

Agnieszka Pindera

Okno, którego nie możemy zamknąć

*Przybyli by zobaczyć
Ze wschodu, z zachodu, z miast i z krain.
Przybyli nie z czci dla Pana,
ale z żądz¹.*

Zgromadzenie (*The Gathering*) to film Briana Gilberta, który powstał w wyniku fascynacji fenomenem publicznych egzekucji przynoszących widzom perwersyjną przyjemność. Obraz Gilberta jest opowieścią o grupie osób, które z nieukrywaną satysfakcją patrzyły na śmierć Chrystusa. Kara, jaka je za to spotkała, jest wieczne przyglądanie się wszelkim zbrodniom ludzkości.

Jak pisze Susan Sontag w *Regarding the Pain of Others*, bycie świadkiem katastrof mających miejsce w innym kraju jest kwintesencją nowoczesnego doświadczenia². W jednym z esejów zamieszczonych w książce *O patrzeniu* John Berger mówi o tym, jak „fotografia stała się dominującym i najbardziej «naturalnym środkiem» odnoszenia się do tego, co się pojawia. [...] stała się substytutem świata, jego świadectwem. Sądzono [...], że fotografia jest najbardziej przezroczystym z mediów i oferuje bezpośredni dostęp do rzeczywistości”³. Berger stawia pytanie o skutki publikowania obrazów cierpienia w mediach i przytacza jedną z możliwych odpowiedzi, według której fotografie szokują przypominając o rzeczywistości, odsłaniają to, co kryje się za statystykami i polityką. Spojrzenie fotografa transmitowane przez media działa jak nasze własne „okno, którego nie możemy zamknąć”⁴. „Kiedy patrzymy na te zdjęcia, chwila cierpienia innych pochłania nas. Czujemy rozpacz bądź oburzenie. Rozpacz związana z przyjęciem na siebie części cierpienia innych jest bezcelowa. Oburzenie wymaga zaś działania. Próbuje się wynurzyć się ze sfotografowanej chwili i powrócić do naszego życia. A kiedy to robimy, kontrast między tymi chwilami sprawia, że podjęcie na powrót naszego życia staje się beznadziejnie nieadekwatną odpowiedzią na to, co właśnie ujrzeliśmy”⁵.

Fotografia zadziwia i szokuje. Pytanie: jak długo? Szok też w końcu staje się znajomy, powszednie w wyniku zdolności człowieka do szybkiej adaptacji.

Związek fotografii i śmierci jest prawie tak stary jak narodziny tej pierwszej (aparat fotograficzny wynaleziony został w 1839 roku). Roger Fenton, pierwszy „oficjalny” fotograf wojenny, został wysłany na Krym w 1855 roku przez rząd brytyjski, by zmienić sposób postrzegania coraz bardziej niepopularnej wojny. Celem jego zdjęć było podniesienie morale. Fenton fotografował Wojnę Krymską (1853-56), używając do tego celu techniki mokrego kolodionu, która poprzez niską czułość uniemożliwiała wykonywanie zdjęć migawkowych. Czas naświetlania przy użyciu tej metody to około piętnastu sekund, dlatego też fotografie Fentona przedstawiały głównie zaaranżowane scenki

z życia obozowego i statyczne ujęcia miejsc bitew czy magazynów broni. Wykonał on w ciągu czterech miesięcy grubo ponad trzysta zdjęć, każdorazowo prosząc żołnierzy, by zamierali w bezruchu. Jego zdjęcia to obrazy spoza linii frontu. Wojna – ruch, bałagan, dramat – pozostaje poza obiektywem⁶. Zdjęciami pól po bitwie, tej, a także innych wojen, zajmował się natomiast Felice Beato, prawdopodobnie autor pierwszych w historii zdjęć zwłok.

Ta sama metoda wykorzystana została w procesie dokumentacji Wojny Secesyjnej (1861-65), pierwszym przeprowadzonym na taką skalę. Z fotografów biorących udział w portretowaniu tego konfliktu najbardziej znani to Mathew Brady, Alexander Gardner i Timothy O'Sullivan. Po wojnie opublikowano dwuczęściowy album raportów z walk, *Gardner's Photographic Sketch Book of the War* (1865-66). Nie był to jednak bestseller, powodem mogła być wysoka cena lub niechęć społeczeństwa do pamiętania o tragicznych wydarzeniach.

