



Wprowadzenie. Humanizm fotografii

Fotografia reportażowa lat 40. i 50. jest fenomenem szeroko znanym, na pewno zaś „opartym”. Specyficzny styl fotoreporterów powstałej w 1947 roku agencji Magnum – perfekcyjne wizualnie kadry, wykonane w „decydujących momentach” – daje się rozpoznać bez trudu. A jednak, choć fotografie te skłaniają do bezpośredniego, emocjonalnego odbioru tego, co przedstawiają, język ich przekazu to złożona, wielopoziomowa konstrukcja. Chcąc go zrozumieć, przede wszystkim trzeba się zmierzyć z kluczowym dla niemal dwóch stuleci refleksji o fotografii dylematem: czy obraz fotograficzny jest wiernym odzwierciedleniem rzeczywistości?¹ Szczególny realizm, ekspresja fotografowanego przedmiotu – zamyślnego sprzedawcy przy ulicznym straganie czy wpatzonego w witrynę sklepową dziecka – w reportażowych kadrach sugestywnie przekonuje o prawdzie obrazu. Zarazem ukrywa jednak istotę procesu twórczego, którą jest wybór. Już w XIX wieku uświadamiano sobie, że podstawowym narzędziem fotograficznej kreacji jest oko fotografa, jego wrażliwość oraz estetyczne przygotowanie, zatem – ni mniej, ni więcej – intencja². Ale wizualnie atrakcyjne i przekonujące fotografie reportażowe najczęściej nie są prezentowane w izolacji. Zestawienia kadrów nie tylko potęgują efekt obiektywności, ale także czynią z widza uczestnika przedstawionej sytuacji, tym łatwiej zyskując status prawdziwych. Także w tym przypadku nie jest to nowa obserwacja. W epoce wiktoriańskiej rozpoznano potencjał fotografii w kreowaniu fikcji, operując przede wszystkim montażem – czy to powstałym na skutek podwójnej ekspozycji, czy też mechanicznej ingerencji; zresztą fikcyjność była niekiedy po prostu gwarantem artystycznego

¹ Tylko na pozór wydaje się on rozstrzygnięty na korzyść rzeczników konstruktywistycznego podejścia do problemu fotograficznej reprezentacji; stosunek między obrazem a rzeczywistością wciąż jest przedmiotem refleksji teoretyków fotografii, zob. m.in. *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, red. Scott Walden, Oxford, Malden MA, Carlton 2008.

² Zob. Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, London 1890.

statusu medium, które – tak jak malarstwo czy grafika – opowiada piękne, prawdopodobne (nieprawdziwe!) historie³. Ponadto fotografie reportażowe oddziałują za pomocą swojej relacji z tekstem. Ma on zwykle formę lakonicznego podpisu, ale bywa też bardziej rozbudowanym komentarzem, który ukierunkowuje wrażenia wywołane przez wydarzenia zaprezentowane w kadrze. Relacja między obrazem a tekstem również sięga zarania historii fotografii; swój najpełniejszy wyraz zyskała w najbardziej dziś znanym fotograficznym micie – opowieści o narodzinach medium z niespełnionego marzenia o artystycznym kunszcie: *The Pencil of Nature* Williama Foxa Talbota⁴. Fotografia reportażowa, której szczyt popularności przypadł na połowę XX wieku, umiejętnie korzystała z konstytutywnych cech medium. Definiowana była zarówno jako wierna rejestracja rzeczywistości, jak i artystyczna kreacja. Jej fenomen skutecznie przysłonił przy tym generowaną przez owe dystynktywne bieguny epistemologiczną ambiwalencję prawdy i fałszu.

