

Galeria fotograficzna Instytutu Goethego

Sławomir Sikora

Mityczna struktura Pałacu Kultury i Nauki doczekała się już na łamach „Kontekstów” wszechstronnego opisu w pracy Zbigniewa Benedyktowicza. Pora więc może, by opisać jedną z niedawno powstałych temporalnych struktur symbolicznych, jakie się w tej budowli mieszczą. Myślę tu o galerii fotograficznej zorganizowanej i prowadzonej przez dyrektora Instytutu Goethego, dr Petera C. Seela, oraz asystentkę do spraw programowych, Dorotę Swinarską.

To, co tę galerię wyróżnia, to niewątpliwie bogactwo podjętych tematów. Galeria istnieje dopiero od grudnia 1994 a już gościła u siebie tak różne zjawiska, jak – by przytoczyć tylko kilka przykładów – *Fotografia portretowa w Niemczech 1850–1918*, *Niemiecka fotografia artystyczna na przelomie XIX i XX wieku*, *Fluxus* (wystawa dokumentalna), ale także fotografie Wima Wendersa, Narmi Michejdy (*La carte postale de Job à Anselm Klefer et au-delà*), László Moholy-Nagy’ego, *Rodzinę duńską w wielu wymiarach*, *Made in Germany* – niemieckie fotografie Jana Rolkego (robione m.in. na rynku rybnym w Hamburgu) czy *Pstrykaczy*, wystawę poświęconą fotografii amatorskiej, fotografii, której roczna światowa produkcja sięga niewątpliwie wielu miliardów sztuk, a która poza wąskim kręgiem związanych z jej powstaniem ludzi budzi stosunkowo niewielkie zainteresowanie. W tej galerii znalazły więc miejsce wystawy wiążące się stricte z historią sztuki, fotografią poszukującą swego miejsca w obrębie i aspirującą do miana sztuki wysokiej, jak gdyby nazwa, którą nadał jej w swej książce socjolog – Pierre Bourdieu – *Un Art moyen* – już jej nie obowiązywała, ale też fotografia, którą powinni bliżej zainteresować się właśnie etnografowie i socjologowie.

Tę z konieczności krótką wycieczkę po wystawach zaczniemy od końca, ostatnio goszczącej na ścianach galerii wystawy *Fotografie* Stefana Hunsteina (30.09 – 7.11.97). „Przedmiotem prac fotograficznych Stefana Hunsteina – pisze Thomas Stüttmayer w zamieszczonej na zaproszeniu informacji – nie są zwierzęta, ludzie, krajobrazy, przedmioty w pomieszczeniach, lecz reprodukcje ich wizerunków i nadawanie im kształtu podczas obróbki w ciemni. Artysta nigdy nie widział ‘na żywo’ ludzi, których przedstawiają jego zdjęcia, jedynie ich wizerunek jest mu znany – lub nawet nie.” Powiada się, że fotografia jest śladem faktu, ale w tym przypadku mamy rzeczywiście do czynienia tylko ze śladem, p l a m ą – jak określili to w *Pierwszym manifestie fotograficznym* Stefan Hunstein i Eva Diamantstein, postulując odejście od tradycyjnie rozumianej fotografii, która zawsze kłamie – „Najdoskonalszym obrazem jest obraz najmniej doskonały; Bóg tkwi w plamie.” Ich manifest¹ można by rozumieć jako opowiadanie się po stronie foto-

grafii „artystycznej”, fotografii przetworzonej, szukającej natchnienia nie w „wiernym” odtworzeniu „rzeczywistości”, lecz w sięganiu do jej innych wymiarów. Ale dla mnie słusniejsze chyba wydaje się twierdzenie, że fotografie te są świadectwem, chemicznym zapisem relacji nawiązywanej z minioną rzeczywistością utrwaloną na anonimowych zdjęciach. Wypracowane przez Hunsteina portrety spowite są widmowym blaskiem i dziwną fluorescencją, uderzają swą nierealnością i nierzeczywistością. Choć bardzo silnie „zbliżone” (powiększone), pozostają w pewien sposób zawsze odległe, otoczone aurą zaświatowej „nierzeczywistości” i tajemnicy. Kiedy się do nich przybliżamy, rozpadają się, pozostawiając tylko plamy. Odmienne niż to ma miejsce w zwykłej fotografii, plamy te nie uwidoczniają ziarna, „materii”, z której fotografia się składa.