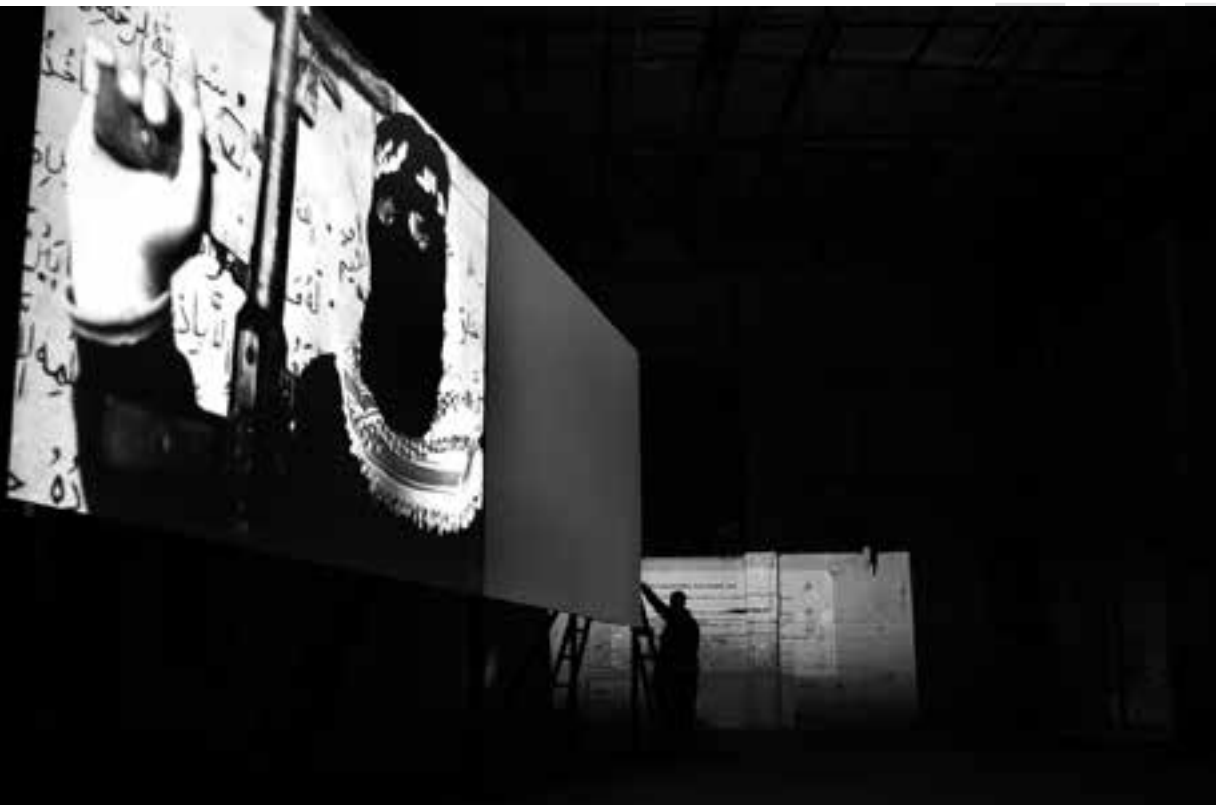
„Aparat jest okiem historii” – zwykł podobno mawiać Brady⁷. W imię realizmu wymagał pokazywania na fotografiach nieprzyjemnych faktów. Celem tych fotografii było pokazanie horroru i grozy wojny, jej prawdziwej twarzy. Tylko z tą prawdą bywało różnie. Dla autorów zdjęć fotografowanie oznaczało komponowanie, a pragnienie aranżowania elementów obrazu nie słabło z byle powodu. *The Home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg* – zdjęcie przedstawiające martwego żołnierza Konfederacji zostało wykonane w październiku 1862 roku przez ekipę Brady'ego, po przeniesieniu zwłok w bardziej „malownicze” miejsce. Jest to jeden z wielu przykładów kanonicznych obrazów fotografii wojennej, które były reżyserowane przez twórców, z czego często nie zdajemy sobie sprawy.

