

# Dyskusje nad pojęciem i istotą dokumentu fotograficznego

Kamila Leśniak

Spór o dokumentalną wartość fotografii wyłonił się z próby zdefiniowania możliwości artystycznych światłoczułego medium. Jeszcze długo po tym, jak Louis Daguerre opatentował swój wynalazek, a Henry Fox Talbot ukończył pierwszą w tej dziedzinie rozprawę teoretyczną, zapis fotograficzny nie odpowiadał pojęciu sztuki. Działo się tak za sprawą zmechanizowanego charakteru procesu tworzenia za pomocą tej techniki, a także z powodu jego materialnego rezultatu – odbitki, postrzeganej jako wierna kopia rzeczywistości. By uczynić zdjęcie obiektem artystycznym, konieczne było uciekanie się do malarzkiej kompozycji, inscenizacji, a w końcu – wachlarza technik szlachetnych, upodabniających obraz fotograficzny do dzieł graficznych. W XIX w. żadnego rodzaju fotografii nie określano mianem dokumentu, uważano bowiem, iż istota każdego zdjęcia to świadczenie o rzeczywistości, fakt, iż jest ono lustrzanym odbiciem świata. Pojęcie twórczości zakładało natomiast manualną ingerencję w kształt owej kopii, zbyt szczegółowej, by zadowolić artystyczny smak. Z tego powodu dokument – jako środek przekazu i odrębny rodzaj praktyki twórczej – został wykluczony z rozważań nad wartością fotografii jako sztuki.

Dopiero potrzeba „ponownego odkrycia” oraz dowartościowania specyficznych własności omawianego medium sprawiła, iż w latach 20. XX w. artystyczności zdjęcia zaczęto poszukiwać poza zaczerpniętą z malarstwa i grafiki estetyką piktorialną. Świadczenie owych przemian na obszarze Polski stanowił głos Jana Mieczysława<sup>1</sup>, który w 1924 r. pisał: „Chcąc zachować czystość swej sztuki, [fotograf] nie może motywu wewnątrz zmieniać, nie może ani jednych form usuwać, ani innych dodawać, nie może drapać, wcierać ani wycierać. I właśnie na stosownym uwydatnieniu charakteru motywu polega arcyzm fotografii. A fotograficznym charakterem rzeczywistości jest światło, jako efekt optyczny”<sup>2</sup>. W podobnym duchu konstatawał Władysław Strzemiński: „Jak długo jeszcze będą nas mordować fotografiami *à la Rembrandt*, *à la Renoir* i in.? [...] Jak chorobą był naturalizm XIX wieku w malarstwie, tak chorobą jest malarskość fotografii, rezygnującej z najważniejszych swych środków – ostrości wzroku i mechanicznej doskonałości”<sup>3</sup>.



<sup>1</sup> Jan Mieczysławski zaproponował podział na „fotografię”, która ma dawać tylko przedstawienie przedmiotu, oraz na „foto”, czyli sztukę fotograficzną. Podział ten wyprzedził spopularyzowany później termin „fotografika”, wprowadzony w 1927 r. przez Jana Bułhaka. Zob.: J. Piwowarski, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2002, s. 14.

<sup>2</sup> J. Mieczysławski, *Kwestia zasadnicza: sztuka albo nie sztuka? Część I zarysu estetyki fotografii*, „Światłocień” 1924, nr 3–6, s. 56, cyt. za: J. Piwowarski, *op. cit.*, s. 14.

<sup>3</sup> W. Strzemiński, [Recenzja książki *Foto auge*], „Europa” 1930, nr 7, s. 224, cyt. za: J. Piwowarski, *op. cit.*, s. 28.