Badacz staje zatem przed fotografią reportażową minionego wieku jako skomplikowanym zjawiskiem, będącym w istocie konstrukcją wizualną, złożoną zarówno z intencji prezentowania rzeczywistości w określony sposób, a więc jej eksponowania i zakrywania zarazem, jak i potrzeb instytucjonalnych. Fotografia reportażowa była najczęściej publikowana w prasie, a zatem uwikłana w mechanizmy dystrybucji treści wizualnych określone przez wydawców, a także kryjące się za nimi grupy interesów. Nie sposób odmówić uczestnictwa w tym zjawisku również samym odbiorcom, których wymagania nie były bez znaczenia zarówno dla zamiarów autorów, jak i szeroko rozumianych instytucji. Gdy zatem przedmiotem namysłu staje się pojedyncza fotografia reportażowa, fotoreportaż prasowy⁵, książka fotograficzna czy wystawa, pod uwagę powinna być brana relacja między intencją autora, realiami dystrybucji oraz potrzebą odbiorcy, którą – co oczywiste – niełatwo precyzyjnie określić⁶. Pewnych elementów tej sieci powiązań i wpływów można się tylko domyślać. Jednakże to właśnie te momenty, w których udaje się uchwycić napięcia generowane na linii autor–instytucja–odbiorca, mówią najwięcej o zjawisku fotografii reportażowej.

³ Zob. Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography. Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*, London 1869.

⁴ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844.

⁵ W perspektywie dziejów polsko- i obcojęzycznej terminologii fotograficznej oraz estetyki medium należy pamiętać o rozróżnieniu na fotoreportaż (rozumiany jako opowieść wizualno-tekstowa, zbudowana wokół kilku fotografii) oraz pojedynczą odbitkę, mającą potencjał narracyjny (czyli fotografię reportażową); zob. Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Paris 1952, s. 11.

⁶ Na temat definiowania intencji autora z uwzględnieniem specyfiki oraz dynamiki społecznego kontekstu tworzenia, dystrybucji dzieła oraz odbioru zob. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven–London 1986.

Szczególnie istotnym momentem w historii fotografii reportażowej była pierwsza dekada po zakończeniu II wojny światowej, gdy ilustrowane magazyny zachodnie kształtowały polityczne opinie i estetyczne preferencje szerokich rzesz odbiorców, a fotoreporterzy – ikony nowej epoki – zdobywali coraz większą artystyczną autonomię. Fotoreportaże, prezentując codzienne życie ludzi na całym świecie, wydawały się operować wspólnym, uniwersalnym językiem obrazowania. Jego źródłem był Paryż: rozwijająca się tam w latach 1944–1959 tzw. fotografia humanistyczna może być definiowana jako najbardziej charakterystyczny dla XX wieku model fotografii reportażowej⁷. Szybko rozprzestrzeniając się po świecie, oddziaływała nie tylko na fotografię prasową, ale także artystyczną i amatorską, w zależności od miejsca i środowiska nabierając odmiennego zabarwienia, tworząc lokalne „mutacje”. Proces ten przebiegał tak dynamicznie przede wszystkim za sprawą amerykańskich magazynów ilustrowanych, ze słynnym „Life” na czele. Francuscy fotoreporterzy realizowali zamówienia Amerykanów, napływające wówczas gwałtownie z nowego kulturalnego centrum globu, popularyzując wypracowaną u siebie stylistykę. Fotografia amerykańska miała już jednak własną tradycję fotografii rejestrującej bieżące wydarzenia. Mieścił się w niej choćby zaangażowany dokument Lewisa Hine’a i program fotograficzny Farm Security Administration (FSA) z lat 30., które nie pozostały bez znaczenia dla społecznego tembru fotoreportażu na Starym Kontynencie.

To francusko-amerykańskie „sprzężenie zwrotne” wydaje się stanowić sedno zjawiska fotografii reportażowej w pierwszych powojennych dekadach. Powstawały wówczas także pierwsze niezależne agencje fotograficzne, zrzeszające nie tylko fotografów francuskich czy amerykańskich, ale także brytyjskich, niemieckich i innych, sprzedające materiały redakcjom pism z całego świata, co jeszcze wyraźniej umiędzynarodowiło fotografię humanistyczną.

