

KAMILA LEŚNIAK

THE FAMILY OF MAN PO LATACH WOKÓŁ KRYTYKI I RECEPCJI WYSTAWY*

Wystawa *The Family of Man*, znana w Polsce pod tytułem *Rodzina człowieka*, kojarzy się zwykle z sekwencją liczb opisujących jej imponujące rozmiary. Jak głosił zapowiadający ekspozycję anons, zaprezentowano na niej 503 fotografie wykonane przez 273 fotografów pochodzących z 68 krajów świata¹. Dzisiaj, wobec długiej tradycji obszernych wystaw fotograficznych, te ilościowe „parametry” nie wydają się już tak oszałamiające². Co więcej, po latach od pierwszej odsłony *The Family of Man* w nowojorskim Museum of Modern Art w 1955 r., podejrzliwość budzi sentymalna idea wystawy, sposób zmontowania fotografii w ostateczną całość oraz „uniwersalistyczna” wizja medium fotograficznego, której ekspozycja była ucieleśnieniem. Trudno się dziwić tej podejrzliwości, ponieważ *The Family of Man* skonstruowana została przez „ojca amerykańskiego modernizmu” Edwarda Steichena³ w myśl utopijnej idei pokoju i równości spo-

Mgr KAMILA LEŚNIAK – doktorantka w Katedrze Historii Sztuki Współczesnej Instytutu Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; e-mail: kamila.lesniak@gmail.com

* Niniejszy artykuł powstał w ramach projektu badawczego sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przeznaczonych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/N/HS2/05060.

¹ Początkowo wystawa miała składać się z fotografii amatorskich, ale ostatecznie na ekspozycji znalazło się zaledwie kilka takich zdjęć, większość wykonana została przez zawodowych fotoreporterów.

² Zob. m.in. wystawy przygotowywane przez Karla Pawka w latach 60., a także wystawę *here is new york*, stworzoną po ataku na World Trade Center. O podobieństwie *The Family of Man* do *here is new york* pisze Victoria Schmidt-Linsenhoff w tekście 1955-2001 – «*The Family of Man*» and «*here is new york*» (w: *The Family of Man 1955-2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, red. J. Back, V. Schmidt-Linsenhoff, Marburg 2004, s. 8-27).

³ W dalszej części tekstu w odniesieniu do Edwarda Steichena jako pomysłodawcy wystawy

łecznej w momencie, kiedy Ameryka zanurzona była w politycznych rozgrywkach zimnej wojny – w wyścigu zbrojeń i kulturowej rywalizacji zarówno z państwami komunistycznymi, jak i powojenną Europą Zachodnią. Współcześnie wystawa postrzegana jest więc z jednej strony jako przejaw oficjalnej ideologii amerykańskiej lat 50., a z drugiej – jako złożony fakt kulturowy, któremu poświęcano dotychczas zbyt mało uwagi. W dyskusjach dotyczących wystawy przez lata dominowało niemal wyłącznie podejście pierwsze, którego przykładem jest trwająca od przeszło pół wieku – bardziej lub mniej ostra – krytyka *The Family of Man*. Co ciekawe, nie niweluje ona rozległego odbioru wystawy, która była eksportowana do 38 krajów przez United States Information Agency; wówczas, w latach 1955-1962, obejrzało ją niemal 9 milionów ludzi. Kolejne miliony poznały wystawę za sprawą popularnego, wciąż wznawianego katalogu⁴, a także stałej ekspozycji w Musée The Family of Man w Luksemburgu.

najczęściej używane będzie określenie „autor”. Oddaje ono stosunek fotografa do realizowanego projektu, określa także sposób, w jaki wystawa jest postrzegana – w relacji do jego postaci; Allan Sekula zauważa na przykład, że modernistyczna kategoria autora została w przypadku *The Family of Man* zachowana, nawet jeśli autorstwo dotyczy tu tylko układu całości. A. Sekula, *Handel fotografiami*, w: t e n ż e, *Społeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010, s. 92. Warto jednak pamiętać, że przy konstruowaniu *The Family of Man* asystował Steichenowi jego przyjaciel, również fotograf, Wayne Miller, a do ukształtowania się koncepcji wystawy przyczynił się również poeta Carl Sandburg – z jego wiersza *The People, Yes* zaczerpnięty został prawdopodobnie tytuł wystawy. Edward Steichen (1879-1973) – amerykański fotograf i malarz. Urodził się w Bivange w Luksemburgu, ale jako dziecko wyemigrował z rodzicami do Stanów Zjednoczonych; obywatelem USA został w 1900 r. W Milwaukee w stanie Wisconsin, w którym rodzina ostatecznie się osiedliła, zaczął eksperymentować z fotografią artystyczną, zajmował się również grafiką. Od 1900 r. przez krótki okres studiował malarstwo w paryskiej Académie Julian u Jean-Paula Laurensa, prowadził również zakład fotograficzny na Montparnasse. Po powrocie z Paryża zamieszkał w Nowym Jorku, gdzie razem z podziwianym przez siebie Alfredem Stieglitzem założył stowarzyszenie artystyczne Foto-Secesja, skupiające fotografów o aspiracjach artystycznych. Stowarzyszenie wydawało pismo „Camera Work”, a także było odpowiedzialne za prowadzenie galerii 291 (tzw. Małej Galerii) w Nowym Jorku. Steichen był mocno zaangażowany w każde z tych przedsięwzięć, szczególnie w sprowadzenie do Stanów Zjednoczonych prac Paula Cézanne’a, Henri Matisse’a oraz Pabla Picasso (był również odpowiedzialny za pokazanie ich w galerii 291). W latach 1917-1919 walczył na froncie I wojny światowej, podczas której zajmował się fotografią lotniczą. Po tych wojennych doświadczeniach porzucił fotografię piktorialną i zwrócił się ku abstrakcyjnym eksperymentom, fotografii reklamowej i użytkowej; w okresie międzywojennym zajmował się także portretem. W czasie II wojny światowej dowodził oddziałem fotografów Marynarki Wojennej USA. W 1947 r. został dyrektorem Działu Fotografii w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Podczas pełnienia tej funkcji był kuratorem wielu wystaw fotograficznych, na których prezentowano zarówno klasykę fotografii, jak i dokonania młodych twórców. Zob. m.in. P. N i v e n, *Steichen: A Biography*, New York 1997; *Edward Steichen. Lives in Photography* [katalog wystawy], red. T. Brandow, W. A. Ewing, London 2007.

⁴ Obecnie dostępne jest dwunaste wydanie katalogu opatrzonego wstępem wspomnianego już Sandburga, przyjaciela i szwagra Steichena; zob.: *The Family of Man* [katalog wystawy], New York 1955.

W latach 1955-1962 zainteresowanie wystawą było znaczne, zwłaszcza tam, gdzie stanowiła ona wydarzenie uchylające nieco „żelazną kurtynę” i pozwalające spojrzeć na przejaw nowoczesnej kultury demokratycznego Zachodu. Niewątpliwie tak właśnie było w Polsce w 1959 r., kiedy *Rodzina człowieka* pojawiła się w Warszawie z inicjatywy Związku Polskich Artystów Fotografików pod przewodnictwem szefa pionu twórczego, Edwarda Hartwiga oraz za pozwoleniem Ministerstwa Kultury i Sztuki⁵.

Aktualnie wiedza na temat wystawy jest w Polsce niewielka; najczęściej opiera się na dostępnych w języku polskim zachodnich tekstach krytycznych oraz nielicznych wzmiankach w rodzimej literaturze z zakresu historii fotografii. Wobec takiego stanu rzeczy użyteczne byłoby spojrzenie na *The Family of Man* z perspektywy jej genezy, w tym ukrytej za Steichenowskim projektem refleksji o fotografii. Zanim jednak podejmę się nakreślenia tego problemu, postaram się przybliżyć sposób, w jaki wystawa jest aktualnie postrzegana w Polsce. Pozwoli to na wskazanie obszarów problemowych, w jakich ekspozycja jest sytuowana, stworzy także okazję do przywołania najważniejszych tekstów, które są znaczące dla jej rodzimej recepcji. Zasygnalizuję również aspekt politycznego uwikłania wystawy – w ten sposób uchwycona zostanie perspektywa postrzegania *The Family of Man* przez odbiorców po obu stronach „żelaznej kurtyny”.

W najnowszej publikacji podejmującej refleksję nad całością dziejów polskiej fotografii, książce Adama Mazura *Historie fotografii w Polsce 1939-2009*, na temat wystawy *The Family of Man* czytamy:

Wprawdzie modernizację języka fotograficznego [w powojennej Polsce – dop. K. L.] przygotowała kompromitacja socrealizmu, ale wzorem dla środowiska stała się fotografia humanistyczna popularyzowana poprzez publikacje na łamach tygodnika „Świat” oraz poprzez pokazaną [...] w 1959 roku wystawę „Rodzina człowieka”. Przygotowana przez Edwarda Steichena kuratorska machina, która

⁵ Na ten temat zobacz materiały zgromadzone w archiwum ZPAF, m.in. „Biuletyn ZPAF” z lat 1956-1961. O wystawie pisano w Polsce wiele na łamach prasy, począwszy od roku 1956, kiedy ukazała się recenzja Stefanii Wojtkiewicz z praskiej odłony ekspozycji (S. W o j t k i e w i c z, *Sztuka, która głosi prawdę*, „Fotografia 1956, nr 4, s. 8-11). Warto zauważyć, że dyskusje na temat *Rodziny człowieka* były żywe jeszcze na początku lat 70., a ton tekstów prasowych był zwykle entuzjastyczny. W niniejszym artykule przytoczę tylko niektóre polskie teksty z okresu PRL, szczególnie te, których wymowa była odmienna od powszechnego wówczas aplauzu. Charakterystyka polskiej krytyki wystawy we wspomnianym okresie zasługuje jednak na osobne opracowanie.

objechała prawie cały świat [...] już zdaniem ówczesnych komentatorów wyniosła fotoreportaż na wyżyny dostępne dotychczas jedynie fotografii artystycznej”⁶.

Autor dostrzega ponadto, że wystawa, a także nieco późniejsze ekspozycje przygotowywane przez Karla Pawka, „wyznaczają granice epok wystawienictwa fotograficznego”, zmieniają sposób myślenia o fotografii w ogóle, wklajając pojedyncze zdjęcie w sieć relacji, napięć i stosunków międzyobrazowych⁷. Paralelą dla rozważań Mazura wydają się być słowa innego historyka fotografii, Adama Soboty, który widział decydujący wpływ wystawy na zjawisko „uelastycznienia formuły realizmu socjalistycznego”, postrzegał ją także jako znaczącą inspirację dla dokumentalnego nurtu fotografii, który dominował w Polsce aż do lat 80.; Sobota pisał:

Koncepcja *Rodziny człowieczej* obejmowała [...] wiele z tego, czym żywił się realizm socjalistyczny, ale w odróżnieniu od niego unikała upolitycznienia i była bardziej elastyczna. Starła się ukazywać różne aspekty ludzkiego życia i nadać im wymiar uniwersalny, przekraczający bariery klasowe, rasowe czy geograficzne. W odróżnieniu od ateistycznego socrealizmu wiele uwagi poświęcano tam roli religii w życiu ludzi i nie absolutyzowano kategorii postępu. Nic więc dziwnego, że także w Polsce po doświadczeniach socrealizmu model „Rodziny człowieczej” wydawał się idealnym podejściem do tematu społecznego⁸.

Widać zatem wyraźnie, że aktualnie polscy historycy fotografii wpisują wystawę *Rodzina człowiecza* w dwa obszary problemowe, pierwszy to doświadczenie socrealizmu, a drugi – nowa koncepcja fotografii artystycznej, uwzględniająca nowoczesne działania o charakterze dokumentalnym i reportażowym. Ten rodzaj fotografii artystycznej, jak zauważa Sobota,

[...] zdobywał popularność dzięki umiejętnemu nadawaniu konkretnym obserwacjom rangi metafory i kreowaniu atmosfery powszechnego porozumienia, jak-

⁶ Kraków 2009, s. 237. Mazur dostrzega potrzebę zbadania recepcji wystawy w Polsce, zob. przypis 231, na s. 237.

⁷ Tamże. W niniejszym tekście pomijam charakterystykę wystaw Karla Pawka; są one jednak ważnym materiałem komparatystycznym dla *The Family of Man*. Na temat tych wystaw pisano w polskiej prasie fotograficznej lat 60. i 70., m.in. na łamach „Fotografii”, jako o przykładach cenionych wówczas w Polsce tzw. wystaw problemowych. Na temat wystaw Karla Pawka zob. też: T. S t a r l, «Eternal Man». *Karl Pawek and the «Weltausstellungen der Photographie»*, w: *The Family of Man 1955-2001...*, s. 122-139.

