



QSR – Edycja Polska
Przegląd Socjologii Jakościowej
Tom IV, Numer 3 – Listopad 2008

Maciej Frańkowiak
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska

Zjawisko „fotografii fotografii”, czyli interpretacja zdjęć, które komentują same siebie

Abstrakt

W niniejszym artykule krytyczna analiza fotografii Thomasa Strutha - zawarta w części pierwszej - staje się pretekstem do socjologicznej interpretacji specyficznego sposobu fotografowania. Tematem rozważanych zdjęć staje się fotografia w świecie społecznym - użyci, które się z niej czyni, relacje i zniekształcenia, którym podlega przedstawiana za jej pośrednictwem rzeczywistość. Z perspektywy socjologii wizualnej ta tematyczna zmiana wydaje się jednak prawdziwie interesującą dopiero wtedy, gdy rozważyć ją również na planie współczesnego statusu samych zdjęć, a więc interpretować ją na tle przemian w funkcjach i sposobach, w jakich je dziś używamy i teoretyzujemy o nich. Takim refleksjom poświęcona jest druga część tego tekstu. Przyglądam się w niej fotografii w teorii, albumie, galerii, reklamie i krytyce, analizując produkty tych praktyk w optyce - wypracowywanej w trakcie niniejszych rozważań - kategorii „fotografii fotografii”; kategorii, którą proponuję potraktować nie tylko jako lakmus współczesnego porządku wizualnego, ale także jako stabilizator tego porządku.

Słowa kluczowe

Thomas Struth, fotografia fotografii, fotografia postmodernistyczna, socjologia wizualna, regulacyjne funkcje fotografii, patrzenie „od” obrazu, reklama, fotografia rodzinna, krytyka fotografii.

„Museum Photographs”

Postawmy się na początek w roli widza i popatrzmy. Sukiennice. Mniej więcej trzydzieści osób zasiadających, jedzących i pijących przy stołach. Gwar. Rozmowy o interesach, flirty, plotki. Festiwal tkanin, biżuterii, zastaw, modnych fryzur i póż; wszystko skąpane w wiosennym świetle. Lekki chłód marmurowych kolumn, atmosfera włoskiego placu. Fotograficzny realizm takiego przedstawienia ustępuje wraz z kolejnymi krokami oddalającymi widza od renesansowego okna. To właśnie - między innymi - rama przypomina o roli widza, przywracając drugą rzeczywistość, tą

galeryjną, w której obraz przestaje być oknem a zaczyna być przedmiotem posiadającym własną fizyczność. Namalowanym przez kogoś punktem widzenia. Postawmy na początek tezę, że obraz malarski/fotograficzny potrafi skutecznie wciągnąć widza w swoją narrację tylko za cenę zapomnienia go jako obiektu (Krajewski, w druku). Innymi słowy przenoszę się do rzeczywistości przedstawianej przez obraz tylko wtedy, gdy jednocześnie zapomnę o rzeczywistości, z której go oglądam; obraz, który zbyt mocno zaznacza swój konstruowany charakter nie spełnia efektywnie roli okna. Mijamy w pamięci, że desygnowane przez niego obiekty tracą wtedy na wiarygodności.

Swoją wielkością (183/213 cm) przywoływane wyżej płótno - „Kolacja w domu Levi” (Paolo Veronese, 1573; <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWorkcgroupid=999999961&workid=21006&searchid=8964&tabview=image>) - przypomina kinowy ekran i między innymi z tego powodu tak łatwo się w nim zapomnieć, kiedy stoimy wystarczająco blisko. Jego autor ustawia nas na schodach prowadzących do stołu, używając zbieżnej perspektywy wciąga w narrację. Dzięki wyobraźni zaczynamy partycypować w przedstawionym wydarzeniu. Uczestniczę raczej niż uczestniczymy - nie każdy w takim samym stopniu interesuje się płótnem. Wystarczy odwrócić głowę, kierując wzrok od obrazu w stronę sali. Diametralnie różny widok. „Oglądani wzdłuż akademii widzowie snują się, są zamgleni, wspierają się o niebieski wiatrak, poprawiają aparaty przewieszane przez ramię, odpoczywają na krzesłach. Na ich tle werońscy ucztujący jawią się już nie tylko jak żywe i lepiej ubrane, ale również jako bardziej dynamiczne figury” (Tuchman, b.d.). Ledwo słyszalny dźwięk otwierającej się migawki. Kto zwróci uwagę na kolejnego fotografa? W rogu jednej z sal weneckiej Galleria dell’ Accademia Thomas Struth uwiecznia ze statywu całą sytuację „(...) używa współczesnych gości by ‘zbudzić do życia’ werońskie dzieło” (Tuchman, ibidem).

(Re)Konstruowanie dialogu

Struth w jednym z wywiadów: „Chciałem przypomnieć oglądającym moje prace, że kiedy dzieła sztuki powstawały nie były ani ikonami, ani częściami muzeów (...) kiedy dzieła sztuki stają się fetyszami to umierają” (Tuchman, ibidem). Jak przywrócić im życie? Fotograf wierzy, że można to zrobić cytując obrazy malarskie w kadrze wykonywanej fotografii; łącząc je “bezszwowo” z galeryjnym kontekstem, który ma im przywrócić ich oryginalną witalność. Taki wewnątrz-kadrowy dialog opiera się w serii „Museum Photographs” na powtórzeniach - „tu dla przykładu jeden z widzów pochyla się, naśladując w manierze jednego z uczniów Chrystusa, stając się tym samym kolejnym echem jego pozycji” (katalog Tate Modern o zdjęciach z londyńskiej National Gallery; <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=21005&searchid=8964&tabview=image>). Podstawowa zasada “budzenia do życia” obrazów brzmi: fotograf potrzebuje figur, żeby odpowiadały innym figurom (artysta doszedł do niej po tym, gdy nie był zadowolony z efektów uzyskanych pod obrazami Mondriana, Vermeera i Newmana).