⁷ Pojęcia „fotografia reportażowa” oraz „fotografia humanistyczna” są ze sobą ściśle powiązane; fotografia humanistyczna jest zarazem rzecz jasna fotografią reportażową, a często również prasową (o ile jest publikowana w prasie i przygotowywana na jej potrzeby). Pamiętać należy jednak, że terminy „fotografia reportażowa” i „fotografia humanistyczna” sygnalizują pewien stopień artystycznych ambicji autorów, w przeciwieństwie do szerszej, bardziej wyraźnie powiązanej z funkcją informacyjną i dokumentalną kategorii fotografii prasowej. Fotoreporterzy często wykonywali fotografie bez intencji ich publikacji w prasie (książki fotograficzne, wystawy), a fotografowie zajmujący się fotografią artystyczną, niebędący zawodowymi fotoreporterami, posługiwali się sposobem przedstawiania charakterystycznym dla fotografii reportażowej (można byłoby wówczas mówić o „poetyce reportażowej”). Niektórzy autorzy traktują fotografię humanistyczną jako odmienną od fotodziennikarstwa i traktują oba obszary jako „podgatunki” fotografii reportażowej. Zob. m.in. Peter Hamilton, *A poetry of the streets? Documenting frenchness in an era of reconstruction: humanist photography 1935–1960*, [w:] *The Documentary Impulse in French Literature*, red. Buford Norman, Amsterdam–Atlanta 2001, s. 177–212; tegoż, *Representing the Social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography*, [w:] *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. Stuart Hall, London 2003, s. 76. Powyższe kwestie terminologiczne będą, w miarę potrzeby, rozwijane i sygnalizowane w dalszych partiach tekstu.

Jednocześnie dokonała się także istotna zmiana w polu autorskiej intencji – przekształceniu uległ status fotografa, a zarazem warunki powstania i realizacji idei. Fotoreporter, niedawny bohater wojennych frontów, którego wzorcem był rezydujący w Paryżu węgierski imigrant Robert Capa, uczestnik desantu na plażach Normandii, przestał być realizującym zamówienie wykonawcą, a stał się decydem. Agencje fotograficzne, tworzone przez samych fotoreporterów, przyczyniły się do ich większej niezależności. Sami wybierali miejsca, w których chcą pracować, a nawet redakcje, którym oferują fotografie, zastrzegając możliwość ich publikowania wyłącznie z autorskim komentarzem, przede wszystkim w magazynach ilustrowanych oraz książkach. Dowartościowanie gestu kreacji zdeterminowało percepcję fotografii reportażowej, nawet jeśli autonomia fotoreportera była pozorna. Ostatecznie wciąż sprzedawał on swoje fotografie i nie był w stanie kontrolować mechanizmów ich dystrybucji.

Umiędzynarodowienie języka fotografii reportażowej nie dotyczyło tylko jednej strony żelaznej kurtyny. Materiały przeznaczone dla zachodnich redakcji ukazywały się także w pismach bloku wschodniego, gdzie – tak jak w Polsce – zadbano o to, by ilustrowane magazyny prowadzone były przez doświadczonych fotoreporterów. Dział fotograficzny „polsko-komunistycznej imitacji «Life’u»”⁸, jak ironizował Leopold Tyrmand, czyli założonego w 1951 roku tygodnika „Świat”, prowadzony był przez Władysława Sławnego, który przyjechał z Paryża i na współ-pracownika wybrał sobie między innymi wykształconego w Nowym Jorku Jana Kosidowskiego. Oczywiście w tym przypadku – w stalinowskiej, a potem odwilżowej Warszawie – relację między autorem, sferą dystrybucji a odbiorcą należałoby określić inaczej niż na Zachodzie. To, co oznacza „fotografia humanistyczna” we Francji, nie jest tym samym, co można byłoby nazwać tym mianem w Stanach Zjednoczonych, w innych krajach Europy Zachodniej lub w Polsce, nawet jeśli historyk może wskazać, tak jak w przypadku Sławnego czy Kosidowskiego, przekonujące, bezpośrednie powiązania. Istotny jest jednak fakt, że wizualna warstwa fotografii stwarza wrażenie jednolitości, informując o uniwersalności obrazowania; fotoreporter we Francji, Stanach Zjednoczonych czy Polsce stawał się członkiem tego samego klanu, kulturował ten sam etos bohaterskiego zaangażowania. Na tej zasadzie również sama fotografia mogła być postrzegana jako medium powszechne i egalitarne. Chętnie pisano o fotografii jako zrozumiałym, dostępnym, odsłaniającym najistotniejsze problemy ludzkiej egzystencji, a zatem właśnie humanistycznym sposobie wyrażania i komunikacji.

Punktem wyjścia dla rozważań w niniejszej książce jest szkicowo nakreślony wyżej, humanistyczny model fotografii reportażowej. Zjawisku temu postanowiłam przyjrzeć się za pośrednictwem ściśle z nim powiązanego fenomenu, jakim była podróżująca po świecie wystawa *The Family of Man* – jedna z najbardziej znanych wystaw fotograficznych w historii.