⁸ *Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u*, w: *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 78-79.

kolwiek nieraz pociągało to za sobą upraszczanie złożoności [...] dotykanych problemów. Szczególną rolę w polskiej fotografii tego typu odgrywał temat religijności, z jednej strony apelujący do poczucia wspólnoty, a z drugiej używany jako kontrargument wobec ideologii komunistycznej⁹.

Głosy Mazura i Soboty są o tyle istotne, że wydają się obecnie najobszerniejszymi podsumowaniami kwestii znaczenia *Rodziny człowieka* dla fotografii polskiej.

W ostatnich latach w publikacjach o zróżnicowanej tematyce zaczęły pojawiać się wzmianki poświęcone wystawie, które nie mają jednak charakteru głębszej refleksji historycznoartystycznej. W 2010 r. wznowiono tom wierszy Witolda Wirpszy *Komentarze do fotografii «The Family of Man»* (z postawami Grzegorza Jankowicza)¹⁰, który nieco wcześniej doczekał się kilku obszernych omówień¹¹, a także – również w roku 2010 – opublikowano katalog towarzyszący wystawie retrospektywnej Stanisława Zamecznika, jednego z projektantów polskiej odsłony ekspozycji¹².

Lektura powyższych tekstów pokazuje, że wiedza dotycząca wystawy jest w Polsce stosunkowo niewielka. Nie chodzi tylko o brak znajomości części tekstów obcojęzycznych, zwłaszcza zaś tych o charakterze historycznoartystycznym (m.in. prac Erica J. Sandeena¹³), ale również o niedostateczną orientację w tym, co pisano na temat *The Family of Man* w Polsce pomiędzy rokiem 1955 a dniem dzisiejszym. Wspomniane głosy wskazują natomiast, że aktualny odbiór wystawy uwarunkowany jest kilkoma tekstami, ważnymi dla refleksji o fotografii w ogóle; są one symptomatyczne dla krytycznej refleksji nad *The Family of Man*, która nasiliła się w latach 70. i 80. XX w. Mam tu na myśli pisma Susan Sontag, szczególnie *O fotografii* (1977) oraz eseistykę

⁹ Tamże, s. 79.

¹⁰ Mikołów 2010. Pierwsze wydanie miało miejsce w roku 1962.

¹¹ A. J a w o r s k a, *O Komentarzach do fotografii «The Family of Man» Witolda Wirpszy*, „Arkadia” 2008, nr 23-24, s. 84-111; T. K a l i ś c i a k, *Rodzina ludzka bawi się w zdjęcia, czyli pasożyt na wystawie*, „Arkadia” 2009, nr 25-26, s. 145-150; pierwsza publikacja: „artPapier” [online] 2007, nr 24, <http://artpapier.com/?pid=2&cid=15&aid=1078> [data dostępu: 2. 02. 2012 r.].

¹² Drugim z projektantów był Wojciech Fangor, zob.: Stanisław Zamecznik. *Przestrzeń między nami* [katalog wystawy], 7 października – 7 listopada, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2010. Wzmianka na temat wystawy pojawiła się także w książce Marii Anny Potockiej, *Fotografia*, (Warszawa 2010), zob. s. 99-100.

¹³ *Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque: University of New Mexico Press 1995.

Allana Sekuli, szczególnie tekst *Handel fotografiami* (1981)¹⁴. Ważnym – a także chronologicznie pierwszym – tekstem jest ponadto esej Rolanda Barthesa zatytułowany *Wielka ludzka rodzina* z tomu *Mitologie* (1957), którego odbiór – co warto podkreślić – był w Polsce zarówno wczesny, jak i znaczący, o czym świadczą chociażby teksty Urszuli Czartoryskiej. W *Wielkiej ludzkiej rodzinie* Barthes zwraca uwagę na kilka kwestii, m.in. na niebezpieczeństwo przekonania o identyczności ludzkiej natury czy też na lekceważenie historycznego kontekstu fotografii¹⁵. Sontag i Sekula skupiają się natomiast na obnażeniu programowej naiwności wystawy, jej tendencyjności w przedstawianiu tematu rodziny, męskości i kobiecości. S. Sontag porównuje projekt Steichena do retrospektywnej wystawy Diane Arbus z roku 1972, pisząc:

Zdjęcia Arbus przekazują antyhumanistyczne credo, które martwiło ludzi dobrej woli w latach siedemdziesiątych. W latach pięćdziesiątych chcieli, by ich pocieszał i bawił sentymentalny humanizm. Między tymi dwiema konwencjami pokazywania świata nie ma zbyt dużej różnicy. Steichen pocieszał, Arbus martwi, ale jedno i drugie przeżycie uniemożliwia historycznie trafne zrozumienie rzeczywistości. [...] Pobożny wydzwitek krzepiącej „antologii fotograficznej” Steichena i chłodne przygnębienie retrospektywy Arbus sprawiają, że historia i polityka przestają się liczyć. Pierwsza wystawa odsuwa historię i politykę na dalszy plan, przedstawia ogólnikowo kondycję ludzką jako radosną, druga – przedstawia ją jako koszmar samotnych jednostek¹⁶.

A. Sekula natomiast postrzega wystawę jako przejaw amerykańskiego liberalizmu zimnowojennego, wykładnię mieszczańskiego, kapitalistycznego porządku społecznego, zabarwionego dodatkowo katolickim światopoglądem¹⁷. Te głosy wpisują się zresztą w ówczesną szerszą dyskusję nad „prawdą” fotografii, nad tym, czy fotografia stanowi uniwersalny język globalnej komunikacji. Sekula pisał o tym następująco:

Zgodnie z mitem uniwersalnego języka fotografia jest bardziej naturalna niż język naturalny, dotyka podstawowego, ściśle związanego ze zmysłami systemu pragnienia i rozumienia. Tym samym byłaby ona sposobem bezpośredniego „poznania” świata [...]. Jednocześnie fotografia wydaje się sposobem bezpośredniego „odczu-

¹⁴ Wymienione publikacje pojawiły się na fali krytyki amerykańskiej polityki wizualnej doby wojny w Wietnamie.

¹⁵ R. B a r t h e s, *Wielka ludzka rodzina*, w: t e n ż e, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 217-220.

¹⁶ *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 31-32.

¹⁷ *Handel...*, s. 89.

wania” świata za pomocą swojego rodzaju przedjęzykowej, afektywnej otwartości zmysłu wzroku¹⁸.

Rozważania nad uniwersalnością języka fotografii oraz nad prawdą obrazu fotograficznego prowadzą autora do konkluzji, że: „Światowość fotografii [...] nie jest skutkiem żadnej immanentnej uniwersalności znaczenia, lecz projektu globalnej dominacji. Język imperialnych centrów narzucany jest peryferiom, czy to za pomocą zachęty, czy przemocy”¹⁹.

Dzisiaj trudno pominąć fakt, że fotografia może być narzędziem fałszerstwa²⁰. Mimo to, postrzeganie wystawy *The Family of Man* wyłącznie w kategoriach zręcznej ideologicznej manipulacji uniemożliwia naukowe podejście do tematu jej recepcji. Polscy badacze postrzegają wystawę szczególnie przez pryzmat jej krytyki, a dodatkowego znaczenia nabiera fakt, że owa krytyka była prowadzona przez niekwestionowane autorytety w dziedzinie fotografii. Tę sytuację dobrze oddaje przypadek tekstu Tomasza Kaliściaka, skądinąd interesującego, w którym autor podaje błędną datę pojawienia się wystawy w Polsce. Mimo tego przeoczenia Kaliściak szeroko opisuje krytykę *The Family of Man*, dokonaną przez Barthesa i Sontag. Z podobnymi pomyłkami mamy do czynienia w przypadku artykułu Grzegorza Jankowicza, który podsumowuje stwierdzenie o usunięciu fotografii wybuchu atomowego z amerykańskiej odsłony ekspozycji i umieszczeniu jej wyłącznie w katalogu, podczas gdy było odwrotnie²¹.

Uwagę na nieco inną kwestię zwraca artykuł Anny Jaworskiej. Autorka słusznie zauważa, że „wystawa *Rodzina człowieka*, zaprezentowana polskiej publiczności pierwszy raz pod koniec 1959 roku, okazała się ważnym wydarzeniem artystycznym, które miało istotny wpływ na rozwój polskiej fotografii nurtu reportażowego i była szeroko komentowana na łamach prasy fachowej”²², ale jednocześnie dokonuje jedynie pobieżnego przeglądu zaprezentowanego na wystawie materiału, pisząc:

¹⁸ Tamże, s. 98.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Zob. na przykład niedawną dyskusję na temat zdjęcia otwierającego książkę J. T. Grossa i I. Grudzińskiej-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów* (Kraków 2011).

²¹ G. J a n k o w i c z, *Wirpsza i poetyka spojrzenia*, w: W i r p s z a, *Komentarze do fotografii...*, Mikołów 2010, s. 58.

²² *O Komentarzach...*, s. 85.

Wystawę Steichenowską tworzyły cykle narracyjnych zdjęć reportażowych z różnych miejsc z całego świata opowiadających jedną historię. Rodzi się miłość pomiędzy młodymi ludźmi, którzy biorą ślub. Widzimy więc fotografie z ceremonii zawierania małżeństwa, kobiet w ciąży, porodów [...] Potem pojawia się rodzina, najpierw matka z dzieckiem, następnie ojcowie z synami, na końcu cała rodzina [...]. Kolejne zdjęcia opowiadają o męskiej pracy [...]. Za fotografiami związanymi z problemem produkcji broni nuklearnej usytuowano zdjęcie ciemnoskórych mieszkańców afrykańskiej wioski niosących na głowach banie z wodą i banany. Na kolejnych zdjęciach widzimy już wypiekanie chleba i jedzących ludzi, potem bawiące się w kółeczkach dzieci [...] ²³.

Wiedza na temat *Rodziny człowieka* opiera się zatem głównie na rozpowszechnionym w milionach egzemplarzy katalogu, który – jak zauważa wspomniany już amerykański badacz ekspozycji, Sandeen – nie oddaje charakteru wystawy, a jedynie daje pewne wyobrażenie o zgromadzonym na nim materiale zdjęciowym i sposobie jego uporządkowania ²⁴. Co ciekawe, w podobnym tonie pobieżnego przeglądu wypowiadał się Sekula, pisząc o końcowym fragmencie katalogu (nie wystawy) w sposób następujący:

[...] najpierw naszym oczom ukazuje się szereg portretów starszych par, przeważnie chłopów bądź rolników z Sycylii, Kanady, Chin, Holandii i Stanów Zjednoczonych. Rzucającym się w oczy wyjątkiem jest tu Sanderowski portret niemieckiego posiadacza ziemskiego z żoną. Każdy z portretów podpisany jest sentencją z Owidiusza: „W nas dwojgu ludzkość cała”. Po serii tych archetypicznych postaci rodziców następuje duża fotografia Zgromadzenia Narodów Zjednoczonych, której towarzyszą zdania otwierające Kartę Narodów Zjednoczonych. Na następnej stronie widnieje fotografia pokrytego kwiatami ciała kobiety. Kolejne pięć stron zawiera mniejsze zdjęcia dzieci z całego świata w trakcie zabawy, które zamyka słynna fotografia syna i córki Williama Eugene’a Smitha w ogrodzie, wychodzących z cienia ku światłu ²⁵.

Zarówno Jaworska, jak i Sekula, nie opisują tutaj aranżacji wystawy czy relacji pomiędzy poszczególnymi obrazami, choćby kluczowego i kontrowersyjnego związku pomiędzy barwną fotografią (diapozytywem) wybuchu jądrowego a resztą czarno-białego materiału zdjęciowego ²⁶. Co więcej, chociaż

²³ Tamże, s. 89.

²⁴ *Picturing an Exhibition...*, s. 74,

²⁵ *Handel...*, s. 91.

²⁶ Analiza tej fotografii jest zresztą interesującym zagadnieniem, była ona bowiem zarówno estetycznie atrakcyjna, jak i przerażająca, o czym pisano m.in. w Polsce – zob.: A. D z i e d u s z y c k i, *Prawda o człowieku*, „Odra” 1960, nr 48, s. 8. Fotografia przedsta-

fotografie zgrupowane były w obszarach tematycznych, specyficzna perspektywiczna aranżacja przestrzeni sprawiała, że ciągi problemowe nie funkcjonowały w „linearnym” kształcie opisanym przez Jaworską, ale stwarzały raczej wrażenie płynności, relacyjności, które było precyzyjnie wykreowane i zgodne z ideą wystawy²⁷. Być może trudno dziwić się niezbyt wnikliwemu podejściu autorki do tych kwestii, skoro jej uwaga koncentrowała się przede wszystkim na analizie poetyckiego komentacza Wirpsy.