Roland Barthes w znakomitej pracy *Camera Lucida*² mocno podkreślał, że to, co stworzyło fotografię, to nie instrument – *camera obscura*, lecz właśnie wynalazek chemiczny, *praca w ciemni* (możliwość utrwalenia obrazu). Tym tropem zdaje się podążać, zafascynowany myślą Barthes’a, Hunstein. Ciemnia w jego przypadku staje się alchemicznym laboratorium wyobraźni. Barthes wyróżnił w fotografii dwa elementy *studium* i *punctum*. Ten pierwszy sprowadza się (upraszczając) do tego, co w fotografii „obiektywne”, tego, co (prawie) każdy („mieszkaniec naszej kultury”) z fotografii może wyczytać, *punctum* zaś to – po pierwsze – czas, zawsze naznaczony traumą nieobecności, ale także taki element w fotografii, który przykuwa naszą uwagę, który nas p r z e k ł u w a i przeszywa, to element, który powoduje, że nasz (prywatny) czas splata się z tym wcześniej wymienionym już nie istniejącym (poza fotografią) czasem, kiedy zdjęcie zostało zrobione, i który – przez swoje nieistnienie – zawsze wiąże się też z raną i traumą. Z tego względu – jeśli uznamy, że *punctum* to coś, co łączy nas samych, naszą prywatną historię z (niekoniecznie naszą) historią oglądaną na zdjęciach – to można chyba zaryzykować twierdzenie, że fotografie Hunsteina są chemicznym zapisem pracy jego wyobraźni w procesie obcowania z *punctum* fotografii. W tym przypadku nawet bardziej z tą odmianą *punctum*, która wiąże się z „to było”, czasem minionym. Jak powiada Derrida – między innymi za Barthes’em i w pracy Barthes’owi poświęconej – „wszystko to łączy się z powrotem zmarłych (...) Widmo jest esencją fotografii”. Jeśli tak, to prace Hunsteina byłyby grą z samą istotą fotografii.

Przenieśmy się teraz – jedynie w czasie nie zmieniając przestrzeni – na zorganizowaną rok wcześniej (w kooperacji z prowadzonym przez panią Aldonę Schiffmann Duńskim Instytutem Kultury) wystawę pod nazwą *Duńska rodzina*

w wielu wymiarach. Rodzina, jak to pewnie najczęściej sobie wyobrażamy czy z autopsji znamy, składa się z kobiety, mężczyzny i jednego, dwojga, trojga, może czworga, (dziś) zdecydowanie rzadziej większej liczby dzieci.

Na pokazaną na wystawie „Rodzinę duńską” składają się aż trzy typy rodzin, których istnienie rzadko do nas dociera, których najczęściej pewnie nie znamy, a które czasem nawet trudno nam sobie wyobrazić. To najlepszy przykład, że fotografie mogą zmuszać do myślenia, uruchamiać wyobraźnię, stawiając problem, zmuszać do skonfrontowania się z nim, stanięcia twarzą w twarz wobec rzeczywistości nieznaną. Na te trzy rodziny, czy raczej trzy typy rodzin sfotografowane przez trzy fotografki (Anne-Li Engström, Nanna Bisp Büchert i Anja Tollan) składają się: wielodzietna rodzina z siedmiorgiem dzieci, rodzina, którą chciałoby się nazwać brakiem rodziny i, może najbardziej niecodzienne i „niezwykłe” rodziny: zdjęcia rodzin homoseksualnych – lesbijek i gejów.