⁸ Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989, s. 327.

Gdy zaprezentowano ją po raz pierwszy w styczniu 1955 roku w nowojorskim Museum of Modern Art, jej twórca, Edward Steichen, legenda amerykańskiej fotografii, popularyzator sztuki awangardowej i weteran dwóch wojen, miał 76 lat, co jednak nie przeszkodziło mu w piastowaniu funkcji kierownika działu fotograficznego tejże instytucji. Fotografie, z których wystawa została skomponowana, mogą oddać całą złożoność fenomenu fotografii humanistycznej. Steichen skorzystał przede wszystkim z archiwów magazynu „Life”, wspomnianych fotografii FSA, zdjęć agencyjnych, by sformułować wizualnie atrakcyjny „monumentalny esej”: opowieść o jedności ludzi na całym świecie, która byłaby zrozumiała dla wszystkich. Przesłanie projektu było kwintesencją nie tylko potocznej, szerokiej definicji humanizmu jako postawy zorientowanej „na człowieka”, ale także podsumowaniem niejednorodnej tradycji myśli humanistycznej pierwszej połowy XX wieku. W jej ramach – zwłaszcza po II wojnie światowej – humanizm przestał być uwewnętrznionym zbiorem wartości, kreującym postawy jednostkowe i społeczne, ale przywoływany był wprost jako element istotnej debaty intelektualnej i politycznej. Wystawa *The Family of Man*, podróżując po świecie w latach 1955–1962 i trafiając w kolejne miejsca o odmiennych porządkach kulturowych i politycznych, chwalona i krytykowana, rozpowszechniała oraz eksponowała składowe elementy stylistyczne i światopoglądowe, wpisane w międzynarodowy język fotograficznego reportażu. Stanowi ona zatem swego rodzaju soczewkę, przez którą obserwować daje się szersze zjawisko; w niej skupiają się i wyostrajają dylematy humanistycznej refleksji i postaw, bez których fotografia reportażowa tego czasu nie mogłaby zostać scharakteryzowana. Mówiąc o ekspozycji, mówimy o międzynarodowym zjawisku fotografii humanistycznej, a rozpatrując fenomen wystawy, mierzymy się z humanistycznym modelem fotografii reportażowej.

Z dzisiejszej perspektywy posługiwanie się terminem „humanistyczna” w odniesieniu do międzynarodowego języka fotografii reportażowej ma jednak nie tylko historyczny sens. Sam humanizm, jako termin złożony, nieprzezroczysty i zawłaszczany przez rozmaite frakcje ideologiczne, wydaje się niejako *pars pro toto* kondycji fotografii reportażowej połowy XX wieku. W aspekcie „wewnętrznym”, na poziomie semantycznym, „humanizm” rzecz jasna określa dominujący zespół tematów podejmowanych przez środowisko fotoreporterów o lewicowych poglądach, którzy – skądinąd – sytuują się w obszarze debat i refleksji nad humanizmem, także w wymiarze światopoglądowym. W centrum ich zainteresowania był człowiek pojęty jako istota społeczna, ukazany w relacji do świata i innych ludzi. Jednakże z perspektywy, którą można byłoby określić mianem „zewnętrznej”, humanizm fotografii reportażowej wskazywałby raczej na to, co przez te fotografie przemawia, a więc na określoną wizję człowieka i jego miejsca w świecie, historycznie umocowany dyskurs humanizmu i humanitaryzmu, mający znaczenie nie tylko dla samych fotografów, ale także instytucji i odbiorców. Określenie „humanistyczna” ma zatem nie tyle znaczenie stylistyczne, co odnosi do pewnego

modelu antropologicznego, który przeziiera przez estetyczną warstwę fotografii. Rekonstrukcja historyczna takiego modelu fotografii reportażowej odbywa się więc raczej na styku obrazów i słów, tj. relacji ustnych, tekstów krytycznych, teoretycznych czy poetyckich.