<sup>4</sup> Świadome wykorzystywanie środków technicznych i wyrazowych przez fotografów określających swoją twórczość jako „dokumentalną” skłania niektórych badaczy do twierdzenia, iż o „fotografii dokumentalnej” można mówić jedynie w odniesieniu do zdjęć powstałych w XX wieku. Zob.: **S. Sikora**, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 22. Z takim poglądem polemizuje m.in. Adam Sobota, twierdząc, iż pomniejszanie dokonań XIX-wiecznych dokumentalistów nie jest uzasadnione, nie ma też powodu, by nie używać wobec nich owego terminu. Słusznie konstatuje jednak: „Trzeba [...] wziąć pod uwagę to, że chociaż fotografia we wcześniejszym stuleciu miała wspaniałe osiągnięcia w opisywaniu świata, to prawdą jest, że wówczas fotograficzne dokumentacje bardziej troszczyły się o estetyczną zgodność z tradycją malarską i w podobny sposób ukazywano różne tematy. Z kolei w XX wieku dokumentalizm – jako strategia twórcza – oznaczał raczej akcentowanie różnic w metodach tworzenia czy interpretacji oraz wiązał się z programowym kwestionowaniem zastanych zasad estetycznych”. Zob. **A. Sobota**, *Odstoły dokumentalności*, [w:] *Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, red. **M. Kozień-Świca, M. Miskowicz**, Kraków 2008, s. 63.

<sup>5</sup> **B. Newhall**, *A Backward Glance at Documentary*, [w:] *Observations, Essays on Documentary Photography*, red. **David Featherstone**, *Untitled 35. The Friends of Photography*, Carmel 1984, cyt. za: **S. Sikora**, *op. cit.*, s. 29.

<sup>6</sup> **B. Newhall**, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York 1978, s. 149, cyt. za: **S. Sikora**, *op. cit.*, s. 29.

<sup>7</sup> **Z. Dłubak**, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 2.

Eskałacja tego typu opinii, dowodzących świadomości prawdziwie twórczych możliwości fotografii, poprzedziła „oficjalne” narodziny pojęcia dokumentu: w 1926 r. John Grierson nazywa tym mianem amerykański film zatytułowany *Moana*, będący relacją z życia codziennego mieszkańców Polinezji. To jednak cezura umowna, owego określenia – w jego francuskiej wersji – używali bowiem już bracia Lumière. Pewne jest natomiast, że pierwsze świadome nadanie obrazowi wizualnemu wartości dokumentalnej nastąpiło w odniesieniu do sztuki filmowej; dopiero później pojęcie przeniknęło w dziedzinę fotografii, czego dowodzi zastosowanie tego terminu – pod koniec lat 20. XX w. – do prac Eugène’a Atgeta i André Kertésza (choć Atget sam nazwał wcześniej swoje zdjęcia „*documents pour artistes*”). Dokumentalizm zakładał zatem nie tylko zapis konkretnych faktów, ale także wykorzystanie specyficznych dla medium środków technicznych, a co za tym idzie – także wyrazowych. Wydaje się, iż właśnie wtedy w obszarze fotografii nastąpiło spotkanie tego, co estetyczne, z tym, co dokumentalne – uformował się załazek nowego pojęcia artystyczności, opartego w dużej mierze na precyzji i ostrości uzyskanego obrazu<sup>4</sup>. W praktyce wszakże, mimo pojęciowego wyodrębnienia, dokument wciąż postrzegano jednostronnie, głównie jako rejestrację wybranego aspektu rzeczywistości, informację.