W zdjęciach Strutha z Petersburga (również pochodzących z „Museum Photographs”; http://www.nytimes.com/imagepages/2007/04/10/arts/10stru_CA1ready.html; <http://www.artnet.com/artwork/425010680/295/thomas-struth-hermitage-2-st-petersburg.html>; <http://www.artnet.com/artwork/425010777/295/thomas-struth-hermitage-6-st-petersburg.html>) nie brakuje ludzi oglądających obraz. Brakuje za to samego obrazu. Brakuje go w kadrze, ale jest on przez kadr cytowany, funkcjonuje

jako istotne coś. Fotograf przywołuje go za pośrednictwem patrzących na to coś bywalców muzeum, których każe nam oglądać. Tą nieodpowiedniość spojrzeń możemy uznać za kolejną próbę dialogu, tym razem już nie wewnątrz-obrazowego, ale z widzem. Zwróćmy też uwagę, że takim kadrowaniem, pozostawiając oglądany obraz poza zdejmowanym widokiem, Struth przenosi uwagę odbiorcy od wystawianych obrazów, w kierunku tego, co - jeżeli nie drzemie w nas socjolog albo *voyeur* - zazwyczaj pomijamy podczas wizyt w muzeum - innych oglądających. Właśnie dzięki temu, że nie widać tego, na co patrzą przedstawieni w fotografiach ludzie, artysta może uruchomić mechanizm zainteresowania - jeszcze bardziej jestem tym „czymś” zaciekawiony, a fakt, że tego nie widzę sprawia, że próbuję to zinterpretować poprzez obserwowanie nań reakcji tych, którzy to oglądają. Nacisk skupia się tu więc - znów - przede wszystkim na recepcji. Spojrzenie, które oferuje Struth daje nam możliwość rozpatrzenia tego jak niewidoczny w kadrze obraz działa (jakie zachowania prowokuje); wracamy na domniemane pola analiz nauk społecznych.

Okno z zewnątrz muzeum

Na poziomie ikonicznym patrzymy przez okno, ale niejako z zewnątrz muzeum. Dzięki zdyscyplinowanemu przez Strutha czytaniu obserwujemy szereg zachowań, które możemy - w odwołaniu do subiektywnych doświadczeń - zakwalifikować jako charakterystyczne dla tego typu miejsc. Część widzów „gapi” się na obraz, część go kontempluje, część patrzy w sufit. Interpretujemy procesy tłumaczenia dzieł, ale także nudę, zniecierpliwienie i zmęczenie towarzyszące ich oglądaniu. Możemy próbować rozpoznać i analizować skonwencjonalizowane dystanse, jak również sposoby ich łamania; typy relacji łączących zwiedzających i charakter grupy. Możemy interpretować konwenanse i prawidłowości w odbiorze. Fotografie z serii „Museum Photographs” można też traktować jako te, które dosyć dobrze unaoczniają proces fetyszycacji dzieł i miejsc ich eksponowania.

Takie jak powyższe sposoby oglądania uzależnione są do pewnego stopnia od samego zdjęcia - temat musi je umożliwiać. Obraz może ponadto reżyserować swoje odczytanie, a więc dzięki odpowiedniej konstrukcji zachęcać do takiej, a nie innej lektury (właśnie po to wskazywałem na mechanizm wzmagający zainteresowanie). Zdjęcie może zatem animować kierunek interpretacji, ale - co istotne - nigdy go nie determinuje. Każdy odbiorca posiada unikalne doświadczenie wizualne, intencje oraz konkretny stan emocjonalny towarzyszący oglądaniu, które nie pozostają bez wpływu na kierunki analiz. Co więcej, znaczenie każdego obrazu stanowione jest dopiero w kontekście jego prezentacji (Becker, 1995). Dodajmy też, że proces interpretacji nie opiera się tylko na bazie denotowanych przez obraz przedmiotów, ludzi i sytuacji, ale wikała w sobie również poza-obrazową rzeczywistość. Możemy się na przykład domyślać, w jakich okolicznościach powstawał konkretny obraz i będzie to miało wpływ na sposób, w który on dla nas znaczy. Zatrzymajmy się w tym miejscu i zastanówmy, na czym polegałaby specyfika rozważanych fotografii Strutha?

Znowu weźmy na warsztat fotografie z petersburskiej części omawianej tu serii. Jak każde, tak i one prowokują w pierwszej kolejności do patrzenia na bezpośrednio przedstawione w kadrze obiekty. Jak jednak pamiętamy, zdjęcia te portretują przede wszystkim oglądanie, przez co nie tylko poświadczają, ale wręcz unaoczniają status obrazów i ich oddziaływanie. Prowokują zatem patrzenie, które nazwać można „od” obrazu, rozumiane nie tyle jako kolejny sposób patrzenia

odbiorcy na fotografii (odnoszę się tu do trzech sposobów patrzenia na fotografię wyróżnionych przez Terence'a Wrighta: "na"/ "za"/ "przez"), co raczej patrzenia samej fotografii, która, oczywiście wykonana przez fotografa, ale niekoniecznie z tą intencją, zaczyna komentować samą siebie.

Fotografia, w której odbijają się informacje o nas samych i użytkach, które czynimy z obrazów. Czy nie tak właśnie komunikuje każde ze zdjęć? W istocie, ale różnica polegałaby tu na tym, że jakkolwiek każdej fotografii można się przeglądać również "na" i "za", to jednak najpowszechniejszym ze sposobów patrzenia, bo niewymagającym większych kompetencji, nadal pozostaje ten "przez" zdjęcie. Wpływ kadru, retuszu, kontekstu prezentacji albo konwencji odkrywała w zdjęciach chociażby semiologia lub brytyjska szkoła krytyczna, ale śledztwa tego należało się podjąć na własną rękę, do czego potrzebne były odpowiednie umiejętności. Fotografie z tematem „od” obrazu wyraźnie grają z tą konwencją i podają te informacje do wglądu już na najprostszym, ikonicznym poziomie. Innymi słowy to, co kiedyś pozostawało treścią patrzenia "za" i "na" zdjęcie, a więc chociażby kontekst, wpływ fotografa, samego aparatu czy konwencji na charakter relacji, teraz ofiarowuje się już patrzącemu "przez". Zobaczmy jednak, znowu na przykładzie zdjęć Strutha, że wcale nie oznacza to, że zniknął obszar, którego można by się - po staremu - domyślać na własną rękę.

