Ilustracja: Natalia Kulka

Totalna porażka

O dwóch projektach fotograficznych

Weronika Lipszyc

Abstrakt: Artykuł ukazuje obrazy porażki w fotografii polskiej powstałej w okresie 1970–2000. Odwołuje się do trzech projektów: *Archeologii fotografii* Jerzego Lewczyńskiego oraz wystaw *Nowi dokumentaliści* (2006) i *Post-dokument. Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku* (2012). Skupia się więc na fotografii nurtu dokumentalnego czy postdokumentalnego – nieżywiącej złudzeń co do mimetycznej mocy medium, ale nieporzucającej nadziei na społeczne oddziaływanie zdjęć.

Przywoływane projekty stawiają sobie za cel stworzenie krytycznego obrazu rzeczywistości, a więc koncentrują się na przestrzeniach i ludziach podlegających wykluczeniu, przegranych (np. *Niedokończone domy* Konrada Pustoty, *Niewinne oko nie istnieje* Wojciecha Wilczyka), a także na erozji stosunków międzyludzkich (np. *Album Anety Grzeszykowskiej*). Rozczarowania związane zarówno z rzeczywistością socjalistyczną, jak i polskim kapitalizmem, mieszają się z pragnieniem odnalezienia i ocalenia tego, co żywe, bliskie, autentyczne.

Artyści najwięcej uwagi poświęcają problemowi fotografii jako medium i jej zdolności generowania społecznej zmiany. Zdają sobie sprawę, że specyfika obrazu fotograficznego z jego medialnymi uwikłaniami utrudnia przekazanie niezafalszowanego obrazu rzeczywistości oraz akceptację tego, co nie mieści się w obrębie wizualnej poetyki sukcesu, tego, co stare, zniszczone, niemodne, kiczowate. Zadają w ten sposób pytanie o reguły tworzenia obrazów w fotograficznym uniwersum i o możliwość ich przekroczenia – stworzenia nowego dokumentu. Miałby on wymykać się regułom „obrazów dominujących” (określenie Rafała Drozdowskiego), umożliwić takie użycie fotografii, jakie postulował John Berger: zakorzenione w osobistym doświadczeniu i pamięci.

Wyrażenia kluczowe: fotografia; dokument; archiwum; Jerzy Lewczyński; nowi dokumentaliści; archeologia fotografii

Archeologia a dokument

Retoryka zwycięstwa i porażki to nieodłączny element dyskursu fotografii. W opinii wielu komentatorów¹ fotografia była i nadal jest techniką utrwalania tego, co wizualne, która zapewnia największą autentyczność, spełnia marzenie twórców o bezpośrednim, materialnym transferze rzeczywistości trójwymiarowej na płaski obraz. Wiara w ścisły związek ukazanego widoku i reprezentowanego obiektu nadal odróżnia zdjęcia od innych tekstów ikonicznych, a dekonstrukcja owego związku wymaga znacznego wysiłku. Dotyczy to oczywiście w większym stopniu fotografii analogowej niż cyfrowej, umożliwiającej nieporównanie większy wpływ na treść zdjęcia, co może prowadzić do utraty wiarygodności tego medium – jego porażki. Etyczność ingerencji w cyfrowo zapisany obraz jest przedmiotem ciągłych sporów teoretyków fotografii (zob. Barrett, 2014, ss. 160–174). Problem wydaje się tym bardziej istotny, że na zdjęciach utrwalane jest nie tylko to, co prywatne, lecz także to, co publiczne, służą one realizacji różnego rodzaju politycznych i ekonomicznych interesów. Biorą również udział w cyrkulacji obrazów w globalnej ikonosferze, można więc stawiać pytania o ich status w kontekście autorstwa, praw własności, odpowiedzialności za obraz. Wszystkie przywołane zagadnienia łączą się i przeplatają w działaniach artystycznych i kuratorskich omawianych w tym artykule. Kwestie autentyczności obrazu fotograficznego, jego związku z indywidualnym doświadczeniem i rzeczywistością społeczną składają się na określone wizje fotografii jako istotnego elementu wymiany informacji i wartości: jako znaleziska archeologicznego i dokumentu.

Pierwszym z analizowanych przeze mnie projektów jest archeologia fotografii Jerzego Lewczyńskiego, zainicjowana pod koniec lat siedemdziesiątych akcja artystyczna obejmująca gromadzenie, modyfikowanie i wystawianie zdjęć, dawnych i współczesnych, własnych i cudzych. Drugim – koncepcja nowego dokumentu wyrażająca się najpełniej w dwóch wystawach zbiorowych, objętych opieką kuratorską Adama Mazura: *Nowi dokumentaliści i Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku*². Oba projekty zakładały społeczne oddziaływanie fotografii, jednak między dążeniami nowych dokumentalistów a działaniami Lewczyńskiego zauważyć można zarówno liczne podobieństwa, jak i znamienne różnice. Warto zwrócić uwagę na pojęcia zawarte w tytułach omawianych przedsięwzięć, zdradzające wyobrażenia twórców o fotografii i ich oczekiwania względem jej znaczenia i oddziaływania. Archeologię i dokumentowa-

1 „Jednym z najbardziej rozpowszechnionych stereotypów na temat fotografii jest przekonanie, że potrafi ona zapisać obiektywny obraz widzialnej rzeczywistości” (Stiegler, 2009, s. 144). Tamże przywołana bibliografia problemu. Zob. też Barrett, 2014, zwłaszcza ss. 154–169. Problem przylegania fotografii do rzeczy stanowi jedno z najważniejszych zagadnień *Świata obrazu* Rolanda Barthes’a. Por. „W fotografii obecność rzeczy (w pewnej minionej chwili) nigdy nie jest metaforyczna” (Barthes, 1996, s. 113); „Dostłownie rzecz biorąc, zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia” (Barthes, 1996, s. 136).

2 Wystawa *Nowi dokumentaliści* została zaprezentowana w 2006 roku, *Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku* – w 2012 roku; obie wystawy zrealizowano w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej. Zob. Mazur, 2006, 2012b.

nie łączy pragnienie wydobywania wiedzy o tym, co było, zapisanej w materialnych śladach. W archeologii jednak to owe rudymenty, odnalezione i pieczołowicie przechowywane, stanowią przedmiot zainteresowania. Z dokumentem tak być może, lecz nie musi; niekiedy jest on jedynie nośnikiem wiedzy o czymś wobec siebie zewnętrznym, wówczas jego materialność traci znaczenie. Dokument sugeruje związek z wydającą go instytucją czy autorem, od którego zależy jego autentyczność i skuteczność; może też stracić aktualność. Znaleźisko archeologiczne, włączone w obieg muzealny, zachowuje swój status na zawsze.

Pojęciem pokrewnym archeologii i dokumentowi jest archiwum, a omawiane projekty można rozpatrywać również w tym kontekście. Archiwum wiąże się etymologicznie z archeologią³, jednak w istocie zdaje się mieć więcej wspólnego z dokumentacją – to wszak zbiór dokumentów, pism, akt niebędących obecnie w użyciu, lecz godnych zachowania (być może po to, żeby w razie konieczności mogły posłużyć jako dowód). Archiwum jako sposób gromadzenia i generowania wiedzy również może implikować porażkę⁴. Jak zauważa Bernd Stiegler, „archiwum to nie tylko miejsce służące do przechowywania, ale także miejsce zapomnienia, wymazywania z pamięci i znikania” (Stiegler, 2009, s. 21). Andrzej Leśniak krytykując charakterystyczną dla sztuki współczesnej „gorączkę archiwum”, czyli fascynację dokumentalnymi projektami na wielką skalę, zauważa, że archiwum z zasady wpisuje się w przemysł pamięci, nie pozwala na wytworzenie kontrnarracji – staje się pomnikiem historii, nie źródłem wiedzy historycznej (Leśniak, 2013, s. 70 i nast.). Warto przywołać tu również rozpoznania Susan Sontag co do etycznej wartości fotografii. Jak zauważa teoretyczka, jej znaczenie często musi być wytwarzane przez komentarz, co samo w sobie osłabia moc obrazu (Sontag, 1986, s. 27). Powyższe uwagi zdają się podważać dokumentalną wartość zbioru fotografii i *ipso facto* wskazywać na nieuniknioną klęskę opartych na nim przedsięwzięć.

Omawiane w artykule projekty, choć odmiennie, definiują medium fotografii i jego stosunek do rzeczywistości. Mają charakter totalny, więc są skazane na porażkę (jest to jednak porażka przedsięwzięć posługujących się zdjęciowym archiwum, a nie samej fotografii). Zmierzając ku nieuchronnej klęsce, artyści odnoszą jednak pewne zwycięstwa.

