy i archiwa fotografii

Jedną z najważniejszych funkcji fotografii dokumentu polegała na sporządzeniu nowego inwentarza rzeczywistości w formie najpierw albumów, a potem archiwów. Album rozumiany jest tutaj jako narzędzie służące do gromadzenia i tezauryzacji obrazów, a fotografia jako urządzenie (optyczne) do oglądania i jako urządzenie (chemiczne) do rejestrowania i powielania obrazu. Fotograficzna inwentaryzacja rzeczywistości dokonała się więc na skrzyżowaniu dwóch procedur tezauryzacji: tezauryzacji pozorów dzięki fotografii oraz tezauryzacji obrazów za pomocą albumu, a potem archiwów. Początkowo dagerotyp, jako jednostkowy obraz utrwalony na metalowej płycie, znalazł sobie miejsce jedynie w indywidualnych zbiorach; fotografia z kolei, odtwarzalna na papierze, bardzo szybko znalazła sobie właściwe miejsce w albumie<sup>81</sup>. Przez ponad pół wieku album stanowił będzie swoisty kanon, któremu podporządkowana będzie większość zamówień, ekspedycji naukowych i prac w zakresie fotografii dokumentalnej. Albumy dotyczyć będą tak różnych dziedzin, jak architektura, roboty publiczne, podróże i eksploracja nieznanych dotąd miejsc na świecie, nauka i przemysł, medycyna, archeologia, wojna, przedstawiać będą akty, portrety znanych postaci, zdjęcia wykonane podczas Komuny Paryskiej, wydarzenia bieżące itd. Około roku 1860 ogromne powodzenie portretu w formie karty wizytowej zapoczątkowało modę na prywatne albumy, których sukces ugruntowany zostanie dzięki fotografii rodzinnej<sup>82</sup>.

Zanim prasa ilustrowana rozwinęła się na dobre, to właśnie album służył do łączenia i gromadzenia w całość zdjęć — fragmentów fotografii-dokumentu. Gdy rozwój społeczeństwa przemysłowego w coraz większym stopniu przeobraża świat, kiedy następuje zalew najprzeróżniejszych nowych towarów i produktów, kiedy świat otwiera się o ożywia, gdy zanika dawna równowaga, kiedy pieniądz jako element wymiany zastępuje wszelkie inne wartości, kiedy sposób myślenia, działania, życie, wiedza i sposób postrzegania są wywrócone do góry nogami, wówczas pojawia się i przyjmuje nową formę porządek symboliczny. Poprzez nagromadzenie i fragmentację fotografia-dokument uczestniczy w pełni w owym chaosie; ale gromadząc

---

<sup>80</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 104-105.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 107-108.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 108.

zdjęcia, album sprawia wrażenie spójności, logiki i jedności. W czasie wystawy światowej w roku 1855 fotograf Disdéri, którego entuzjazm nie miał sobie równych, przedstawiał fotografię-dokument jako idealny sposób przekazywania obrazu

[...] zabytków miast, pałaców, ale również i najdrobniejszych szczegółów architektonicznych, detali rzeźb, wyposażenia wnętrz; jednym słowem, mamy do dyspozycji rzut, wycinek, fasadę pałacu, muzea, świątynie, biblioteki, sale widowiskowe, dworce kolejowe, fabryki, koszary, hotele, doki, place targowe, ogrody [...].<sup>83</sup>

Fotografia pozwalała nie tylko zatrzymać obraz, ale wchodząc w skład zbiorów (album, muzeum lub archiwum), stawała się świadectwem przeszłości, także tego co znajdowało się w innych, oddalonych i często obcych miejscach w sposób zaproponowany przez autora zdjęć<sup>84</sup>. Stare fotografie są niezwykle cennym źródłem wiedzy o naszych przodkach. Według Violetty Julkowskiej:

Wszelkie formy gromadzenia i klasyfikowania fotografii-dokumentu, w tym zwłaszcza poprzez umieszczenie jej w albumie, nie oznaczają jedynie biernego magazynowania i spełniania przez fotografie funkcji czysto archiwizującej, chociaż każdemu z tych zdjęć z osobna można przypisać tę funkcję. Jednak uporządkowanie fotografii w albumie lub umieszczenie jej w jakimkolwiek innym, celowym zbiorze nadaje tej całości nowe sensy, tworzy znaczenia, które nie tylko symbolicznie porządkują ukazywaną rzeczywistość, ale także tworzą określoną jej wizję w procesie odbioru. O ile więc poszczególne fotografie ukazują obiekty, wycinając je z kontekstu i koncentrując się na detalach, o tyle zebrane na powrót w albumie scalają rzeczywistość, ale jednak już w nowym, nadanym im przez autora porządku symbolicznym. W tym sensie fotografie w albumie stają się tekstami, których znaczenie może podlegać wielostronnej interpretacji.<sup>85</sup>

## Fotografia i nauka

Fotografia, która jest w stanie odtwarzać zarówno szybciej, jak i taniej, ale też i wierniej aniżeli rysunek, która rejestruje, nie pomijając niczego, która

<sup>83</sup> A. A. E. Disdéri, *Renseignements photographiques*, Chez l'auteur, Paris 1855 s. 31 [cyt. za: A. Rouillé, *op. cit.*, s. 118].

<sup>84</sup> A. Rouille, *op. cit.*, s. 108.

<sup>85</sup> V. Julkowska, *Od fotografii dokumentującej do reprezentacji miejsc pamięci. „Na obcej ziemi” — studium przypadku*, [w:] V. Julkowska (red.), *Foto-historia...*, s. 55.

stanowi remedium dla niedoskonałości ludzkiej ręki i ludzkiego oka, i która, jednym słowem, zastępuje człowieka maszyną, jawi się od samego początku jako narzędzie, którego współczesna nauka bardzo potrzebuje. Takim też instrumentem pozostanie aż do drugiej wojny światowej. Ponieważ sama fotografia funkcjonuje zgodnie z zasadami nauki, wydatnie przyczyni się do zmodernizowania wiedzy, w szczególności zaś wiedzy naukowej. Modernizacja ta polegać będzie przede wszystkim na wyeliminowaniu wszelkiego subiektywizmu dokumentu, na rejestrowaniu wolnym od interpretacji i przeoczeń, poświadczając istnienie lub wręcz zastępując przedstawiany obiekt. W tym sensie fotografia, jako jedyna, będzie mogła wypełnić tę rolę. W astronomii i mikrografii, a więc naukach dotyczących dynamiki i wykorzystujących w dużym stopniu instrumenty optyczne, aparat fotograficzny wykorzystano najwcześniej<sup>86</sup>.

Przed wszystkim w medycynie fotografia przyczyniła się do zrewolucjonizowania sposobu postrzegania i pokazywania ludzkiego ciała, a co za tym idzie, także i propagowania nowej wiedzy. Fotografia pojawia się w chwili, gdy dobiega końca długotrwały proces reorganizacji zawodów lekarskich, zapoczątkowany po rewolucji francuskiej, polegający na połączeniu, w ramach jednej korporacji, zawodów chirurga i lekarza. W praktyce owa reforma otworzyła przed lekarzami możliwość dotykania i bezpośredniego badania ciała. Jednym słowem, spojrzenie lekarza na ludzkie ciało poprzedziło jego obraz w obiektywie i otworzyło niejako drogę fotografii<sup>87</sup>.

Funkcja fotografii jako instrumentu naukowego zostaje w pełni potwierdzona i niejako przypieczętowana w roku 1878 dzięki słynnej już formule zaproponowanej przez astronoma Jules'a Janssena, członka instytutu i dyrektora Obserwatorium w Meudon, dla którego fotografia stała się autentyczną „siatkówką w oku badacza”. Przez całe stulecie fotografia przyczyniać się będzie do poszerzania, archiwizowania i rozpowszechniania wiedzy. Rejestrując, przedstawiając, poświadczając, ale też ułatwiając objaśnienie konkretnego problemu, jako narzędzie wspierające proces nauczania, jako element pożyteczny przy przeprowadzaniu eksperymentów i instrument pozwalający przyspieszyć pracę uczonego, fotografia unowocześni naukę i pozwoli zdobyć nowy obszar widzialności. Stanie się w niej niezwykle cennym i skutecznym narzędziem w rękach przyrodników, geografów, archeologów. Jednakże jej zastosowanie będzie oczywiście różne w zależności od dziedziny, przy czym jej aktywna rola w radiografii będzie przez długi jeszcze czas czymś wyjątkowym. Wynika to z faktu, że funkcje fotografii nigdy nie wykroczyły tak naprawdę poza zwykłą ilustrację, nawet w okresie między-