Nadawanie określonym grupom fotografii miana „dokumentalnych” zrodziło wkrótce szereg problemów. Przede wszystkim – wątpiono, by zdjęcie, które z założenia miało świadczyć o jakimś wydarzeniu i stanowić jego obiektywny obraz, równocześnie mogło rościć sobie pretensje do bycia przedmiotem artystycznym. Już John Grierson – uznawany za twórcę pojęcia – uważał, iż dokument jest „nową i żywą formą sztuki”, ale jednocześnie określał tę praktykę jako z gruntu antyestetyczną<sup>5</sup>. Takie mu postrzeganiu owej kwestii sprzeciwiają się głównie fotografowie, niektórzy spośród krytyków oraz artyści wykorzystujący omawiane medium w swojej twórczości. Amerykański dokumentalista czasów *Farm Security Administration*, Roy Stryker, twierdził: „Dokumentalność jest podejściem, a nie techniką, afirmacją, a nie negacją... Podejście dokumentalne nie jest zaprzeczeniem elementów plastycznych, które muszą pozostać niezbędnym kryterium w każdej pracy. Nadaje ono jedynie tym elementom ograniczenie i kierunek. W ten sposób kompozycja zyskuje podkreślenie, ostrość linii, zogniskowanie, przefiltrowanie, nastrój – wszystkie te składniki, które, tworząc »jakość« nierealnej mglistości, mają służyć pewnemu celowi: możliwie jak najbardziej elokwentnemu mówieniu o rzeczach, które mają zostać powiedziane za pomocą języka obrazów...”<sup>6</sup>. W podobnym duchu – w latach 50. XX w. – pisał Zbigniew Dłubak, widząc artystyczny potencjał dokumentu w jego zdolności metaforyzowania sytuacji: „dokument fotograficzny ma formę obrazu perspektywicznego, [...] przekroczenie granic dosłowności to wejście w obszar sztuki. Pozornie ta sama fotografia reportażowa staje się dziełem sztuki, kiedy wzruszy nas sprawami, które w sposób bezpośredni tylko anonsuje, jest jedynie ich znakiem przenośnym, metaforą”<sup>7</sup>. W innym miejscu tenże autor zauważa: „W przypadku fotografii mamy do czynienia z [...] dwojakim

rodzajem dokumentalności. Każde zdjęcie jest przejawem kultury materialnej naszych czasów i jako takie ma charakter dokumentu epoki [...]. Poza tym jednak fotografia ma charakter dokumentalny w takim sensie, [że] [...] przekazuje nam to, co zostało niejako zanotowane w formie obrazu. W przypadku fotografii publicystycznej czy reportażu jest to zupełnie zrozumiałe i można by powiedzieć, że fotografia taka jest nośnikiem treści obiektywnych, że przekazuje fabułę zdarzeń; poza tym jest ona także nośnikiem treści subiektywnych, przekazuje stosunek artysty do tych zdarzeń, sumę jego przeżyć powstałych na ich tle. O ile przekazywanie fabuły za pomocą obrazu stanowi o specyfice fotograficznej, drugi rodzaj treści stanowi o wartości artystycznej – fabuła jest tylko środkiem wypowiedzi”<sup>8</sup>.

Uznanie dla dokumentu, jako niezależnego – a nawet specyficznego dla omawianego medium – sposobu ekspresji artystycznej, z czasem wzrastało. Owo dowartościowanie stwarzało także pretekst do konfrontowania „języka” fotografii z repertuarem środków wykorzystywanych przez malarstwo. Urszula Czartoryska, tropiąca przejawy obustronnego przenikania tradycji sztuk plastycznych oraz obszaru nowego medium, pisała: „W określeniu »dokument« [...] mieści się o wiele więcej niż tylko walory plastyczne, kompozycyjne zdjęcia fotograficznego: jest ono bowiem najpierw zapisem sytuacji, faktów, opisem wyglądu przedmiotów, później zaś dopiero, wtórnie – płaszczyzną ewentualnie zakomponowaną według prawideł malarskich. Obraz fotograficzny powstaje tam – w plenerze, wobec zdarzenia, wobec sylwetek ludzi, nie zaś w »kuchni fotograficznej« [...]. Choć trwa w ramach prostokąta odbitki, nie jest przecież jak obraz malarski kompozycją wymaginowaną, [...] nie nosi śladów pracy ręki autora. Nie należy więc zdjęcia fotograficznego traktować wyłącznie jako dzieła sztuki plastycznej, jest bowiem czymś bogatszym o dokumentalność i wiarygodność – i jednocześnie zubożonym z powodu jego pochodzenia z »narzędzia«, z kamery”<sup>9</sup>.

Z czasem dokumentalność przestaje być pojmowana jako ekwiwalent obiektywności przedstawienia i pomijana milczeniem, jak działo się to w XIX wieku. Wiarygodność zdjęcia – stworzonego po to, by świadczyć o jakimś wydarzeniu – coraz częściej postrzega się jako jedną z ważniejszych cech powstającego obrazu, odróżniającą go od malarstwa i grafiki. Co więcej, w połowie XX w. dokumentalność nie jest już rozumiana jako następstwo technicznego usprawnienia procesu fotograficznego, lecz jako świadoma inicjatywa artystyczna. Rozpoczyna się proces ponownego definiowania terminu. Najistotniejsza staje się próba określenia złożonych relacji pomiędzy rzeczywistością a jej fotograficzną reprezentacją.