3 „Archeologia” i „archiwum”, wywodzą się od greckiego *archē*, oznaczającego praszubstancję, pierwotną zasadę; możliwe jest dotarcie do ostatecznego sensu, do jądra znaczenia. O ile jednak archiwum magazynuje wiedzę, a jej materialny nośnik jest mniej istotny, w kolekcji archeologa materialność obiektu ma znaczenie pierwszorzędne, uczestniczy w *archē*.

4 Problematyka archiwum jako strategii stosowanej we współczesnej sztuce omawiana jest między innymi w „Kulturze Współczesnej” 2011, nr 4: *Powrót do archiwum*; tamże obszerna bibliografia tematu.

Totalna archeologia

Jerzy Lewczyński, jeden z najbardziej znanych i poważanych polskich fotografów drugiej połowy XX wieku, deklarował:

„Archeologią fotografii” nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwość poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na czasy dzisiejsze (Lewczyński, 2005, s. 7).

Podstawą tak rozumianej archeologii miałoby być zbieranie, zachowywanie i ekspozycja zdjęć, zarówno autorstwa profesjonalistów, jak i amatorów. Pierwsze zdanie cytowanego tekstu jest mottem Fundacji Archeologia Fotografii działającej w Warszawie od 2008 roku w celu gromadzenia i archiwizacji fotografii, propagowania wiedzy na temat zbiorów, sposobów ich zabezpieczania, ich opisu i udostępniania – a więc tego, co jej inspirator uznawał za zasadnicze elementy swojej pracy artystycznej⁵. Działania twórcy związane z kolekcjonowaniem z powodzeniem kontynuuje Fundacja. Lewczyński jednak nie był kuratorem czy pracownikiem instytucji kultury, lecz nade wszystko fotografem, więc jego archiwistyczny projekt (który dopiero na kilka lat przed śmiercią artysty uzyskał formę instytucjonalną) był nierozdzielnie związany z praktyką twórczą. Specyfika i wielotorowość pracy autora *Portretu znalezionej na ulicy* sprawiała, że sama archeologia fotografii wykraczała daleko poza zbieranie zdjęć.

Twórczość Jerzego Lewczyńskiego kojarzona jest zazwyczaj z fotografią dokumentalną, z utrwalaniem współczesnej mu, nieupiększonej rzeczywistości, i faktycznie większość jego dzieł ma taki charakter. Dokumentalność fotografii autor rozumiał bardzo tradycyjnie – jako materialne poświadczenie prawdziwości jakiegoś widoku. Gliwicki fotograf wierzył, że zdjęcia, zwłaszcza stare, ukazujące świat już nieistniejący, pozwalają nawiązać realny, materialny kontakt z tym, co dawne. „Wydaje mi się, że fotografie przekazują znacznie więcej sygnałów przeszłości niż tylko sam widok ówczesnej rzeczywistości. [...] może fotografia każdego czasu zawiera w sobie drobiny metamaterii, które ożywają za tchnieniem przypomnienia i wzruszenia” – pisał (Lewczyński, 2001, s. 4). Ta metafizyczna wizja uczyniła z Lewczyńskiego Wielkiego Archiwizatora⁶ – szalonego kolekcjonera. Maniakalnie zbierał zdjęcia: własne, rodzinne, cudze, o autorstwie znanym i nieznanym, odbitki i negatywy, a także dokumenty innego rodzaju: listy, artykuły z gazet, pocztówki, plakaty, katalogi, odezwy, wiersze etc., jak również przedmioty użytkowe i pamiątkowe. Deklarował: „Nie ma [...] niepotrzebnych, nieudanych fotografii!” (Lew-

5 Zob. <http://www.archeologiafotografii.pl/>, dostęp 29.12.2015.

6 Określenia tego użyła Olga Ptak (Ptak, 2012, s. 23). Ten niewielki zbiór wspomnień i obserwacji poświęconych artyście (wydany dwa lata przed jego śmiercią) pozwala lepiej zrozumieć Lewczyńskiego-fotografa niż dziesięćki wstępów do katalogów i analitycznych artykułów – być może dlatego, że ukazuje go w sposób odbrązowiony. Taki sposób opisu wydaje się najwłaściwszy w przypadku artysty, którego życie i dzieło są tak mocno ze sobą zrośnięte; który, wedle własnych słów, zamienił życie na fotografię. Zob. Lewczyński, 1980.

czyński, 2005, s. 9). Każdą fotografię postrzegał jako ważną, cenną, niezbędną, jako że stanowiła świadectwo bytu człowieka, przyrody, przedmiotu. Wojciech Nowicki omawiając pracę gliwickiego artysty, wspomina pomysł innego fotografa, Mariusza Hermanowicza, aby wszyscy właściciele aparatów zrobili zdjęcia w jednym momencie, uzyskując najpełniejszy i najprawdziwszy z możliwych fotograficzny dokument danej chwili. „Ten zapis totalny – i jego wynik, totalne archiwum, będzie również prześladować Lewczyńskiego” (Nowicki, 2012, s. 13)⁷.

Działalność artysty nie ograniczała się do wykonywania i wystawiania zdjęć. Charakterystyczne dla niego operacje to między innymi posługiwanie się dziełami cudzymi, reprodukovanie, tworzenie kolaży⁸. W przypadku fotografii nieznanego autorstwa Lewczyński nie poprzestawał na zabezpieczaniu obrazów. Pokazywał zdjęcia zgubione na ulicy, zawieruszone w szufladach znajomych, zapomniane na strychach opuszczonych domów. Wykorzystywał też odkryte negatywy (pierwszą pracą tego rodzaju był *Tryptyk znaleziony na strychu* z 1971 roku). Sporządzał z nich odbitki i eksponował na wystawach – pod własnym nazwiskiem, jednak sygnalizując, że nie on wykonał fotografię. Często starał się również dowiedzieć coś o jej pierwotnym autorze lub osobie na niej ukazanej. Jedną z bardziej znanych prac artysty, *Nysa, nasze powiększenie* (1971), była kolażem wykorzystującym amatorskie zdjęcie Władysława Rękasowskiego przedstawiające przyjazd repatriantów ze wschodu na dworzec w Nysie w 1945 roku. Z ogólnego ujęcia Lewczyński wybrał kilkanaście postaci lub grup i te powiększone fragmenty nałożył na obraz – niczym w ukazującym detale przedstawieniu dzieła sztuki w albumie. Sporządzenie odbitki zdjęcia w dużo większej skali i powielenie jego fragmentów rozbiło fotografię na wiele narracji dotyczących konkretnych osób. Podobną strategię – powielania, zmieniania wymiarów, fragmentaryzacji czy rekontekstualizacji – wykorzystywał w obróbce własnych zdjęć. W skład kolaży wchodziły też wycinki gazetowe, cytaty z utworów literackich, pocztówki (np. prace *Dzieciństwo* z 1968 czy *Drzwi* z 1970 roku)⁹.

Totalność zamierzenia Lewczyńskiego wiąże się z tym, że projektowane przez niego archiwum teoretycznie powinno objąć każdy obraz fotograficzny we wszystkich możliwych wariantach i konfiguracjach. Przeświadczenie o materialnym związku obrazu z przedstawianym obiektem uniemożliwiało twórcy pozbycie się czegokolwiek – każdemu zdjęciu należał się taki sam szacunek jak osobie, która była na nim przedstawiona, posiadała je czy chociażby była emocjonalnie związana z tym, co ukazane. Przykładem szczególnego znaczenia, jakie Lewczyński przykładał do „życia” zdjęć, są przede wszyst-

7 „«Nie ma dokumentacji», mówi Jerzy Lewczyński wielokrotnie, z pretensją do tych wszystkich, którzy mogli, powinni, muszą fotografować. Taki jest, apostoł, głosiciel, fotograficzny przymuszacz” (Nowicki, 2012, s. 15). O problemie archiwum w twórczości Jerzego Lewczyńskiego zob. Pijarski, 2011a.