Podporządkowująca perspektywa i samozapomnienie

Nic dziwi wzrok Richtera, uwieczniony przez Strutha na rodzinnym portrecie. Wzrok sugerujący - zza ciężkich, czarnych oprawek - szelmowski, cyniczny i prowokujący uśmiech. Malarskie spojrzenie, które, ofiarowane znakomitemu podporządkowaniu malarstwa fotografii, opowiada o byciu złapanym w potrzask zawężającej perspektywy, podwładnej fotografii, którą tak szanuje Struth" (Siegel, 2003; http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_149A_2.html)

Fotografia, którą uprawia Struth, to fotografia organizująca rzeczywistość wedle swojego planu, co nie oznacza, że pozbawiona szacunku dla swojego obiektu. Fotografia, na której cieniem kładzie się przekonanie o rzeczywistości samej z siebie nieciekawej, chaotycznej. Rzeczywistości, która okazuje swoją atrakcyjność dopiero po przepuszczeniu przez analityczny filtr obiektywu i kadru. Można powiedzieć rzeczywistości odpowiednio „rzeczywistej” dopiero pod pewnym kątem. Echem odbija się w tych zdjęciach chociażby stara koncepcja sztuki jako klarowności, logicznego porządku, który wprowadza kompozycja, a który miałby się przeciwstawiać nieładowi obecnemu w rzeczywistości. „I chociaż wydaje się, że nigdy nie przyszłoby to na myśl wielbicielom Strutha, to jednak dekonstruuje on fotografię właśnie wtedy, gdy z uwielbieniem rozwija własne umiejętności w operowaniu tym medium (...) jego dżungle wyglądają jak rośliny doniczkowe w gabinecie dentystycznym” (Siegel, ibidem).

Zauważmy, że każde spojrzenie obiektywem w pewnym sensie podporządkowuje sobie rzeczywistość. Chłodne, obserwujące, zdystansowane oko wpisane jest od początku w konstrukcje i społeczne użytki aparatu (Rouillé, 2007). Fotograf zdystansowany wobec rzeczywistości to jednak nie to samo, co fotograf, który stara się tą rzeczywistość zdyscyplinować. Seria „Streets”, realizowana przez Strutha podczas pobytu w USA (lata 70'), później „Museum Photographs”, a ostatnio „Paradise” są tego kolejnym przykładem. Na „Streets”

(http://www.metmuseum.org/explore/artists_view/images/crosby_st.jpg), powstała głównie podczas stypendium, na które fotograf wyjechał z polecenia swoich niemieckich nauczycieli - Bernda i Hilli Becher, złożyły się zdjęcia pod wieloma względami podobne do tych, które pojawiały się wcześniej w albumie jego promotorów („die Typologie”). Mamy tu chociażby perspektywę centralną, seryjność, czarno-biały film. Trudno jednak postawić znak równości pomiędzy tymi dwoma sposobami uprawiania fotografii. Struth okazał się w efekcie bardziej chirurgiem niż kolekcjonerem zastanych okazów. Operował miasta, precyzyjnie wykrawając wspólne dla nich ujęcia. Nowy Jork, Chicago, a potem także Rzym, Paryż, Lipsk i Tokyo sprowadzone zostały u niego do wspólnego, uniwersalnego mianownika, który wynika w ogromnym stopniu z przyjęcia wspólnych zasad kadrowania. W efekcie ujęcia wyglądają jak przerysowane przy użyciu kalki. To właśnie ta zbieżność miast, uzyskana przede wszystkim dzięki zbieżności perspektyw (Struth używa tzw. perspektywy kulisowej, ale równie często znikającego punktu), może być dla nas ilustracją owej perspektywy podporządkowującej.

Jak się to ma do rozważanej „Museum Photographs”? „Wielce analityczne, czyste oko aparatu jest jedną z najlepszych charakterystyk fotografii. Ale to nie prawda – to dużo więcej” - tych kilka słów innego niemieckiego fotografa - Andreasa Gursky’ego powinno przypomnieć jak kilka akapitów wyżej przywoływałem dwa sposoby Strutha na ”budzenie do życia” obrazu. Nie bez powodu - w odniesieniu do dialogu - użyłem wówczas słowa „konstruuje”. Przywołajmy jeszcze jeden sposób na owo ”budzenie”, zobaczymy, co o intermedialności w fotografii „San Zaccaria” (http://www.metmuseum.org/special/depth/images/depth_13.L.jpg) można przeczytać w katalogu Metropolitan Museum.

Poprzez swoje mistrzostwo światła i perspektywy Bellini stworzył iluzję przestrzeni istniejącej ponad ścianą, przekraczającą ją, podczas gdy Struth używa *trompe l'oeil*, żeby przywołać istniejącą naprzeciw marmurową wnękę, tak, jak gdyby unosiła się ona na powierzchni fotografii (...) wszystko w zdjęciu wydaje się więc istnieć w tym samym zmysłowym, uporządkowanym świecie tak, jak gdyby monumentalne obrazy świętych przestrzeni Belliniego i Strutha (...) istotnie współistniały w tym samym momencie”.

W przypadku „Museum Photographs” - podobnie jak w „Streets” - nie można zatem mówić o prostym echo, objawiającym się autorowi przed obiektywem. Fotograf wyraźnie na nie wskazuje, kreując efekt oparty w dużym stopniu na subiektywnym wyobrażeniu, wedle którego później z dyscypliną rzeźbi w plastycznym materiale rzeczywistości. Elementy obrazów komponowane z elementami muzealnych wnętrz, postacie z renesansowych płócien z odwiedzającymi muzeum. Tak tworzy się wrażenie spójności, tak ”budzi do życia” obrazy. Kompozycja na pierwszy rzut oka zaledwie ”bezszwowa”. „To w utalentowanych rękach Strutha ‘czysty język’ fotografii świetnie ukazuje swoje ograniczenia” (Siegel, 2003). Zapamiętajmy na chwilę tą uwagę.

Zastanówmy się teraz raz jeszcze nad możliwym odbiorem fotografii z Petersburga. Podglądam tych, którzy patrzą na coś innego. Sprawiają wrażenie, że nie tylko mnie nie zauważyli, ale również, że zajęci są czymś ciekawszym, co dodatkowo świadczy, że nie pozują. Warto zwrócić na to uwagę, ponieważ tak wykonana fotografia na swój sposób uwodzi widza, który w swojej lekturze koncentruje się na roli podglądacza i łatwo zapomina, że zdjęcie, podane mu jako dziurka od klucza, przez którą ma oglądać rzeczywistość, również jest

skonstruowane. Rola podglądacza uwzględniona jest zatem w konstrukcji przekazu. Co jeszcze ją umożliwia?