Wykorzystywanie fotografii w celach propagandowych i manipulowanie obrazem ma niezwykle długą tradycję. Naziści jako jedni z pierwszych zaczęli systematycznie stosować propagandę fotograficzną, a także dostrzegli niebezpieczeństwo dokumentu. August Sander poświęcił 40 lat swojego życia na pracę nad cyklem zdjęć ukazujących niemieckie społeczeństwo klasa po klasie. Po dojściu Hitlera do władzy artyście zabroniono pracy nad tematem, który nie potwierdzał faszystowskiej teorii aryjskiej rasy – przywódców świata⁸.

Nie tylko politycy w celach propagandowych upowszechniali fotografię. W 1924 roku, w dziesiątą rocznicę wybuchu I wojny światowej, Ernst Friedrich, niemiecki działacz pacyfistyczny, wydał książkę *Krieg dem Kriege! (Wojna przeciw wojnie!)*. To album złożony z ponad 180 fotografii, w większości publikowanych po raz pierwszy. Pochodzą z prywatnych zbiorów weteranów, raportów medycznych i rządowych, nie zawsze zostały zdobyte w uczciwy sposób. „Pomiędzy zabawkami i grobami czytelnik podejmuje się wyprawy poprzez cztery lata rzezi i destrukcji. Ogląda strony zrujnowanych kościołów i zamków, zniszczonych doszczętnie wiosek, spustoszonych lasów, storpedowanych parowców, roztrzaskanych pojazdów, powieszonych dezertów, półnagich prostytutek w wojskowych burdelach, żołnierzy w śmiertelnej agonii po atakach gazem trującym, szkielety armeńskich dzieci”⁹. Każda fotografia, podobnie jak wstęp, opatrzone są komentarzem w czterech językach: niemieckim, angielskim, francuskim i holenderskim. Tłumaczenia i stosunkowo niewielka cena publikacji miała według autora zapewnić szybkie rozprzestrzenienie się jego idei. Sposób, w jaki Friedrich zmontował ze sobą obrazy, komentarze, jakimi opatrzył zdjęcia, dają czytelny obraz jego stanowiska wobec przemocy. Sprzeciw wobec wojskowej ideologii przebija z każdej strony książki. Do 1930 roku *Wojna przeciw wojnie!* w samych Niemczech miała już dziesięć edycji, została też

przetłumaczona na wiele języków. Friedrich był również założycielem – działającego do dziś – Anti War Muzeum w Berlinie.

Od 1936 roku wojnę w Hiszpanii dokumentował zdeklarowany pacyfista Robert Capa – najbardziej znany i celebrowany z politycznie zaangażowanych fotografów. Między innymi ze względu na rosnący popyt na fotografię prasową wraz z grupą przyjaciół założył w Paryżu w 1947 roku Agencję Fotograficzną Magnum, której celem było reprezentowanie interesów niezależnych fotografów. Magnum miało też tworzyć kronikę swoich czasów, towarzyszyć okresowi wojny i czasom pokoju jako świadek wolny od sądów. Dzięki tej agencji fotografia zaczęła być pojmowana jako inicjatywa globalna.



Instalacja Why Mister, Why? część wystawy Teatru Wojny, kurator: Mark Power, Fabryka Schindlera, Miesiąc Fotografii w Krakowie (2007).

Rokrocznie, począwszy od 1955 roku, w Amsterdamie odbywa się międzynarodowy konkurs fotografii prasowej World Press Photo. Konkurs cieszy się ogromnym zainteresowaniem publiczności, która tłumnie odwiedza pokonkursowe wystawy objazdowe organizowane niemal w każdym miejscu na świecie. Miliony maszerują od odbitki do odbitki, oglądając raz jeszcze przedstawienia katastrof i dramatów. Tomasz Tomaszewski, który dwukrotnie był jurorem w konkursie, tak tłumaczy wątpliwości, jakie mogą nasunąć się po obejrzeniu wystawy: „Może nam się wydawać, że świat nie był taki zły, ale to nieprawda. [...] Niestety, nie jest to obraz idylli i może nam to przeszkadzać. Ale jeśli pomyślicie Państwo, ile osób zostało zabitych w bezsensownych wojnach minionego roku, ile dzieci