8 Na temat różnych strategii autorstwa w twórczości Jerzego Lewczyńskiego zob. Lipszyc, 2015.

9 Fotografie znalezione przez Lewczyńskiego prezentowane były na wielu wystawach poświęconych jego twórczości od lat siedemdziesiątych, np. *Fotografowie poszukujący* (Galeria Współczesna w Warszawie w 1971 roku). Wystawa prac fotografa w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2012 roku *Jerzy Lewczyński. Pamięć obrazu* promowana była przez *Portret znaleziony na ulicy* wykonany w 1970 roku, będący dziś, jak zauważa Olga Ptak, najbardziej znaną pracą artysty (Ptak, 2012, s. 88).

kim projekty spod znaku fotografii znalezionej. Artysta uważał, że odkryta przez niego fotografia mogła być czyjąś cenną, tragicznie utraconą pamiątką. Uchronienie jej od zagłady, a przede wszystkim publiczne wystawienie dawały poszukującemu szansę na odzyskanie ważnej rzeczy; może nawet na odnalezienie zagubionych, utraconych osób?¹⁰ Wyrazem pietyzmu wobec tych osobistych dokumentów było reprodukowanie obu stron wystawianych fotografii – również jej *verso* mogło zawierać ważne informacje – datę, dedykację, zapiski czy choćby zabrudzenia i zagniecenia, świadczące o długim czasie jej przechowywania, częstym oglądaniu lub zniszczeniu wynikającym z niedbałego traktowania. Przykładanie przez artystę wagi do zdjęcia jako konkretnego przedmiotu, a nie tylko *signifiant* wizerunku, powodowało oczywiście nieskończony rozrost jego kolekcji, niemożliwej już do uporządkowania, a więc do uczynienia z niej archiwum w podanym wcześniej sensie. Dzięki połączeniu ikonofilii z przekonaniem o wartości fotografii jako przedmiotu autor *Negatywu znalezionej na ulicy* zdołał, jeszcze przed epoką Internetu, wykreować, a zarazem rozwiązać, problem nadmiaru poddawanych technicznej reprodukcji obrazów: odrzucił bowiem kwestię oryginalności bądź symulakryczności fotografii. Swobodnie posługiwał się zdjęciami cudzymi, a także kopiami własnych prac, które stawiał na równi z oryginałami. Wszystkie były prawdziwe, żywe, otoczone aurą¹¹.

Andrzej Pieńkos omawiając wizualne sposoby reprezentowania rzeczywistości poprzedzające pojawienie się fotografii (takie jak panoramy malarskie, *Eidophusikon* Philippe’a Jacques’a de Louthembourg’a, założony w 1781 roku, czy fantasmagorie Étienne-Gasparda Robertsona prezentowane na przełomie XVIII i XIX wieku), wspomina o ich „absolutności”, nieodpartej realności; kreowane przez nie widoki „udawały, że są rzeczywistością samą, że medium nie istnieje” (Pieńkos, 2012, s. 63)¹². Ukazywane obrazy, niemal bardziej autentyczne niż świat wokół, Pieńkos określa jako „świeckie *acheiropoietai*” (Pieńkos, 2012, s. 63). *Acheiropoietai* to wizerunki nieuczynione ręką ludzką, takie jak na przykład odcisk twarzy Chrystusa na chuście św. Weroniki (*veraikon*)¹³. Materialna obecność bóstwa związana z powstaniem obrazu przesądza nie tylko o jego wartości jako świętej relikwii, lecz także o absolutnej prawdziwości wyobrażania. Dla osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych widzów dowodem autentyczności przekazów było między innymi wykorzystanie techniki do ich wytworzenia. Takie urządzenia, jak *camera obscura* czy różnego rodzaju *laternae magicae*, wspierały pracę artysty mechaniczną doskonałością, tworząc dzieło niemal przewyższające rzeczywistość. Przekonanie, że tak powstały wizerunek jest idealnie identyczny ze „zdejmovanym” obiektem, wynikało zarówno z zaufania do maszyn, jak i z wiary w metafizykę obecności zapośredniczonej przez światło. Fotografia,

10 To oczekiwanie niewątpliwie wiąże się z doświadczeniem II wojny światowej urodzonego w 1924 roku Lewczyńskiego. Zob. Ptak, 2012, s. 75.

11 Zob. uwagi Benjamina o aurze fotografii: Benjamin, 1996, s. 115 i nast.

12 Na temat historii wynalazków służących do utrwalania obrazów zob. *Ciemna izba w historii sztuki. Od camera obscura do lustrzanki*, w: Brauchitsch, 2004.

13 Zob. hasło „Vera ikon” w: Stiegler, 2009, s. 244.

jako technika utrwalania obrazu dzięki światłu, była przedmiotem tej wiary z innymi rodzajami świeckich *acheiropoiatoi*.

Lewczyński z podobną nabożnością podchodził do każdego obrazu fotograficznego. Zniesienie granicy między materialnością a obrazowością, między stworzeniem i interpretacją czyniło każde zdjęcie prawdziwym, autentycznym. Warto przypomnieć tu uwagę Charlesa Sandersa Peirce'a, że myśl nie istnieje poza znakiem, *ergo* – znakiem jest wszystko, co myślimy, na co patrzymy. Peirce, który opisał znak jako strukturę trój-, a nie dwuelementową, nie wprowadzał podziału na *signifiants* i *signifiés*; każda część triady może w innym znaku pełnić dowolną funkcję. Stąd ciągi semiotyczne mają charakter nie linearny, lecz sieciowy, i mogą rozrastać się bez ograniczeń (Peirce, 1997, s. 69)¹⁴. Twórczość Lewczyńskiego miała charakter takiej właśnie nieskończonej semiozy: każde zdjęcie (lub jego element) mogło pojawić się w kolejnej pracy, niekiedy w zupełnie innym kontekście, tworzyć nowe związki, mnożyć znaczenia. Dzisiejsza konfiguracja nie wymazywała dawniejszych, kolejna interpretacja nie unieważniała poprzednich. Stąd niechęć do pozbywania się jakiegokolwiek obrazu – każdy stanowił ważny etap w paśmie przemian, a może czekał dopiero na swoje miejsce, swoją konstelację, swoją opowieść. W łączeniu elementów ważną rolę odgrywała alchemia przypadku, dlatego jedyną rozsądną strategią było pozostawienie w gotowości wszystkich zdjęć, skojarzeń, interpretacji. Projekt Lewczyńskiego nigdy nie mógł się więc zakończyć – i zawsze będzie mógł trwać.

Michał Rusinek w eseju „*Porządek i chaos*”. *Retoryka patrzenia* (Rusinek, 2012) zwraca uwagę na inną retoryczną organizację zbiorów chaotycznych i uporządkowanych: porządek opiera się na figurze *distributio*, chaos zaś na *enumeratio*. W obu przypadkach możliwe jest nieskończone dodawanie elementów: w świecie ładu są one jednak umieszczane w precyzyjnie określonym miejscu, logika nieporządku natomiast pozwala na przyłączanie nowych składników, lecz nie na strukturyzację zbioru. Archiwum powinno rządzić się logiką *distributio*; unieruchamiać obiekty w przeznaczonych dla nich polach. Kolekcja Lewczyńskiego taka nie była; uniemożliwiałoby to choćby powielanie tych samych elementów. „Myślałem, że to uporządkuję, nic się nie udało. Miałem uporządkować tematami: architektura, wydarzenia, Towarzystwo Fotograficzne – ale jak to zrobić, kiedy na jednym zdjęciu kilka tematów? Datami próbowałem, też nie wyszło” – zwierzał się artysta Wojciechowi Nowickiemu (Nowicki, 2012, s. 39)¹⁵. Projekt autora *Portretu znalezionego* implikował porażkę swoją totalnością – Lewczyńskiemu udało się zawrzeć w kolekcji skończoną liczbę obrazów, jednak i tak okazała się ona niemożliwa do upo-

14 Stiegler rozważa fotografię w odniesieniu do kategorii śladu (koncepcja fotografii rozwijana przez Rolanda Barthesa i Philippe'a Dubois). „Fotografia staje się śladem przeszłości, ale takim, który, jak w typologii Charlesa Sandersa Peirce'a, jednego z niewielu filozofów, którzy zajmowali się teorią fotografii, jest czytelny jako indeks. Peirce połączy potem w tym jednym pojęciu fotografię i ślad zwierzęcia w śniegu czy wilgotnej ziemi” (Stiegler, 2009, s. 224).

15 Na temat syzyfowych prób uporządkowania zbioru dokumentów zob. też Ptak, 2012, s. 22 i nast., 95 i nast. Por. „Na biurku i wokół niego trzymał sporą kolekcję spinaczy, gumek recepturek, zszywaczy, pinezek, sznurków, klejów, taśm, ołówków, linijek, ekier i innych materiałów biurowych, które pomagały w archiwizacji. Gdyby mógł, archiwizowałby wszystko, a większe mieszkanie stałoby się magazynem na gromadzone przedmioty, choć jego archiwum już zajmowało dwa z czterech pokoi” (Ptak, 2012, s. 23).

rządkowania, poznania, opanowania. W tym sensie archeologia fotografii zakończyła się klęską – zgromadzone materiały, będące tylko częścią tego, co artysta pragnąłby zachować, nie dawały się sklasyfikować ani zbadać, nie tworzyły archiwum: totalnego, całościowego obrazu rzeczywistości. Zbiór pozostał jednak żywy: Lewczyński wciąż odkrywał nowe konteksty, przypominał sobie coś ważnego, opowiadał historie związane z obiektami, a te za każdym razem się rozrastały, powiększane o reakcje poszczególnych słuchaczy czy skojarzenia, które fotografowi przychodziły do głowy. Archeologia fotografii przeobraziła też przestrzeń: gliwickie mieszkanie Lewczyńskiego zamieniło się przez lata w rodzaj zamieszkiwanego archiwum, podobne w tym do mieszkania-studia Edwarda Krasińskiego (zob. *Instytut Awangardy*, b.d.), samo stało się tekstem-siecią – miejscem zdarzeń, tematem opowieści, tłem zdjęć i filmów. Stosowane przez artystę strategie okazały się na tyle skuteczne, że jego prace nadal służą wytwarzaniu sensów¹⁶.