Moim podstawowym zamiarem badawczym jest analiza recepcji wystawy *The Family of Man* w Polsce, uchwycona w perspektywie rozpowszechniania się humanistycznego modelu fotografii reportażowej. Problem recepcji czyni namysł nad „humanizmem” fotografii procesem tym bardziej złożonym⁹. Jeśli bowiem rozważamy sposób obrazowania ludzkiego życia w określonym momencie historycznym, a następnie analogiczny zdawałoby się sposób obrazowania próbujemy uchwycić w innym miejscu i/lub czasie, należy zadać sobie pytania o definicje podstawowych pojęć dotyczących nie tylko samego języka wizualnego, ale także postaw intelektualnych, wyborów estetycznych i światopoglądowych, sprowadzających się do różnic między „tu” a „tam”, „wtedy” i „teraz”. Rekonstrukcja oparta jest więc na założeniach co do „wtedy” i „tam”, niedających się – najczęściej – empirycznie potwierdzić, dodatkowo zabarwionych indywidualną percepcją „tu” i „teraz” badacza. Są to nienowe już dylematy, które ujawniły się w humanistyce wraz z przekształceniem koncepcji poznającego, interpretującego podmiotu, zwłaszcza w perspektywie semiotycznej. Wyrosła na gruncie refleksji Jacques’a Derridy i Rolanda Barthes’a teoria intertekstualności pozwoliła na przemyslenie problemu interpretacji w relacji do tradycji, która rozumiana jest nie jako zamknięty rezerwuuar wzorców, ale dynamiczna przestrzeń wymiany między poznającym podmiotem a historią, definiowaną raczej jako pamięć o przeszłości¹⁰. W dobie „śmierci autora” kluczowe dla klasycznej historii sztuki pojęcie wpływu uległo daleko idącej reinterpretacji; zawieszone w różnych porządkach czasowych obrazy zdają się oddziaływać na siebie nie podług logiki relacji przyczynowo-skutkowej, ale na prawach skojarzeń interpretatora. W rezultacie

⁹ Problem recepcji – analizy podstawowego dla historii sztuki problemu wpływu, oddziaływania dzieła na artystę/odbiorcę – stał się przedmiotem metodologicznych rozważań historyków sztuki z inspiracji teorią literatury, zob. m.in. Hans Robert Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)*, tłum. Ryszard Handke, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63, z. 4, s. 271–307. Szczególnie znany jest projekt „estetyki recepcji” Wolfganga Kempa, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; także tegoż, *Dzieło sztuki i widz: metoda estetyczno-recepcyjna*, tłum. Mariusz Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. Mariusz Bryl, Piotr Juskiewicz, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, Poznań 2009, s. 139–156.

¹⁰ Wnikliwie problemowi aplikowania teorii intertekstualności do historii sztuki, uwzględniając zagadnienie recepcji, przyjrzał się Stanisław Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006. Na temat definiowania tradycji zob. m.in. stanowisko Michaela Baxandalla, który widział ją jako „szczególnie wybiórce spojrzenie w przeszłość”, M. Baxandall, *Patterns of Intention...*, s. 62, a także refleksję hermeneutyczną Hansa-Georga Gadamera, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993, czy wspomnianego już Jaussa.

chronologia oddziaływań ulega zaburzeniu, historia obrazów staje się, jak chciałaby Mieke Bal, „preposteryjna”¹¹, a historyk sztuki, powtarzając za Georges’em Didi-Hubermanem, nieuchronnie mierzy się z anachronizmem przedmiotu badań i samej dyscypliny¹².

Jednakże świadomość nieuniknionej dowolności skojarzeń, interakcji czy też dialogu z przedmiotem interpretacji nie unieważnia potrzeby badania tradycji rozumianej jako historyczna ciągłość, czyli „stałe wzajemne oddziaływanie naszej terażniejszości i jej celów oraz przeszłości, którą i my także jesteśmy”¹³. Historyk sztuki, niczym w passusie zamykającym słynne dzieło Johanna Joachima Winckelmanna, dysponuje jedynie skrawkami przeszłości, jest nieustannie w żałobie albo na wygnaniu. Wie, że obiekt miłości czy też swoją ojczyznę utracił bezpowrotnie, a jednak nie może się z tym pogodzić¹⁴. Rekonstrukcja historyczna dokonywana jest więc z „tragiczną” świadomością – analitycznym operacjom nie towarzyszy pewność co do prawdziwości rezultatu, ale przekonanie o subiektywności własnych skojarzeń, mających niekiedy postać halucynacji czy afektów. Świadomość tę można wykorzystać jednak nie tylko jako metodologiczny fundament szczegółowych analiz, ale po prostu jako punkt wyjścia dla krytycznego rozpatrzenia historiografii czy warsztatu badawczego, określenia swojego miejsca pośród innych interpretujących. Na początku wszelkich operacji interpretacyjnych jest w dalszym ciągu to, co zostało, chwytanie się konkretów – faktów historycznych, obrazów, tekstów – a problemem metody jest ich konceptualizacja, sposób umieszczenia w kontekście historycznym¹⁵.

