

Marta ZAMBRZYCKA

Uniwersytet Warszawski

Charkowska szkoła fotografii społecznej. Między dokumentem a sztuką

Tematem artykułu jest relacja między dokumentalizmem i sztuką w fotografii. Zagadnienie to jest związane z problemem „czytania” fotografii jako swego tekstu, a także z kwestią ramy artystycznej, modelującej wycinek rzeczywistości jako obiekt interpretacji. Wskazane problemy zostaną przedstawione na przykładzie twórczości tak zwanej „charkowskiej szkoły fotografii społecznej”, a przede wszystkim prac najważniejszego jej przedstawiciela, Borysa Michajłowa. Historia charkowskiej fotografii społecznej sięga korzeniami przełomu lat 60. i 70. Zapoczątkowała ją działalność grupy *Wriemia*, założonej przez Borysa Michajłowa, Jewhena Pawłowa, Ołeha Malowanego i innych¹. Kontynuacją linii wyznaczonej przez *Wriemia* było założenie w latach dziewięćdziesiątych tzw. Grupy Szybkiego Reagowania (Fast Reacting Group), do której należeli: Borys Michajłow, Serhij Bratkow, Serhij Solonski.

Jak podkreśla ukraiński historyk sztuki Ołeksandr Solowiov, od samego początku w pracach wspomnianych artystów dokumentalizm przeplatał się ze stylizacją artystyczną². Pod względem treści fotografie Borysa Michajłowa czy Serhija Bratkowa wpisują się w nurt określony przez Susan Sontag jako „obraz mobilizujący sumienie”³. Artyści poruszają ważne i bolesne problemy społeczne, ukazując rzeczywistość w sztuce najczęściej pomijaną i omijaną wzrokiem w realnym życiu. Ich prace to zapis poradzieckiej rzeczywistości w jej najciemniejszych odsłonach. Pod względem formalnym fotografie te stanowią jednak wyraźną kreację artystyczną: są najczęściej stylizowane i pozowane, bywają barwione, często są kadrowane w specyficzny, przemysłowy sposób. Zawierają też aluzje do malarstwa i symboli religijnych (szczególnie prace Michajłowa).

¹ N. Ridnyj, A. Kriwencowa, *Борис Михайлов: Концептуализм для меня – это аналитическая позиция*, [w:] „Художественный журнал”, 70/2008, <http://xz.gif.ru/numbers/70/mihailov/>

² O. Solowiov, *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski. http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf [data dostępu] [15.11.13].

³ S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa, 1986, s. 21.

Aby przeanalizować relację między dokumentalizmem i sztuką, należy zadać sobie przede wszystkim pytanie o to, co rozumiemy pod pojęciem „fotografia dokumentalna”. Jak podkreśla Sławomir Sikora w książce *Fotografia między dokumentem a symbolem*, pojęcie „fotografia dokumentalna” nie doczekało się jeszcze jednoznacznej definicji, a najczęściej przywoływanym kryterium jest intencja fotografa – chęć udokumentowania czegoś, ukazania odbiorcy jakiegoś fragmentu rzeczywistości⁴.

Dokument definiowany jest na podstawie relacji do rzeczywistości i rozumiany jako jej świadectwo. O zdjęciu jako obrazie rzeczywistości pisał między innymi Roland Barthes, zauważając, że „określone zdjęcie nigdy nie odróżnia się od swojego przedmiotu odniesienia”⁵. Bez wątpienia relacja między rzeczywistością a jej obrazem utrwalonym na fotografii jest przyczynowa i konieczna. Inaczej niż w malarstwie, fotografia jest zawsze obrazem czegoś, konkretnego fragmentu świata – w tym sensie nie da się zaprzeczyć jej realizmu. Cytując Sławomira Sikorę, możemy zauważyć, że „wszelkie próby traktowania fotografii jako dokumentu odnoszą się przede wszystkim do jej realizmu.”⁶ A jednak – jak każda forma ludzkiej działalności twórczej – fotografia narzuca perspektywę postrzegania oraz na swój własny sposób definiuje jego przedmiot.