zginęło z głodu, to nie sądzę, by ilość zdjęć pokazujących ten problem była przesadzona. Patrząc na ten konkurs jak na fotograficzną historię naszego świata¹⁰. Zdecydowanie krytycznie o polityce World Press Photo wypowiadają się artyści, tacy jak między innymi Zbigniew Libera poprzez cykl zdjęć *Pozytywy* (2003). Artysta bierze na warsztat ikoniczne wręcz fotografie ludzkiego cierpienia, jak *Napalm* autorstwa Nicka Uta (1972), powtarza kompozycje, ale diametralnie zmienia wymowę i nastrój obrazu. Również w serii *Wyzwolenie* prezentowanej po raz pierwszy na łamach *Przekroju* (14.04.2003) Libera igra z naszą pamięcią i łatwowiernością. *Sen Busha*, fotografia zdobiąca okładkę magazynu, która przedstawia iracką kobietę ściskającą żołnierza armii Stanów Zjednoczonych, udaje dokument, a tymczasem jest zwykłą inscenizacją.



Instalacja *Why Mister, Why?* część wystawy *Teatry Wojny*, kurator: Mark Power, Fabryka Schindlera, Miesiąc Fotografii w Krakowie (2007).

Także kuratorki Magdalena Ujma i Joanna Zielińska wystawą *Bad News* (19.05-30.06.2006) starają się zwrócić uwagę na związek piękna i przemocy. „Współczesne piękno okazało się występować w wizerunkach złych wydarzeń i katastrof. Do tego doszła świadomość wielkiej popularności takich imprez, jak konkurs fotografii prasowej World Press Photo. Przemoc mediów, wywierana na widzach, a wyrażająca się poprzez bombardowanie złymi informacjami, które tworzą nasz obraz świata, przypieczętowała naszą decyzję o stworzeniu wystawy poświęconej złym wiadomościom – *Bad News*”¹¹. Rok później w gdańskiej Łażni kuratorki zdecydowały się pokazać wystawę *Last News* (13.04-20.05.2007) będącą swoistym rozwinięciem badanego tematu.

Tłumy pragną złych wiadomości, dlatego odwiedzają takie wystawy jak *Testimony 1990-2006* Jamesa Nachtwey'a, pokazywaną między innymi w Amsterdamskim Foam Museum wiosną 2007. Jej widzowie byli prześladowani przez obrazy wszystkich kataklizmów ostatnich szesnastu lat: począwszy od obrazów przepelnionych rumuńskich sierocińców wykonanych w 1990 roku, po wykonane pod koniec ubiegłego roku zdjęcia ze szpitali irackich, w których poddawani są leczeniu amerykańscy żołnierze. Fotografie wybrane na wystawę są wręcz makabrycznie estetyczne, przerażające i piękne zarazem. Taki jest na przykład niezwykle starannie skomponowany portret chłopca z plemienia Xhosa poddawanego rytuałowi przejścia, który polega na życiu w izolacji przez wiele tygodni. Częścią rytu jest też malowanie ciała kredą, pokrywanie go tatuażami, a w finale obrzezanie. Na ścianie obok widzimy obrazy głodu, jakie Nachtwey fotografował w latach 1992-1993 w Sudanie i Somalii. Po przeciwnej stronie sceny ludobójstwa, jakie miało miejsce w Rwandzie w 1994 roku. Zdjęciom brak opisów, cała charakterystyka zamieszczona jest w katalogu, co może oznaczać, że należy je traktować przede wszystkim jak obrazy, a dopiero później jako dokumenty. Trudno przyjąć tę hierarchię bez poczucia sprzeciwu.