Wróćmy jeszcze raz do przytoczonych wcześniej słów Adama Soboty, w których osadza on wystawę w kontekście doświadczenia socrealizmu i pisze:

[...] władzom politycznym wystarczyło kilka dyżurnych tematów oraz sloganów i w ten sposób pojęcie socrealizmu szybko się skompromitowało. Jednak rozbudzone nadzieje na sztukę społecznie zaangażowaną, oparte o marksistowskie

wiała pierwszą detonację bomby atomowej na Pacyfiku przez Amerykanów w 1952 r. (tzw. Operacja Ivy, która była pokłosiem programu unowocześniania amerykańskiego arsenału broni atomowej w odpowiedzi na zbrojenia ZSRR). Steichen wybrał tę właśnie fotografię świadomy wrażenia, jakie było udziałem widzów telewizyjnej transmisji wspomnianego wybuchu w kwietniu 1954 r. Fotografia, jedyne barwne zdjęcie eksponowane na wystawie, nie była „klasycznym” obrazem atomowego grzyba, z którym widzowie byli już oswojeni, ale przypominała raczej nieznanne zjawisko atmosferyczne, estetycznie zróżnicowane. Steichen chciał wykorzystać siłę oddziaływania tej fotografii zanim zostanie ona rozpowszechniona w prasie ilustrowanej – umieścił ją w zaciemnionym, odizolowanym od reszty wystawy pomieszczeniu. Jak zauważa Sandeen, fotograf wykorzystał tu ikoniczny dla amerykańskiej kultury popularnej lat 50. obraz zagrożenia, polaryzującego sytuację psychiczną obywateli Stanów Zjednoczonych i postanowił przywrócić temu obrazowi jego właściwą groźbę, chociaż – jak zauważa m.in. Victoria Schmidt-Linsenhoff czy Abigail Solomon-Godeau – fotografia ta nabrała również zupełnie innego, złowieszczonego znaczenia, ponieważ „zastąpiła” o wiele bardziej wstrząsające przedstawienia ofiar wybuchów jądrowych w Japonii. V. S c h m i d t - L i n s e n h o f f, *Denied images. «The Family of Man» and the Shoa*, w: *The Family of Man 1955-2001...*, s. 80-99, A. S o l o m o n - G o d e a u, *«The Family of Man». Refurbishing Humanism for a Postmodern Age*, tamże, s. 28-55.

²⁷ Nie znaczy to jednak, że ideologiczna wymowa wystawy jest diametralnie inna niż katalogu, aranżacja wystawy skłania jednak do bardziej uważnego tropienia znaczeń, co czyni Steichenowski projekt mniej schematycznym. Projektantem ekspozycji był architekt Paul Rudolph; ogólna koncepcja była jednak pokłosiem wcześniejszej współpracy Steichena z projektantem i architektem związanym z Bauhausem, Herbertem Bayerem, autorem aranżacji m.in. przygotowanej przez Steichena w 1942 r. wystawy *Road to Victory*. W swoich aranżacjach Bayer nie skupiał się na wyeksponowaniu poszczególnych fotografii, ale na tym, w jaki sposób zwiedzający będzie oglądał całą ekspozycję. Celem było skłonienie widza do interakcji, całkowite zaangażowanie jego percepcji. Architektura budynku nie była istotna – aranżacja ekspozycji stawała się autonomicznym dziełem architektonicznym. Zob. m.in. O. L u g o n, *Edward Steichen as Exhibition Designer*, w: *Edward Steichen. Lives in Photography*, s. 267-273; *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man 1928-1955*, red. A. Jiménez Jorquera, Barcelona 2008, s. 350-486.

kategorie, okazały się bardzo trwałym czynnikiem kształtującym wymagania wobec fotografii także w późniejszym, postalinowskim okresie²⁸.

Po „odwilży” rozważania na temat fotografii wciąż koncentrowały się wokół ważnych w okresie socrealizmu tematów – społecznej misji fotografii, jej realizmu, „tematu i treści”, na nowo podjęto jednak problematykę wyeliminowanych w tym czasie jakości artystycznych, walorów formalnych oraz stylistycznych²⁹. Takie refleksje odnajdujemy w dyskusjach prowadzonych na łamach miesięcznika „Fotografia”, głównie zaś w artykułach Alfreda Ligockiego³⁰. Rozważania te przygotowują niejako grunt pod późniejszy entuzjastyczny odbiór *Rodziny człowieczej* przez środowisko fotograficzne. Można pokusić się o stwierdzenie, że wystawa Steichena oraz lansowana na niej formuła tzw. fotografii humanistycznej pokazała polskim fotografom możliwość unowocześnienia formalnej strony obrazu fotograficznego przy jednoczesnym zachowaniu istotnej społecznie treści, uzasadnionej z perspektywy PRL-owskiego socjalizmu. Karolina Lewandowska przyczyn zjawiska powrotu do praktyk o charakterze dokumentalnym w Polsce lat 50. upatruje ponadto w potrzebie „odzyskania poczucia sensu rzeczywistości, które gubi się w okresach zwiększonej manipulowania społeczeństwem przez polityczny system totalitarny [...]”³¹. Dodatkowego wymiaru tak postawionym kwestiom „formy” i „treści” nadawał fakt, że autorytet artystyczny autora ekspozycji przesunął środek ciężkości fotografii dokumentalnej i reportażowej w stronę sztuki. Wtedy pojawiło się przecież nośne w Polsce lat 50. i 60. pojęcie „artystycznego reportażu”, wylansowane przez ówczesnych krytyków³².

Krajowi historycy fotografii, poruszając się na pewnym poziomie ogólności, nie zwrócili jednak uwagi na jeszcze jeden czynnik, który, jak się zdaje, wpłynął na odbiór wystawy w Polsce – chodzi mianowicie o jej antywojenny przekaz. Jak zauważa Sandeen, projekt Steichena paradoksalnie, mimo otwarcie pacyfistycznego przesłania, nie pominął tematu wojny³³. Wielu spośród

²⁸ S o b o t a, *Fotograficzny obraz społeczeństwa...*, s. 78.

²⁹ Zob. też: K. L e w a n d o w s k a, *Estetyka dokumentalna w fotografii polskiej okresu odwilży*, w: *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów...*, s. 88.

³⁰ *O realizmie socjalistycznym w fotografii*, cz. I-III, „Fotografia” 1955, nr 9, s. 2-3 i nr 12, s. 2-3 oraz 1956, nr 2, s. 2-3.

³¹ *Estetyka dokumentalna...*, s. 91.

³² M.in. przez Alfreda Ligockiego, który pisze o tym zjawisku w książce *Fotografia i sztuka* z 1962 r. Książka i prezentowana na jej łamach wizja fotografii jest jednocześnie ważnym przykładem recepcji wystawy *The Family of Man* w Polsce.

³³ S a n d e e n, *Picturing...*, s. 15.

fotografów, których zdjęcia znalazły się na wystawie, pełniło funkcje korespondentów wojennych podczas II wojny światowej³⁴. Reporterem był wtedy również Steichen, twórca oddziału fotografów w ramach Marynarki Wojennej USA³⁵. Zapewne z racji tego, że wojna była dla Steichena doświadczeniem bliskim, osobistym, uważał, że fotograf powinien utrwalać cierpienie i odważyć pojedynczego, zwykłego żołnierza. Jego zdaniem ukazanie horroru wojny było możliwe tylko z perspektywy jednostki.

Takie podejście do fotografii wojennej łączy się zresztą z innym przekonaniem Steichena z tamtego czasu, przekonaniem, któremu dał wyraz słowami: „gdybyśmy mogli sfotografować wojnę taką, jaka jest naprawdę w całej jej okazałości odstraszyłoby to wszystkich od prowadzenia wojen”³⁶. Wypowiedź ta pokazuje, że Steichenowska koncepcja fotografii wojennej wiązała się z wiarą w potężną moc wyzwalań i utrwalania przez obraz fotograficzny „prawdziwych”, intensywnych emocji.

Jak się okazuje, taka właśnie wiara przenika wystawę *The Family of Man*, jej twórca sądził bowiem, że skoro wojny – w jej nieludzkim wymiarze – nie można sfotografować, jej grozę trzeba przywołać w obrazach w inny sposób – poprzez kontrast. Do takich wniosków doprowadziła Steichena obserwacja ludzkich reakcji na obrazy wojny – zamiast emocji i empatii, dostrzegł narastającą obojętność. Postanowił zatem zderzyć grozę wojny, tkwiącą w świadomości odbiorców AD 1955, z pozytywnym obrazem ludzkiej egzystencji. Jego przekonanie o konieczności zwrócenia widzów w stronę pozytywnych emocji

³⁴ M.in. Werner Bischof, Robert Capa, Wayne Miller.

³⁵ *Naval Aviation Photographic Unit*; Steichen – jako kapitan – był dowódcą oddziału, natomiast Wayne Miller służył w nim w stopniu porucznika. Co więcej, podczas wojny Steichen stworzył dwie wystawy: *Road to Victory* (1942) oraz *Power in the Pacific* (1945), które niejako antycypują późniejszą o dekadę *The Family of Man*; pierwsza z nich miała charakter propagandowy i zadanie uświadomienia Amerykanom sensu podjętych przez Stany Zjednoczone działań wojennych, natomiast druga miała za zadanie obnażyć bezsens i okrucieństwo wojny – obie były zaaranżowane w podobny, perspektywiczny sposób, operowały różnymi formatami fotografii oraz cytatami i komentarzami, charakterystycznymi także dla *The Family of Man*. Zob.: *Public Photographic Spaces...*, s. 350-397.

³⁶ *A Life in Photography*, Nowy Jork 1985, rozdział 12, strony nienumerowane, zob. też: [brak autora], *Edward Steichen*, „Fotografia” 1960, nr 1, s. 18-19. Do tego typu utopijnych przekonań krytycznie odniosła się w 2003 r. Susan Sontag w eseju *Widok cudzego cierpienia*, (tłum. S. Magala, Kraków 2010), przypominając je: „Przez długi czas wielu ludzi sądziło, że gdyby dało się potworność wojny ukazać dostatecznie wyraziście, większość ludzi w końcu pojęłaby, jak oburzająca i szaleńcza jest wojna” (s. 21). Chociaż Steichen świadomie unikał prezentowania w *The Family of Man* obrazów wojennej grozy, wystawa jest znakiem wiary w sprawczą moc obrazów fotograficznych, którą Sontag, a także współcześni odbiorcy, traktują sceptycznie.

przypiętował dodatkowo podziw dla zdjęć Davida Douglasa Duncana wykonanych podczas wojny w Korei i opublikowanych w albumie *This is War! A Photo-Narrative in Three Parts* (1951). Fotografie Duncana, skupione na przeżyciach żołnierzy, charakteryzują się bliskimi, wręcz portretowymi ujęciami³⁷. Duncan, podobnie jak Steichen, widział fotografię jako wehikuł emocjonalnego zaangażowania odbiorcy, sposób wyzwolenia empatii, która miała być czynnikiem wzbudzającym całkowitą niechęć do wojennej maszyny. Polityczna natura konfliktu nie była w tym przypadku istotna – wojna była po prostu wojną, przejawem chorobliwych ludzkich dążeń. Ta Duncanowska „galeria portretów” każe jednak wątpić w zasadność takiego postrzegania wojny; żołnierze prezentowani są tutaj często jako zadowoleni, zaakcentowana jest wspólnota ich przeżyć, „żołnierskie braterstwo”, co prowadzi do traktowania konfliktu nie jako sterowanego politycznie teatru grozy, ale raczej zwykłej kolei losu.

Takie właśnie wątpliwości miała Abigail Solomon-Godeau podczas porównywania dwóch fotografii zabitych żołnierzy, które znalazły się na wystawie *The Family of Man*. Jedno ze zdjęć zostało wykonane podczas wojny secesyjnej, drugie – podczas wojny koreańskiej; „Oba ciała są nienaruszone, oba ułożone twarzami w dół, żadne nie przywołuje przemocy i nie niepokoi” – pisała Solomon-Godeau³⁸. Wojna pokazana została jako zjawisko ahistoryczne, w którym człowiek jakoby „naturalnie” zwraca się przeciwko drugiemu, natomiast jej bezwzględny, polityczny wymiar jest zakryty. Jednak wiadomo, że na ideę braterstwa powołują się często ci, którzy sami byli na wojennym froncie.