Pojęcie dokumentu funkcjonuje odtąd w dwóch obszarach refleksji. Pierwszy z nich można by nazwać – za Sławomirem Sikorą – filozoficzno-semiotycznym, drugi zaś antropologicznym.

Filozoficzno-semiotyczne rozumienie terminu opiera się przede wszystkim na teorii Charlesa Peirce’a. Wyróżnił on trzy rodzaje znaków: znak ikoniczny (który z desygnatem łączy relacja podobieństwa), znak indeksowy (mający z desygnatem bezpośredni związek) oraz symbol (bę-



<sup>8</sup> *Idem*, Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? Część III. Abstrakcja a dokumentalność, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 422.

<sup>9</sup> U. Czartoryska, Sztuka – fotografia – rzeczywistość, „Fotografia” 1961, nr 7, s. 227.



<sup>10</sup> N. Warburton, *Varieties of Photographic Representation. Documentary, Pictorial and Quasi-documentary*, „History of Photography” 1991, Vol. XV, nr 3, s. 205–206, cyt. za: S. Sikora, *op. cit.*, s. 35.

<sup>11</sup> Pojęcie użyte w rozumieniu E. Edwards – zob.: S. Sikora, *op. cit.*, s. 15.

<sup>12</sup> E. Edwards, *Beyond the Boundary: A Consideration of Expressive in Photography and Anthropology*, [w:] *Rethinking Visual Anthropology*, red. M. Banks, H. Morphy, New Haven, London 1997, s. 55–58, cyt. za: S. Sikora, *op. cit.*, s. 15.

dający znakiem konwencjonalnym). Według Peirce’owskiej teorii znaku fotografia łączy w sobie cechy znaku ikonicznego i indeksowego. W tym sensie ma ona ścisły związek z rzeczywistością: odwzorowuje ją, a także – dzięki właściwościom procesu fotograficznego – bezpośrednio się z nią styka. Z teorii znaku Peirce’a wyrasta wiele koncepcji definiowania dokumentu. Jedną z nich jest stanowisko Nigela Warburtona, które wykracza poza konwencjonalne klasyfikacje tego rodzaju fotografii. Punktem wyjścia dla badacza są relacje pomiędzy obrazem a rzeczywistością, a także kwestia kontekstu, w jakim dane zdjęcie (lub grupa zdjęć) zostało użyte. Idąc dalej, Warburton wprowadza dwie podstawowe – przeciwstawne – kategorie: fotografii dokumentalnej oraz piktorialnej (traktuje je bardzo szeroko, obejmując nimi wszystkie tematy oraz środowiska twórcze). Określa także warunki, jakie zdjęcie musi spełnić, by mogło zostać uznane za dokument: powinno być znakiem indeksowym oraz ikonicznym tego, co przedstawia („ikonicznie przedstawiać to, co przedstawia indeksowo”<sup>10</sup>) – jakakolwiek fikcja lub niezgodność wyklucza nazwanie fotografii tym pojęciem. Wątpliwości rodzi jednak fakt, iż przy próbie klasyfikacji dominującą kwestią staje się pozaobrazowy kontekst danej pracy. Okazuje się bowiem, że znak indeksowy został właściwie utożsamiony ze znaczeniem, a poza nawiasem fotografii dokumentalnej (w kategorii: piktorialne) znajdują się takie zdjęcia, jak np. *Upadający żołnierz* Roberta Capy’ego.