Innego typu lekcji historii udziela widzom Geert van Kesteren'a na wystawie *Why Mister, Why?*, która jest sprawozdaniem z pobytu holenderskiego dziennikarza w Bagdadzie w kwietniu 2003 roku. Kesteren jako wysłannik UNICEF-u, „Newsweeka” i „Stern'a” raportował wydarzenia z Iraku. Fotografie Holendra to obrazy zaangażowane w politykę, krytykujące amerykański rząd i jego metody militarne. Zdjęcia z baz wojskowych mieszają się z przedstawieniami brutalnych wkróczeń do irackich domów, portretami więźniów i matek oplakujących swoje dzieci. Van Kesteren ani nie kreuje, ani nie retuszuje świata. Pokazuje rzeczywistość taką, jaka ona jest: często nieostra i niejasna, momentami absurdalna, najczęściej przerażająco brutalna. Według Sontag to właśnie gorszej jakości fotografie wydają się bardziej autentyczne. W obrazach okrucieństwa ludzie szukają śladów bycia ich świadkiem. Ślady kunsztu natomiast bywają uznawane za nieszczerze lub wręcz sztuczne¹². Van Kesteren konstruuje obraz wydarzeń dla tych, którzy nie widzieli „na własne oczy”, użycza swojego spojrzenia, tym samym konstruuje w nas wizerunek przeszłości.

Wystawa *Why Mister, Why?* jest też odpowiedzią na proponowane przez Bergera konstruowanie kontekstu dla fotografii. W trakcie podróży do Iraku Kesteren wykonywał zarówno zdjęcia, jak i osobiste notatki. Wystawa *Why Mister, Why?* jest rodzajem gotowej ekspozycji do wynajęcia, której towarzyszą multimedialne projekcje przekazujące informacje o sytuacji w Iraku *online* i wyczerpująca publikacja. To ćwiczenie praktyczne z polityki historycznej. Van Kesteren wraz z producentami ekspozycji podejmują się interpretacji historii, uwzględniając aktualną sytuację polityczną fotografowanego kraju.

Sontag pisze, że fotograf może jednocześnie stworzyć obiektywny dokument i osobiste świadectwo, wierną kopię danego momentu w rzeczywistości i jego komentarz. Van Kesteren jest na to dowodem. Tak wielopłaszczyznowy sposób prezentacji na powrót umieszcza fotografię w kontekście doświadczenia społecznego i pamięci zbiorowej, które postuluje Berger¹³. Pamięć zbiorowa – jak mówi Barbara Szacka – „nie może obyć się bez wiedzy historycznej, którą się żywi, selektywnie wykorzystując ją jako tworzywo do budowania obrazów przeszłości według własnych zasad”¹⁴. Jednak historia powszechna, żywicielka pamięci, też poddawana jest selekcji. Selekcja ta dokonywana jest na poziomie nadawców, historyków, którzy pomijają szczegóły, uznając je za „wiedzę specjalistyczną”¹⁵. Za najbardziej wiarygodny kanał przekazu pamięci przeszłości nie uznaje się więc zawodowych historyków, a naocznych świadków¹⁶ – czyli również fotografie.

„Co zastępowało fotografię, nim wynaleziono aparat fotograficzny? Odpowiedź, której można by oczekiwać, brzmi: rycina, rysunek, obraz malarski. Jednak bardziej odkrywczą odpowiedź brzmiałaby: pamięć. To, co fotografie czynią z przestrzenią otaczającą nas, należało wcześniej do domeny refleksji¹⁷. Pamięć wojny, jak pamięć w ogóle, jest zwykle lokalna. Każda pamięć jest też indywidualna, nie reprodukowalna – umiera wraz z osobą – uważa Susan Sontag¹⁸. Według Bergera „aparat uwolnił nas od ciężaru pamięci. Obserwuje nas jak Bóg, jak również obserwuje dla nas. Leczą żaden z bogów nie był tak cyniczny, ponieważ aparat fotograficzny zapisuje, by można było zapomnieć¹⁹. Zdjęcia ludzkiego cierpienia opowiadają o ocalałych, którzy pragną przetrzeni pamięci, jakimi są muzea. Pamięć zakłada pewnego rodzaju akt odkupienia. Zapomniane zostaje ocalone przed nicością. To, co zapomniane, ulega odrzuceniu²⁰. I ten akt może być sterowany przez twórców takich jak agencja Paradox czy firma projektowa Nizio Design International.