Wiara w emocjonalny potencjał obrazu fotograficznego, postrzegana dzisiaj jako naiwna, wynika zresztą u Steichena także ze specyfiki funkcjonowania fotografii reportażowej w czasie II wojny światowej, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Drogą, którą obrazy fotograficzne docierały wówczas do szerokiego grona odbiorców, były wysokonakładowe magazyny ilustrowane, z tygodnikiem „Life” na czele. Wobec skali rozpowszechniania fotografii wojennych odbiorca stopniowo przyzwyczajał się do widoku cierpienia i grozy. Steichen, jak już wspomniałam, był świadomy tego zjawiska i z tego powodu niemal całkowicie zrezygnował z umieszczenia takich przedstawień w wizualnej narracji *The Family of Man*. Obrazy wojny, które pojawiły się

³⁷ Fotografie Duncana odznaczały się większą siłą wyrazu niż zdjęcia Steichena. Duncan, podobnie jak np. Robert Capa, starał się znaleźć w centrum wydarzeń, fotografował z bliskiej odległości, podczas gdy Steichen i jego fotografowie zachowywali „bezpieczny” dystans.

³⁸ «*The Family of Man*». *Refurbishing Humanism...*, s. 43.

na wystawie, nie były fotografiami „z wnętrza” horroru, lecz prezentowały żołnierzy poza działaniami wojennymi lub, jak zauważyła Solomon-Godeau, były to zdjęcia zwłok. Stwarzało to wrażenie, jakby fotografie zostały wykonane „przed” lub „po” jakimś dramatycznym wydarzeniu, które jednak, choć niewidoczne, jest najważniejszym elementem projektu. W myśl założeń Steichena, wiedza na temat wojennych zagrożeń, zarówno minionych, jak i bieżących – przywołując choćby zimnowojenny wyścig atomowych zbrojeń czy wojnę koreańską – miała wystarczyć, by przesłanie wystawy zostało właściwie odebrane, a ów najważniejszy, niewidoczny element – odkryty. Na widzu spoczywało więc zadanie rozpoznania historycznego kontekstu fotografii, w czym miała pomóc mu sytuacja emocjonalnego zaangażowania. Steichen posunął się zresztą jeszcze dalej, uważał bowiem, że w każdej fotografii ukryty jest swoisty „rdzeń znaczeniowy”, w którym zakodowane są określone emocje. Ów rdzeń sprawia, że kontekst historyczny może zostać uchylony; widz natomiast, angażując się w poznanie fotografii, jest w stanie właściwie odczytać ich emocjonalny wymiar. Steichen nie przewidział jednak, że to, co było zrozumiałe i wartościowe dla masowej widowni w połowie lat 50. XX w., niekoniecznie przemówi do odbiorców w następnych dekadach.

Wymazanie obrazów wojny i Zagłady z narracji *The Family of Man* stało się na przykład przyczyną krytyki Victorii Schmidt-Linsenhoff. Autorka postrzega Zagładę jako niewidoczne centrum całej ekspozycji; według niej fotografia z raportu Jürgena Stroopa, prezentująca likwidację warszawskiego getta, została zaprezentowana tak, że jednocześnie ukrywa Holocaust i podkreśla jego absencję. Rozważania badaczki stały się zresztą inspiracją dla artykułu innej, wspomnianej już historyczki fotografii, Solomon-Godeau, która rozpatruje wystawę *The Family of Man* w psychoanalitycznych kategoriach „traumy”, nie tylko w odniesieniu do Holocaustu, ale także m.in. seksualności, oraz próbuje odczytać ją przez pryzmat tego, co zostało z niej wykluczone³⁹.

W tym miejscu wypadałoby się zastanowić, jakie znaczenie dla polskiej fotografii miała wojenna podbudowa wystawy. Niewątpliwie duża część fotografów zdawała sobie sprawę z kontekstu, w jaki wystawa została wpisana przez Steichena. Nazwiska i wojenne losy reporterów, których zdjęcia gościły na wystawie, zwłaszcza tych z agencji Magnum, były znane co najmniej od połowy lat 50. i upowszechniane na łamach prasy, także za sprawą polskich fotoreporterów. Co więcej, doświadczenia II wojny światowej były jeszcze

³⁹ S c h m i d t - L i n s e n h o f f, *Denied images...*; S o l o m o n - G o d e a u, «*The Family of Man*». *Refurbishing...*

bardzo świeże. Nie sposób nie dostrzec na przykład, że wielu fotografów zrzeszonych w ZPAF to żołnierze, uczestnicy II wojny światowej, a przy tym również fotografowie wojenni. Do tej grupy należał m.in. komisarz polskiej odsłony wystawy, Adam Kaczkowski⁴⁰, inni, młodszy – pokolenie lat 30. – również naznaczeni byli trudnymi doświadczeniami wojny. Polski reportaż wojenny był oczywiście odmienny od uprawianego na Zachodzie, rozwijał się właściwie tylko w krótkim czasie kampanii wrześniowej i w okresie Powstania Warszawskiego. Rozważając, z jakiego powodu fotografia humanistyczna, propagowana przez Steichena, zyskała w Polsce tak dużą popularność, warto byłoby zastanowić się, czy stało się tak za sprawą socjalistycznej ideologii niejako przylegającej do społecznego zaangażowania wystawy *Rodzina człowieka*, czy raczej z powodu swoistego „emocjonalnego rozluźnienia” okresu odwilży, które umożliwiało podjęcie refleksji nad tematami trudnymi, zarzucenymi w okresie socrealizmu, do jakich należała też wojenna trauma. Niewątpliwie bowiem doświadczenia wojennego reportażu sprawiły, że fotografię postrzegano raczej jako świadectwo, narzędzie dokumentacji, a nie materiał podatny na manipulację, pokazujący za każdym razem fragmentaryczny i uwarunkowany kontekstem prezentacji, a więc w gruncie rzeczy nieprawdziwy obraz świata.

Jak już wspominałam, Adam Mazur osadził omawianą wystawę w kontekście rozwijającej się polskiej fotografii prasowej, szczególnie środowiska tygodnika „Świat”, nawiązującego swoją stylistyką do amerykańskich magazynów, takich jak „Time” czy „Life”, do angielskiego „Picture Post” i francuskiego „Paris Match”⁴¹. Tymczasem o wystawie *The Family of Man* pisze się

⁴⁰ Adam Kaczkowski brał udział w Powstaniu Warszawskim, posługując się pseudonimem „Lwowiak”. W stopniu kaprała walczył w Śródmieściu południowym w 3. kompanii batalionu „Miłosz” (I Obwód AK „Radwan”, Podobwód „Sławbor”, odcinek wschodni „Bogumił”). Jego zaangażowanie w tematykę wojenną potwierdza także seria fotografii z Oświęcimią zatytułowana *Bramy tragedii* (1964).

⁴¹ Tygodnik „Świat” powstał w 1951 r., wydawany był do roku 1969, kiedy został zlikwidowany na fali czystek politycznych po wydarzeniach marcowych. Na jego miejsce powołano „ideologicznie poprawny” tygodnik „Perspektywy” wydawany przez „RSW Prasa”. Siedziba pisma mieściła się przy ul. Nowy Świat 58 w Warszawie. Wieloletnim redaktorem naczelnym tygodnika był Stefan Arski. Ze „Światem” na stałe współpracowali następujący fotoreporterzy: Konstanty Jarochoński (1920-1978), Jan Kosidowski (1922-1992), Irena Małek-Jarosińska (1924-1996), Wiesław Prażuch (1925-1992), Władysław Sławny (1907-1990). Na temat pisma zob.: R. B a n k o w i c z, *Spacer po Nowym Świecie*, „Rzeczpospolita: Magazyn” 2001, nr 28 (13 lipca), A. Z i e m n y, «Świat» przy Nowym Świecie, „Rzeczpospolita” 2006 (14-15 stycznia); G. K l a t k a, *Koniec Świata*, „Fotografia” 2010, nr 33; teksty dostępne online pod adresami: <http://www.lucjanwolanowski.com/index.php?id=203>, http://www.fotografiapro.pl/artukul_7.htm [data dostępu: 2.02. 2012 r.].

często – za Allanem Sekulą – jako o „apoteozie magazynu «Life»”⁴², szczególnie w latach 40. i 50. gromadzącego i rozpowszechniającego fotografie na masową skalę. Wspomniałam już o tym, że wykorzystanie materiału fotograficznego, zgromadzonego w archiwum tego pisma, w *The Family of Man* wynikało z chęci wzmocnienia przekazu kierowanego do szerokich rzesz odbiorców – fotografie miały działać o tyle efektywniej, o ile były już znane. Tę sytuację potęgował dodatkowo prestiż, jakiego w okresie II wojny światowej nabral zawód fotoreportera⁴³. Jak uważa John Morris, w tym czasie ukształtował się wizerunek fotoreportera prasowego jako romantycznego bohatera, związany szczególnie z postacią i biografią Roberta Capy⁴⁴. Steichen wykorzystał zarówno popularność ilustrowanych magazynów, jak i ten romantyczny etos. *The Family of Man* nie była bowiem, jak zapowiadano, wystawą *quasi*-amatorską. Nawet jeśli duża część fotografii sprawiała wrażenie nieprofesjonalnych z powodu „spontanicznej” formy, ogromna większość fotografów, których zdjęcia znalazły się na ekspozycji, rekrutowała się ze środowiska profesjonalnych fotoreporterów. Steichen – co właściwe jest raczej dla fotoreportera niż fotografa-artysty – postrzegał fotografię jako efektywny sposób komunikacji z odbiorcą, nie jako narzędzie kreowania obrazów przeznaczonych do estetycznej kontemplacji; estetyczne podejście do fotografii wręcz negował. Z tego powodu *The Family of Man* można rozpatrywać także jako „monumentalny esej fotograficzny” stworzony przez fotoreportera⁴⁵. Steichen wciela się tutaj w rolę głosu pokolenia fotografów wyniesionych na piedestał w czasie II wojny światowej, umożliwia komunikację pomiędzy twórcami a odbiorcami bez pośrednictwa polityki wydawniczej popularnych magazynów. Jednak strategię fotografa można postrzegać jako pokrewną prasowej machinie, zwłaszcza, jeśli weźmie się pod uwagę komercyjny sukces wystawy.

Koncepcja fotografii reprezentowana przez *The Family of Man* jest zatem oparta na wierze w obiektywizm i emocjonalny potencjał obrazu i koncentruje

⁴² S e k u l a, *Handel...*, s. 92.

⁴³ Wzrost prestiżu wywołany został przez politykę wielkich wydawnictw, które składały u fotografów kosztowne zamówienia, mające przyciągnąć czytelników. W powojennych dekadach ten mechanizm obrócił się jednak przeciwko polityce magazynów ilustrowanych i przyczynił się do powstania niezależnych agencji fotograficznych ze słynną agencją Magnum na czele.

⁴⁴ J. M o r r i s, *Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, Warszawa 2007, s. 50.

⁴⁵ Zmonumentalizowanym esejem fotograficznym nazywa wystawę Allan Sekula (dz. cyt., s. 92).

się na efektywnym procesie komunikacji z odbiorcą; nie znaczy to jednak, że łatwo określić, czym fotografia była dla Steichena⁴⁶. Wiemy już, że stanowiła narzędzie uwrażliwiania mas na ważne społecznie tematy, że Steichen dystansował się od traktowania jej w kategoriach artystycznych. Wydaje się jednak, że przypisywał jej do spełnienia misję w obszarze sztuki. Umieszczenie wystawy w przestrzeni Museum of Modern Art trudno postrzegać jako mało istotne, jak chcieliby niektórzy badacze⁴⁷, ponieważ ten gest niewątpliwie legitymizował fotografię jako sztukę.

Steichen widział fotografię jako medium, dzięki któremu najbardziej wiarygodnie ukazać można relację kluczową w obszarze sztuki – związek pomiędzy jednostkowym a uniwersalnym, indywidualnym a społecznym. Fotograf dawał wyraz tym przekonaniom w *The Family of Man*, umieszczając na wystawie fotografie bliskich sobie osób, m.in. zaprzyjaźnionych z nim Millerów (fotografia rodzącej kobiety przedstawia żonę Wayne'a Millera, Joanne) czy zdjęcie własnej matki. Prezentowanie fotografii powszechnie dostępnych, zwłaszcza rozpowszechnianych poprzez prasę, obok zdjęć prywatnych, rodzinnych, jest tutaj symptomatyczne. Jak się bowiem okazuje, Steichen wybierał często takie zdjęcia, które były zarówno przeznaczone do rozpowszechniania, jak i zawierały w sobie ślad osobistych przeżyć fotografującego. Wystarczy przyjrzeć się fotografii przedstawiającej peruwiańskiego grajka autorstwa Wenera Bischofa, która pojawia się w kilku miejscach ekspozycji – jest ona jednocześnie fotografią autorstwa uznanego reportera i zdjęciem wykonanym przez przyjaciela Steichena, który zginął w wypadku samochodowym w Peru kilka miesięcy przed otwarciem wystawy⁴⁸. Podobną „podwójną” wymowę ma również zamykająca ekspozycję fotografia Eugene’a Smitha, *The Walk to The Paradise Garden*⁴⁹. Z jednej strony te obrazy są swoistym hołdem dla

⁴⁶ W kontekście definiowania fotografii przez Steichena bardzo interesujący jest artykuł Cary A. Finnegan *Documentary as Art in U. S. Camera* („Rhetoric Society Quarterly” 2001, nr 2, s. 37-68). Autorka zauważa, że fotograf zaprzeczał artystyczności wybieranych przez siebie zdjęć dokumentalnych (tym samym odbierając im rangę sztuki), żeby zwrócić uwagę na ich społeczną, moralną wymowę.