---

<sup>86</sup> A. Rouillé, *op. cit.*, s. 122.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 128.

wojennym, kiedy to fotografia jest obecna właściwie wszędzie: w handlu, przemyśle, rozrywce, architekturze, w zdobnictwie, na rynku wydawniczym, w prasie, modzie i, co oczywiste, w reklamie, w której zajmuje miejsce symboliczne w latach 20.: ściany pokryte są afiszami, pojawiają się katalogi ze zdjęciami towarów i produktów, rozpoczyna się najbardziej żywołowy rozwój prasy ilustrowanej<sup>88</sup>. Wzrost gospodarczy w okresie międzywojennym sprzyja pojawianiu się nowych form ulotek reklamowych oraz katalogów produktów, co sprawia, że fotografia wpisuje się ostatecznie w obieg handlowy i przemysłowy<sup>89</sup>.

Na bardzo długiej liście zamieszczone zostały nieco chaotycznie: wnętrza, zdjęcia wykonane na użytek architektów i przedsiębiorców, budynków dla agencji zajmujących się handlem nieruchomościami i wynajmem, zdjęcia dokumentujące historię lokalną, instalacje przemysłowe, zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne, prace fotograficzne dla towarzystw kolei żelaznej wraz ze zdjęciami reklamującymi najbardziej interesujące miejscowości obsługiwane przez kolej, rolnictwo i ogrodnictwo, dzieła sztuki znajdujące się w muzeach i w kolekcjach prywatnych, przedmioty rękodzieła, których zdjęcia zamieszczone są w katalogach i ogłoszeniach, osoby, które pokazują, jak obsługiwać określony produkt lub urządzenie oraz wszelkiego typu fotografie wykonane w celu reklamowania konkretnej marki itd. Owa długa wyliczanka (w tym przypadku przedstawiona w wersji skróconej, gdyż do każdej z dziedzin dołączone są rozbudowane odgałęzienia i stopień uszczegółowienia jest znaczny) potwierdza, że fotografia w latach 20. w pełni wkomponowała się w istniejącą wówczas tkankę gospodarczą i przemysłową. Jednakże funkcje produkcyjne i eksperymentalne fotografii, czy to w nauce, czy w medycynie na przykład, nadal znajdują się na dalszym planie, ponieważ najistotniejsza wydaje się wciąż jej funkcja ilustracyjna. Podstawowe zastosowanie fotografii, a więc właśnie ilustrowanie, przeważa zdecydowanie nad wykorzystaniem jej do celów naukowych oraz nad jej artystycznym potencjałem<sup>90</sup>.

W sferze kultury i sztuki fotografia zdobyła uznanie stosunkowo niedawno. Istotny zwrot dokonał się we Francji i w świecie zachodnim dopiero w latach 70. XX w. Wtedy to zorganizowano pierwsze festiwale fotografii, powstały liczne czasopisma i galerie, zaczęły ukazywać się specjalistyczne publikacje. W tym samym czasie otwierane są też szkoły i wydziały na uczelniach zajmujące się fotografią. Prowadzone są prace badawcze w zakresie historii i teorii fotografii. Powstają kolekcje prywatne i publiczne, a prace fotograficzne zaczynają być prezentowane w muzeach. Artyści w coraz większym

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 140.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 140-141.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 141.

stopniu sięgają do fotografii i starają się wykorzystać jej możliwości, a także zaczyna się tworzyć rynek sztuki fotograficznej. Krótko mówiąc, praktyka i obrazy fotograficzne zaczynają oddalać się od sfery czysto użytkowej, wkraczając w obszar kultury i sztuki<sup>91</sup>.

Tymczasem w ciągu ostatnich kilku dziesięcioleci tempo i zakres zmian spowodowały, że fotografia nie jest już w stanie sprostać oczekiwaniom i potrzebom za pomocą obrazów. We wszystkich najważniejszych dziedzinach, a więc w informacji, medycynie, nauce, obronności itp., została ona odsunięta lub wręcz zastąpiona przez nowe obrazy, zdecydowanie lepiej dostosowane do nowych warunków technologicznych i ekonomicznych wytwarzania i stosowania. Fotografia, podporządkowana zasadom termodynamiki, odpowiadała oczekiwaniom nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego; dzisiaj jednak oczekiwania te i potrzeby zmieniły się diametralnie wraz z rozwojem społeczeństwa informacyjnego, w którym dominującą rolę odgrywają sieci informatyczne i cyfrowy zapis obrazu. Wspomnieć też należy, iż niezbyt szczęśliwie nazwana „fotografia cyfrowa” nie jest w żadnym wypadku cyfrową odmianą fotografii jako takiej. Pomiędzy nimi istnieje bowiem głęboka przepaść, a różnica ta nie dotyczy poziomu artystycznego, lecz istoty powstawania obrazu<sup>92</sup>.