Paradox to powstała w 1993 roku holenderska organizacja *non-profit* specjalizująca się w tematycznych projektach fotograficznych i medialnych. Produkuje między innymi *travelling exhibitions*, które często poza znakomitą stroną wizualną poruszają ważne kwestie społeczne. Tworzy nowy model edukacji przejmujący środki wyrazu współczesnych mediów – telewizji, internetu etc. Podobne aspiracje ma Nizio Design International – firma, która ma na koncie realizację takich monumentów jak: Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum byłego Obozu Zagłady w Bełżcu czy Gross-Rosen – Kamienne Piekło. Podczas gdy Paradox znajduje formę dla prezentacji fotografii, Nizio opakowuje narodowe mitologie.

Temat propagandowej siły ekspozycji ma bogatą historię, którą zajmuje się między innymi Mary Anne Staniszewski w książce *The Power of Display*. Rozdział *Installations for Political Persuasion* autorka zaczyna opisem wystawy *Road to Victory*, którą wyprodukowało Museum of Modern Art w Nowym Jorku, gdy Stany Zjednoczone przystąpiły do udziału w drugiej wojnie światowej (1942). „Dla nas, po pięćdziesięciu latach, *Road to Victory* przypomina romantyczne, ale oczywiście ćwiczenie z propagandy wojennej. Jednak wtedy było uznawane za inspirujący portret Ameryki, charakterystyczny rodzaj wyobrażeń powszechny w Stanach w pierwszych latach wojny²¹. Staniszewski podkreśla, że wystawa *Road to Victory* powinna być postrzegana jako pewien rodzaj kontynuacji ówczesnych praktyk tworzenia esejów fotograficznych w prasie. Wszystkie zdjęcia, z których zbudowana jest ekspozycja, pochodzą z agencji rządowych lub fotograficznych, czyli z tych samych źródeł, z których czerpała prasa. Warto dodać, że kurator ekspozycji, Edward Steichen, otrzymał również zadanie nadzoru nad grupą fotografów wojennych. Na wystawie pokazano w nowym kontekście prace Farm Security Administration²² jako portrety idealnego narodu, który niebawem osiągnie militarny sukces. „Zaangażowanie muzeum w sprawę amerykańskiego rządu, czyli produkcja propagandy i stworzenie z kultury instrumentu politycznego, to ważne aspekty muzealnej historii²³ – podkreśla Staniszewski. Wkrótce Steichen zajął się produkcją wersji objazdowych *Road to Victory*, a także nowym projektem, w którym jeszcze wyraźniejsza była współpraca między muzeum a wojskiem – *Power in the Pacific* (1945).

Fotografie i monumenty cierpienia wywołują wiele pytań i skrajnych emocji. Granica pomiędzy hołdem a kuglarstwem ciągle jest niezwykle cienka. Nie ma jednoznacznych odpowiedzi na pytanie: Jak dziś „konserwować” historię? Czy ważniejszy jest autentyzm ekspozycji, czy emocje, jakie może wywołać w widzu? Dla Bergera „fotografie są relikwiami przeszłości, śladami tego, co się wydarzyło²⁴. A zadanie fotografii polegać ma na włączeniu jej do pamięci społecznej i politycznej, i zaprzestanie traktowania jej jako

substytutu, co prowadzić może do ich zaniku. James Nachtwey mówi, że bardzo dużo czasu zajęło mu przekonanie innych, że nadaje się do wykonywania zawodu fotografa wojennego. Mówi też, że znacznie więcej czasu potrzebował, aby przekonać do tego samego siebie²⁵. I podobnie my, widzowie odwiedzający wystawy, śledzący telewizyjne newsy, przekonujemy siebie, że możemy na to patrzeć bez mrugnienia okiem.

Bibliografia:

John Berger, *O patrzeniu*, tłum. Sławomir Sikora, Fundacja Alertheia, Warszawa, 1999.

Geert van Kesteren, *Why Mister, Why?*, Artimo, Amsterdam, 2005.

James Nachtwey, *Testimony*, katalog wystawy, Foam_Fotografiemuseum, Amsterdam, 2007.

Nowi dokumentaliści, red. Adam Mazur, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2006.

Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2003.

Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Installations at the Museum of Modern Art*, tłum. własne, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1998

Barbara Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa, 2006.

Zbigniew Tomaszczuk, *Lowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa, 1998.

Przypisy

¹ *Zgromadzenie (The Gathering)*, reż. Brian Gilbert, USA, 2002, materiały dystrybutora.