Podejście antropologiczne jest w dużej mierze związane z prezentowanym już, historycznym ujęciem problemu: koncentruje się na sferze kultury, dotycząc przede wszystkim środków wizualnego przekazu. Refleksja antropologiczna stara się przełamać dychotomię pomiędzy – postulowaną najczęściej – naukowością a estetyczną stroną dokumentu fotograficznego. Wobec takich rozważań owa praktyka twórcza jawi się jako „trzecia przestrzeń”<sup>11</sup> łącząca obiektywny wizerunek rzeczywistości (pojęty jako świadectwo) z subiektywną perspektywą człowieka, który pragnie tę rzeczywistość zwizualizować. Elizabeth Edwards pisze na ten temat: „Polaryzacji twórczości wizualnej nie należy koniecznie odczytywać w kategoriach opozycji: realistyczny *versus* ekspresyjny, dokument *versus* sztuka, lecz jako powiązane i dialektycznie wzajemnie od siebie zależne zjawiska. [...] Fotografia może komunikować na temat kultury, życia ludzi, doświadczeń i wierzeń nie na poziomie powierzchniowego opisu, lecz jako wizualna metafora, która łączy przestrzeń tego, co widzialne i niewidzialne, która komunikuje nie tyle przez paradygmat realistyczny, ile przez poetycki wyraz”<sup>12</sup>. Takie spojrzenie na dokument podkreśla jego kreacyjne możliwości, wynikające przede wszystkim z dowartościowania fotografującego podmiotu. W myśl owej koncepcji twórca jest w stanie komponować nową wizualną całość z elementów rzeczywistości, a powstające zdjęcie to przede wszystkim obraz, którego odczytanie zależy – w dużej mierze – od indywidualnej interpretacji. Na rolę autora i odbiorcy zwraca uwagę Marianna Michałowska, zauważając: „Fotograf wpisuje pomiędzy figury widzialnego świata określone treści. »W-pisuje« swoją wiedzę, ideologię, indywidualny gust i styl. [...] doku-

mentowanie nie jest przepisywaniem rzeczywistości, lecz tłumaczeniem jej na inny język – język obrazu i własny język fotografa. Przepisując, nadajemy tekstowi własny charakter pisma [...]”<sup>13</sup>.

Rozumienie dokumentu jako praktyki twórczej zasadza się zatem na specyfice procesu fotografowania, postrzeganego jako złożona relacja między przedmiotem, autorem zdjęcia i odbiorcą. Obraz obciążony jest ugruntowanymi w kulturze tradycjami przedstawieniowymi, a także indywidualną wiedzą i wrażliwością fotografującego. Wydaje się, iż w obliczu takich argumentów sporna kwestia została rozstrzygnięta – dokument to nie całkowicie obiektywny wizerunek rzeczywistości, ale jej kreacja. „Każda z odmian fotografii-dokumentu [...] charakteryzuje się specyficzną serią przekształceń, które, wykraczając daleko poza samą rzecz i operatora, aktualizują działanie, wypowiedź i szczególny rodzaj wiedzy” – pisał André Rouillé<sup>14</sup>. Pojęcie „aktualizacji”, jakim posługuje się ten francuski teoretyk sztuki, jest próbą wytłumaczenia zawołowanego mechanizmu kreacji. Co znamienne, dla wyjaśnienia owego terminu Rouillé używa metafory miasta; stwierdza: „Każda przechadzka po mieście otwiera przed nami nieskończoną liczbę ulotnych obrazów, które rozpadają się poprzez ruch, które zmieniają się w zależności od perspektywy i od punktu widzenia. Jako niematerialne, obrazy te nie są przedmiotami i nie należą do miasta, ale powodują, że obraz tego miasta jest zwielokrotniony i że obejmuje nieskończoną liczbę nowych wariacji. A samo miasto (materialne) zawiera w sobie tyle samo miast (wirtualnych), jak obrazów, ujęć, punktów widzenia, perspektyw, przemieszanych tras. Zdjęcia fotograficzne nie są odtworzeniem fragmentów materialnego miasta, ale aktualizacjami (skończonymi) owych wirtualnych (nieskończonych) miast”<sup>15</sup>. Według cytowanego autora dzięki procesowi aktualizacji dochodzi do spotkania przeszłości – pod postacią obrazów zakorzenionych w pamięci zbiorowej i indywidualnej – z terażniejszością. Rouillé pisał: „W fotografii wirtualność, która aktualizuje się poprzez obraz, jest ową gigantyczną pamięcią, »przeszłością w ogóle«, która jest w nas i w której jesteśmy”<sup>16</sup>. Zdjęcie stanowi wcielenie naszego zasobu wiedzy i doświadczenia, w tym takiej jego części, na jaką nie mamy bezpośredniego wpływu – zależy ona bowiem od determinującej naszą percepcję kultury i tradycji artystycznej. Okazuje się, że dokument może być obdarzony właściwą dla siebie estetyką i ekspresją, ponieważ „obraz jest [...] zawsze związany [...] z podmiotem, z określonym »ja«, z jego działaniami, uczuciami, postrzeganiem i z jego wyjątkowością”<sup>17</sup>. Przy tym, z punktu widzenia antropologii, postrzeganie dokumentu jawi się jako intuicyjne, wynika z bezpośredniego kontaktu z fotografią, przez co nie daje podstaw do specyzowania samego pojęcia ani do stworzenia wyraźnej kategorii stylistycznej.