Zdjęcia z Petersburga prowokują patrzenie „przez” również dlatego, że przypominają konwencją stopklatkę. Raczą nas wrażeniem, że sytuacja, którą obserwujemy, właśnie się wydarza, a my się w nią - w czasie rzeczywistym - wglądamy. W jaki sposób fotografie kreują wrażenie ruchu? Struth nie zamyka spojrzenia widza w kadrze. Nie prowokuje spojrzenia, które - tak jak ma to miejsce w przypadku „Kolacji w domu Levi” - podążając za perspektywą centralną zagłębiałoby się do wnętrza obrazu. W przypadku „Heritage” (tytuł serii z Petersburga) mamy raczej do czynienia z konstrukcją, która wynosi oko widza poza kadr. Jeżeli uznamy – za Reeves'em i Nassem (2000) – że ludzie mają skłonność do utożsamiania mediów z rzeczywistością, to możemy też mniemać, że taka konstrukcja prowokuje u widza chęć odwrócenia głowy, tak, ażeby móc zobaczyć to, na co patrzą sfotografowani ludzie. Ponieważ obcujemy z obrazem spodziewamy się, że zostanie nam to pokazane w drugim ujęciu. Wiąże się to ze zwyczajowym sposobem doświadczania, oddawanym w obszarze mediów za pomocą cięcia montażowego.

Istotna pozostaje też wielkość eksponowanych wydruków. 120/150 cm dla zdjęć z Petersburga i 160/230 cm dla większości innych zdjęć z serii „Museum Photographs” to rozmiary bliskie „Kolacji w domu Levi” i wystarczające, żeby wypełnić pole widzenia odbiorcy. Duży rozmiar obrazu to kolejny - po ruchu - element, który pomaga widzowi samozapomnieć siebie jako myślący-patrzący podmiot, refleksyjnie doświadczający i monitorujący czas oraz miejsce, w którym się znajduje. To właśnie dzięki owemu „samozapomnieniu” obraz może efektywnie symulować rzeczywistość. Dla nas istotna niech pozostanie uwaga, że nie można krytycznie analizować obrazu jednocześnie się w nim zapominając (patrzac „przez”).

Strategia patrzenia „od” obrazu

Zdjęcia Strutha zjednują w sobie beczasowość i efemeryczność, tworząc zarazem idealnymi i realnymi dwie perspektywy w tym samym czasie. Ale jeśli jego fotografia konkuruje z malarstwem na wysokim gruncie powagi, spoglądając pięćset lat tradycji wstecz, to także poruszają się naprzód, doprowadzając dziedzictwo do następnego, nowego medium, które osiągnie namysł zarówno na temat fotografii jak i malarstwa” (o fot. „San Zaccaria” z katalogu Metropolitan Museum of Art).

Na ile jest to nowe medium, a na ile raczej specyficzny sposób patrzenia „od” obrazu, realizowany zarówno jako temat fotografii jak i refleksji ich dotyczących - paradoksalnie - niezogniskowany na patrzenie w ich kierunku? Pozostańmy jeszcze chwilę w kontekście fotografii muzeum.

Zdjęcia Candidy Höfer z serii „Museum du Louvre” (http://www.artecapital.net/uploads/16_2.jpg; http://www.artecapital.net/uploads/12_5.jpg; <http://a1692.g.akamai.net/f/1692/2042/7d/lunettesrouges.blog.lemonde.fr/files/2006/11/hofer-1bis.jpg>) prowokują do refleksji nad wpływem kontekstu prezentacji na odbiór prezentowanych obiektów. Na swoich zdjęciach niemiecka fotograf, podobnie jak Struth, uwiecznia obrazy i tak samo nie czyni ich głównym tematem. Nie wypełniają one kadru tak jak ma to miejsce w przypadku albumowych reprodukcji. Uwiecznione przez artystkę płótna sprowadzone zostają za to do roli przedmiotów, poddanych kontekstowi, jednych z wielu innych znajdujących się w obszernych wnętrzach muzeum. W ten sposób Höfer uwidacznia i akcentuje filtry, poprzez które

zazwyczaj odbieramy dzieła (wnętrza, sposób ekspozycji itp.). Obraz występuje tu jako integralny, wcale nie najważniejszy element systemowej całości relacyjnej. To muzeum jest kosmosem i prawdziwym eksponatem w całości. Jedną z ostatnich wystaw Höfer trafnie zatytułowano „Architektura nieobecności”; trafnie, bo faktycznie oglądamy opróżnione z ludzi wnętrza, które odsłaniają swój totalizujący charakter jako swoiste foremki porządkujące interpretacje.

Zainspirowani pracami już nie tylko Strutha, ale i Höfer możemy się teraz pokusić się o dostrzeżenie czegoś, co czytać można jako symboliczne odwrócenie się fotografa od obrazów w kierunku rejestrowania ich recepcji i użytków, które się z nich czyni. Coraz więcej zdjęć podejmuje w kadrze sam fakt swojego istnienia i działania w świecie społecznym, relacjonuje możliwości, miejsce i użytki, które się z nich czyni. Fotografia jawi się w nich jako konstrukcja, podlegająca planowaniu, kształtowaniu, obróbce i użyciu. To też zwrócenie większej uwagi na nią jako przedmiot; zamiast po prostu pokazywać rzeczywistość świadczy, że jest jej fragmentem. Można więc powiedzieć, że to taka autorefleksyjna fotografia, która myśli samą siebie; w coraz większej ilości zdjęć widać - posługując się określeniem Rorty'ego (1994: 335) - "tak-a-tak-opisany" charakter naszej rzeczywistości i fotografii jako jej integralnego elementu.

Patrzenie „od” obrazu, realizowane jako temat, na najbardziej podstawowym poziomie znaczyłoby więc tyle, co patrzenie zwrócone od obiektu, który jest oglądany w kierunku go oglądających. Patrzą na widza i to jego reakcje fotografuję, a nie obraz, który je prowokuje. Najbardziej narzucającym się, bo dosłownym przykładem pozostają zdjęcia z petersburskiego muzeum. Struth odwraca w nich swoją (i naszą) głowę od obrazu w stronę nań patrzących, z których czyni obiekt (temat) swoich fotografii, przez co namawia widzów do patrzenia na samych siebie. Oczywiście, w której bezpośrednim wymiarze patrzenie „od” nie wyczerpuje jednak swojego znaczenia. Fotografie Höfer miały służyć temu za przykład - formy interpretacyjne, reżyserowanie odbioru jako kolejny możliwy do przedstawienia w kadrze temat, komentujący społeczne życie obrazów.