Totalny dokument (nowy)

Między działalnością Jerzego Lewczyńskiego i nowych dokumentalistów rysują się liczne związki, zarówno teoretyczno-artystyczne, jak i instytucjonalne¹⁷. Przede wszystkim łączy ich wiara w fotografię jako narzędzie zmiany rzeczywistości, mają też inklinacje do posługiwania się w swoich praktykach fotograficznym archiwum. Mogłoby się wydawać, że kolejnym punktem wspólnym będzie przekonanie o wartości zdjęć

16 Za przykład służyć może wystawa *Gra w archiwum* w ramach projektu Żywe Archiwa – wyeksponowanie przez Krzysztofa Pijarskiego wybranych materiałów z kolekcji autora Nysy: J. Lewczyński / K. Pijarski, *Gra w archiwum* (Fundacja Archeologia Fotografii / Galeria Asymetria, 17 czerwca–31 lipca 2011), zob. *LUFT Email Marketing – Gra w archiwum*, b.d. oraz K. Pijarski, *JL – KP*, 2011, film stanowiący część wystawy *Gra w archiwum* (Pijarski, 2011c).

17 Członkami Rady Fundacji Archeologia Fotografii są Adam Mazur i Krzysztof Pijarski. Dorobek Lewczyńskiego jest jedną z istotniejszych pozycji w bazie on-line Fundacji; wśród istotnych wydarzeń organizowanych przez Fundację można wymienić wspomnianą wystawę *Gra w archiwum*, będącą propozycją nowego odczytania zbioru, a także całej twórczości Jerzego Lewczyńskiego. Również tytuł wystawy *Antyfotografie* w poznańskim Arsenale, której kuratorem był Adam Mazur (zob. Mazur, 2007), nawiązuje do słynnego *Pokazu zamkniętego* z 1959 roku, pierwszej głośnej wystawy, w której Lewczyński wziął udział i której był, obok Zdzisława Beksińskiego i Bronisława Schlabsa, współorganizatorem. Gliwicki fotograf wystawił m.in. dwa cykle po trzy zdjęcia oraz fotografie luźne, leżące na stole, a więc zachęcające do łącznej interpretacji. Część użytych fotografii była już wystawiana, nowe były przede wszystkim konfiguracje. Prace Beksińskiego miały podobny charakter – były to fotograficzne kolaże opatrzone jednostownymi podpisami, Schlabs natomiast wystawił abstrakcyjne kompozycje będące rezultatem manualnych ingerencji na negatywach. Specyficzna była organizacja samego wydarzenia: na otwarcie wystawy (20 czerwca 1959 roku) przybyło dwadzieścioro pięcioro zaproszonych gości (fotografów, krytyków, ale też np. psychiatrów), którzy na gorąco interpretowali dzieła. Trzej artyści również uczestniczyli w dyskusji, to wydarzenie międzyludzkie było integralną częścią ekspozycji. *Pokaz* wywołał nie-małe poruszenie, reakcje krytyków dobrze obrazuje recenzja pióra Alfreda Ligockiego, który prace Beksińskiego i Lewczyńskiego uznał za „bezpośredni atak na podstawy sztuki fotografii, na pojęcie artystycznej wartości pojedynczego obrazu, na kryteria indywidualnej ekspresji artysty i na samo pojęcie autorstwa” (Ligocki, 1959). Przyczyną było przede wszystkim zastosowanie zestawów, w których pojedyncze dzieło sztuki pozbawione jest autonomii, a towarzysząca mu intencja autorska zostaje podważona. Użyte przez Ligockiego określenie „antyfotografia” funkcjonuje jako drugi tytuł wystawy; w ten sposób określa się również sposób uprawiania sztuki fotograficznej przez Lewczyńskiego: „wyjmowanie z albumu” zdjęć o znanym znaczeniu, ich rekontekstualizacja (zob. Sobota, 1993, s. 12). Wymienione okoliczności wskazują na Lewczyńskiego jako inspiratora i duchowego ojca nowych dokumentalistów.

niezależnie od utrwalonego na nich obiektu. Adam Mazur, kurator wystawy *Nowi dokumentaliści* z 2006 roku w katalogu towarzyszącym wydarzeniu stara się zdefiniować zjawisko, które łączy ze „zwrotem dokumentalnym” w polskiej fotografii, mającym miejsce około 2000 roku¹⁸. Stwierdza, że nowy dokumentalista to Benjaminowski wytwórca, który „odszukuje i dokumentuje fragmenty rzeczywistości, którą w zasadzie mógłby sfotografować i utrwalić każdy, ale ostatecznie nie robi tego nikt” (Mazur, 2006, s. 8). Rzeczywiście i na wystawie, i w katalogu zebrano zdjęcia ukazujące różnorodne, a zarazem zwyczajne widoki, co mogłoby być wspólnym mianownikiem dla Lewczyńskiego i nowych dokumentalistów. Właściwym celem tych ostatnich jest jednak przede wszystkim nowe widzenie, które Marek Grygiel opisuje jako „dostrzeganie i uwznioślanie tego wszystkiego, co będąc marginesem codziennego życia, staje się w ich interpretacji głównym punktem odniesienia naszej egzystencji” (Mazur, 2006, s. 28). Trudno jednak mówić o uwzniośnianiu, chyba że umieszczenie obrazu na wystawie uznać za nobilitację scen z codziennego życia. Na wystawie *Album* (2004) Igora Omuleckiego prezentujący zdjęcia z rodzinnej kolekcji, w tym dzieciństwo samego artysty, sąsiadował z *Albumem* (2005) Anety Grzeszykowskiej, w którym autorka wymazała z fotografii swój wizerunek. Cykle *Ślub* (2004–2005), *Chrzcziny* (2005–2006) i *Komunia* (2005–2006) Przemysława Pokryckiego ukazywały prywatne, a jednak osadzone w tkance społecznej wydarzenia, dopełniał je *Męski poród* (2005) Anny Bedyńskiej – fotoreportaż z męskiego przeżycia przyjścia dziecka na świat. Igor Przybylski w cyklu *Polskie drogi* (2004–2005) utrwałł stare samochody i autobusy, a także – dosłownie – drogi, które pokonywał w poszukiwaniu tych obiektów. Pasje uprawiane na marginesie codziennego życia dokumentowali też w *Hobbystach* (2005) Andrzej Kramarz i Weronika Łodzińska, przedstawiający wnętrza domów ludzi oddających się różnym zainteresowaniom. Kurator zebrał tu obrazy zwyczajnego życia, ciekawego w swojej banalności, zaskakującego w powtarzalności.

Na wystawie przeważały więc fotografie będące zapisem codzienności – sam fakt, że zwyczajne wydarzenia zostały dostrzeżone, należy uznać za istotny. Działalność nowych dokumentalistów ma jednak dalsze cele: tu właśnie zaznacza się różnica między archeologią i dokumentem. Dokument pojawia się: w sprawie, na temat, w imieniu. Krzysztof Pijarski zauważa, że zwykły zapis dokumentalny może przeorganizować pole informacji wizualnej: „naszą intencją jest postawienie archiwum jako problemu, jako pełnej politycznych implikacji konstrukcji, nie zaś neutralnego i «naturalnego» źródła, miejsca autentycznego dostępu do przeszłych wydarzeń, narracji, prawd” (Śwircz & Pijarski, b.d.; zob. Pijarski, 2011b). Chodziłoby również o przedstawienie rzeczywistości wizualnej, która jest w ogólnym obiegu informacji pomijana, oraz podkreślenie jej społecznego i politycznego znaczenia. Wyłania się tu projekt krytyczny, mający niewiele wspólnego z uwzniośnianiem marginesów życia. To raczej przykry (lecz ważny) obowią-

18 W nawiązaniu do tytułu wystawy *New Documents* zorganizowanej w Museum of Modern Art w Nowym Yorku w 1967 roku (kurator: John Szarkowski). Zob. Mazur, 2012a, s. 22 i nast.

zek. Adam Mazur zauważa, że „utrwalanie i techniczna reprodukcja wypranych z medialnego patosu obrazów ma wiele wspólnego z mozolną, mało efektowną pracą archiwisty” (Mazur, 2006, s. 15).