Znaczenie danego zdjęcia zależy w dużej mierze od kontekstu, w jakim ono funkcjonuje i jest prezentowane. Te pozaobrazowe czynniki odgrywają dużą rolę w procesie interpretacji dokumentu fotograficznego, ponieważ – będąc rejestracją pewnego konkretnego wydarzenia lub stanu rzeczy – bywa on szczególnie często wykorzystywany jako materiał



<sup>13</sup> M. Michałowska, *Dokument – przepisywanie świata*, [w:] *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Warszawa 2006, s. 18.

<sup>14</sup> A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 84.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 230–231.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 257.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 237.



<sup>18</sup> K. Lewandowska, „Robię tylko dokumenty...” [w:] „Robię tylko dokumenty” – fotografie Leonarda Sempolińskiego [katalog wystawy], Warszawa 2005, s. 8.

<sup>19</sup> F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 56.

<sup>20</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 158.

ilustracyjny, dydaktyczny bądź propagandowy. Zdjęcia funkcjonują więc w stworzonej przez użytkownika sferze sensów. Karolina Lewandowska przywołuje koncepcję „archiwum” Allana Sekuli, wskazując, że owo archiwum jest tutaj swoistym „terytorium obrazów”, których znaczenia „są udostępniane wszystkim zainteresowanym i poddane ciągłej logice wymiany [...]”<sup>18</sup>. Dokumenty fotograficzne początkowo stanowią zatem utworzony w określonym celu, momencie i warunkach zbiór lub zbior, z których oglądający wyodrębnia fragmenty i na ich podstawie buduje nową całość. „Archiwum” i „album” to umowne strefy, w jakich znaczenia zdjęć podlegają ustawicznym zmianom. Na ich obszarze intencja autora spotyka się z potrzebami odbiorcy, niejednokrotnie włączającego fotografie w nowy kontekst, także artystyczny. „Fotografia to sztuka archiwum; nie dlatego, że pozwala archiwizować przeszłość, ale dlatego, że wykorzystanie zdjęcia zawsze oznacza użytkowanie archiwum. To samo archiwum może być w różny sposób wyzyskane. Jego odbiór będzie zróżnicowany w zależności od momentów i perspektyw różnych sposobów wykorzystania” – pisał François Soulages<sup>19</sup>. Koncepcja „archiwum” zwraca uwagę na rolę oglądającego, który może stać się jednocześnie współtwórcą znaczenia obrazu fotograficznego.

Rolę interpretacji w procesie odczytywania zdjęcia podkreślał szczególnie Roland Barthes. Refleksje zawarte w jego ostatniej książce, zatytułowanej *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (1980), wciąż stanowią punkt wyjścia dla rozważań nad dokumentem fotograficznym i istotą samego medium.