Autorka klasycznej pracy *O fotografii* Susan Sontag pisze: „fotografie zmieniają i rozszerzają pojmowanie tego, co zasługuje na oglądanie, i tego co mamy prawo zauważyć. Stanowią gramatykę i – co jeszcze ważniejsze – etykę widzenia”⁷. A więc już sam wybór tematu, „wycięcie” i skadrowanie fragmentu rzeczywistości jest formą interpretacji. I chociaż aparat fotograficzny w pewnym sensie chwytą rzeczywistość, nie dopuszczając do całkowitej dowolności, „ogólnie rzecz biorąc fotografie (...) są także interpretacjami świata”⁸. Podobnie Andre Rouille w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* podkreśla konstrukcyjny charakter każdej, również dokumentalnej fotografii. Autor zauważa, iż relacja między obrazem a rzeczywistością jest dwustronna: sam obraz nie tylko odbija, ale i tworzy rzeczywistość, dlatego dokumentalny charakter fotografii należy rozpatrywać jedynie w szerszym kontekście światopoglądowym. Fotografia może stanowić świadectwo rzeczywistości, ale jedynie w systemie uznanych prawd oraz przekonań: „Wartość dokumentalna obrazu fotograficznego (...) zmienia się w zależności od warunków, w jakich obraz ten jest odbierany, ale także w zależności od wiary i zaufania, jakie są w niego pokładane”⁹.

W kontekście „szkoły charkowskiej” istotna jest zwłaszcza wspomniana „etyka widzenia”. Autorzy z Charkowa wpisują się w nurt „fotografii zaangażowanej”, apelującej do sumienia. Głównym przedmiotem zainteresowania Borysa Michajłowa

⁴ *Ibidem*, s. 23.

⁵ R. B a r t h e s, *Światło obrazu*, Warszawa, 2008, s. 14.

⁶ *Ibidem*, s. 23.

⁷ S. S o n t a g, *O fotografii*, op. cit., s. 7.

⁸ *Ibidem*, s. 11.

⁹ *Ibidem*, s. 19.

czy Serhija Bratkowa są problemy społeczne: trudne, niewygodne i spychane na margines. Przedstawione w sposób nierzadko szokujący, prowokacyjny i przełamujący społeczne tabu, mogą stanowić rodzaj „negatywnej epifanii”¹⁰. Ogniskują naszą świadomość na problemach bezdomności, patologii, nędzy, rozpadu. Jednocześnie fotografie te, układając się w większe cykle (*Historia choroby, Zmierzchy, Przy ziemi* Borysa Michajłowa, *Dzieciaki, Marynarze, Straszne bajki* Bratkowa), stanowią rodzaj narracji, linearnej opowieści o rozpadającym się, zdegradowanym świecie.

Autorzy modelują swoją opowieść. W jej odczytaniu niezbędna jest znajomość kontekstu społeczno-historycznego, bez którego sama fotografia mówi niewiele. Zgodnie ze słowami Kirsten Hastrup: „prawda fotografii mówi tylko tyle: w pewnej chwili przed obiektywem aparatu znajdowała się oglądana na zdjęciach osoba czy scena”¹¹. O tym, czy fotografia społeczna wywrze wpływ na odczucia moralne odbiorcy w ogromnym stopniu przesądza jego świadomość polityczna i wiedza¹². Fotografie społeczne Borysa Michajłowa czy serie tematyczne Serhija Bratkowa są analizą – a w dużym stopniu też diagnozą – konkretnej sytuacji społeczno-politycznej, dotyczą konkretnego miejsca i czasu, ich odczytanie wymaga znajomości tego kontekstu.

Modelowanie artystyczne, a co za tym idzie sugerowany sposób interpretacji, wyraża się nie tylko w planie treści, czyli wyborze tematu, ale również w sposobie jego przedstawienia. Fotografie Borysa Michajłowa z cykli *Zmierzchy* oraz *Przy ziemi* charakteryzują się specyficznym „obniżonym” kadrowaniem. Autor robił ujęcia z wysokości biodra, dlatego przedstawiony świat widzimy w zawężonej, ograniczonej do poziomu chodnika perspektywie. Z tej perspektywy oglądamy toczące się „przy ziemi” życie Charkowa lat 90. Fotografie te stanowią dokument z rozpadu ustroju radzieckiego. Życie na fotografiach Michajłowa upływa w scenerii zaśmieconych ulic, zniszczonych budynków, brudnych podwórek i przestrzeni bazarowych. A w nich ludzie: starzy i młodzi, biednie ubrani, siedzący na krawężnikach, pijący lub już pijani, niektórzy leżą na ulicy, omijani przez przechodniów, inni kłócą się, śmieją lub siedzą, apatycznie patrząc w dal. Są też inwalidzi, przemieszczający się na prowizorycznych platformach domowej produkcji, obciążeni zakupami kobiety, snujące się bez celu dzieciaki i zgraje bezdomnych psów. W jednym z wywiadów Borys Michajłow określił Charków jako „brutalne miasto” i tę jego ciemną stronę stara się ukazać w większości swoich prac¹³. Jako przedmiot swoich fotografii artysta wybiera część społeczeństwa, wyrzuconą poza „główny nurt życia”. Interesują go ci, którzy ani w poprzednim, ani w nowym ustroju politycznym nie znajdują dla siebie miejsca.