Krytyczny (a nawet „postkrytyczny”¹⁹) i interwencyjny cel fotografii dokumentalnej Mazur deklaruje już w 2006 roku, stwierdzając, że w Polsce panuje kapitalizm opierający się na fikcyjnym spektaklu, który odwraca uwagę od rzeczywistych problemów. „Prosty²⁰ zapis dokumentalny demaskuje tę iluzję, odstawiając przed widzami pustynny pejzaż Realnego” – twierdzi autor (Mazur, 2006, s. 8). Bardzo wyraźnie określa to pożądaną sferę działania artystów. Wystawa *Nowi dokumentaliści* ma wydobywać na światło dzienne „strukturyzującą rzeczywistość nierówność” (Mazur, 2006, s. 8), przede wszystkim poprzez wskazanie miejsc wykluczenia. Chodzi tu zarówno o wykluczenie społeczne czy ekonomiczne, jak i (być może w największym stopniu) o asymetrię w dostępie do informacji i widzialności. W projekcie nowego dokumentu zaznacza się więc aporia: jego celem ma być z jednej strony wyzwolenie z wszelkich reguł i ograniczeń zapisu rzeczywistości wizualnej, z drugiej – społeczna interwencja. O ile podczas wystawy z 2006 roku między tymi elementami udawało się zachować równowagę, o tyle podczas pokazu z 2012 roku – w podzielanej przez mnie opinii wielu krytyków – zbyt ściśle wskazano obszar zainteresowania. *Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku* to, jak deklarują autorzy:

wystawa fotografii ukazujących Polskę okresu transformacji ustrojowej, widzianą [...] jako pełen napięć, wciąż nieukończony proces. [...] [Artyści – W. L.] pokazują kraj ogarnięty kryzysem ekonomicznym, społecznym i kulturowym. Obrazują Polskę jako stale poszukującą swojej tożsamości byt rozciągnięty pomiędzy realnym socjalizmem i turbokapitalizmem (*Świat nie przedstawiony*, b.d.)²¹.

Wyraźne określenie ideologicznego celu ekspozycji ukazuje porażkę wcześniejszego projektu (a przynajmniej – brak satysfakcji twórców)²². Zgadzam się z wypowiedzią Lidii Pańków: „Choć fotograficzne cykle Kramarza, Wilczyka czy Tomaszewskiego mają z osobna dużą siłę rażenia, pokazane w grupie tracą wyrazistość. Promowane jako krytyka neoliberalizmu i ubrane w natrętny komentarz o świecie wypartym, zaczynają drażnić” (Pańków, 2012). O zmianie kursu świadczy podtytuł drugiej ekspozycji oraz zdecydowanie większa liczba obrazów dotyczących sfery publicznej, a nie prywatnej; okazuje się, że skuteczniejsze od prostego zapisu rzeczywistości, „którą w zasadzie mógłby sfotogra-

19 Zob. <http://csw.art.pl/ns/2006/dokumentalisci.htm>, dostęp 29.09.2016.

20 Ten epitet zdradza pogląd Adama Mazura, że „prosty zapis dokumentalny”, będący czymś bardzo różnym od medialnego spektaklu, sytuuje się jednak po stronie prawdy – nagiej, czystej i „naturalnej”, por. wyżej wypowiedź Krzysztofa Pijarskiego.

21 Cytat z tekstu promującego wystawę.

22 Świadczyć może o tym także tekst kuratorski Adama Mazura, w którym niemalże tłumaczy się z pierwszej wystawy, określając ją jako „realizowaną w ekspresowym tempie prowokację” (Mazur, 2012b, s. 137). Ekspozycja z 2012 roku to „rozszerzenie pola walki w porównaniu do *Nowych dokumentalistów*” (Mazur, 2012b, s. 139).

fować i utrwalić każdy”, są dokumentalne w bardziej tradycyjnym sensie przedstawienia Stoczni Gdańskiej autorstwa Chrisa Niedenthala czy Michała Szlagi.

Znamiennym przykładem opinii nowych dokumentalistów na temat celów fotografii jest komentarz Wojciecha Wilczyka do albumu Andrzeja Ślusarczyka *Wałbrzych – powidoki* (Ślusarczyk, 2010), zapisującego metamorfozy krajobrazu i infrastruktury przemysłowej na Śląsku. Praca zawiera 103 czarno-białe, niepodpisane zdjęcia z lat 1974–2010. Byłaby, zdaniem Wilczyka, znakomitą dokumentem transformacji, „gdyby układ tej książki i sposób ukazania materiału były poddane bardziej zdecydowanej dyscyplinie narracyjnej” (Wilczyk, 2013, s. 223). Ślusarczyk w notce do albumu mówi wprost: „przyjąłem postawę świadka”. „Najwyższa pora to zmienić” – replikuje Wilczyk (Wilczyk, 2013, s. 225). „Najwyższa pora to zmienić” odnosi się tu zarówno do postawy fotografa, jak i do rzeczywistości społecznej. Autor zauważa, że w Polsce projekty artystycznego dokumentu i fotoreportaże „zazwyczaj uchylają się od powiedzenia czegoś więcej poza typową refleksją «świadka», która sprowadza się do słów: «tak było»” (Wilczyk, 2013, s. 225). Uderza tu niezgoda na dowolność formy fotograficznego zapisu, znacznie ograniczająca swobodę twórcy. Podobnie Wilczyk ocenił cykl Wojciecha Zawadzkiego *Moja Ameryka*²³ z 1997 roku (recenzja zamieszczona została w tym samym numerze „Fotografii”, co tekst kuratorski wystawy *Świat nie przedstawiony*; można więc ją uznać za część batalii o nowy dokument). Wilczyk, komentując niewłaściwy (bo niekrytyczny) sposób przedstawiania Jeleniej Góry i okolic (nie tylko przez Zawadzkiego, lecz także innych artystów), konkluduje:

Krótko mówiąc, jest tam o czym robić zdjęcia, jednak działający na tym terenie fotografowie lokalną rzeczywistość oglądają wyłącznie przez filtr przyswojonych dawno, a przez to bardziej bezpiecznych tradycji wizualnych, które stępują mocno ostrze dokumentalnego zapisu, odsyłając widza w bliżej nieokreśloną przeszłość podrabianego archiwum (Wilczyk, 2012)²⁴.

Wysuwane przez Wilczyka oskarżenia o estetyczną regresywność, prowadzącą do zakłamywania przekazu zdjęć, sugerują, że zna on prawdę o rzeczywistości i wie, jakimi środkami należy ją przekazywać. Sytuuje nowy dokument, przeciwstawiony w zakończeniu tekstu „podrabianym archiwom”, na jedynie słusznej (estetycznej i ideologicznej) pozycji.

Jeśli się weźmie pod uwagę ciężar zadania postawionego przed fotografią przez nowych dokumentalistów, każda wątpliwość co do jej autentyczności musi powodować uzasadniony niepokój. Wynika to w dużym stopniu z odmiennego niż u Lewczyńskiego sposobu myślenia o medium fotograficznym: raczej jako cyfrowym symulakrum niż śladzie materialnej rzeczywistości. Świadomość łatwości manipulacji obrazami, odbierająca wiarę w ich prawdziwość, łączy się z obawami dotyczącymi medialnych uwarunkowań ich funkcjonowania. Problem pogłębia związek fotografów z instytucjami o charakterze

23 W. Zawadzki, *Moja Ameryka*, BWA Jelenia Góra, 19 września–16 października 2003 roku. Zob. *Wojciech Zawadzki – Moja Ameryka*, 2003.

24 W tym samym numerze czasopisma znajduje się cierpka odpowiedź adwersarza: Zawadzki, 2012.

komercyjnym, które posługują się zdjęciami, aby osiągnąć cele przeciwstawne do założeń nowego widzenia. Nowi dokumentaliści

to twórcy, którzy wprawdzie nie zamierzają przeciwstawić aparatowi²⁵ abstrakcyjnych artystycznych produkcji, lecz zamiast tego przyjmują strategię nadidentyfikacji, która pozwala przechytrzyć bezduszny mechanizm, rozpoznać i zmienić niejako od wewnątrz reguły jego funkcjonowania (Mazur, 2006, s. 16).

Ten makiaweliczny (czy walenrodyczny) plan musi jednak rodzić wątpliwości autorów co do ich pozycji i wiarygodności artystycznych wypowiedzi; wiążą się z tym również ich sprzeczne oczekiwania wobec paradygmatów sztuki, w których chcieliby funkcjonować. Z jednej strony nowi dokumentaliści pragnęliby zachować autonomię, odsuwając od siebie problem komercjalizacji ikonosfery i wypierania fotografii profesjonalnej przez amatorską oraz zacierania się granicy między twórcą a wytwórcą, z drugiej – uprawiać sztukę rewolucji społecznej. Magda Pustoła zauważa:

W tej nowej konfiguracji zachowanie świadomości i podmiotowości nie jest wyłącznie opartym na intelektualnej analizie społecznych uwarunkowań protestem przeciwko ekonomicznemu uciskowi. To nie solidarność, której twórca, rozpoznawszy swoją pozycję w strukturze stosunków produkcji jako wytwórca, doświadcza z proletariatem. To walka o życie (Mazur, 2006, s. 47).