Rozpatrując zagadnienie fotografii humanistycznej połowy XX wieku, należy starać się poznać jej różnorodne źródła wizualne i intelektualne, przemyśleć jej miejsce w ramach tradycji, nie tylko „u źródła”, w Paryżu. Warto jednak zdawać sobie sprawę, że nakreślenie pełnego obrazu zjawiska recepcji nie jest zapewne możliwe także i z tego powodu, że fotografia – ze względu na swój wyjątkowy realizm – jest niepodatna na precyzyjną analizę stylistyczną,

¹¹ Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999. Stanowisko to Czekalski wyjaśnił następująco: „geneza danego tworu historycznego, zespół czynników, które w porządku chronologicznym stanowią jego przyczynę czy źródło, ukazuje się w świetle tego tworu, swojego następstwa, i to z punktu widzenia dzisiejszej nad nim refleksji”, S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo...*, s. 242.

¹² Georges Didi-Huberman, *Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism*, tłum. Peter Mason, [w:] *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, red. Claire Farago, Robert Zwijnenberg, Minneapolis–London 2003, s. 31–44. Problem „czasowości” dzieła sztuki w kontekście kondycji dyscypliny rozważał także Keith Moxey, *Visual Time. The Image in History*, Durham 2013.

¹³ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna...*, s. 66.

¹⁴ Whitney Davis, *Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History*, [w:] *The Art of Art History. A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, New York–Oxford 2009, s. 35–44.

¹⁵ Są to fundamentalne problemy teorii historii i historiografii; zob. m.in. Jerzy Topolski, *Warunki prawdziwości narracji historycznej*, [w:] tegoż, *Prawda i model w historiografii*, Łódź 1982, s. 13–43.

a zarazem naraża na złudzenie szczególnie „długiego trwania” danego sposobu obrazowania. Tym bardziej przekonujące wydaje się zatem obserwowanie historycznego zjawiska przez pryzmat „wydarzeń”, szczególnie nośnych projektów czy obrazów, które pozostawiły swój ślad w refleksji krytycznej i teoretycznej, a także w indywidualnej pamięci odbiorców¹⁶. W ten sposób, jak sądzę, można bowiem świadomie powiązać próbę historycznej rekonstrukcji z nieuniknioną przecież sytuacją kreowania subiektywnych, achronologicznych analogii. Takim właśnie kluczowym, oddziałującym wydarzeniem była wystawa *The Family of Man*, a prześledzenie jej genezy i odbioru, wpisywania się w „horyzont oczekiwań”, zarówno „wtedy”, jak i „teraz”, pozwala uchwycić bezpośrednio, „namacalne” ścieżki recepcji interesującego mnie modelu fotografii, a także rytm dyskusji światopoglądowych, w ramach których owa recepcja się dokonywała¹⁷.

Powyżej nakreśloną złożoność procesu interpretacji komplikuje dodatkowo fakt, że wystawa, jako konceptualna całość, jest specyficznym przedmiotem badań¹⁸. Nie tylko dlatego, że jej „czasowość” jest szczególnie niejednorodna, oparta między innymi na napięciu między historycznością dzieła, kuratora, odbiorcy-komentatora, ale także z powodu instytucjonalnego uwikłania¹⁹. *The Family of Man* – niezwykle popularna, definiowana niekiedy jako „najbardziej ambitny i wymagający projekt, jaki fotografia kiedykolwiek podjęła”²⁰, a nadto stworzona w „świątyni modernizmu”, Museum of Modern Art – była także narzędziem amerykańskiej polityki kulturalnej i jako taka stała się przedmiotem zagorzałych debat ideowych.