Prace Nanny Bisp Büchert ukazują jak dotkliwa pustka, brak rodziców, zabudowywana jest „szczętkami obrazów”, śladami po ich istnieniu, „kompozycjami” tworzonymi z fragmentów listów mamy do babci, dawnych fotografii, przedmiotów. Choć trudno dziś w pełni zgodzić się z wyrażonym niegdyś przez George’a Santayanę poglądem zrównującym fotografię z obrazem mentalnym, w przypadku tych kreowanych fotografii myśl ta wydaje się odpowiadać prawdzie: fotografie są zapisem obrazu przeszłości, a jednocześnie współkonstruują tenże obraz: „...fotografia – pisze Santayana – pojawiła się, by wspomóc jedną z najstarszych z naszych zdolności, by uratować przed zapomnieniem najbardziej ulotną część naszego doświadczenia – chwilowe wyobrażenie, nieodwołalny obraz umysłowy”. Na odziedziczone po śmierci babci listy składały się listy matki z czasów szkolnych, pracy, list napisany w dniu śmierci ojca w wypadku samochodowym. „Przez wiele lat nie mogłam się zdobyć na przeczytanie tych listów. Gdy to wreszcie zrobiłam, przyszła mi od razu myśl, żeby ich użyć jako elementów w serii obrazów.” W tym przypadku fotografii, jakby wbrew temu, co się im powszechnie przypisuje, są już nie tyle przypomnieniem przeszłości, co raczej świadectwem jej konstruowania, świadectwem tworzenia własnej historii, wynikiem zabudowywania „biłych plam świadomości”.

Rodzina wielodzietna to rodzina, w której punkt ciężkości w sposób oczywisty przenosi się na dzieci. Nic, wydawałoby się zatem, dziwnego, że to ich punkt widzenia jest reprezentowany i eksponowany na fotografiach Anne-Li Engström. Pojawia się ich subiektywna ocena ważności problemów, ich hierarchia wartości.

I chyba najbardziej „polityczne” – tak w formie, jak i w treści – zdjęcia, fotografie rodzin homoseksualnych. „Moje ołtarze rodzinne – mówi autorka – nawiązują do średniowiecznych ołtarzy rodzinnych z ich sakralnym niebieskim tłem, ale także do tradycyjnych zdjęć ślubnych, które posiadają swoją ikonografię.” Zdjęcia, które mogą wzbudzać najwięcej niepokoju, ale też zmuszają do zastanowienia się nad kwestią, która w Polsce – odmiennie niż w niektórych krajach zachodnich – nie jest jeszcze nabrzmiałym i widocznym problemem.

Jeśli zrobimy jeszcze jeden duży krok pod prąd czasu, to znajdziemy się na ostatniej wystawie, o której dawno należało już na łamach „Kontekstów” napisać: *Pstrykacze. Prywatna*

fotografia w Niemczech od 1900 do dziś (13.06–8.07.1995). Temat tyleż oczywisty, co jednocześnie trudny do ugrzyzienia i sklasyfikowania, częściowo właśnie przez swoją oczywistość, codzienność, wszechobecność – wszak jeśli idzie o fotografię amatorską, nie ma chyba w zachodniej cywilizacji człowieka, który nie znalazłby się po którejś stronie aparatu.

Joachim Schmid, autor kolekcji i wystawy, we wstępie do katalogu (*Królestwo zdjęć*)³ pisze: „Fotografowanie jest jedną z głównych technik kulturowych naszego stulecia, a relikty pstrykania piętrzą się, tworząc potężną, choć trudno dostępną górę zdjęć, którą z jednej strony można uważać za 'archiwum spraw wszystkich' i w tym sensie wykorzystać jako surowiec dla kronikarzy kultury codziennej, jako że dokumenty, które powstały w sposób konwencjonalny i niezamierzony są w najwyższym stopniu autentyczne, a jednocześnie prowokują do zwątpienia w dokumentalną wartość zdjęć. Z drugiej jednak strony ten gatunek cechuje całkowicie niemal odmienna estetyka, wynikająca z 'naiwnego' celowania obiektywem i ślepego automatyzmu w procesie fotografowania. Ponadto niedzielni 'pstrykacze' rozwijają właśnie na gruncie swej naturalności fascynujące formy podejścia do fotografii, którą traktują nie jako świętość, lecz jako zwykły przedmiot codziennego użytku (o pewnej wartości symbolicznej).”