⁴⁷ M.in. Eric J. Sandeen.

⁴⁸ Zdjęcie to zostało wywołane przez innego fotografa, Eugene’a Harrisa, który razem z Bischofem pracował w Peru. Po śmierci fotografa Harris przywiózł jego niewywołane filmy z Ameryki Południowej do Nowego Jorku i pokazał je Steichenowi.

⁴⁹ Pisz o niej chociażby Ben Maddow pokazując, że stanowi ona symboliczne przełamanie depresji psychicznej i impasu twórczego fotografa, w jakie popadł po odniesieniu ciężkich wojennych obrażeń. B. M a d d o w, *Let Truth be the Prejudice. W. E. Smith, his Life and Photographs*, New York 1985, s. 33.

reporterów, dla profesji fotoreportera w ogóle, ale z drugiej – można rozpatrywać je jako przykłady ucieleśniające koncepcję fotografii, z jaką Steichen się identyfikował. W jej centrum znajdowała się romantyczna postać fotoreportera-herosa, obdarzonego głęboką mądrością i odwagą, któremu rzeczywistość odsłania swoje prawdziwe oblicze. Steichen nie był w tych poglądach odosobniony. Warto przywołać tu słowa Czartoryskiej, którymi na łamach „Fotografii” w 1958 r. „żegnała się” z Bischofem: „[...] z prac jego wyziera «twarz ludzkości», syntetyczny, zwarty obraz ludzkiego życia – w gruncie rzeczy, po odrzuceniu różnic zewnętrznych – płynącego pod każdą szerokością geograficzną tym samym prądem”⁵⁰.

Wydaje się jednak, że ta wizja fotografii, społecznie zaangażowanej, ale niepozobawionej pierwiastka indywidualności, prywatnych, najczęściej dramatycznych, historii, sięga poza mit reportera. Właśnie romantyzm wydaje się być tutaj adekwatnym tropem, sięgającym początków artystycznej drogi Steichena, przełomu XIX i XX w., kiedy w Milwaukee, mieście, z którego pochodził, a także w jego najbliższym otoczeniu, rozwijały się idee socjalistyczne, w dużej mierze oparte na romantycznej filozofii, w których łączono kult indywidualizmu, nieograniczonej swobody artystycznej ekspresji z przekonaniem o społecznej misji sztuki⁵¹. Krytycy nie rozpatrują jednak wystawy w odniesieniu do tych idei, co niewątpliwie byłoby ciekawe, ale osadzają ją w kontekście amerykańskiej polityki kulturalnej lat 50., czemu również warto się przyjrzeć.

Na fali finansowej i gospodarczej koniunktury po II wojnie światowej znacząco powiększył się nie tylko dochód przeciętnego mieszkańca USA, wzrosły także jego potrzeby kulturalne, w dużej mierze sterowane przez przemyślaną politykę państwa i mediów. Dobrym przykładem takich działań są dyskusje organizowane pod koniec lat 40. przez tygodnik „Life” pod nazwą *Round Tables*. Z refleksji podsumowujących panel dyskusyjny dotyczący sztuki współczesnej wyłania się obraz klimatu, w jakim dojrzewał pomysł Steichenowskiej wystawy. Sztuka współczesna – głównie abstrakcyjny eks-

⁵⁰ U. C z a r t o r y s k a, *Werner Bischof*, „Fotografia” 1958, nr 6, s. 289 – cyt. za: t a ż, *Listy do Rodziców (1951-1957), Teksty (1954-1960)*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, K. Leśniak, Lublin 2010, s. 305.

⁵¹ Zob.: W. I. H o m e r, *Edward Steichen as Painter and Photographer 1897-1908*, „American Art Journal” 1974, nr 2, s. 45-55; M. B. P a r s o n s, *Edward Steichen's Socialism: «Millennial Girls» and the Construction of Genius*, „History of Photography” 1993, nr 17, s. 317-333; t a ż, «Moonlight on Darkening Ways. Concepts of Nature and the Artist in Edward and Lilian Steichen's Socialism», „American Art” 1997, nr 1, s. 68-87.

presjonizm – była wówczas powszechnie nierozumiana; społeczeństwo wymagało edukacji. To „oswajanie” współczesnej sztuki amerykańskiej miało się dokonać nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale także w Europie⁵². *The Family of Man* jest jednym z najlepszych przykładów kulturalnej polityki „oswajania”, prowadzonej przez United States Information Agency, wymierzonym jednak – jak zauważa Sandeen – nie tylko w ekspansję komunizmu w Europie, ale również w agresywną antykomunistyczną politykę makkartryzmu⁵³; co ważne, *The Family of Man* nie była propozycją z obszaru sztuki wysokiej. Amerykańskim krytykom, zarówno z prawej, jak i z lewej strony sceny politycznej, nie w smak było prezentowanie „publicystycznej wystawy” w murach „świątyni modernizmu” – Museum of Modern Art. Przykładem takiego podejścia jest głos historyka kultury Jacques’a Burzuna, jednego z czołowych intelektualistów tamtego czasu, który widział w wystawie „apoteozę barbarzyństwa”, schlebianie popularnym gustom kosztem intelektualnych wyzwania. Co więcej, zarzucił on Steichenowi odrzucenie walorów zachodniego świata, jego „normalności”, indywidualizmu i zdrowego rozsądku. Inaczej oceniał projekt Steichena John Szarkowski, jego późniejszy następca na stanowisku dyrektora działu fotografii MoMA. Widział on w wystawie nie manifestację określonej ideologii, ale koncepcji fotografii, w której artystyczny kunszt nie miał zbyt dużego znaczenia⁵⁴.

Rzeczywiście, Steichen chciał pozbawić *The Family of Man* aury sztuki wysokiej, zwracając się ku kulturze masowej, taka była bowiem – jak już pisałam – jego wizja fotografii⁵⁵. W tym kontekście widział wystawę Dwight Macdonald. W eseju *Masscult and Midcult* określił *The Family of Man* jako *midcult*, który cechowała m.in. komercyjność i banalność, a więc wartości doceniane przez amerykańską klasę średnią; dla porównania, w tej samej kategorii znalazła się twórczość Ernesta Hemingwaya czy Jacka Kerouaca. Macdonald osadzał wystawę także w kategoriach kiczu, zapożyczając samo pojęcie od Clementa Greenberga⁵⁶. Steichen traktował swobodnie tego

⁵² Zob. m.in. P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996.

⁵³ E. J. Sandeen, «*The Family of Man*» on Tour in the Cold War World, w: *The Family of Man 1955-2001...*, s. 100-121.

⁵⁴ J. Szarkowski, *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, New York 1978, s. 17.

⁵⁵ Lub, jak wolałby Allan Sekula, zajął on „[...] problematyczne, acz ideologicznie wygodne, pośrednie miejsce między konwencjami wysokiego modernizmu a tymi kultury masowej”. S. Sekula, *Handel...*, s. 92.

⁵⁶ Zob. D. Macdonald, *Masscult and Midcult*, w: *Masscult and Midcult. Essays*

typu podziały i klasyfikacje, zarówno klasowe, jak i artystyczne, zwracając się raczej ku perspektywie interakcji pomiędzy wszelkimi porządkami. Podobnie jak intelektualiści biorący udział w dyskusji w ramach *Round Tables*, widział potrzebę edukacji społeczeństwa; jego celem nie było jednak tłumaczenie widzom meandrów sztuki wysokiej, ale przygotowanie ich do samodzielnego rozumienia otaczającej rzeczywistości, nie ekspansywna amerykańska organizacja, ale demokratyzacja artystycznego przekazu. Jak zauważa Sandeen, *The Family of Man* prezentuje fotografię jako medium podwójnie demokratyczne, ponieważ każdy jest w stanie odczytać zdjęcie, zrozumieć jego treść, a także każdy jest w stanie stworzyć fotografię, która może mieć artystyczne i historyczne znaczenie. Inna sprawa, że na wystawie – jak już wspomniałam – takich właśnie amatorskich fotografii praktycznie nie uwzględniono. Nie więcej amatorstwa pojawia się także w towarzyszących fotografiom cytatach, które – obok klasycznej literatury i popularnych bestsellerów – zaczerpnięto z tradycji ludowej. „Amatorstwo” można byłoby jednak zdefiniować jako pewną prywatność, również silnie sprzężoną ze Steichenowską koncepcją fotografii, o czym była już mowa⁵⁷.

W Stanach Zjednoczonych konfuzje wokół wystawy z czasem narastały; atakowano „ideologiczną nieściśłość” projektu, uważano bowiem, z pozycji konserwatywnych, że wystawa była nadmiernie krytyczna w stosunku do zimnowojennego atomowego porządku, natomiast ze strony lewicowej krytykowano ją za zbyt dyskretne obnażanie paranoi nuklearnych zbrojeń. Ciekawe spojrzenie na tę kwestię prezentuje Sandeen, który twierdzi, że przekaz płynący z *The Family of Man* pozostaje w opozycji zarówno do antykomunizmu rządu amerykańskiego, jak i samego komunizmu. Wystawa przekracza polityczną retorykę zimnej wojny opartą na dychotomii „My”-„Oni” („Us”-„Them”), obierając perspektywę nieideologicznego, jego zdaniem, humanizmu i pozostawia tylko jedną perspektywę – „My” („We”), zmanifestowaną w powtarzającym się na wystawie cytacie z *Metamorfoz* Owidiusza: „We two form a multitude” („W nas dwojgu ludzkość cała”)⁵⁸. Humanizmem *Rodziny człowieczej* rządzi zatem perspektywa rodziny, nie narodu, mikrohistorii, nie wielkich narracji. Mimo to prezentowana tutaj wizja świata była niewątpliwie „amerykańska”. Zwraca na to uwagę m.in. Roland Barthes, przeciwstawiając „klasycznemu”, przestarzałemu

Against the American Grain, red. J. Summers, Nowy Jork 2011, s. 3-72.

⁵⁷ Sandeen, *Picturing...*, s. 69.

⁵⁸ Tamże, s. 70.

i ahistorycznemu humanizmowi Steichena „postępowy” humanizm, oparty na determinującej roli procesów historycznych⁵⁹.

W Polsce końca lat 50. nie dostrzeżono większości spośród politycznych kwestii, w jakie wystawa była uwikłana. Niewątpliwie jednak zdawano sobie sprawę z „ocieplenia” zimnowojennej polityki, która umożliwiła sprowadzenie wystawy nie tylko do Polski, ale również, kilka miesięcy wcześniej, latem 1959 r., do Związku Radzieckiego, gdzie na otwarciu propagandowej *American National Exhibition* w moskiewskim Parku Sokolniki pojawił się nie tylko premier ZSRR Nikita Chruszczow i wiceprezydent USA Richard Nixon, ale także Steichen i Sandburg⁶⁰. Upowszechniany przez ONZ i UNESCO przekaz nie był już szkodliwy ideologicznie, co więcej – szedł w parze z fascynacją amerykańskim modelem życia. Mimo to zaprezentowana w tym kontekście wystawa *The Family of Man* została doceniona jako ważne wydarzenie artystyczne. W tych kategoriach pisał o niej rosyjski poeta, jeden z pierwszych krytyków Stalina, Jewgienij Jewtuszenko, który poznał Steichena podczas jego pobytu w Moskwie:

Tak wielu mieszkańców Moskwy odwiedzało wystawę każdego dnia; chyba szczególnie tych z mojego pokolenia [urodzonych w latach 30. XX wieku – dop. K. L.]. Wielu z moich przyjaciół marzyło o Rosji będącej ponownie częścią wspólnej cywilizacji. Nie czuliśmy się kompletnie odizolowani [...], ale pragnęliśmy jakiegoś poczucia materialnej łączności z resztą świata, poczucia kontaktu. Ta wystawa dała nam je, była objawieniem⁶¹.

W Polsce wystawa miała przede wszystkim charakter wydarzenia artystycznego, a nawet szerzej – kulturalnego, społecznego; zabiegano o nie już od chwili jej pierwszych odsłon. Głosem korespondującym z wypowiedzią Jewtuszenki są słowa jego rówieśnika, Ryszarda Kapuścińskiego, który w 1997 r., przed odebraniem doktoratu *honoris causa* na Uniwersytecie Śląskim w przemowie zatytułowanej *Dlaczego pisać?* powiedział:

Przełomowe jest znaczenie tej wystawy i całej filozofii, z której narodziła się jej inicjatywa, jej pomysł. Mówiła ona, że wiek XX był nie tylko stuleciem wojen, drutów kolczastych i obozów, nie tylko wiekiem niszczycielskich totalitaryzmów,

⁵⁹ B a r t h e s, *Wielka ludzka rodzina*, s. 218.