¹⁶ Warto pamiętać, że dla Jausa dzieło sztuki było właśnie „wydarzeniem”, innym jednak niż „wydarzenie” pojęte jako fakt historyczny; spełniało się raczej w spotkaniu, dialogu z tym, który dzieło czyta, odnosząc własną lekturę do określonego, dającego się zobiektywizować „horyzontu oczekiwań”: „Rekonstrukcja horyzontu oczekiwań towarzyszącego tworzeniu i recepcji dzieła pozwala [...] stawiać pytania, na które tekst jest w stanie dać odpowiedź, i umożliwia tym samym wywnioskowanie, jak widział i rozumiał utwór jego dawniejszy czytelnik”, H.R. Jauss, *Historia literatury...*, s. 285.

¹⁷ Jak zauważył Jauss: „Stosunek między literaturą i czytelnikiem może się aktualizować zarówno w sferze sensorycznej jako podnieta do obserwacji estetycznej, jak i etycznej jako wezwanie do moralnej refleksji”, tamże, s. 302.

¹⁸ Namysł nad wystawami sztuki, ich historycznym ujęciem i metodami badań zapoczątkowany został szczególnie przez publikację: *Thinking about Exhibition*, red. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, London–New York 2004.

¹⁹ Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na badania historii wystaw prowadzone pod kierunkiem Gabrieli Świtek w ramach projektu *Historia wystawy w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970*, realizowanego w IHS UW we współpracy z Zachętą – Narodową Galerią Sztuki (2014–2018). Efektem prowadzonych badań jest szereg publikacji w serii naukowej „Archiwum Zachęty”; prócz tego zob. m.in.: Gabriela Świtek, „*Jak Fidel na wiecu w Hawanie*”. Warszawska „Wystawa malarstwa kubańskiego” z globalnym kryzysem politycznym w tle (1962), „Miejsce” 2019, nr 5.

²⁰ Jean-Claude Gautrand, *Looking at Others. Humanism and neo-realism*, [w:] *A New History of Photography*, red. Michel Frizot, Paris–Köln 1994, s. 628.

Wykraczały one znacznie poza zagadnienia artystyczne i dziś uzupełniają lub przesłaniają pierwotne znaczenie projektu. Niczym wystawa światowa w interpretacji Timothy'ego Mitchella, Steichenowska ekspozycja jawi się jako charakterystyczna dla nowoczesności gra reprezentacji, w której odbiorca nie tyle przybliża się do prawdy o rzeczywistości, co raczej mierzy się z horyzontem wyobrażeń, ramujących obraz. Sentymentalne złudzenie kuratora, chcącego uświadomić publice uniwersalny wymiar ludzkiej egzystencji, stało się pragnieniem politycznym i jako takie zostało wysłane w świat, nie tylko za sprawą nowojorskiego Museum of Modern Art, ale także United States Information Agency (USIA). A jednak wystawy nie można rozpatrywać wyłącznie jako samozwrotnej reprezentacji i wehikułu propagandy. Gdy przyjmuje się perspektywę rekonstrukcji historycznej, wpisanej w horyzont recepcji, należy przede wszystkim powrócić do namysłu nad samym „złudzeniem”, by następnie prześledzić losy jego kolejnych odbić, odczytań; albo też odwrotnie – najpierw należy zmierzyć się z odbiciami, by wyraźniej zobaczyć oryginał.