W kontekście naukowym, teoretycznym i tekstowym fotografia jest zjawiskiem nowym, tak jak czymś nowym jest zaakceptowanie jej w wymiarze kulturowym. Dlatego też nie jest ona wciąż dostatecznie zbadana, wciąż za mało interesują się nią teoretycy, naukowcy i specjaliści, i można stwierdzić, że jest ona niedoceniana, jeśli chodzi o jej możliwości i złożoność<sup>93</sup>.

## **Wnioski z lektury André Rouillé’a**

Opisując mechanizmy „prawdy fotograficznej” a potem „kryzys fotografii-dokumentu”, jak również poświęcając nieco miejsca przenikaniu się dokumentu i ekspresji, André Rouillé podkreślił zbyt często pomijaną oczywistość, że fotografia nie jest sama w sobie dokumentem (nie bardziej w każdym razie niż jakikolwiek inny obraz), lecz że jest jedynie obdarzona wartością dokumentalną, która zmienia się w zależności od okoliczności. Dlatego ów wymiar dokumentalny fotografii, tak bardzo ceniony w momencie żywiołowego rozwoju społeczeństwa industrialnego, załamując się wraz ze schyłkiem tegoż społeczeństwa. Stąd też koniec hegemonii „fotografii-dokumentu” otwiera

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 8-9.

drogę innym praktykom, które do tej pory były marginalizowane lub znajdowały się w stadium embrionalnym, jak miało to miejsce w przypadku „fotografii-ekspresji”<sup>94</sup>.

Sztuka fotografów i fotografia artystów są całkowicie różne od siebie, ponieważ zarówno koncepcje, jak i sposób uprawiania sztuki oraz fotografii są całkowicie odmienne. Sztuka fotografów jest we wszystkich elementach różna od sztuki artystów, podobnie jak fotografii fotografów nie można w żadnym razie utożsamiać z fotografią artystów. Nie tylko z technicznego punktu widzenia, rzecz jasna. Wszystko bowiem dzieli świat sztuki i fotografii: problematyka i formy, horyzonty kulturalne, obszary społeczne, miejsca, sieci, aktorzy, i to do tego stopnia, że wzajemne przenikanie się jednego i drugiego świata należy rzeczywiście uznać za coś zupełnie wyjątkowego. „Sztuka fotografów” oznacza działanie artystyczne podejmowane wewnątrz sfery fotograficznej, podczas gdy „fotografia artystów” odnosi się do praktyki lub do wykorzystania fotografii przez artystów właśnie w obrębie uprawianej przez nich sztuki, a fotografia, w ich wypadku, stanowi odpowiedź na pytania czysto artystyczne<sup>95</sup>.

Zamiast jednak redukować fotografię do jej istoty i sprowadzać ją do jednego tylko punktu (dokumentu), André Rouillé pokazał, w jaki sposób oscyluje ona pomiędzy różnymi opcjami (dokumentem, ekspresją, sztuką) i jednocześnie jak sama przyczyniła się do zmian zachodzących w sztuce (w ten sposób właśnie pod koniec XX w. pojawiła się „inna sztuka w sztuce”, sztuka-fotografia)<sup>96</sup>.