⁶⁰ *American National Exhibition* została zorganizowana jako odpowiedź na analogiczne, radzieckie przedsięwzięcie, mające miejsce parę miesięcy wcześniej w Nowym Jorku.

⁶¹ Cyt. za: A. D. C o l e m a n, *Steichen Then, Now, and Again: Legacies of an Icon*, w: *Edward Steichen. Lives in Photography*, s. 284.

poniżenia i śmierci, ale jednocześnie był to wiek dekolonizacji i demokracji, wiek, który dzięki dążeniom milionów ludzi do wolności i dzięki rozwojowi globalnej komunikacji stał się – po raz pierwszy w dziejach – stuleciem narodzin rodziny człowieczej. Miałem szczęście być świadkiem tego momentu i chciałem być jego kronikarzem⁶².

Kapuściński, podobnie jak Steichen, mógłby zresztą być postrzegany jako przedstawiciel odrzucanego przez Barthesa, „uniwersalistycznego”, „klasycznego” humanizmu. Jego afirmatywny i głęboko osobisty stosunek do *Rodziny człowieczej* można za to skonfrontować z krytyczną refleksją poetycką autorstwa Witolda Wirpszy, która wykraczała poza sferę osobistych wrażeń i dotyczyła mechanizmu perswazyjnego, na jakim wystawa została oparta („Poeto, oni wychowawcy będą ingerowali zastrzykami (Najrozmaitszymi, dokładne to obliczenia, ach, precyzja) [...]”). Wirpsza skupia się na obnażeniu słabości medium fotograficznego jako „przejrzystego” i „prawdomównego”; czyni tak po to, by uchwycić nieadekwatność sentymentalnego, optymistycznego modelu człowieczeństwa lansowanego przez Steichena („Człowieczeństwo wasze ukochane; wasze oczy ślepe”, „[...] szczęście / (Wkłamane; zastrzykami) ludzkości [...]”)⁶³. Krytykę pojedynczych fotografii, dokonaną przez poetę, można traktować jako – *pars pro toto* – obnażenie ideologii propagowanej przez wystawę, a także, co za tym idzie, przez wszelkie systemy polityczne. Wirpsza, penetrując mechanizm ideologiczny, obnażył również stojący za *The Family of Man* model antropologiczny, pisząc ironicznie o swoim poetyckim *alter ego*: „pewien człowiek / w tropikalnym kraju”. Także inni krytycy uznali antropologiczną perspektywę wystawy za „zachwianą”, „wadliwą” i akcentowali ukryte w jej narracji napięcie pomiędzy cywilizacją Zachodu – szczególnie w amerykańskim przejawie – a prymitywnym Trzecim Światem lub po prostu „resztą świata”.

Tuż po otwarciu nowojorskiej wystawy Phoebe Lou Adams, publicystka „The Atlantic”, skrytykowała Steichena za powołanie do życia frazerowskiej „magii sympatycznej”, według której – ogólnie mówiąc – rzeczy wpływają na siebie nawzajem na skutek łączącego je tajemniczego powinowactwa⁶⁴.

⁶² *Dlaczego piszę?*, „Gazeta Uniwersytecka” 1997, nr 2 [online], <http://gu.us.edu.pl/node/201981> [data dostępu: 2.02.2012].

⁶³ Cytaty zaczerpnięte z zamykającego tom wiersza *Na ostatniej karcie, na której nie ma już fotografii*, w: W. W i r p s z a, *Komentarze do fotografii „The Family of Man”*, Mikołów 2010, s. 40.

⁶⁴ Zob.: P. L. A d a m s, *Through a Lens Darkly*, „The Atlantic” 1995, nr 195, s. 69-72; zob. też: J. G. F r a z e r, *Złota Gałąź*, Warszawa 1978.

Według Adams wystawa była zbyt enigmatyczna, nie poruszała kwestii międzykulturowych odmienności, ale forsowała podejrzaną teorię podobieństwa nawet najbardziej odległych kultur. Różnice zniknęły, a w ich miejscu pojawiła się uwodząca widza moc dziwnego współczesnego rytuału zlepionego z bezmyślnych cytatów. Całość zaś została przesycona unifikującym zachodnim spojrzeniem, które sprawiło, iż wszystko, co przedstawiono na zdjęciach, doskonale pasowało do postawionej przez twórców wystawy tezy. Podobną, choć bardziej wyważoną w tonie refleksję, zapewne wspartą esejem Barthesa, wyrażała Czartoryska:

Nie sądzę [...], aby rewelacją mogła być sama idea wystawy [...] – wszystko utwierdza nas w przekonaniu, że ludzie należą do jednego gatunku *homo sapiens*. Stwierdzenie to jednak w niewielkim tylko stopniu pomaga nam poruszać się w gąszczu indywidualnych i socjalnych problemów naszych czasów [...]. Spróbujcie wybrać na przykład zdjęcia z Afryki: mieszkańcy Czarnego Łądu polują, piją wodę ze skorupy orzecha kokosowego, obejmują swoje dzieci, tańczą w blasku ognisk – są żywiołem i nic nie świadczy o tym, że ukonstytuowali już dziś kilka samodzielnych państw⁶⁵.

Barthes, jak zasygnalizowałam wcześniej, krytykował wystawę za promowanie kulturowej identyczności, a co za tym idzie – fałszywego obrazu świata; zauważał:

Oto właśnie zostajemy odesłani do niejasnego mitu „wspólnoty” ludzkiej, którego alibi zasila dużą część naszego humanizmu. Ten mit funkcjonuje w dwóch czasach: najpierw stwierdza się różnicę ludzkich wyglądków, podnosi się wartość egzotyzytu [...]. Potem z tego pluralizmu magicznie wyciąga się jedność: człowiek rodzi się, pracuje, śmieje się i umiera wszędzie w ten sam sposób [...]. Wiąże się to oczywiście z postulowaniem pewnej esencji ludzkiej [...]⁶⁶.

Według autora wystawę przenika zatem, jak wspominałam, duch „klasycznego humanizmu” ufundowany na tradycji metafizycznej⁶⁷, który w przeciwieństwie do „postępowego humanizmu” ujawnia, że stosunki społeczne i rasa są relatywne, co uniemożliwia krytykę represyjnego porządku i jego

⁶⁵ U. Czartoryska, *Biologia i sentymenty*, „Fotografia” 1959, nr 11 – cyt. za: t a ż, *Listy do Rodziców (1951-1957)...*, s. 335.

⁶⁶ *Wielka ludzka rodzina*, s. 217.

⁶⁷ Barthes traktował jako przejaw tradycji metafizycznej wiarę w Opatrzność, która, jego zdaniem, przenika wystawę.

czołowych instytucji⁶⁸. Co ciekawe, *The Family of Man* była atakowana również za to, czego Barthes jej odmówił. Wspomniany już J. Burzun twierdził na przykład, że jest ona peanem na cześć wszystkiego, co prymitywne, masowe i zmysłowe, że odrzuca zdrowy rozsądek i intelekt właściwy dla zachodniej cywilizacji⁶⁹. Niemniej jednak wizja Trzeciego Świata jako miejsca egzotycznego, „lepszego” przez swą naturalność wydaje się naiwna; jest jakby oglądem jedynie fasady egzotycznego świata przez zachodniego turystę, który dodatkowo ujawnia swoją pobłażliwość w stosunku do swoich „mniej cywilizowanych” braci. Za taką właśnie idylliczną wizję krytykowano książkę Margaret Mead *Dojrzewanie na Samoa*⁷⁰.

Antropologiczne dysonanse ujawnia również lansowany na wystawie model rodziny, zarówno w wymiarze makro (wspólnota ludzka), jak i mikro (rodzina nuklearna lub wielopokoleniowa). Mimo podkreślania równości ludzi niezależnie od rasy czy płci, jednocześnie akcentowano lub wręcz afirmowano ugruntowaną tradycją podział ról na kobiece i męskie oraz – o czym już wspominałam – stereotypowe wyobrażenia na temat obcych kultur. Wizualnym przykładem podejścia do tych tematów jest seria dwunastu artykułów zatytułowanych *People Are People The World Over* publikowanych na łamach magazynu „Ladies’ Home Journal” w latach 1948-1949, która stanowiła jedną z inspiracji Steichenowskiego projektu⁷¹. Fotografie prezentowały życie codzienne rodzin wiejskich na całym świecie, przy czym rodzinę przedstawiono jako wartość plasującą się ponad wszelkimi podziałami. Wbrew intencjom „zachodnie”, zdystansowane spojrzenie na obce kultury nie zostało jednak wyeliminowane, ale przeciwnie – uległo wyostreniu. Jako cywilizowane

⁶⁸ Barthes powołuje się tutaj np. na sytuację Emmeta Tilla, młodego Afroamerykanina, ofiary linczu na południu USA w latach 30. – zdjęcie jego zwłok początkowo znalazło się na ekspozycji, jednak niedługo po otwarciu zostało zdjęte. Steichen motywował swoją decyzję tym, że przykuwało ono zbyt dużo uwagi i burzyło wymowę całości. Zob. B a r t h e s, *Wielka...*, s. 218.

⁶⁹ *The House of Intellect*, New York 1959, s. 30.

⁷⁰ Chociaż teorie Mead zdają się w dużej mierze przystawać do antropologicznej perspektywy obranej przez Steichena, pod wpływem *The Family of Man* antropolożka zdecydowała się przygotować własny projekt analizujący temat rodziny – wraz z fotografem Kenem Heymanem stworzyła album *Family* (1965).

⁷¹ Wydawcą pisma był wówczas John Morris, późniejszy prezydent agencji Magnum, a także osoba odpowiedzialna za wydanie katalogu do wystawy *The Family of Man*. Co ciekawe, fotoeseje miały również aspekt edukacyjny, ponieważ odbitki fotograficzne były dostępne do sprzedaży, np. dla szkół. Materiał fotograficzny, który w tych tekstach wykorzystano, był jednym z pierwszych, jakie sprzedała ilustrowanym pismom agencja Magnum. Pomysłodawcą serii był Robert Capa.

ukazano bowiem tylko rodziny amerykańskie i brytyjskie, inne były jedynie na pewnym etapie osiągnięcia tego kulturowego ideału. Fotoeseje nie były zatem ideologicznie ani też politycznie obojętne, stanowiły jeden z elementów uzasadnienia potrzeby kulturowej i politycznej ekspansji Stanów Zjednoczonych, swoistego „neokolonializmu” – była to „wizualna strategia zwycięzców”⁷². W podobny sposób można spojrzeć na wystawę *The Family of Man*, w której widoczna jest tendencyjność w podejściu do tematu obcej kultury – jako egzotycznej, pierwotnej, witalnej, w przeciwieństwie do społecznie ułożonej, intelektualnej cywilizacji Zachodu. Sekula nadawał tym obserwacjom postać bardziej radykalnych stwierdzeń:

Wyobrażony przez *Rodzinę człowieczą* świat pokoju to jedynie świat gładko funkcjonującej, międzynarodowej ekonomii rynkowej, w której zależności ekonomiczne zostały przełożone na złudne więzi emocjonalne, a otwarty rasizm, charakterystyczny dla wcześniejszych form kolonializmu, zastąpiono procesem „humanizacji innego”, tak kluczowym dla dyskursu neokolonializmu⁷³.

Mimo to autor dostrzega, że wystawie Steichena udało się uniknąć zjawisk właściwych dla medialnej otoczki wojen w Wietnamie czy Iraku, którą – jego zdaniem – cechowała bojowość i rasizm, i – jak pisał – „w tym sensie wystawa wyznaczyła granice oficjalnego «liberalnego dyskursu» czasów zimnej wojny”⁷⁴.

Niewątpliwie ucieczka od „zachodniego spojrzenia” była niemożliwa, a polityczne uwikłanie *The Family of Man* nieuniknione. Ideologicznego zabarwienia nadawała wystawie nie tylko polityka kulturalna amerykańskiego rządu, ale również sytuacja rodziny w powojennych Stanach Zjednoczonych. *The Family of Man* może być bowiem postrzegana jako ekspozycja mająca znaczenie nie tyle dla „rodziny ludzkiej”, ile dla rodziny amerykańskiej, dla jej bolączek, zagrożeń, ale także szans i perspektyw na przyszłość⁷⁵. Już Sekula zauważył, że wystawa jest

formą popularyzacji dominującej w ówczesnej Ameryce szkoły socjologii, mianowicie strukturalnego funkcjonalizmu Talcotta Parsonsa. Pisma Parsonsa to celebrowanie rodziny nuklearnej jako najbardziej zaawansowanej i najskuteczniejszej formy rodziny, zwłaszcza dlatego, że model ten ustanawia jasny podział na role męskie i kobiece. Rola „mężczyzny” jest tu przede wszystkim „instrumentalna” i zorien-

⁷² Zob.: S a n d e e n, *Picturing an Exhibition...*, s. 25-27.