¹⁰ S. Sontag, *O fotografii*, op. cit., s. 23.

¹¹ S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin, 2004, s.117.

¹² S. Sontag, *O fotografii*, op. cit., s. 23.

¹³ Т. Терен, *Борис Михайлов: Из фотографії ввійшло повітря*. <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1250/164/44305/> [15.11.13].

Wstrząs, którego doznajemy, patrząc na prace Borysa Michajłowa, wydaje się związany nie tyle z fotografowanym obiektem, ile ze sposobem jego przedstawienia. Obniżone kadrowanie spłaszcza perspektywę, zawęża przestrzeń, przez co odnośny obraz wywołuje wrażenie braku powietrza, zamknięcia i ograniczenia. Fotografowane ulice, podwórka i bazyry stają się ciasną klatką dla uwięzionych w niej ludzi – rzeczywistością bez wyjścia. Wrażenie mroku i ciasnoty potęguje dodatkowo dominująca w obu seriach sztuczna barwa: w serii *Zmierzchy* sino-fioletowa, w serii *Przy ziemi* żółto-brązowa. Dopiero patrząc na te fotografie, zaczynamy dostrzegać to, co nierzadko mijamy na ulicach, a co pozostaje w naszej świadomości nieokreślonym wrażeniem. Jednocześnie autor za pomocą specyficznego kadrowania, użycia barw oraz – co oczywiste – samego wyboru fotografowanych obiektów, narzuca nam perspektywę widzenia, a co za tym idzie – sposób interpretacji.

W fotografii, podobnie jak w malarstwie, wybór ramy, określenie granic (czyli kadr) przesądza o symbolicznym znaczeniu tego, co przedstawione. Analizując rolę ramy w malarstwie, Borys Uspieński zauważył, że określa ona w ogromnym stopniu znaczenie wyodrębnionego wycinka rzeczywistości¹⁴. Fotograficzne kadrowanie także nadaje sens utrwalonej na zdjęciu rzeczywistości. I rzecz nie tylko w tym, że fotograf sam decyduje o tym, które elementy rzeczywistości utrwalić, a które wyciąć z kadru. Chodzi również o to, że – jak zauważa Susan Sontag – nierzadko to, co przedstawione na fotografii robi większe wrażenie niż to, co spotkamy w rzeczywistości¹⁵. Dzięki ramie zaczynamy widzieć otaczającą nas rzeczywistość jako obiekt interpretacji.

Wspomniane serie Michajłowa stanowią doskonały przykład gry między dokumentalizmem a sztuką w fotografii. To balansowanie na granicy reportażu i kreacji artystycznej stanowi cechę typową dla twórców z kręgu charkowskiej fotografii społecznej. Wspomina o tym Ołeksandr Sołowiow: „trudno byłoby przeprowadzić granicę między zdjęciami dokumentalnymi a inscenizowanymi. Zdjęcia reportażowe są tak przerysowane, że odnosimy wrażenie (...) inscenizacji, przez co trudno odróżnić dokument od fikcji. W tym zacieraniu granic zawsze krył się wielki atut szkoły charkowskiej”¹⁶.

Grę między mocnym dokumentem a artystyczną stylizacją widać jeszcze wyraźniej w najbardziej znanej serii Michajłowa pt. *Historia choroby*. Jest to cykl ponad stu zdjęć charkowskich bezdomnych, fotografowanych w podmiejskich przestrzeniach postindustrialnych. Zdjęcia zostały wykonane w latach 1997–98, były wystawiane w wielu światowych galeriach i przyniosły artyście międzynarodową sławę. Bohaterowie tej serii obnażają swoje ciała, ukazując całą ich degradację i brzydotę.