Otrzymaliśmy tablice-zestawy zdjęć, które najczęściej łączy temat i czas, czasem forma zdjęcia: pary, dziecko (skądinąd wiadomo, że pojawienie się dziecka jest/było częstym motywem kupna rodzinnego aparatu), matka z dzieckiem, zdjęcia wewnątrz domów, zdjęcia z telewizorem (lata 50. i 60.), samochodem, zdjęcia z koniem, poszczególnymi domowymi zwierzątkami, praca, wojsko, wycieczki i wakacje, ale też zdjęcia z „obciętymi” kadrem fotografii głowami, palcem w obiektywie, „nałożone na siebie” (podwójnie naświetlone), kolorowane. Często ten sam temat, lecz w innym czasie, prezentowany jest w kilku odrębnych zestawach. Uzyskaliśmy katalog blisko stu pięćdziesięciu tablic tematyzujących i organizujących kolekcję (na ścianach galerii Instytutu Goethego zaprezentowany został tylko wybór z tej obszernej całości).

W sposób oczywisty klasyfikacja Schmidta jest narzucona i w znacznym stopniu arbitralna. Zdjęcia z gór łączą się ze zdjęciami znad morza czy zdjęciami na łódce: spaja je czas wolny, wakacje. Zdjęcia par (rodzin) często nie wykluczają jednoczesnego przyporządkowania do klasy zdjęć wakacyjnych. Grzesząc ironią można by przecież twierdzić, że na odrębne kategorie zasługują fotografie z dobermanami czy jamnikami; tak naprawdę nie ma przecież podstaw, by odrębnie klasyfikować zdjęcia kotów i psów (czy też zdjęć w ich towarzystwie): intencja jest przecież jedna – utrwalenie wizerunku domowego ulubieńca.

Trudno też zgodzić się z poglądem Schmidta, że uzyskujemy „archiwum spraw wszystkich”, otrzymujemy raczej „archiwum spraw ważnych” (choć ich wachlarz może być bardzo szeroki): zdjęcia najbliższych osób, ważnych stworzeń, przedmiotów i obiektów dumy (zwierzęta domowe, samochód, telewizor). W zdjęciu z kołem ratunkowym (odrębna kategoria) nieważne jest przecież samo koło, ważne jest to, co ono znaczy: byliśmy na prawdziwym morzu, na prawdziwym statku, oraz może także (kiedy trzymamy koło) element zabawy, „igrania” z niebezpieczeństwem, i to, co najważniejsze – spędziliśmy dobrze czas, jesteśmy wspaniali. Nad morzem musi być widać morze, w górach – góry, no

i – oczywiście – nas. Rytuał robienia zdjęć wiąże się z rytuałem potwierdzania istnienia. W tych zdjęciach nieważne (bądź zdecydowanie mniej ważne) są kryteria estetyczne, lecz jedynie akt zaświadczenia. Tylko centralny obiekt fotografowany jest intencjonalnie, cała reszta trafia często do zdjęcia przez przypadek.