⁷³ *Handel...*, s. 97.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ M.-E. M e l o n, *The Patriarchal Family. Domestic Ideology in The Family of Man*, w.: «*The Family of Man*» 1955-2001..., s. 57-79.

towana na dokonania w sferze publicznej. Kobieta ograniczona do sfery domowej pełni funkcję „ekspresyjną”⁷⁶.

Wystawa może być zatem „celebracją patriarchalnego autorytetu” zarówno w stosunkach społecznych, jak i politycznych. Umowną „figurą ojca” byłaby tutaj instytucja Organizacji Narodów Zjednoczonych; fotografia Zgromadzenia Generalnego ONZ znalazła się bowiem na Steichenowskiej wystawie w pobliżu fotografii par wszystkich narodowości, opatrzonych wspomnianymi już słowami z Owidiusza, a także zdjęcia atomowego wybuchu.

Patriarchalnej wymowy wystawy dopatruje się także Melon, bardziej wnikliwie i wielopoziomowo rozpatrując przy tym temat rodziny, zarówno w aspekcie makro, jak i mikro. Odwołując się do freudowskich teorii lęku, pisze na przykład: „[...] «The Family of Man» jawi się jako talizman, który na poziomie symbolicznym niweluje, łagodzi głębokie indywidualne i zbiorowe lęki, uosabiane przez koszmar atomowego zagrożenia nawiedzający całe społeczeństwo”⁷⁷. Rodzina byłaby więc tutaj gwarantem światowego pokoju, zdolnym ukoić zarówno cierpienia społeczne, jak i indywidualne, których wspólnym mianownikiem była przede wszystkim wojna. W mechanizmie łagodzenia lęków równie istotne miejsce zajmuje historyczna i społeczna rzeczywistość powojennej Ameryki, w której kobieta – idealna żona i matka, *housewife*, dba o przytulny dom na przedmieściach, a mężczyzna jest raczej w jej „sferze” nieobecny, zanurzony w pracy zawodowej, aktywny intelektualnie. Takie *status quo* zdaje się być podtrzymane na wystawie; widzimy zatem fotografie kobiet, najczęściej ukazanych z dziećmi, przy pracach domowych oraz zdjęcia pracujących fizycznie i intelektualnie mężczyzn. Jak zauważa Melon, fotografie mężczyzn prezentują męską witalność, natomiast praca zawodowa kobiet została pokazana jako mechaniczna i wyniszczająca⁷⁸.

⁷⁶ *Handel...*, s. 91-92.

⁷⁷ Melon, *The Patriarchal Family...*, s. 61. Melon pod kątem psychologicznego mechanizmu „łagodzenia traumy” analizuje także strukturę ekspozycji, której perspektywiczna aranżacja oraz montażowa technika konstrukcji pozwalały na patrzanie jednocześnie na rodzinną idyllę i cierpienie, alienację. Ogólna wymowa wystawy – wspólnotowość, jedność – miała być swoistym remedium na lęki nowoczesnego świata.

⁷⁸ Melon nawiązuje do fotografii spracowanych dłoni starszej kobiety autorstwa Russella Lee (Farm Security Administration). Ukazane na zdjęciach kobiety pracujące zawodowo to najczęściej nauczycielki; co ciekawe, na wystawie znalazły się fotografie autorstwa aż czterdziestu kobiet, zatem procent fotografek jest stosunkowo duży. Według Solomon-Godeau liczba zdjęć wykonanych przez kobiety jest wprost proporcjonalna do liczby fotografii przedstawiających dzieci, ponieważ fotografki są reprezentowane głównie przez takie przedstawienia. Zob.: Solomon-Godeau, *The Family of Man. Refurbishing Humanism...*, s. 35-36.

Archetyp kobiecości stanowi tutaj zdecydowanie kobieta-matka, niby prehistoryczna Wenus, którą mogłaby uosabiać matka Steichena, przedstawiona na jednym ze zdjęć jako stojąca na progu domu, trzymająca w dłoniach przygotowane przez siebie ciasto, fotografia ta zaprezentowana została zresztą na tle kłosów zbóż, co dodatkowo potęguje jej „chtoniczną” wymowę.

Te obserwacje prowadzą belgijskiego badacza do stwierdzenia, iż zjawisko „łagodzenia lęków” rozciąga się także na patriarchalne stosunki, którym w Stanach Zjednoczonych lat 50. groził rozpad mający związek chociażby z rozpowszechnianiem się idei feministycznych – męskość jest zagrożona, a *The Family of Man* stara się ją obronić czy wręcz odrodzić⁷⁹. Wydaje się jednak, że koncepcja rodziny, a także wizja męskości, do jakich w latach 50. odnosił się Steichen, niekoniecznie pojawiły się w powojennej Ameryce, ale miały inną genezę, sięgały głębiej w przeszłość – do wspomnianego już intelektualnego klimatu Milwaukee. U podstaw rozwijanego tam romantyczno-socjalistycznego programu – którego aktywnymi orędownikami były dwie najbliższe Steichenowi osoby, siostra Lilian i jej mąż, poeta Carl Sandburg – obok idei powrotu do natury, odrodzenia rzemiosł i równości społecznej, leżały postulaty zachowania tradycyjnego, jakoby „naturalnego” podziału na role męskie i kobiece. Ten swoisty konserwatyzm nie wynikał jednak z wiary w patriarchalny porządek, ale w równowagę pierwiastków, gdzie mężczyzna był odpowiedzialny za rozum i tworzenie, natomiast kobieta – za emocje, wyobraźnię, budowanie domowego ogniska, atmosferę bezpieczeństwa, *Gemütlichkeit*. Co ciekawe, Lilian Steichen, zaangażowana politycznie i twórczo, była raczej zaprzeczeniem tych idei, podobnie zresztą jak matka fotografa, wytrwale wspierająca swoje dzieci w dążeniu do intelektualnej i artystycznej aktywności.

Wydaje się, że ten swoisty romantyczno-socjalistyczny koncept, w który Steichen włączył się aktywnie zwłaszcza po powrocie z Francji do Stanów Zjednoczonych, ma znaczenie również dla *The Family of Man*, zwłaszcza, że Sandburg przyczynił się do powstawania wystawy. Zarówno romantyczny „powrót do natury”, jak i restytucja tradycyjnych podziałów oraz funkcji społecznych, a także pochwała pracy (jako rzemiosła), były w Steichenowskim projekcie obecne. Wystawę byłoby można zatem interpretować jako powrót fotografa do idei jego młodości, jako koncept o wymowie społecznej, wręcz politycznej, jednak równocześnie antytotitarnej, antywojennej. W tym sensie Steichen staje się jeszcze bardziej autorem całego przedsięwzięcia, niż by się to wydawało na pierwszy rzut oka; *The Family of Man* jest jego oso-

⁷⁹ M e l o n, *The Patriarchal Family...*, s. 79.

bistym powrotem do czasu sprzed wojen albo może raczej – krokiem w kierunku przyszłości, porządku wyobrazonego, idealnego, który ukoi współczesne traumy. Jednak taki właśnie utopijny romantyzm i konserwatywny społecznie socjalizm, pod postacią humanizmu, musiały wydawać się odbiorcom coraz bardziej anachroniczne, co miało swój wyraz w wielu krytycznych głosach, zwłaszcza, że na Zachodzie coraz bardziej atrakcyjny stawał się zarówno feminizm, jak i komunizm.

Co jednak na ten rodzaj antropologii sądzą kraje Drugiego Świata, ówczesne kraje komunistyczne? Znamy już podejrzliwość Wirpszy w stosunku do „pedagoga” czy też „wielkich wychowawców”, ideologów, edukujących masę ludności w odległych „tropikalnych” krajach. Jego głos wydaje się jednak odosobniony, poeta nie porusza zresztą tematyki „rodziny” jako takiej, skupiając się raczej na społeczeństwie, relacji politycznej, na wspomnianej już neokolonialnej „retoryce zwycięzców” lub po prostu – zwykłej pysze twórców przedsięwzięcia; podobne uwagi – chociaż w mniej krytycznym tonie – wyrażała jeszcze tylko wspomniana już Czartoryska. Janusz Żarnowski zauważa, że w Polsce po okresie stalinizmu model rodziny, charakterystyczny dla zachodniej klasy średniej, rozwijał się w dalszym ciągu, wspierany przez środowiska ludzi wykształconych, literaturę, prasę, a nawet media – wystarczy przywołać chociażby „cywilizację «Przekroju»”⁸⁰. W ten swoisty „obyczajowy” opór wobec komunistycznego ustroju *Rodzina człowieka* wpisuje się znakomicie. Melon zauważa zresztą, że podczas wspomnianej już American National Exhibition i słynnej „kuchennej dyskusji” pomiędzy Chruszczowem a Nixonem ujawnił się propagandowy wymiar lansowanego i wywyższanego przez Amerykanów „naturalnego” modelu rodziny – jako przeciwieństwa stosunków panujących w komunistycznym społeczeństwie klasowym; w tę właśnie machinę propagandową włączona została przecież Steichenowska wystawa⁸¹. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że za sprawą swojej zachodniości czy amerykańskości, a także „reakcyjnego” modelu społecznego, *The Family of Man* postrzegana była w krajach komunistycznych również w kategoriach politycznych, nie tylko artystycznych, chociaż te drugie dominują w oficjalnym dyskursie. Trudno się jednak temu dziwić, w końcu tylko wypowiedzi o charakterze *stricte* artystycznym lub też takie, jakie były ideo-

⁸⁰ *Rodzina w czasach cywilizacyjnego przyspieszenia: Europa i Polska 1918-1989*, w: *Rodzina – prywatność – intymność: Dzieje rodziny polskiej w kontekście europejskim. Sympozjum na XVII Powszechnym Zjeździe Historyków Polskich (Kraków 15-18 września 2004)* – *zbiór studiów*, red. D. Kałwa, A. Wałaszek, A. Żarnowska, Warszawa 2005, s. 37-58.

⁸¹ Melon, *The Patriarchal Family...*, s. 69.

logicznie „do zaakceptowania”, były oficjalnie uprawnione. Często podkreślano autorytet i pozycję Steichena, a także powoływano się na instytucję Museum od Modern Art.

Atrakcyjność wystawy wzmagał dodatkowo fakt realistycznej konwencji fotografii, chociaż różniła się ona znacznie od statycznych pejzaży lansowanych przez „fotografię ojczystą” i była bliska ilustrowanym magazynom wzorowanym na zachodniej prasie, takiej jak m.in. wspomniany już „Świat”. Tradycyjny model rodziny nie wydawał się wówczas godny dyskusji, być może także dlatego, iż był postrzegany jako integralna część demokratycznych tendencji społecznych. W Polsce dodatkowo tradycyjnym podziałem ról sprzyjała zresztą Kościół katolicki. Opozycyjny wobec komunistycznej ideologii humanizm Steichenowski szedł więc w parze z propagowanym przez środowiska katolickie modelem rodziny, szczególnie w czasach totalitaryzmów postrzeganej jako ta struktura, w której trudny czas przetrwać mogą najważniejsze, tradycyjne wartości. Akcentowanie roli religii w *The Family of Man* niewątpliwie nie pozostawało w Polsce bez znaczenia, co zauważył już Adam Sobota, a świadczy o tym chociażby krytyka tego aspektu wystawy⁸².

*

The Family of Man jest projektem trudnym do jednoznacznej oceny, nie tylko z powodu historycznej złożoności okresu, w którym powstał, ale także na skutek krytycznych głosów z późniejszych dekad – wystawa jest przytłoczona narosłą wokół niej literaturą. W Polsce sytuacja recepcji *The Family of Man* jest o tyle skomplikowana, że zamiast dociekań o genezie projektu czy rozważań o odbiorze przedsięwzięcia w momencie jego prezentacji, mamy raczej do czynienia z czytaniem wystawy przez pryzmat jej krytyki, czy to amerykańskiej (Sekula, Sontag), czy to francuskiej (Barthes). Jednak historycy fotografii podkreślali już jej wagę dla rozwoju polskiej fotografii, zarówno

⁸² Zob. wspomniany już artykuł Stefani Wojtkiewicz, w którym pisze ona: „Organizatorzy wystawy nie oszczędzili jednak wysiłków, by wypaczyć właściwy cel wystawy i szlachetną ideę organizatorów przez odpowiednie spreparowanie napisów i sentencji, fałszujących symbolikę treściową obrazów. [...] W wielu przypadkach odwołano się do niezawodnego i wypróbowanego od stuleci środka: religii. Zastosowane teksty biblijne mają wprowadzić widza w stan pobożnego rozczulenia i uległej rezygnacji, wpoić weń przekonanie, że trzeba przyjąć to, co jest nie do przyjęcia i tolerować to, co w obecnych warunkach cywilizacyjnych jest nie do zniesienia: że nie należy oburzać się, szukać odpowiedzialnych, czynić czegokolwiek przeciwko przeznaczeniu” – W o j t k i e w i c z, *Sztuka, która głosi prawdę*, s. 9-10.

w perspektywie praktyki twórczej, jak i teorii, refleksji nad medium; kwestie te nie zostały jednak jeszcze przebadane, podobnie jak pokaźna ilość fotografii, które powstały z inspiracji *Rodziną człowieczą*.