² S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, s. 18. Tłum. własne.

³ J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 72.

⁴ Ibidem, s. 57.

⁵ Ibidem.

⁶ S. Sontag, op. cit., s. 50.

⁷ S. Sontag, op. cit., s. 52.

⁸ Z. Tomaszczuk, *Lowcy obrazów. Szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998, s. 39.

⁹ S. Sontag, op. cit., s. 34.

¹⁰ Tomasz Tomaszewski, cyt. za: Z. Tomaszczuk, op. cit., s. 63.

¹¹ Magdalena Ujma, Joanna Zielińska, *Bad News*, <<http://www.kronika.org.pl/>>, data dostępu: 02.11.2007.

¹² S. Sontag, op. cit., s. 118.

¹³ Według Bergera, by umieścić fotografię z powrotem w kontekście doświadczenia i pamięci zbiorowej, „musimy uwzględnić prawa pamięci”. Należy skonstruować kontekst dla fotografii poprzez inne obrazy, a nie jak do tej pory wykorzystywać ją, by „zilustrować dowód, przedstawić myśl”. Zdjęcia muszą przestać powtarzać to, co już powiedziały słowa. „Pamięć nie jest w żadnym wypadku unilinearna. Pamięć pracuje radialnie, to znaczy za pomocą niezliczonej ilości skojarzeń, z których wszystkie wiodą do tego samego wydarzenia”. Zob. J. Berger, op. cit., s. 86-87. Psychologia tłumaczy to w ten sposób: „wylawiamy kluczowe elementy z naszych doświadczeń i przechowujemy je. A następnie raczej rekonstruujemy je lub wręcz tworzymy na nowo obrazy niż wydobywamy kopie. Czasami w procesie rekonstruowania dodajemy uczucia, przekonania, a nawet wiedzę, którą zdobyliśmy później”. Cyt. za: B. Szacka, op. cit., s. 41.

¹⁴ Ibidem, s. 24.

¹⁵ Ibidem, s. 28.

¹⁶ Ibidem, s. 63.

¹⁷ S. Sontag, op. cit., s. 74.

¹⁸ Ibidem, s. 86.

¹⁹ J. Berger, op. cit., s. 80.

²⁰ Ibidem, s. 78.

²¹ M.A. Staniszewski, *The Power of Display: A History of Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge-London 1998, s. 215. Tłum. własne.

²² Amerykańska instytucja prowadząca działalność o charakterze propagandowym powołana w czasach Wielkiego Kryzysu „do ukazania opinii publicznej ciężkiego położenia robotników najemnych”. Cyt za: W. Wilczyk, *Czy to dziwne? Nie, wcale*, [w:] *Nowi dokumentaliści*, red. A. Mazur, kat. wyst. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2006, s. 19.

²³ M.A. Staniszewski, op. cit., s. 224.

²⁴ J. Berger, op. cit., s. 83.

²⁵ *War photographer*, reż. Christian Frei, Szwajcaria, 2001.

Summary

The relationship between photography and death dates back to the birth of the former. In *About Looking* John Berger asks about the consequences of publishing pictures of human suffering. Photography can surprise and shock. The question is: How long will it continue to do that? Shock can also be familiar, because people have the ability to adapt quickly.

As Mathew Brady, a photographer during the American Civil War (1861–65), used to say: “Camera is the eye of history”. The aim of his photos was to show the horror of war and its real face. But the general practice was different. For photographers composition meant everything and they had no scruples about arranging images as they saw fit. Using photography for propaganda reasons and pictorial manipulations has a long tradition. At first, the Nazis started using photography as propaganda, but then they noticed the danger of documentary materials. Photography can be considered an atypical history lesson, as Geert van Kesteren shows us in the *Why Mister, Why?* Exhibition, a report from his journey to Baghdad in April 2003. His photographs show reality as it is: often blurred and vague, sometimes ridiculous, often fearfully brutal. The *Why Mister, Why?* is a travelling exhibition, with multimedia projections, which transfer on-line information from Iraq, and an exhaustive publication. This is a political history in practice. Van Kesteren and the exhibition producers take into consideration Iraq’s contemporary history.