¹⁴ B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*. [w]: E. Janus, M.R. Mayenowa, *Semiotyka kultury*, Warszawa, 1975, s. 222.

¹⁵ S. Sontag, *O fotografii*, op. cit., s. 154.

¹⁶ O. Sołowiow, *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf [15.11.13].

Oglądamy „nagich meneli”, zniszczonych alkoholem, chorobami, nędzą. Kurator wystawy Michajłowa w warszawskim CSW, Ewa Grządek pisze: „Zdjęcia są szokujące, trudne do zniesienia. Widzimy na nich niekończący się korowód zniszczonych chorobami i wódką ciał, które stanowią świadectwo najciemniejszej strony egzystencji człowieka. Ludzkie wraki, staczające się ku śmierci, których wyparło się postsowieckie społeczeństwo”¹⁷. Szokuje bliskość tego świata, bezpośrednie ukazanie nagiego zniszczonego ciała. Oglądanie tych zdjęć wywołuje przerażenie, ale również wstyd, dyskomfort spowodowany naruszeniem granic intymności.

Fotografie z cyklu *Historia choroby* nie są jednak reportażem. Nie są – wg słów Aleksandra Roppoporta – kolejną odsłoną „postsowieckiej społeczno-historycznej etnografii”¹⁸, stanowią bowiem obraz świata pozbawionego wszelkich wartości kulturowych. Nagość fizyczna staje się tu metaforą ludzkiego upadku i bezbronności. Postaci zostały upozowane, sytuacje wyraźnie zainscenizowane, artysta nie ukrywa, że płacił bezdomnym za pozowanie, wykorzystując ich jako obiekt artystycznej kreacji. W wielu ujęciach dopatrzyć się można również nawiązań do ikonografii biblijnej (np. *Pieta*, *Zdjęcie z krzyża*). Czy ta kreacja odbiera zdjęciom Michajłowa prawdziwość? Wydaje się, że nie. Co więcej – stylizowana kompozycja podkreśla okropieństwo oglądanej rzeczywistości, zwraca naszą uwagę na to, co w realnym życiu omijamy wzrokiem. Kompozycja wraz z ramą/kadrem czynią z przedstawionego fragmentu świata obiekt interpretacji.

I rzeczywiście – to, co widzimy na zdjęciach, robi większe wrażenie niż to, co zdarza nam się mijać na ulicach. Jednocześnie skomponowane w poszczególnych seriach tematycznych fotografie stają się rodzajem oglądanej fabuły. Być może całą otaczającą nas rzeczywistość jesteśmy w stanie rozumieć jedynie w kategoriach scenariusza lub narracji. Odwołując się do antropologii Victora Turnera, można stwierdzić, że każda działalność kulturowa jest rodzajem scenariusza, „opowieścią społeczeństwa o sobie samym”¹⁹. O narracyjnym charakterze kultury jako całości pisał również Wolfgang Iser, określając ją jako „fikcjonalny scenariusz”²⁰. Fotografia społeczna Borysa Michajłowa czy Serhija Bratkowa stanowiłaby w tym kontekście jedną z takich opowieści o świecie – opowieści, której narracja wyrażona jest w obrazach. Zasadniczym pytaniem wydaje się nie tyle „prawdziwość” czy autentyczność fotografii dokumentalnej, ile kwestia modelowania, za pomocą którego dostrzegamy poszczególne aspekty rzeczywistości i uznajemy je za przedmiot analizy.

Relacja między narracją a obrazem nasuwa również pytania o interdyscyplinarność sztuk wizualnych oraz ich ścisły związek ze sztuką słowa, są to jednak

¹⁷ M. Majewska, *Borys Michajłow*, [w:] <http://www.fotopolis.pl/index.php?g=158> [15.11.13].

¹⁸ A. Roppoport, *Человек без определенного места*, [w:] „Художественный журнал”, 42/2002, <http://xz.gif.ru/numbers/42/> [15.11.13].

¹⁹ *Antropologia widowisk, zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010, s. 23.