Inne podobne przykłady: Larry Sultan odkrywający zaplecze filmów porno (odpoczynek aktorów pomiędzy scenami, drugą stroną planu - operatorów kamer i światła, stylistów, scenografów itd.; http://www.wirtzgalleries.com/works/sultan/2004-2/sultan_2004_frame.html); Rineke Dijkstra obnażająca konwencje portretu (<http://www.artnet.com/artwork/424887713/741/rineke-dijkstra-almeriaa-wormer-the-netherlands-june-23-1996.html>); Sławomira Elsnera eksploatacja konwencji amatorskiego fotoblogu; konwencjonalizacja ruchu i zdarzenia w fotografiach Crispina Gurholta; Missirkova seria wewnątrz sofijskich mieszkań podczas emisji „Mody na sukces” (<http://www.noorderlicht.com/eng/fest03/global/missirkov/index.html>); „Survivors of Tsunami” – Taryn Simon i jej cykl fotografii psychicznych cierpień, połączony z tekstowym, osobistym komentarzem portretowanych przez nią ocalałych, który Iza Kowalczyk (2006) przeciwstawia anonimowemu „wizualnemu kanibalizmowi” w stylu wystaw „Word Press Photo”; tysiące identycznie skonstruowanych video-odpowiedzi zamieszczanych na serwisie „Youtube”, ilustrujących emocjonalne i fizjologiczne reakcje na oglądany film („2 girls 1 cup”)ⁱⁱ; komercyjne reklamy aparatów takie jak „Nikon” - widzimy reflektory, dodatkowo doświetlające plan podczas wykonywania kompaktów przykładowych zdjęć do jego instrukcji albo „Samsung” z hasłem „nie ważne jak Ty widzisz świat, tylko jak świat widzi Ciebie”, reklamującym nowy design aparatów z serii „NV”. Osobnym przykładem mogą być fotoobiekty Prażmowskiego, „osobnym”, bo to nie tyle

fotografie, ile raczej rzeźby zbudowane ze zdjęć rodzinnych, które - pozostając anonimowymi dla artysty - stają się w jego rękach obiektami, z których można coś uformować bardziej niż oknami, które pomagają kogoś wspominać.

Strategię patrzenia „od” obrazu należałoby więc ujmować szerzej – obejmowałaby ona nie tylko obserwowanie (rejestrwanie) reakcji na obrazy. Do kolejnych realizowanych tematów można tu dopisać chociażby sposoby rejestrowania rzeczywistości, jej konstruowania za pomocą obrazu, użytki, które czyni się z fotografii, sposoby i miejsca jej odbioru.

„Fotografie fotografii” jako lakmus i stabilizator

Próbując szerzej ująć zagadnienie warto rozważyć tezę na ile faktycznie można takie zdjęcia z tematem „od” obrazu traktować w kategoriach zjawiska, w którym mamy do czynienia ze swoistym przemyśleniem czy lepiej przededefiniowaniem roli samej fotografii. Przy czym istotne jest tu przede wszystkim wskazanie, że taka zdolność do wytwarzania tematów (perspektyw) samej siebie sprawia, że kultura wizualna elastyczniej reaguje na zmieniające się warunki swojego funkcjonowania w społeczeństwie (np. na spadek wiary w mimetyczność medium). Tkwi w tym jednak pewien paradoks. Jakkolwiek można powiedzieć, że każda refleksyjność osłabia efektywność działania, i tak krytyka kulturowa - także pod postacią rozważanych zdjęć - do pewnego stopnia obnaża obraz, to należy też w między czasie zwrócić uwagę, że wcale nie przestajemy ich używać. Porządek fotograficzny nadal działa bez zarzutu i właśnie dlatego warto pytać dlaczego nadal działa bez zarzutu. Same aparaty - w gruncie rzeczy - nie zmieniły się przy tym aż tak bardzo. Wydaje się za to, że zmieniły się uzasadnienia ich użyć. Dopiero w optyce tych uzasadnień proponuję przyjrzeć się takim „fotografiom fotografii”ⁱⁱⁱ. Na początek postawmy też tezę, że owe „fotografie fotografii” tylko dlatego mogą pozostawać efektywnym stabilizatorem porządku społecznego, że nadal działają i używane są jak zdjęcia.

Fotografia fotografii nadal działa jak zdjęcie

Co oznacza tu wyrażenie „działają jak zdjęcia”? Oznacza, że fotografie fotografii, które pokazują konstruujący (zniekształcający) charakter własnego medium, uwalniają się (nas) od pułapek mimetyczności, ale tylko na pozór. Fotografia sama z siebie nie kłamie, trzeba ją do kłamania nakłonić (jedna z konkluzji płynących ze znanego tekstu André Bazina, 1963). Zgoda, ale zwróćmy uwagę, że żadna fotografia sama z siebie też nie przemówi, do tego również trzeba ją nakłonić. Umożliwiam jej głos chwytając za aparat. „Fotograf pojawia się tylko po to, by dokonać wyboru, by nadać orientację i wymowę pedagogiczną opisywanemu zjawisku” (Bazin, 1963: 15). Współczesna refleksja nad obrazami zdecydowanie więcej miejsca poświęca na problematyzację owego „tylko”. W tym miejscu istotna niech pozostanie uwaga, że próby zmuszenia fotografii do pokazania prawdy poprzez pokazanie kontekstu w efekcie także okazują się niedopowiedzeniem; wynika to już z konieczności kadru.

Wygodnie będzie powiedzieć, że aparat zawsze proponuje ograniczony punkt widzenia. Wygodnie o tyle, że przymiotnik „ograniczony” konotuje pewien żal za jakąś utraconą częścią, a jednocześnie nie zakłada zawsze jakiejś intencjonalności w zawężaniu, wskazuje za to w to miejsce na zawsze obecną konieczność podjęcia

wyboru, która wynika z istoty medium. Każda fotografia jest zatem konkretnym splotem stanu przedstawianych rzeczy, punktu widzenia i technicznych możliwości jego realizacji oraz - jednocześnie - uwolnieniem iluś opcji i możliwości, które mogłoby być, a nie zostały uruchomione podczas wykonywania zdjęcia. Między innymi dlatego André Rouillé (2007) - w odniesieniu do fotografii - bardziej woli termin "spowolnienie" (zaczepnięty od Deleuze'a i Guattariego) niż Barthesowski zapis.