Problematyka ekonomicznego ucisku nie jest tu jednak marginalnym zagadnieniem – artyści coraz częściej bowiem uznają za uciskanych samych siebie. Maciej Gdula w komentarzu do *Widoków władzy* Konrada Pustoły z 2011 roku – projektu, w którym Pustoła fotografował to, co widać z okien instytucji sprawujących władzę polityczną, ekonomiczną i symboliczną – odnotowuje, że najgorsze widoki mają właśnie pracownicy placówek kultury (Pustoła, 2011, s. 9). Porażka fotografii ma więc wymiar nie tylko epistemologiczny czy ideologiczny, lecz także ekonomiczny i prestiżowy. Co gorsza, nowi dokumentaliści przegrywają nie tylko w medialnym spektaklu, który mieliby kontestować i dekonstruować. Przegrywają także własny projekt – gdy odkrywają własną kondycję prekariuszy, nie mogą, zgodnie z sugestiami Benjamina, przemawiać w imieniu proletariatu (Benjamin, 1996, s. 172). Zaś ze świadomością asymetrii widzialności nie powinni wykorzystywać swojej uprzywilejowanej pozycji.

Dwie porażki, w tym jedna większa

Wspomniałam o dwóch przestrzeniach działania fotografii dokumentalnej: utrwalaniu tego, co odchodzi w przeszłość, i interwencji wskazującej problemy współczesności. Oba cele skłaniają autorów do zwrócenia się w stronę obrazów szeroko rozumianej

25 Na temat pojęcia „aparat” zob. Flusser, 2004, ss. 30–38.

porażki czy straconych szans. Na zdjęciach nowych dokumentalistów widzimy zdegradowane przestrzenie: skażenie środowiska naturalnego i niszczenie zakładów przemysłowych, np. *Postindustrial* (2003–2006) Wojciecha Wilczyka, *Września* (2002) Ireneusza Zjeżdżałki czy kicz kapitalistycznych miast *Kapitał* (2002)²⁶ Wojciecha Wilczyka, *blue box* (2003) Mariusza Foreckiego. Ważne miejsce zajmuje wykluczenie społeczne: portrety ludzi starych i zanikające zawody, np. *Rzemieślnicza* (2004) Zorka Project, czy erozja stosunków międzyludzkich (*Album Anety Grzeszykowskiej*). Powtarzanie się tych tematów prowadzi do utrwalenia się ikonografii porażki, przypisywania poszczególnym typom obrazów określonych sensów. Niszczące obiekty przemysłowe i nowoczesne miasta oznaczają więc drapieżny kapitalizm; przenikanie się starego i nowego – agresywną, dehumanizującą transformację; przedstawienia codziennego życia – konsumpcjonizm; wizerunki ludzi wykraczające poza kanony *beauty terror* – brak perspektyw i indywidualności. Nadmierna eksploatacja tych obrazów jest jednak niebezpieczna, do dziś zachowują bowiem aktualność spostrzeżenia Susan Sontag z eseju *O fotografii*: „fotografia «zaangażowana» uczyniła prawdopodobnie równie dużo dla uśpienia sumień, co dla ich rozbudzenia. Etyczna zawartość zdjęć jest nietrwała” (Sontag, 1986, s. 24). Krytyczka zauważa, że zmianę społeczną zastępuje zmiana obrazu; podobnie dzieje się u nowych dokumentalistów: estetyka socjalistycznego sukcesu czy „turbokapitalistycznego” kiczu zostaje zastąpiona brzydotą kontestacji. Kiedy tę konwencję interioryzują twórcy i widzowie, wyczerpuje się krytyczny potencjał obrazów. Zagrożenie to dostrzega zresztą Adam Mazur, który stwierdza, że nowy dokument „stał się w znacznej mierze manierą, popularną kliszą” (Mazur, 2012b, s. 23), a efekty pracy jego autorów „można traktować zarówno jako punkty oporu, jak i podlegające regułom spektaklu gotowe do sprzedaży produkty, mające urozmaicić medialną tapetę” (Mazur, 2012a, s. 22)²⁷.

Lewczyński również posługiwał się estetyką zniszczenia i lichości; pokazywał zwykłe przedmioty, rzeczy stare, zniszczone, zużyte. Ponieważ jednak jego projekt fotografii miał na celu ocalenie tego, co przemija, obraz niszczenia jest w pewnym sensie dowodem triumfu: ukazuje działanie czasu, które jednak nie zdołało unicestwić przedmiotu czy przynajmniej jego wizerunku. Artysta, odczuwając silny związek teraźniejszości z przeszłością, potrafił afirmować nawet przemijanie. Nowi dokumentaliści natomiast nie mogą przeciwstawić destrukcji nic pozytywnego. Degradacja tego, co widzialne, jest przecież śladem społecznej porażki – fotografia mówiąca jedynie „tak było” oznaczałaby poddanie się. Z drugiej strony artyści wiedzą, że obraz nie ukaże krytycznego sensu, który musi zostać wytworzony poprzez komentarz. Świadomość łatwej manipulacji obrazem implikuje płynność sensów, która nie pozwala realizować ani bardziej tradycyjnie

26 Zdjęcia składające się na cykl współtworzą książkę *Kapitał w słowach i obrazach*, zob. Jaworski & Wilczyk, 2002.

27 O rezygnacji z projektu nowego dokumentu, a więc uznaniu jego porażki, może świadczyć to, że Mazur uznaje „zwrot dokumentalny” za niezwykle ważki, ale należący już do przeszłości nurt w polskiej fotografii, który jednakże nie odmienił polskiego świata sztuki ani polskiego społeczeństwa. Uwaga teoretyka kieruje się teraz w stronę postdokumentu, który reprezentuje np. projekt *Real Foto* Mikołaja Długosza (Długosz, 2008). Zob. Mazur, 2012a, ss. 23–24.

rozumianej dokumentalności, ani przygotować gruntu pod zmianę społeczną – nie da się bowiem stworzyć obrazów wolnych od mitu²⁸. Rafał Drozdowski w książce *Obrazy na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących* (Drozdowski, 2006), zwraca uwagę, że „obrazy niedominujące”, czyli wytworzone poza ogólnie obowiązującą estetyką (czyli niekoniecznie „ładne”, wyraźne, podkreślające status etc.) i poza szeroko rozumianym rynkiem informacyjnym, tworzone są raczej przez przypadek, zazwyczaj dla wąskiego grona użytkowników; pozostają więc niezauważane, bo nie spełniają współczesnych norm widzialności. Nie biorą udziału w medialnym spektaklu, na który, wbrew opinii nowych dokumentalistów, nie składają się tylko uciskające pracowników i żerujące na klientach redakcje kolorowych magazynów i portali, lecz także internetowe targowisko próżności videoblogów i zmienianych co tydzień zdjęć profilowych na portalach społecznościowych oraz *last but not least* – także galerie i katalogi wystaw. Swoboda pierwszej wystawy nowych dokumentalistów, zbierającej bardzo różne, nie tworzące koherentnej całości dzieła, pozwalała wykroczyć poza ten medialny porządek. W *Świecie nie przedstawionym* nad przypadkowością „prostego zapisu” góruje pragnienie wyraźnego wyartykułowania krytyki sytuacji społecznej – przekaz tej ekspozycji jest znacznie bardziej czytelny, jednak to odbiera jej autentyczność i tym samym rozbraja jej krytyczny potencjał.