²⁰ W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, [w:] „Teksty Drugie” nr 5/2006, s.11–35.

kwestie, którym należałoby poświęcić szersze omówienie. W tym miejscu ograniczę się do zacytowania fragmentu pracy Piotra Rypsona *O tym, jak słowo ciałem się stało*, w której autor stwierdza, iż obecnie obserwujemy „stopień się tego, co nazywamy sztuką języka, z tym, co nazywamy sztuką w ogóle”, oraz przewiduje, że „interdyscyplinarność, a raczej intermedialność poszukiwań ostatecznie odetnie nowe poetyki od literatury”²¹. Warto zauważyć, że już same tytuły serii fotograficznych Borysa Michajłowa czy Sergieja Bratkowa stanowią bezpośrednie odwołanie do poetyki tekstu literackiego: takim jest bez wątpienia tytuł *Historia choroby* Michajłowa, czyli „opowieść” życia charkowskich bezdomnych, czy *Straszne bajki* Sergieja Bratkowa – inscenizowane scenki komiczno-krwawe z udziałem dzieci, które – jak zauważa Ołeksandr Solowjow – stanowią rodzaj nieco ironicznej refleksji nad obrazami przemocy we współczesnej kulturze²².

Twórczość „charkowskiej szkoły fotografii społecznej” można rozpatrywać w wielu różnorodnych kontekstach: najbardziej oczywiste jest odczytanie jej jako dokumentu postradzieckiej rzeczywistości, równie ciekawe jest badanie relacji między dokumentalizmem a kreacją artystyczną oraz refleksja nad strategiami literackimi w kompozycji serii fotograficznych. Kolejnym, równie interesującym kierunkiem, może być wpisanie fotografii Borysa Michajłowa czy Serhija Bratkowa w kontekst antropologii widowisk. Ukazywana przez autorów degradacja społeczeństwa, epatowanie brzydotą i okrucieństwem, operowanie estetyką szoku i brutalnej ironii pozwala analizować tę twórczość jako rodzaj współczesnego „widowiska przemocy”. Ten kierunek pozostawiam jednak w sferze intuicji, wymagającej głębszej analizy.

BIBLIOGRAFIA

- Antropologia widowisk, zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010.
 Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa, 2008
 Iser W., *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, [w:] „Teksty Drugie” nr 5/2006, s.11–35
 Majewska M., *Borys Michajłow*, [w:] <http://www.fotopolis.pl/index.php?g=158> [15.11.13].
 Ridnyj N., Kriwencowa A., *Борис Михайлов: „Концептуализм для меня – это аналитическая позиция.”*, [w:] „Художественный журнал”, 70/2008, <http://xz.gif.ru/numbers/70/mihailov/> [15.11.13].
 Rouille A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków, 2007
 Ropporport A., *Человек без определенного места*, [w:] „Художественный журнал”, 42.2002, <http://xz.gif.ru/numbers/42> [15.11.13].
 Rypson P., *O tym, jak słowo ciałem się stało* [w]: *Antropologia twórczości słownej*, red. K. Haggmajer-Kwiatk, Warszawa, 2012.

²¹ P. Rypson, *O tym, jak słowo ciałem się stało* [w]: *Antropologia twórczości słownej*, red. K. Haggmajer –Kwiatk, Warszawa, 2012, s. 651–659.

²² O. Solowjow, *Турбулентні ілюзії*, Київ, 2006, s. 98.

- Sikora S., *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin, 2004,
- Solowiow O., *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, *Materiały prasowe* Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski. http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf [15.11.13].
- Solowiow O., *Турбулентні ілюзи*, Київ, 2006
- Sontag S., *O fotografii*, Warszawa, 1989, s. 154
- Uspienski B., *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*. W: Janus E., Mayenowa M.R. (red.), *Semiotyka kultury*, Warszawa, 1975
- Терен Тетяна, *Борис Михайлов: Из фотозграфії вийшло повітря...* <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1250/164/44305> [15.11.13].

KHARKIV SCHOOL OF SOCIAL PHOTOGRAPHY: BETWEEN DOCUMENTARY AND ART

The topic of the text is the relationship between the documentary and artistic sides of photography. This issue is related to the problem of “reading” photographs as texts, as well as modeling reality as an object of interpretation. These problems will be presented with reference to the “Kharkov school of social photography”. The history of Kharkov social photography began in the 1960/70s and is associated with such names as: Boris Mikhailov, Yevhen Pavlov, Oleh Malowanyj, Serhij Bratkov and others.

Key words: photography, art, realism, documentary, interpretation