Fotografia nawet w próbie swojej dekonstrukcji nie może zatem wyjść poza poziom konstruowania samego zdjęcia. Zawsze istnieje jakieś zaplecze kadru, którego trzeba się domyślać na własną rękę. Wróćmy do Strutha. Fotograf realizuje swój cel - pokazuje obrazy, które zostają „przywrócone do życia”, odfetyszowane poprzez użyteczność. W zdjęciach z serii „Museum Photographs” widzimy dzieła używane, działające, prowokujące emocje i zachowania. Jednocześnie te same fotografie, które ilustrują proces owego „odfetyszowania” same stają się hieroglifem, który przysłania kontekst swojego powstania. Na fotografii z metatematem nadal trzeba więc patrzeć trzema sposobami, co staje się tym bardziej problematyczne, że na interpretacje "za" i "na" zdjęcie taka fotografia do pewnego stopnia znieczula. W tym kontekście faktycznie nie widać owych "szwów", o których była wcześniej mowa.

Fotografia fotografii: album, galeria i reklama

Status zdjęć w kulturze uzależniamy od tego, w jakim zakresie pozostają one dla nas niezbędne. Fotografia nie równa się przy tym tyle, co kawałek papieru czy plama pikseli na ekranie. Zdjęcie to raczej pewien - względnie zestalony - zestaw ofert użycia, którą posiadają ten zadrukowany papier i owa plama pikseli. Fotografia jako praktyka konstytuuje się zatem dopiero w relacji z użytkownikiem, a jej rola w konsekwencji uzależniona jest od przekonania o przydatności zdjęć, weryfikowanych przez jednostkę przy okazji wykonywanych przez nią różnych, codziennych i odświętnych działań (Krajewski, w druku). Chciałbym postawić tezę, że fotografia komentująca samą siebie to fotografia, która właśnie w tej nieco autoironicznej technice upatruje swojej szansy na odzyskanie społecznego zaufania we własną użyteczność.

Obnażanie samych siebie występuje tu jako strategia, dzięki której obrazy w dalszym ciągu mogą nas uwodzić. Skoro nie jest już użyteczne - poprzez wzgląd na stopień zwizualizowania świata albo nie da się - ze względu na charakter samego medium, bez zniekształceń przedstawić rzeczywistości wprost, to można próbować pokazać sposoby jej konstruowania i konsumowania za pomocą obrazów. Pytanie o skuteczność takiej strategii to - konsekwentnie z przyjętą wyżej tezą - pytanie o sposoby używania takich fotografii. Proponuje przyjrzeć się czterem z nich. Fotografia fotografii jako pamiątka, obiekt artystyczny i reklama, a potem także jako strategia krytyczna. Wcześniej jednak kilka teoretycznych dygresji, które pomogą w dalszych rozważaniach.

Jacques Rancière przypomina, że w krytyce fotografii przyzwyczailiśmy się do dwóch skrajności. „Wielu współczesnych autorów przeciwstawia obraz, odsyłający do Innego, i Wizualność, która zajmuje się samą sobą” (2007: 44). Potraktujmy to zdanie raczej jako inspirację i, nie do końca w zgodzie z użyciem, jaki czyni z niego sam autor, spróbujmy to zrozumieć jako dwa koszyki. W jednym mamy klasyczny noemat Barthes'a („to-co-było”), teoretyka budującego swoją semiotyczną utopię fotografii jednocześnie jako "przekazu bez kodu" i odsyłającej bezpośrednio do minionej rzeczywistości. Oraz - nie mniej klasyczne - tezy Bazina o fotografii jako

mumii ocalającej przedmiot od zapomnienia (1963: 9-10), ale też jako „odcisku” obiektów, „odkrywającej rzeczywistość”, „naturalnym obrazie świata”, „geście dziecka”; „obiektywnym oku fotograficznym”, które najpierw „oczyszcza” przedmiot z percepcyjnych przyzwyczajzeń i przesądów, by następnie na powrót ukazać zmysłom ten przedmiot w „stanie dziewiczym”, w takim, w jakim sami na co dzień nie umiemy bądź nie chcemy go oglądać (Bazin, ibidem: 14-16).

W drugim koszyku umieścimy za to refleksje tych autorów, którzy twierdzą, że fotografia w ogromnym stopniu utraciła możliwość pokazywania rzeczywistości (to, do czego odnosi to inne obrazy, a to, co widzimy to program i nawyki, które symulują poznanie, por. np. Baudrillard, 2005; Flusser, 2004), ale także rozważania, że reprodukuje i redukuje ona rzeczywistość zgodnie z własną logiką widzialności, atrakcji, estetyzacji i tak dalej (w tym ujęciu doświadczamy rzeczywistości już nie tylko sfotografowanej, ale też sfotografizowanej; nie dość, że patrzymy na rzeczywistość tak, jak gdybyśmy patrzyli na fotografię, to również reorganizujemy tą rzeczywistość dostosowując ją do fotograficznego sposobu doświadczania, zob. np. Krajewski, 2006; Urry, 2007; Welsch, 2005). W końcu w tym drugim koszyku znowu przyjdzie nam umieścić Barthes'a, tym razem jego „Mitologie” (2000) tropiącą w obrazach ukryte interesy rynku i władzy.