John Berger stwierdza, że jedynym ratunkiem w świecie nadmiernie licznych, znaczeniowo pustych obrazów jest ich rekontekstualizacja, pozwalająca powiązać je z doświadczeniem osobistym (Berger, 1999). To jedna z podstawowych zasad działania kolekcji Lewczyńskiego; w twórczości nowych dokumentalistów była postulowana, lecz nie udało się jej zrealizować. Grygiel opisuje ich aktywność następująco: „Współcześnie fotografujący, by dotknąć rzeczywistości z całym jej – niekoniecznie atrakcyjnym wizualnie – bagażem, uwagę swoją kierują na mało wyróżniające się fragmenty miejsc, w jakich przyszło nam żyć” (Mazur, 2006, s. 27). Ta przezroczystość powoduje, że obrazy nie łączą się z konkretną przestrzenią czy osobą, można więc wyjąć je z kontekstu, użyć w innym celu. Tak dzieje się np. w *Niedokończonych domach* (2005) Konrada Pustoły: zestawienie w cykl zdjęć budynków, których budowa została przerwana, ustanawia sens intersubiektywny, społeczny (tu: ubożenie rodzin, pułapki kredytowe, klęska marzeń o własnym domu etc.), gubi się natomiast ich wymiar osobisty. Innym przykładem tego zjawiska wydaje się działalność duetu Zorka Project, tworzonego przez Monikę Redzisz i Monikę Bereżecką. Na wystawie z 2006 roku autorki prezentowały zdjęcia m.in. z cykli *Laski* (2004), *Matki* (2005); opowiadały, że modelkami były ich znajome, krewne czy też osoby, które odpowiedziały na ogłoszenia. Portretowane, opatrzone jedynie opisem jednej z ról społecznych, prezentują się we wnętrzach własnych domów. Konwencja fotograficznego dokumentu nie zamazuje tu indywidualności i różnorodności postaci, ich

28 Nawet Roland Barthes, choć niechętnie, przyznał, że istnieje mit na lewicy (choć starał się go odróżnić od mitu prawicowego). Zob. Barthes, 2008, zwłaszcza ss. 280–284.

relacji (na przykład na zdjęciach matek z dziećmi). W realizowanym w 2008 roku cyklu *Przeciętni* artystki postanowiły zmienić strategię:

Zwykle w naszych cyklach fotograficznych próbowałyśmy docierać do ludzi nieprzejętnych – o niezwykłych losach, rzadkich zawodach lub wyjątkowo trudnych warunkach życia. Tym razem spróbowałyśmy użyć innego klucza. Postanowiłyśmy odnaleźć właśnie tych zwyczajnych, szarych ludzi, których zwykle nikt nie chce fotografować ani opisywać. I wśród tych pozornie przejętnych obywateli odkryłyśmy niespodziewane bogactwo (za: Mazur, 2012b, s. 317).

To dość zaskakująca wypowiedź: trudno uznać cykle *Laski*, *Matki* czy nawet *Tramwajarki* (2004) za przedstawienia osób nieprzejętnych (w sensie społecznym). Odnoszę wrażenie, że o ile we wcześniejszych projektach fotografki podążały za tym, co je interesowało, i uzyskiwały niejednoznaczny, lecz ciekawy efekt, o tyle w *Przejętnych* musiały szukać „tych zwyczajnych, szarych ludzi”, jakby nie zauważyły, że ci zostali już odnalezieni; jakby nie żyli wokół nich. Wydaje się, że wraz z narastaniem teoretycznej świadomości dystans między dokumentalistkami i rzeczywistością się powiększył, refleksja oddaliła je od tego, co miałyby zostać udokumentowane.

Opisany wyżej przykład pozwala rozpoznać przyczynę porażki projektu nowego dokumentu. Rezygnacja z niesystemowości indywidualnego spojrzenia zmieniła go w archiwum – zbiór obrazów ważnych, jednak wyizolowanych z rzeczywistości społecznej. Cytowany Andrzej Leśniak zwraca uwagę, że „fascynacja bezmiarem materiału staje się usprawiedliwieniem dla beczynności w obliczu ogromu świadectw historycznych, bierności widza, zwiedzającego czy krytyka. Konsekwencją tej fascynacji jest nie do końca uświadomiona pochwała niewiedzy” (Leśniak, 2013, s. 67) – beczynność wiąże się tu z przekonaniem, że wszystkie odpowiedzi zostały udzielone. Warto w tym kontekście zacytować *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu* Jonathana Crary’ego. Nawiązując do tez Fredricka Jamesona badacz stwierdza, że o ile znaczna część obrazów (przede wszystkim związana z kulturą masową) do połowy XX wieku pozwalała unikać zakazów płynących ze strony superego, o tyle

[d]ziś jest odwrotnie – obowiązek zanurzania się w treści wizualne świata 24/7 staje się *de facto* nową odmianą zinstytucjonalizowanego superego. Współcześnie, rzecz jasna, ludzie widzą i oglądają znacznie więcej rozmaitych obrazów niż kiedykolwiek wcześniej, lecz dzieje się to w ramach, jak to ujął Foucault, „sieci stałej obserwacji”. Większość ukutych dotychczas definicji słowa „obserwator” traci znaczenie w obecnych warunkach – nakłada się dziś na nieustanny wymóg, by jednostkowe akty widzenia przetwarzać w informację, która zarówno wzmocni technologiczne zaplecze kontroli, jak i będzie stanowić wartość naddaną na rynku wymiany danych o zachowaniach użytkownika. Doszło zatem do całkowitego odwrócenia roli obserwatora i charakteru jego działań – istnieje cały wachlarz środków technicznych umożliwiających uczynienie samych aktów widzenia przedmiotem obserwacji (Crary, 2015, ss. 80–81).

Nowi dokumentaliści postawili samych siebie w sytuacji konieczności dokumentowania rzeczywistości społecznej, którą pragnęliby zmienić, i uczynili siebie jej więźniami. Zaangażowanie w „mozolną, mało efektowną pracę archiwisty”, do której porów-

nywał ich działalność Mazur, rzeczywiście odebrało fotografom inwencję i moc oddziaływania. Nie tyle wyostrzyło ich spojrzenia, ile skłoniło do zamknięcia się w pewnej estetycznej manierze o coraz mniejszej sile rażenia. Czyżby medialny spektakl pokonał agentów zmiany, nie tylko zatrudniając ich do tworzenia obrazów wzmacniających asymetrię widzialności, lecz także pilnując, aby pozostały czas poświęcali na dokumentowanie „fragmentów rzeczywistości, którą w zasadzie mógłby sfotografować i utrwalić każdy”? Władza spojrzenia dziś nie umieszcza więźnia w panoptikonie – ona dba, aby więzień był bezustannie zajęty jego budowaniem.

W wydanej w 2010 roku książce *Za fotografię!* Rafał Drozdowski i Marek Krajewski rysują radykalny program socjologii wizualnej, w którym przedmiotem zainteresowania przestają być utrwalone za pomocą aparatu wizerunki, „staje się nim natomiast szerokie spektrum rozmaitych mikropraktyk związanych, po pierwsze, z fazą powstawania obrazu fotograficznego i po drugie, ze sposobami zarządzania fotografiami” (Drozdowski & Krajewski, 2010, s. 10). Autorzy wychodzą z założenia, że warto zajmować się raczej społecznym kontekstem tworzenia i funkcjonowania fotografii niż treścią czy formą zdjęć, jako że

we współczesnych społeczeństwach narasta przekonanie, iż za pomocą samego tylko obrazu nie da się, tak naprawdę, zbyt wiele wyjaśnić, ponieważ przyczyny wszelkich zjawisk i tendencji uznawanych przez późnonowoczesne jednostki za ważne w kontekście ich (politycznej, ekonomicznej, statusowej itd.) sytuacji są coraz bardziej złożone i coraz mniej widzialne (Drozdowski & Krajewski, 2010, s. 131).

W tym kontekście wiara nowych dokumentalistów w krytyczną, subwersywną, moc fotograficznego archiwum wydaje się naiwna i anachroniczna, choć ich stanowisko obudowane jest teorią – dotyczącą samej fotografii, wizualności w kulturze postmodernistycznej, społecznej funkcji artysty, społeczeństwa kapitalistycznego etc. Natomiast jawnie archaiczny, oparty na metafizycznej wizji medium projekt archeologii fotografii Jerzego Lewczyńskiego, który nie poznałby symulakru, choćby go znalazł na ulicy, a na wzmiankę o nagim życiu zakrzyknąłby co najwyżej z błyskiem w oku „Brewerie!” (Ptak, 2012, ss. 98–99), funkcjonuje z powodzeniem od kilku dekad. Być może dlatego, że gliwicki fotograf, który odżegnywał się od miana artysty, poświęcał się po prostu praktyce twórczej, budując swoją teorię fotografii w okazjonalnie wygłaszanych sądach i nigdy nie pozwalając, aby złożone deklaracje (często sprzeczne) ograniczały jego swobodę. Dbający o prawdę nowego dokumentu twórcy jakby zapomnieli, że *summa summarum* zawsze jest ona konstruowana, nie zaś odkrywana. Lewczyński nie bał się stwarzania kolejnych prawd, odczytań, interpretacji. Wiedział, że ostatecznym zwycięzcą jest zawsze archeolog, nie dokumentalista. Ten ostatni ma bowiem do czynienia z czasem żywym, zmiennym, którego nurt prędzej czy później go zatopi. Archeolog natomiast sięga po to, co *chronos* już wyrzucił na brzeg.