Ostatecznie zarówno wystawa *The Family of Man*, którą wydaje nam się, że znamy, jak i opatrzona, zbanalizowana fotografia reportażowa połowy XX wieku okazać się mogą zupełnie czymś innym, niż sądziliśmy. Refleksja nad humanizmem uwzględnia problem dystrybucji, „fotografii na usługach”, ale pozwala także zobaczyć subwersywny potencjał obrazu, ujawniający się w filtrze pamięci. Wystawa Steichena uświadamia, że fotografia humanistyczna była nie tylko zideologizowanym konstruktem, ale także istotnym elementem procesu zapominania, „odpominania”, a nawet zaklinania historii, w wymiarze indywidualnym i zbiorowym. Sednem narracji ekspozycji nie było bowiem, wbrew pozorom, podobieństwo ludzi na całym świecie, ale powszechnie angażujące doświadczenie „nie-człowieczeństwa” – opowieść Steichena wyrosła w obliczu zimnowojennego zagrożenia, z potrzeby przewyciężenia głębokiego kryzysu kondycji ludzkiej po katastrofie II wojny światowej. Na takim gruncie narodziła się fotografia humanistyczna i z tych traumatycznych doświadczeń wyrosła koncepcja Steichenowskiej wystawy. Katartyczna, regeneracyjna, a nawet mitotwórcza funkcja fotograficznych narracji – czy to w formie wystawy, czy też fotoreportaży – była wówczas szczególnie nośna. Stawiała odbiorcę wobec prymarnych kategorii egzystencjalnych, „wszelkich obrzędów i wszelkich znaczących czynności ludzkich”²¹. Angażowała nie tylko intelektualnie, ale także emocjonalnie, kreowała bowiem napięcie między pamięcią zbiorową a jednostkową, a sfery te – w zależności od miejsca, momentu, doświadczeń – wchodziły w konflikt lub dopełniały się, określając odmienne efekty odbioru.

Zatem tak jak pamięć, która nie podlega linearnemu porządkowi czasowemu, pełna jest miejsc pustych, nieciągłości, tak fenomen recepcji obrazów osuwa się w sferę niepewności.

²¹ Mircea Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 112.

Akcentowanie perspektywy tego, kto pokazuje, patrzy, pamięta, wydaje się zakreślać horyzont optyki historyka, natomiast praktyka badawcza zorientowana na problem recepcji siłą rzeczy przypomina montaż faktów, cytatów, w końcu własnych skojarzeń. Sytuacja ta jest jeszcze bardziej wyraźna ze względu na świadomość specyfiki badanego medium: fotografia to bowiem nie tylko zakomponowany obraz, ale także obraz szczególnie zanurzony w codzienności oraz praktykach kulturowych, „nasze zmieniające się spojrzenie na świat – a niekiedy spojrzenie na nasze własne spojrzenie”²². Fotografia jest więc humanistyczna nie tylko jako historyczna formacja, model fotografii reportażowej; może być humanistyczna także w szerszej perspektywie, jako praktyka mieszcząca się w sferze osobistego doświadczenia „robienia zdjęć”, jako postawa wobec świata i drugiego człowieka, realizowana zgodnie z kulturowym paradygmatem lub jemu na przekór. Gdy w fotografii dostrzegamy zapis zaangażowanej postawy lub pole działania relacji interpersonalnych, może nabrać ona również charakteru narzędzia krytycznego.

Ariella Azoulay, wymierzając ostrze polemiki w Rolanda Barthes’a, jako czołowego krytyka „naiwnego sentymentalizmu” wystawy *The Family of Man*, zauważyła:

[...] ogląda setki obrazów i widzi w nich tylko jedno: abstrakcyjne idee „natury”, „uniwersalności”, jedności i tak dalej. [...] Czy Barthes naprawdę nie wie, że idei nie można zobaczyć? Że one nie egzystują jako obiekty, które można wskazać? Barthes twierdzi, że dostrzega to, czego nie można zobaczyć, podczas gdy z pola widzenia traci widzialne – nie tylko intencje fotografów czy kuratora, ale również to, co niezależne czy przeciwstawne wobec ich wizji²³.

Jeśli więc założyć, że niekiedy spotkanie z obrazem może się odbyć poza instytucjonalnym programem nadawcy, w „innym” miejscu i czasie, na odmiennych warunkach, to zapewne dynamicznie zmienia ono także historycznie ugruntowane pojmowanie samego przekazu. Momenty spotkania, choć niezwykle rzadko udaje się je uchwycić, są szczególnie interesujące, zarówno wtedy, gdy ich rezultatem są nowe zjawiska artystyczne, jak i kiedy dotyczą wyłącznie prywatnej sfery odbioru. Fotografia pozwala widzieć siebie jako wielogłos, jeśli – mówiąc banalnie – mówi coś ważnego o świecie i o nas samych.

²² Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Kraków 2012, s. 258.

²³ Ariella Azoulay, „*The Family of Man*”. *A Visual Universal Declaration of Human Rights*, [w:] *The Human Snapshot*, red. Thomas Keenan, Tirdad Zolghadr, Berlin 2013, s. 29.