Ale fotografia amatorska także ewoluuje. Mówi o tym zamieszczony w katalogu do wystawy tekst Timma Starla *A Short History of Snapshot Photography*. Na pewno nie da się jej już zamknąć w kręgu rodzinnym, w kręgu najbliższych. Ewoluuje wykorzystywany sprzęt, ewoluuje niewątpliwie jakość zdjęć, ewoluują aspiracje fotografów-pstrykaczy. Historia rozszerzania się sfery zainteresowań fotografów-amatorów jest pewnie historią poszerzania się sfery prywatności, osvajania obcości, zmiany mentalności. Niejasna pozostaje też sama granica terminu *amator* (wszak Roland Barthes o całej fotografii pisze jako o twórczości amatorów – mając na myśli to znaczenie słowa, które bliskie jest jego etymologicznym źródłom). Pozostaje jedno: „osobisty” (!?!?) wybór, potwierdzenie istnienia „obiekty” i (dziś pewnie coraz częściej) operatora. Jak bowiem można sobie inaczej wytłumaczyć fakt, że zwiedzając jakikolwiek ważny turystyczny zabytek słyszymy czasem nawet dziesiątki pstryknięć, a stojąc przed zasłoniętą pancerną (?) szybą Moną Lizą widzimy dziesiątki błysków fleszów (których tam używać nie wolno –!), w sytuacji kiedy niewątpliwie lepszą, a także chyba tańszą reprodukcję w postaci pocztówki możemy bez trudu kupić w muzealnym butik. Obecnie aparat zastępuje już często kamera wideo – ale w przypadku zdjęć rodzinnych i turystycznych wideo wydaje się być środkiem ekwiwalentnym, choć doskonalszym – nie stoi za nim całkiem nowa filozofia, jest to tylko kolejny krok na drodze do „nobilizacji” własnego widzenia.

Wystawa zaświadcza także o tym, że żywa jest jeszcze magia związana ze zdjęciem (sobowtór, dusza). Zdjęcie stale zachowuje (przynajmniej do pewnego stopnia) swoją sakralną wartość. Jakże inaczej wytłumaczyć przechowywanie jawnie wadliwych fotografii – zdjęć z „obcietymi” ramą kadru (czy zasłoniętymi palcem włożonym w obiektyw) głowami, zdjęć podwójnie naświetlonych itd. – jeśli nie niechęcią (lęk może być tu już zbyt mocnym słowem) przed ich wyrzuceniem. Z podobnym zjawiskiem spotykamy się w przypadku osób wyciętych z fotografii, co może wiązać się zarówno z „rytualnym” wykluczeniem (z pamięci)⁴, jak i chęcią „posiadania”

tylko wizerunku osoby „wyciętej” – tak w jednym jak i w drugim przypadku mamy do czynienia z silnym emocjonalnym (magicznym wręcz) stosunkiem do zdjęć.

Powiada się odnośnie fotografii rodzinnej, że pełni funkcję rytuału integracji. Richard Chalfen przytacza zabawną historię, kiedy powtórzono cały ślub, gdy okazało się, że klisze ze zdjęciami wykonanymi w czasie ceremonii zostały skradzione. Przytacza też następujące wyznanie: „Nie mogłem znaleźć żadnego swojego zdjęcia – pożyczyla je babcia, jej dom spłonął, a one wraz z nim. Naprawdę sądziłem, że mnie adoptowano – mój akt urodzenia także zginął. Zapytałem rodziców, a oni tylko się śmiali (...) Nie wierzyłem im, dopóki nie odnalazł się mój akt urodzenia”. Przykłady te (oba z USA) pokazują, jak silne symboliczne znaczenie mają fotografie. W rytuale robienia amatorskich zdjęć doszukiwać się można również ucieleśnienia i petryfikacji „prawdziwych uczuć” (choć dla postronnego widza może to być trudno czytelne), na nieco podobnej zasadzie – by przywołać myśl Anny Kamieńskiej – jak prawdziwa poezja mieszka na cmentarzach.

Ta ostatnia wystawa zmusza do postawienia fotografii amatorskiej wielu pytań: m.in. odnośnie do klasyfikacji, ważności poszczególnych ujętych „momentów”. Czy na pewno fotografie „z pracy” są równie ważne jak fotografie z wakacji. Zmusza też do pytań, których nie da się zadać samym tylko fotografom: o sposoby ich „użycia”, co w przypadku fotografii „domowych” może być bardzo istotną informacją w próbie zrozumienia tego zjawiska.