Dzisiaj dokument fotograficzny przeżywa kryzys, jako że w społeczeństwie informacyjnym, nie ma warunków pozwalających pokładać wiarę w fotografii-dokumentcie. Jednakże wiara ta nie w każdym aspekcie została w równym stopniu unicestwiona: wydaje się bowiem, że w pewnych obszarach utrzymuje się ona dzięki temu, że obrazy i obiekty wydają się nam bliższe. Możemy powiedzieć, że przeświadczenie to traci na sile w miarę, jak oddalamy się coraz bardziej od kontekstu rodzinnego i wzrasta znaczenie wielkonakładowej prasy ilustrowanej oraz sztuki współczesnej. Dokument fotograficzny nie jest już w stanie zaspokoić potrzeb, jakie narzucają najbardziej zaawansowane kulturowo i technologicznie obszary — w szczególności badania naukowe i wytwarzanie produktów, wiedzy i usług — ponieważ rzeczywistość społeczeństwa postindustrialnego nie jest już taka sama jak rzeczywistość społeczeństwa przemysłowego; dlatego że np. w medycynie fotografia i radiografia nie dają takiego samego wglądu w ludzkie ciało jak etnografia, doplery,

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 11-12.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 519.

skanery, a zwłaszcza obrazy w formie magnetycznego rezonansu jądrowego; dlatego że fotografia prasowa nie może już rywalizować z informacją telewizyjną podawaną w sposób ciągły i bezpośredni przez satelitę. Nowa rzeczywistość wymaga nowych obrazów i nowych sposobów ich przekazywania, niezbędnych do propagowania nowych wierzeń i przekonań<sup>97</sup>.

## Fotografia cyfrowa

Z nadejściem fotografii cyfrowej znikają punkty zaczepienia i punkty stałe. O ile obrazy są nadal emanacją kontaktu z rzeczami świata, o tyle zapis cyfrowy odrywa je od ich materialnej podstawy. Podważa to również dokumentalną wartość zdjęć. Do owego oderwania fotografii od jej podstawy dochodzi jeszcze, w przypadku obrazu, rozciągnięcie oraz poszerzenie zasięgu i obszaru jej funkcjonowania. I chociaż obrazy te możemy (choć niekoniecznie) wydrukować na papierze, to jednak pojawiają się one najpierw na monitorze komputera, a następnie funkcjonują w sieci. Od malarstwa, aż po fotografię i po zdjęcia cyfrowe, obrazy „traciły na wadze”, miejsca, w których je prezentowano, stale się poszerzały, a szybkość, z jaką są one upowszechniane i rozprowadzane, zwiększyła się w niebywały sposób. Terytorium fotografii, która wykorzystywała sole srebra, to albumy, archiwa lub ściany galerii (ale już nie książki lub prasa, będące połączeniem fotografii i druku). Natomiast fotografia cyfrowa została oderwana od wyznaczonego terytorium; jest teraz dostępna w każdym zakątku świata dzięki sieci internetowej i poczcie elektronicznej.

Cyfrowe obrazy prezentowane w Internecie funkcjonują na zupełnie innych zasadach niż fotografia analogowa. To również powinno stać się przedmiotem refleksji badaczy. Możemy powiedzieć, że obserwujemy przejście od zdjęć chowanych w zamknięciu, w skrzyniach, albumach albo utykanych za święte obrazy, w książeczki do nabożeństwa, włączanych do sfery sacrum, pokazywanych od święta i tylko swoim, ofiarowywanych nie każdemu - do hiperdostępności. Na przykład w przypadku cyfrowych albumów rodzinnych, w których tradycyjnie umieszcza się zdjęcia osobiste, dochodzi do paradoksalnej sytuacji, w której takie prywatne zdjęcia trafiają na dostępną dla każdego stronę WWW (prywatnych, ale jednak otwartych dla gości zewnątrz). Być może w przyszłości fotografia cyfrowa stworzy wartościowe źródła dla socjologii<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>98</sup> K. Olechnicki, *op. cit.*, s. 35-36.

Potencjał źródłowy fotografii jest ogromny, dlatego nadal owocuje szeregiem rozwiązań technicznych. Fotografie są doskonałym źródłem do badań historii na wielu płaszczyznach: urbanistycznej, architektonicznej i obyczajowej. Fotograf jest badaczem i interpretatorem otaczającego go świata — rysuje światłem, zatrzymuje w kadrze obraz miasta, dokumentuje zmieniającą się rzeczywistość.

*Sabina Jakutovič*

### **The Problem of the Value of Photography as a Document**

*Abstract*

The purpose of this article is to show the value of photography as a document. Photography is one of the forms of imaging the world. Photographic images are used to record and maintain the memory of the past. Unlike painting, photography accurately represents the world. Can we, for this reason, treat it as a direct source of knowledge about the past as a document?

*Keywords:* photography, photographic images, source of knowledge, document.