Bibliografia

- Barrett, T.** (2014). *Krytyka fotografii: Jak rozumieć obrazy* (J. Jedliński, Tłum.). Universitas.
- Barthes, R.** (1996). *Światło obrazu: Uwagi o fotografii* (J. Trznadel, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.
- Barthes, R.** (2008). Mit dzisiaj. W R. Barthes, *Mitologie* (A. Dziadek, Tłum.; K. Kłosiński, Wstęp; ss. 237–296). Wydawnictwo Aletheia.
- Benjamin, W.** (1996). Mała historia fotografii. W W. Benjamin, *Anioł historii: Eseje, szkice, fragmenty* (H. Orłowski, Red.; K. Krzemieniowa, H. Orłowski, & J. Sikorski, Tłum.; ss. 105–124). Wydawnictwo Poznańskie.
- Berger, J.** (1999). *O patrzaniu* (S. Sikora, Tłum.). Wydawnictwo Aletheia.
- Brauchitsch, B. von.** (2004). *Mała historia fotografii* (J. Koźbiał & B. Tarnas, Tłum.). Wydawnictwo Cyklady.
- Crary, J.** (2015). *24/7: Późny kapitalizm i koniec snu* (D. Żukowski, Tłum.). Wydawnictwo Karakter.
- Długosz, M., Górczyca, Ł., & Mazur, A.** (2008). *Real foto* (F. Niedenthal, Tłum.). Fundacja Korporacja Ha!art.
- Drozdowski, R.** (2006). *Obraz na obraz: Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Drozdowski, R., & Krajewski, M.** (2010). *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Flusser, V.** (2004). *Ku filozofii fotografii* (J. Maniecki, Tłum.; P. Zawojski, Wstęp & Red.). Akademia Sztuk Pięknych. Instytut Awangardy. (b.d.). Pobrano 17 sierpnia 2019, z <http://www.instytutawangardy.org/pl>
- Jaworski, K., & Wilczyk, W.** (2002). *Kapitał w słowach i obrazach*. Zakład Wydawniczy SFS Studio Full Scan.
- Leśniak, A.** (2013). Gorączka archiwum. *Szum*, 2013(1), 66–76.
- Lewczyński, J.** (1980). Zamieniłem życie na fotografię. *Fotografia*, 1980(3).
- Lewczyński, J.** (2001). *Wrocław: Fotografie*. Galeria BWA – Galeria Sztuki Współczesnej.
- Lewczyński, J.** (2005). *Archeologia fotografii: Prace z lat 1941–2005* (K. Jurecki & I. Zjeżdżałka, Red.; M. Hrehorowicz & H. Korolczuk, Tłum.). Wydawnictwo Kropka.
- Ligocki, A.** (1959). Antyfotografia. *Fotografia*, 1959(9).
- Lipszyc, W.** (2015). Fotograficzny przymuszacz: Autorstwo w fotografii Jerzego Lewczyńskiego. *Tekstualia*, 2015(2), 103–116.
- LUFT Email Marketing – Gra w archiwum, Jerzy Lewczyński / Krzysztof Pijarski, 17 czerwca, godzina 20.00.* (b.d.). news.archeologiafotografii.pl. Pobrano 15 lutego 2016, z <http://news.archeologiafotografii.pl/index.php?action=message&c=10&message=7>
- Mazur, A.** (Red.). (2006). *Nowi dokumentaliści*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
- Mazur, A.** (2007). *Antyfotografie* (M. Turski, Tłum.). Galeria Miejska Arsenał.
- Mazur, A.** (2012a). *Decydujący moment: Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*. Wydawnictwo Karakter.
- Mazur, A.** (2012b). Postdokument: Świat nie przedstawiony: Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku. *Kwartalnik Fotografia*, 2012(38).
- Nowicki, W.** (2012). J.L. W J. Lewczyński, *Jerzy Lewczyński: Pamięć obrazu* (W. Nowicki, Red.). Muzeum w Gliwicach.
- Pańków, L.** (2012). Naiwna wiara w reprezentację: Postdokument w CSW. *Dwutygodnik*, 2012(78). <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3307-naiwna-wiara-w-reprezentacje-postdokument-w-csw.html>
- Peirce, C. S.** (1997). *Wybór pism semiotycznych* (H. Buczyńska-Garewicz, Wyb.; R. Mirek & A. J. Nowak, Tłum.). Polskie Towarzystwo Semiotyczne.

- Pieńkos, A.** (2012). *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu*. Wydawnictwo Neriton.
- Pijarski, K.** (2011a). Archeologie fotografii: Czy można zarchiwizować gest? *Kultura Współczesna*, 2011(4), 121–135.
- Pijarski, K.** (Red.). (2011b). *The archive as project: The poetics and politics of the (photo)archive / Archiwum jako projekt: Poetyka i polityka (foto)archiwum* (K. Bartoszyńska i in., Tłum.). Fundacja Archeologia Fotografii.
- Pijarski, K.** (2011c). *JL – KP* [Film]. <http://pijarski.art.pl/pl/works/jl-kp-playing-the-archive-2011>
- Ptak, O.** (2012). *Jerzozwierz: Portrety i autoportrety Jerzego Lewczyńskiego*. Muzeum w Gliwicach.
- Pustoła, K.** (2011). *Widoki władzy*. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Rusinek, M.** (2012). *Retoryka obrazu: Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*. Słowo/obraz terytoria.
- Sobota, A.** (1993). *Antyfotografia i ciąg dalszy: Beksiński, Lewczyński, Schlabs*. Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- Sontag, S.** (1986). *O fotografii* (S. Magala, Tłum.). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Stiegler, B.** (2009). *Obrazy fotografii: Album metafor fotograficznych* (J. Czudec, Tłum.). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Ślusarczyk, A.** (2010). *Wałbrzych – powidoki*. Agencja Reklamowo-Wydawnicza Fine Grain.
- Świat nie przedstawiony (b.d.). Pobrano 3 stycznia 2016, z <http://csw.art.pl/index.php?action=wydarzenie&id=509&lang>
- Śwircz, K., & Pijarski, K.** (b.d.). *Archiwum jako projekt: Poetyka i polityka (foto)archiwum: Kuba Śwircz rozmawia z Krzysztofem Pijarskim*. Fundacja Archeologia Fotografii. http://faf.org.pl/wywiad_konferencja.pdf
- Wilczyk, W.** (2012). Starzy dokumentaliści albo podrabiane archiwum. *Kwartalnik Fotografia*, 2012(38), 115–120.
- Wilczyk, W.** (2013). Świat nieprzedstawiony i nieinterpretowany. *Herito: Dziedzictwo, kultura, współczesność*, 2013(4), 213–225.
- Wojciech Zawadzki – *Moja Ameryka: 19 września – 16 października 2003 r.* (2003). BWA Jelenia Góra. <http://galeria-bwa.karkonosze.com/wojciech-zawadzki-moja-ameryka/>
- Zawadzki, W.** (2012). Kilka refleksji... *Kwartalnik Fotografia*, 2012(38).

Epic Fail: About Two Photographic Projects

Abstract: The paper discusses images of failure in Polish photography created in 1970–2000, drawing on three particular projects: *Archeology of Photography* by Jerzy Lewczyński and the exhibitions *The New Documentalists* (2006) and *Postdocument: Missing Documents: Documents of the Polish Transformation After 1989* (2012). As such, it concentrates on documentary, or post-documentary, photography which suffers no illusions as to the mimetic power of the medium, but persists in hoping that photos can have social impact.

As the analyzed projects aim to create a critical picture of reality, they focus on spaces and people subject to exclusion and on the experience of failure (e.g., *Unfinished Houses* by Konrad Pustoła and Wojciech Wilczyk's *There's No Such Thing as an Innocent Eye*), as well as on the erosion of interpersonal relations (e.g., Aneta Grzeszykowska's *Album*). Disappointments stemming from both the socialist reality and Polish capitalism mix with the desire to find and preserve what is intimate and authentic.

The discussed artists devote the majority of their attention to the problem of photography as a medium and its ability to generate social change. However, they remain fully aware of the fact that the very nature of the photographic image, with its media entanglements, makes it difficult to create an unadulterated reflection of reality; it also makes it difficult to accept anything that does not fit the visual poetics of success, anything old, damaged, démodé, or kitschy. Accordingly, the artists raise important questions about the rules for creating images in the photographic universe and about the possibility of transcending them to create a new type of document, one that would elude the rules of “dominant images” (a term first coined by Rafał Drozdowski), and to enable such a use of photography as was postulated by John Berger: rooted in personal experience and memory.

Keywords: photography; document; archive; Jerzy Lewczyński; New Documentalists; archeology of photography

Article No. 2244

DOI: 10.11649/slh.2244

Citation: Lipszyc, W. (2020). Totalna porażka: O dwóch projektach fotograficznych. *Studia Litteraria et Historica*, 2020(9), Article 2244. <https://doi.org/10.11649/slh.2244>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. <http://www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl>

© The Author(s) 2020

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Weronika Lipszyc, University of Warsaw, Warsaw, Poland

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6210-9018>

Correspondence: w.lipszyc@gmail.com

The preparation of this work was self-financed by the author.

Competing interests: The author has declared she has no competing interests.