Określając fotografię jako „nowy antropologiczny przedmiot”, Barthes dawał wyraz przekonaniu, iż jest ona silnie związana z indywidualnym sposobem percepcji, typowym dla jednostki uwikłanej w historię. Z tego powodu wiele konstatacji autora dotyczy przede wszystkim wartości dokumentalnej oraz mocy poświadczającej omawianego medium. Napięcie pomiędzy sztuką a nauką (lub techniką) ulega zniwelowaniu, ponieważ Barthes uważa fotografię nie za „kopię» rzeczywistości, ale za emanację rzeczywistości minionej, za magię, nie sztukę”<sup>20</sup>. Postrzeganie owej praktyki twórczej jako, z jednej strony, silnie związanej z fotografowanym przedmiotem, z drugiej zaś, z fotografującym podmiotem oraz odbiorcą zdjęcia otwiera niezwykle szeroką perspektywę interpretacyjną. Dla potrzeb takiego odczytania Barthes wyznacza dwa elementy określające indywidualny odbiór – „przygodę” – każdego zdjęcia: *studium* i *punctum*. Owe elementy istnieją w dwóch płaszczyznach; umownie można byłoby je nazwać zewnętrzną i wewnętrzną. *Studium* jest obszarem ogólnej kultury odbiorcy; składają się nań wychowanie, wykształcenie oraz tradycje artystyczne, z jakimi został zaznajomiony. Autor pisze o tym elemencie w sposób następujący: „to obszar, całe pole, które postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą. [...] [To] jakaś dociekliwość, oddanie się pewnej rzeczy, skłonność do kogoś, pewien rodzaj ogólnego wciągnięcia się w coś [...]. To za pośrednictwem *studium* interesuję się wieloma zdjęciami bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując jako dobre obrazy historyczne.

Gdyż to właśnie poprzez kulturę [...] uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, realiach, działaniach”<sup>21</sup>.

*Punctum* jest natomiast elementem bardziej złożonym, „przełamującym *studium* lub poddającym je rytmowi”<sup>22</sup>. Przenosi uwagę na osobiste doświadczenia jednostki, ujawnia się w formie wizualnej, pod postacią przypadkowego szczegółu bądź jako bezpośrednie odczucie odległego w czasie momentu („to było”). Owo przeżycie przeszłości przemienia się w bolesny kontakt z minioną chwilą, dzięki czemu przedstawiająca, „obrazowa” funkcja fotografii zostaje przekroczona; czynimy krok w stronę realnego.

*Punctum* odnosi do samej rzeczy lub osoby, do jej rzeczywistości. W ten sposób zdjęcie wymyka się z obszaru sztuki (obraz-kreacja); w wątpliwość podana zostaje także jego anegdotyczna, opisowa wymowa (fakt). Obie sfery są jednak nadal swoistymi „łącznikami” pomiędzy odbiorcą a znaczeniem interpretowanego zdjęcia. W rezultacie fotografia nabiera jakości symbolicznych – mówiąc słowami Sławomira Sikory, może być „zarówno namiastką, »przedłużeniem« obiektu, który przedstawia, jak i »symbolem-kondensatorem sensu«”<sup>23</sup>.

Uznanie jakiegoś zdjęcia za fotografię dokumentalną to kwestia w dużym stopniu arbitralna. Jeden z jej decydujących czynników stanowi intencja autora, pragnącego poprzez rejestrację danego wydarzenia, sytuacji lub miejsca o nich świadczyć. Miarą wartości dokumentu jest wtedy przede wszystkim zaangażowanie fotografa, co może wydawać się paradoksalne – od tego typu zdjęć oczekuje się zwykle obiektywności. Tymczasem nie wolno im być produktami spojrzenia całkowicie zdystansowanego. Od autora zależy bowiem wybór fragmentu rzeczywistości, kadru, ekspozycji. Powtarzając za Marianną Michałowską: twórca bez wątpienia „w-pisuje” w powstający obraz swoje doświadczenia, indywidualną wiedzę i wrażliwość. Proces fotografowania jest dla dokumentalisty ciągłym mierzeniem się z własnym sposobem postrzegania świata oraz ze znaną mu tradycją artystyczną. Można stwierdzić, iż dokument to nie tylko świadectwo zaistnienia jakiegoś faktu, ale także ślad prywatnego doświadczenia jednostki oraz znak kultury i czasu, w jakim powstał. Ów aspekt historyczny – związek z konkretnym wydarzeniem, sytuacją czy materialnym kształtem rzeczywistości – jest niezwykle ważny w procesie odczytywania zdjęcia. Interpretacja powinna wszakże ujmować również bogatą sferę intencji, inspiracji i możliwości twórczych autora, bez tego bowiem dokument nie mógłby być traktowany jako obraz fotograficzny, ale jedynie jako ślad lub znak jakiegoś momentu w czasie.