Wszystkie opisane wystawy potraktowane łącznie wskazują zaś na to, że warto wnikliwie zastanowić się nad twierdzeniem Nelsona Goodmana: „Jest chyba bardziej sensowne myślenie o wielu wersjach świata, które jednostka może zamieszkiwać, wielu ujęciach rzeczywistości, które można przedstawić w słowach, obrazach, diagramach, logicznych twierdzeniach, czy nawet muzycznych kompozycjach. Każdy z tych symbolicznych systemów obejmuje inne informacje i stąd ukazuje inną wersję rzeczywistości. To, czym dysponujemy, to tylko te wersje; tylko przez nie mamy dostęp do tego, co zdawkowo nazywamy 'naszym światem'.”

W tym roku w galerii pokazane mają być jeszcze fotografie Augusta Sandera, którego ambicją było stworzenie katalogu „typów socjologicznych” w międzywojennych Niemczech, oraz „antypocztówki z Berlina” Anny B. Bohdziewicz. Warto tam zaglądać...

PRZY P I S Y

¹ „Pierwszy manifest fotograficzny

Fotografia twierdzi, że istnieje rzeczywistość, którą pokazuje w coraz to nowych wariantach. Ale to kłamstwo. Uduje, że jest prawdziwa, a tym samym zdradza to, co jest prawdziwe; dokumentarysta jest kłamcą.

Fotografia inscenizuje rzeczywistość z punktu widzenia obiektywu. Gotowy obraz przełamuje okoliczności swego powstania. Fotograf jest zainteresowany jedynie gotowym zdjęciem, zapomina przy tym o różnicy istniejącej pomiędzy obrazem a przedmiotem. Zainscenizowany obraz jest zarówno dla niego, jak i dla widza świadectwem bezpośredniości życia.

Zdjęcie odbiera rzeczom ich własny język: orzeka triumfująco, czym one są. Fotografia odwzorowuje jedynie kształt świata, nie chce poznawać rzeczy, nie chce zgłębiać ich istoty ani ich różnic, chce jedynie na nie patrzeć. Fotografia odpowiada zbiorowej potrzebie upraszczania. Zabija wyobraźnię, sprzyja gnuśności ducha i ociężałości serca. Możliwość nieustannego reprodukowania powoduje, iż każda pojedyncza chwila traci swoją wyjątkowość; przestaje być chwilą, przechodzi w znaczenia.

Tradycyjna fotografia jest zabawą, jest mordem dokonany na historii. Obiektyw nie jest obiektywny.

Zatem: fikcja zamiast dokumentacji

niewidzialne zamiast widzialnego
poezja zamiast fotografii

Najdoskonalszym obrazem jest obraz najmniej doskonały: Bóg tkwi w plamie.

Stefan Hunstein, Eva Diamantstein, 1991”

² Tak niezręcznie przetłumaczonej na polski jako *Światło obrazu*: w tytule Barthes'a kryje się bowiem cała wyznawana przez niego filozofia fotografii – *camera lucida* to urządzenie, które pozwalało widzieć jednocześnie (odtwarzaną, rysowaną) rzeczywistość i własną konstrukcję – rysunek. W przypadku fotografii – twierdzi Barthes – widzimy zawsze rzeczywistość samą i fotografię-nośnik, te dwie „rzeczy” nie dadzą się – bez „zniszczenia” fotografii rozdzielić.

³ Wystawie towarzyszył katalog „*Knipsen*”. *Private Fotografie in Deutschland von 1900 bis heute* z tekstami Joachima Schmida i Timma Starla (także w wersji angielskiej). Chciałbym tu podziękować Jarosławowi Jot-Drużyckiemu, który podarował mi katalog i zwrócił uwagę na tę wystawę.

⁴ Trochę podobny to sposób, jak np. opisany przez Kunderę w *Księżdzie śmiechu* i *zapomnienia* zabieg fotomontażu, „rytuał” wykluczania z pamięci społecznej osób, które straciły zaufanie komunistycznej władzy, czasem nawet wraz z własną głową.