Barthes pozostaje zatem pomostem pomiędzy koszykami. Nie bez powodu Rancière praktycznie cały swój esej, do którego się tu odnoszę (2007: 43-65) opiera na specyficznej podwójności refleksji francuskiego semiologa. Podobnie użyty Barthes powraca w pracy innego francuskiego teoretyka fotografii – André Rouillé (2007). Ów autor nie godzi się w niej - między innymi - na redukcję fotografii do urządzenia odtwarzającego/kreującego rzeczywistość; przy czym niezależnie od tego, czy dyskutuje z Barthes'em - autorem „Retoryki obrazu” czy „Światła obrazu”. Rouillé twierdzi bowiem, że taki punkt wyjścia zmierzać może jedynie do refleksji, która oscylując pomiędzy „przekazem bez kodu” (istota, fotografia, mimesis, podobieństwo, przedstawienie), a noematem „to-co-było” (istnienie, przedmioty, oznaki, zapis, pamięć, poświadczenie) w konsekwencji pomija odpowiedź na podstawowe pytanie, a mianowicie w jaki sposób fotografia stawia czoła chaosowi tego świata (Rouillé, ibidem: 228-229). Próbując się z nim zmierzyć teoretyk przenosi na grunt fotografii refleksję Deleuze'a i Guattariego o nieskończoności, gdzie „chaos” charakteryzowany jest „w mniejszym stopniu brakiem porządku, aniżeli nieskończoną prędkością, z jaką rozmywają się w nim wszystkie powstające w nim formy” (Deleuze, Guattari 2000: 130, za: Rouillé, ibidem: 229).

W wielkim skrócie. Sposób, w jaki Rouillé posługuje się pojęciami „wirtualności” i „aktualizacji” również można potraktować jako przykład wyjścia poza opozycje fotografii jako niezapośredniczonego przywołania rzeczywistości i jako wizualności, która „zajmuje się samą sobą”. Kluczowe jest tu założenie, że oba te terminy wyrażają rzeczywistość - wirtualność to po prostu pewna potencjalność, a aktualizacja kotwiczycy tą potencjalność w konkretnym użyciu; wirtualność należy rozumieć jako problem, a aktualizację jako jego rozwiązanie (Rouillé, 2007: 230). Pomyślmy o mieście, w którym mieszkamy (w moim przypadku będzie to Poznań). Przechadzając się po Poznaniu przechadzam się po jak najbardziej rzeczywistym mieście, które istnieje fizycznie, „(...) lecz to materialne miasto jest dostępne fotografii jedynie za pośrednictwem punktów widzenia, które z kolei są niematerialne” (Rouillé, ibidem). W związku z tym „(...) każda przechadzka po mieście otwiera przed nami nieskończoną liczbę ulotnych obrazów, które rozpadają się poprzez ruch (...) Jako niematerialne, obrazy te nie są przedmiotami i nie należą do miasta, ale powodują, że obraz tego miasta jest zwielokrotniony i że obejmuje nieskończoną liczbę nowych

wariacji” (Rouillé, ibidem). Innymi słowy, kiedy mam w ręku aparat i decyduje się fotografować - na przykład - gołębia na wierzy ratuszowej, przyklękając na jedno kolano i używając w tym celu pięciokrotnego zoomu optycznego, to nie odtwarzam fragmentów realnego miasta, ale dokonuję - posługując się językiem Rouillé - konkretnej aktualizacji wirtualności w stanie przedmiotów. Wybieram jedną z możliwości na fotografowanie Poznania i realizuje ją naciskając spust mojego aparatu^{IV}. Nie fotografuję jednak wtedy ani rzeczywistości, ani w rzeczywistości, ani też bez rzeczywistości, ale „razem z rzeczywistością” (Rouillé, ibidem: 231).

Wspominam tu o tych „wirtualnościach” i „aktualizacjach” nie tylko po to, żeby jakoś osadzić niniejsze refleksje we współczesnych rozważaniach, ale również po to, żeby wskazać, że podobna teoria (choć rzadko formułowana *explicite* i ujmowana w naukowe terminy) dojrzeła w wielu domach podczas oglądania albumów. Bez wątpienia wzmaga takie refleksje proces upowszechniania się fotografii cyfrowej. Chcąc dokładnie obejrzeć i przy okazji podyskutować o wszystkich zdjęciach, przykładowo z zeszłorocznego balu socjologa, mam wrażenie, że spędzam na tej czynności więcej czasu niż faktycznie trwała owa impreza. Dzieje się tak ponieważ oglądam ogromną ilość zdjęć, wydawałoby się tego samego wydarzenia, wykonanych jednak przez wiele różnych osób, innymi aparatami. Mało kto, kto ma za sobą podobne doświadczenia uwierzy, że osoba fotografa nie posiada wpływu na konstruowanie relacji i w konsekwencji pewnego wyobrażenia o rzeczywistości.

Trudno też w końcu kwestionować fakt, że każde ze zdjęć pokazuje jakąś rzeczywistość tamtej imprezy (mogą pokazać również taką, której wtedy nie doświadczałem i w ten sposób włączyć kolejne jej „aktualizacje” do mojego doświadczenia). Dodatkowo wyrażenia - często do usłyszenia znad albumu - typu: „na tej fotografii kiepsko to widać, ale tata był już wtedy bardzo zmęczony” albo „ciocia kiepsko wyszła, to światło jakoś tak niekorzystnie działa, w każdym razie wyglądała wtedy zupełnie inaczej” przypominają, że chyba coraz rzadziej - w fotografii rodzinnej - używamy i wierzymy w zdjęcie jako „obiektywnego” referenta rzeczywistości. „Prawdziwość” w fotografii rodzinnej jawi się dziś jako kwestia drugorzędna, dodatkowo można odnieść wrażenie, że było tak też dawniej. Wystarczy wspomnieć zwyczaj wykonywania zdjęć ślubnych kilka dni przed tą uroczystością, fotografie rozwiedzionych rodziców, którzy na potrzeby zdjęcia zostawiają swoich nowych partnerów i pozują jako para (Hirsch, 1981: 62, za: Kławski, 2006) albo jeszcze dawniejszy zwyczaj portretowania się w przebraniach historycznych lub teatralnych. Zdjęcia w albumie mają raczej wzmagać nasze wspomnienia, w tym również te, które podważają referencjalną skuteczność samych fotografii. W odniesieniu do fotografii rodzinnej (amatorskiej) trudno zatem stosować ten sam klucz interpretacyjny, którego używać będę w przypadku fotografii reklamowej. Ciężko tu mówić o jakimś „odzyskiwaniu zaufania”, bardziej już o antidotum na nudę^V. Trudno się w albumach dopatrywać fotografii fotografii. To znaczy bez wątpienia można je znaleźć, ale...