Zdjęcie mające wartość dokumentalną wymaga wielowątkowej interpretacji. Mimo iż postrzeganie dokumentu fotograficznego przez pryzmat kategorii właściwych sztukom plastycznym byłoby nadużyciem, uwagę zwraca różnorodność jego powiązań z obrazowaniem charakterystycznym dla malarstwa czy grafiki. Owe związki, wraz z zasobem środków ekspresji właściwych „czystej fotografii”, pojętej jako *imago lucis opera expressa*, co oznacza – według Rolanda Barthes’a – „obraz wywołany, »wyjęty«, »wyrażony«, »wyciśnięty« (jak sok z cytryny) przez dzia-



<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 50–51.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>23</sup> S. Sikora, *op. cit.*, s. 204.



<sup>24</sup> R. Barthes, *op. cit.*, s. 144.

<sup>25</sup> F. Soulages, *op. cit.*, s. 398.

łanie światła”<sup>24</sup>, sprawiają, że obraz fotograficzny jest przede wszystkim dokumentem. Stanowi on skończony przedmiot, punkt wyjścia dla odczytania znaczeń, rozpiętych pomiędzy poświadczaniem rzeczywistości (pojętym jako zapis faktu) a jej kreacją (rozumianą jako proces twórczy). Specyfika omawianego medium – zasadzająca się na ciągłym napięciu między obiektem a jego obrazem – sprawia, iż pojęcie dokumentu jest niezwykle pojemne i może łączyć w sobie zaprezentowaną przed chwilą dychotomię. Co więcej, czyni z niej nawet podstawową własność fotografii. Fotografie dokumentalną można zatem zdefiniować jako twórczość, której cechą jest silny związek z rzeczywistością, dopiero później zaś – jako działanie prowadzące do powstania obrazu posiadającego konkretne walory stylistyczne czy kompozycyjne. Zawsze jednak istnieje pragnienie interpretacji zdjęcia – wizualnej całości ukazującej fragment świata – jako wyłącznie dzieła sztuki. Dając wiarę słowom François Soulages’a, uznać wolno, że: „fotografia może i powinna być najpierw obrazem, a nie znakiem, podmiotem twórczej, a nie przedmiotem odtwórczej wyobraźni, [...] okazją dla sztuki, a nie technicznym narzędziem, szczątkiem, który czasem odsyła do straty; [...] zawsze powinna rozważać piękno i wzniosłość. Krótko mówiąc, nabiera ona całej siły, zagadkowości i wartości wyłączeni wówczas, gdy staje się twórczością”<sup>25</sup>.

---

#### **Kamila Leśniak**

*Absolwentka historii sztuki KUL (praca magisterska poświęcona fotografiom zburzonej Warszawy). Obecnie doktorantka w Instytucie Historii Sztuki KUL. Interesuje się historią i teorią fotografii, antropologią obrazu i filmem (m.in. polską szkołą filmową).*

#### **Summary**

#### **KAMILA LEŚNIAK/ Discussions on the concept and merit of documentary photography**

This paper focuses on a problem of documentary photography, which has been taken frequently by representatives of various human sciences e.g. theoreticians and historians of photography, philosophers, historians of art, historians of culture and ethnographers in the second half of the 20th century.

This paper also presents transformations of ‘documentary’ notion in the understanding of selected photography theoreticians (e.g. U. Czartoryska, R. Barthes, A. Rouillé) and artists who used the photographic medium in their art (e.g. Z. Dłubak). Those discussions reveal the tension between documentary function of photography (understood as an objective, truthful image of reality) and potential of artistic creation, which is still important for this medium.