Steichenowska wizja fotografii, zakładająca poszanowanie indywidualnej ekspresji i historii oraz społecznego wydzźwięku obrazów, odpowiadała potrzebom polskiego środowiska fotograficznego, które wyszło z socrealizmu i mierzyło się z definiowaniem dróg, jakimi podążać miała nowoczesna fotografia. Propozycja fotografii realistycznej i społecznie zaangażowanej, ale wolnej od estetycznego dogmatyzmu, była tym, co chciano widzieć nie tylko w obrębie fotografii prasowej, ale także artystycznej. Co więcej, na atrakcyjność proponowanej przez Steichena formuły fotografii niewątpliwie wpływ miało podniesione przez zachodnich badaczy zjawisko „łagodzenia traumy”, bowiem wojna – jako psychologiczne i kulturowe tło *The Family of Man* – była wciąż obecna w zbiorowej i indywidualnej świadomości. Za dodatkową, „polską traumę” można byłoby uznać także stalinizm, okres, w którym podstawowe ludzkie wartości, takie jak relacje rodzinne, były negowane, podważane, niszczone. Medium fotograficzne, traktowane tutaj jako demokratyczne i uniwersalne, ale również jako wierne, zdolne do pokazania prawdy o człowieku, dawało szansę zmierzenia się z trudnymi tematami, które domagały się wyrażenia.

Wobec powyższych kwestii manipulacja fotografiami, jakiej Steichen niewątpliwie się dopuścił, wydawała się mało ważna. W Polsce w 1959 r. odbiór wystawy był więc raczej zgodny z intencją twórcy – istotny był przekaz, emocje, wstrząs. Tylko nieliczni autorzy zauważyli, jak łatwo, budując uniwersalny przekaz, popaść w dogmatyzm i uproszczenia, czego znakomitym przykładem jest poetycki komentarz Wirpszy. Sytuację ideologicznego uwikłania *The Family of Man* mogłyby podsumować słowa Marii Anny Potockiej:

Jeżeli jakiś przekaz nie potrafi się samodzielnie wypowiedzieć we własnym imieniu, lecz uzależnia poprawność i kompletność treści od tego, co sugeruje inny, przypisany do niej przekaz, to na tej linii pojawia się wiele kreatywnych, ale również manipulacyjnych możliwości przeinaczania znaczeń. W takie miejsca lubi wchodzić sztuka. Również wszelkiego typu polityka. Sztuka wyłuskuje idee, polityka narzuca interpretację⁸³.

Budując przekaz *Rodziny człowieczej* z wielu różnorodnych obrazów, Steichen odebrał im autonomię i kontekst, ale jednocześnie otworzył swój projekt na sztukę oraz, niestety, uczynił podatnym na wpływ ideologii. Kulturalna

⁸³ *Fotografia*, s. 121.

polityka Stanów Zjednoczonych odnalazła w *The Family of Man* doskonałe narzędzie propagandowe, ale United States Information Agency wysyłała w świat nie tylko narzędzie perswazji, ale także artystyczną inspirację o niebagatelnym znaczeniu. Trzeba pamiętać, że Steichenowska wizja fotografii, dzisiaj postrzegana jako naiwna, wówczas traktowana była poważnie, o czym świadczą głosy polskich krytyków i fotografów. Chociaż obecnie widać, jak mocno ideologia zaciążyła na społeczno-artystycznym koncepcie i zdeterminowała jego ocenę, podpatrywanie *The Family of Man* z perspektywy jej genezy i optyki kraju obozu komunistycznego każe ponownie rozważyć niektóre, zdawałoby się oczywiste, kwestie.

BIBLIOGRAFIA

- [Brak autora]: Edward Steichen, „Fotografia” 1960, nr 1, s. 18-19.
- A d a m s P. L.: Through a Lens Darkly, „The Atlantic” 1995, nr 195, s. 69-72.
- B a ń k o w i c z R.: Spacer po Nowym Świecie, „Rzeczpospolita: Magazyn” 2001, nr 28 (13 lipca) [online], <http://www.lucjanwojanowski.com/index.php?id=203> [data dostępu: 2.02.2012 r.].
- B a r t h e s R.: Wielka ludzka rodzina, w: t e n ż e, Mitologie, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 217-220.
- B u r z u n J.: The House of Intellect, New York 1959.
- C z a r t o r y s k a U.: Werner Bischof, w: U. C z a r t o r y s k a, Listy do Rodziców (1951-1957), Teksty (1954-1960), oprac. M. Kitowska-Łysiak, K. Leśniak, Lublin 2010, s. 302-306.
- C z a r t o r y s k a U.: Biologia i sentymenty, w: U. C z a r t o r y s k a, Listy do Rodziców (1951-1957), Teksty (1954-1960), oprac. M. Kitowska-Łysiak, K. Leśniak, Lublin 2010, s. 334-336.
- D z i e d u s z y c k i A.: Prawda o człowieku, „Odra” 1960, nr 48, s. 8.
- Edward Steichen. Lives in Photography [katalog wystawy], red. Todd Brandow, William A. Ewing, London 2007.
- F i n n e g a n C. A.: Documentary as Art in U. S. Camera, „Rhetoric Society Quarterly” 2001, nr 2, s. 37-68.
- F r a z e r J. G.: Złota Gałąź, Warszawa 1978.
- H o m e r W. I.: Edward Steichen as Painter and Photographer 1897-1908, „American Art Journal” 1974, nr 2, s. 45-55.
- J a w o r s k a A.: O komentarzach do fotografii «The Family of Man» Witolda Wirpszy, „Arkadia” 2008, nr 23-24, s. 84-111.
- K a l i ś c i a k T.: Rodzina ludzka bawi się w zdjęcia, czyli pasożyt na wystawie, „Arkadia” 2009, nr 25-26, s. 145-150.
- K a p u ś c i ń s k i R.: Dlaczego piszę?, „Gazeta Uniwersytecka” 1997, nr 2, <http://gu.us.edu.pl/node/201981> [data dostępu: 2. 02. 2012 r.].
- L i g o c k i A.: O realizmie socjalistycznym w fotografice, cz. 1, „Fotografia” 1955, nr 9, s. 2-3.
- L i g o c k i A.: O realizmie socjalistycznym w fotografice, cz. 2, „Fotografia” 1955, nr 12, s. 2-3.
- L i g o c k i A.: O realizmie socjalistycznym w fotografice, cz. 3, „Fotografia” 1956, nr 2, s. 2-3.

- L i g o c k i A.: Fotografia i sztuka, Warszawa 1962.
- M a c d o n a l d D.: Masscult and Midcult, w: Masscult and Midcult. Essays Against the American Grain, red. J. Summers, Nowy Jork 2011, s. 3-72.
- M a d d o w B.: Let Truth be the Prejudice. W. E. Smith, his Life and Photographs, New York 1985.
- M a z u r A.: Historie fotografii w Polsce 1839-2009, Kraków 2009.
- M o r r i s J.: Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej, Warszawa 2007.
- N i v e n P.: Steichen: A Biography, New York 1997.
- P a r s o n s M. B.: Edward Steichen's Socialism: «Millenial Girls» and the Construction of Genius, „History of Photography” 1993, nr 17, s. 317-333.
- P a r s o n s M. B.: «Moonlight on Darkening Ways. Concepts of Nature and the Artist in Edward and Lilian Steichen's Socialism», „American Art” 1997, nr 1, s. 68-87.
- P i o t r o w s k i P.: W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie, Poznań 1996.
- Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006.
- P o t o c k a M. A.: Fotografia, Warszawa 2010.
- Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man 1928-1955, red. A. Jiménez Jorquera, Barcelona 2008.
- S a n d e e n E. J.: Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1995.
- S e k u l a A.: Handel fotografiami, w: A. S e k u l a, Społeczne użycia fotografii, red. K. Lewandowska, tłum. K. Pijarski, Warszawa 2010, s. 71-111.
- S o n t a g S.: O fotografii, tłum. Sławomir Magala, Warszawa 1986.
- S o n t a g S.: Widok cudzego cierpienia, tłum. S. Magala, Kraków 2010.
- Stanisław Zamecznik. Przestrzeń między nami [katalog wystawy], 7 października – 7 listopada, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2010.
- S z a r k o w s k i J.: Mirrors and Windows. American Photography since 1960, New York 1978.
- The Family of Man [katalog wystawy], New York 1955 (i następne wydania).
- The Family of Man 1955-2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen, red. J. Back, V. Schmidt-Linsenhoff, Marburg 2004.
- W i r p s z a W.: Komentarze do fotografii «The Family of Man», Mikołów 2010.
- W o j t k i e w i c z S.: Sztuka, która głosi prawdę, „Fotografia” 1956, nr 4, s. 8-11.
- Z i e m n y A.: «Świat» przy Nowym Świecie, „Rzeczpospolita” 2006 (14-15 stycznia), Grzegorz Klatka, Koniec Świata, „Fotografia” 2010, nr 33, http://www.fotografiapro.pl/artukul_7.htm [data dostępu: 2. 02. 2012 r.].
- Ż a r n o w s k i J.: Rodzina w czasach cywilizacyjnego przyspieszenia: Europa i Polska 1918-1989, w: Rodzina – prywatność – intymność: Dzieje rodziny polskiej w kontekście europejskim. Sympozjum na XVII Powszechnym Zjeździe Historyków Polskich (Kraków 15-18 września 2004) – zbiór studiów, red. D. Kałwa, A. Walaszek, A. Żarnowska, Warszawa 2005, s. 37-58.

SPIS ILUSTRACJI

(Ilustracje zostały udostępnione dzięki uprzejmości Muzeum The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu © CNA/Raoul Somers.

1. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu.

2. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu.
3. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu – w tle fotografia żołnierza poległego podczas wojny koreańskiej.
4. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu – fotografia wybuchu jądrowego.
5. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu – w tle fotografia Zgromadzenia Ogólnego ONZ.

THE FAMILY OF MAN A FEW DECADES LATER

S u m m a r y

The photographic exhibition *The Family of Man* created by Edward Steichen was for the first time opened in the halls of the Museum of Modern Art in New York in 1955. It was a great commercial success and in the next less than ten years it was shown in 68 countries the world over. In the years 1959-1960 it also came to Poland and owing to its favorable reception became one of the most important turning points in the history of the Polish post-war photography, both artistic and documentary. During the next years the exhibition *The Family of Man* was also subjected to harsh criticism.

The starting point for the present paper is the image of the exhibition that emerges from the Polish writing. The literature of the subject is modest, it consists mainly of small contributions; moreover, there are several works, in which thoughts taken from a few famous critical texts devoted to the exhibition, among others from the texts by Roland Barthes, Susan Sontag, Allan Sekula, are cited without any reflections. Only some Polish researchers interpret these important critical opinions with respect to the specific political and artistic situation that existed in Poland of the 1950s and 1960s (among others socialist realism, Gomułka's thaw).

The present article aims at indicating the profits from a reinterpretation of the exhibition on the ground of the history of Polish photography, and also of Polish culture of the post-war decades. The author tries to indicate the basis for studying Polish reception of the Steichen project. The reflections contained in the present paper are mainly focused on several subjects that are important for the exhibition, like the war, the American politics in the era of the cold war, the family. Moreover, the discussion also points to some aspects of the origin of the exhibition and to the conception of photography that is contained in it.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Edward Steichen, fotografia artystyczna, fotografia polska po 1945 roku, fotografia obca po 1945 roku, krytyka artystyczna, recepcja, reportaż, socrealizm, wystawy fotograficzne, zimna wojna.

Key words: Edward Steichen, artistic photography, Polish photography after 1945, foreign photography after 1945, criticism of art, reception, documentary, socialist realism, photography exhibitions, cold war.



1. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu



2. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu



3. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu – w tle fotografia żołnierza poległego podczas wojny koreańskiej



4. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu – fotografia wybuchu jądrowego



5. Widok ekspozycji *The Family of Man* w Musée The Family of Man w Clervaux w Luksemburgu – w tle fotografia Zgromadzenia Ogólnego ONZ