Najlepiej dopowiedzieć do tego „ale” zadając kolejne pytanie. Czym różni się fotografia fotografii wykonana przez artystę od amatorskiej? Wyobraźmy sobie w tym celu fotoamatora turystę, fotografującego swoją nadmiernie wyprostowaną żonę, która nie bardzo wie, co zrobić z rękoma i gdzie patrzeć na tle - powiedzmy - wierzy Eiffla. On także mimochodem obrazuje program i działanie fotografii. W tym przypadku znaczący jest już wybór tematu i kadru, widać również wpływ na sposób dyscyplinowania ciała oraz na zmianę zachowania, jaką prowokuje obecność aparatu. Informacja ta jednak podana będzie w kadrze dużo mniej dosłownie. Takie zdjęcie nie będzie więc prowokować tak silnie i w tak oczywisty sposób do rozważań

o pozowaniu, jak artyści celowo groteskujący portret jako formę. Tym bardziej, jeżeli przyjmujemy, że znaczenie w dalszym ciągu posiada odmienny kontekst eksponowania takich fotografii. Rodzinne spotkanie przy albumie będzie tu, bardziej niż śledzeniu konwencji, sprzyjać wykorzystaniu fotografii jako skrótu do rzeczywistości i pamięci, wywołując komentarze i wspomnienia wrażeń z pobytu w stolicy Francji. Kiedy obnażanie programu nie stanowi głównego tematu (powodu) wykonania fotografii prawdopodobnie rzadko będzie się o tym programie dyskutować. Oczywiście również na takie zdjęcia można i warto, a nawet trzeba patrzeć "na" i "za" (choćby dla socjologa z wielu powodów stanowią lepsze źródło danych), jednak znowu potrzebne są do tego odpowiedni zamiar oraz kompetencje.

Wydaje się zatem, że podstawowa różnica zasadza się na klarowności przekazu. I tak po pierwsze, mamy umiejętności komponowania czy reżyserowania przedstawienia oraz inne sprawności płynące z doświadczenia artysty, które podporządkowane zamysłowi portretowania konwencji, uczyniają sam komunikat już na poziomie wykonywanego zdjęcia. Po drugie, kontekst eksponowania, a więc galeria, duże formaty fotografii, nazwisko autora, reżyserują jego odczytanie zgodnie z logiką „to jest sztuka, musi mieć zatem drugie dno”, albo „artysta chce nam coś w ten sposób powiedzieć”. Nie bez znaczenia pozostają kompetencje i nawyki odbiorcy. Odwiedzający muzeum sztuki współczesnej czy galerię zazwyczaj nie tylko trafnie rozpoznają w niej wielki cudzysłów, ale także potrafią zrobić z tego rozpoznania użytek. Etykieta fotografii artystycznej wpływa również na liczbę osób, które zechcą zobaczyć zdjęcia oraz na ilość recenzji, albumów, ulotek, wzmianek w gazetach i informatorach, tłumaczących, a następnie popularyzujących i porządkujących znaczenie takich fotografii.

W konsekwencji taka fotografia fotografii jawi się jako oczywista kreacja artystyczna. Fotograf nie występuje już w roli biernego świadka, operatora „głupiej” maszyny, która potrafi tylko naśladować. W zamian jawi się jako ten, który panuje nad tworzywem, nie tylko odtwarza (łapie) rzeczywistość, ale potrafi ją także zdominować - słowami Bazina - „wchłonąć w procesie artystycznym” (1963: 13); proponuje odbiorcy punkty widzenia, które nie przynależą do nawykowego doświadczania rzeczywistości. Zakłócenia wskazujące na zniekształcenia i obecność medium mogą wprawdzie przeszkadzać w użyciach fotografii, które bazują na bezpośrednim odniesieniu do przedstawianej rzeczywistości (zdjęcie jako okno), ale właśnie dzięki tym zakłóceniom zdjęcia odnajdują dla siebie innego konsumenta. Oddalając od natury ukulturalniają, odpowiadając na potrzebę tych użytkowników, którzy poszukują dystynkcji wyrażającej się w dystansie wobec oczywistości i konieczności życia (Bourdieu, 2005).

Fotografia fotografii może więc stanowić dla widza szansę na „poważną”, dostojną kontemplację materii rzeczywistości i jej reprezentacji w miejsce „płytkiej” rozrywki jej oglądania/podglądania. Pomijając w tym miejscu narzucające się nawiązania do awangardowych prób uwolnienia fotografii od jej referencjalnych związków z rzeczywistością (prace takich autorów jak np. Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, czy wcześniej Robert Demachy) chciałbym jeszcze zaznaczyć, że wzrost popularności takich zdjęć można także traktować jako dowód autonomizacji pola produkcji fotograficznej. Fotografia - personifikując - może sobie pozwolić na uczynienie tematem samej siebie, bez jednoczesnej utraty swojego statusu jako najlepszego z możliwych referentów rzeczywistości. Może opowiadać o tej rzeczywistości inaczej - nie polegając już tylko na reprezentowaniu rzeczywistości - chodziłoby też o „(...) budzenie skojarzeń, zaskakiwanie, tworzenie metafor, odczarowanie” (Kowalczyk, 2006). Taka fotografia zarzuca więc prostą iluzję

kształtów, określaną przez Bazina "pseudorealizmem optycznych złudzeń" (1963: 11). Wynalazek Nièpce'a uwolnił od tej obsesji sztuki plastyczne (Bazin, ibidem), okazuje się, że zwalnia z niej także samą fotografię. Parafrazując zdanie Gauguina, które miał kiedyś wygłosić odnośnie malarstwa symbolicznego: Chcesz fotografować niebieskie drzewa, by w ten sposób lepiej oddać ich istotę? Fotografuj!

Podajmy teraz kilka przykładów fotografii pochodzących z reklam. Ostatnio emitowany jest spot jednego z banków, w którym Święty Mikołaj, oferujący bodajże kredyt, w pewnym momencie zdejmuje brodę i wygłasza do odbiorcy kwestię, której sens brzmi mniej więcej tak: nie musisz wierzyć facetowi przebranemu za Mikołaja, tak jak nie musisz wierzyć reklamie; przyjdź do naszego oddziału i sprawdź sam. Reklama hiszpańskiej firmy „Fotoprix” skłania za to do zadumy hasłem „doskonałe zdjęcia dla niedoskonałego świata” (<http://www.youtube.com/watch?v=kJ8NZZc9Wa8>). Na ten "niedoskonały świat" składają się pobita twarz, amputowana noga, anorektyczna talia, broń w ręku chłopca, ścięte drzewa, samotna kobieta oraz brak piersi pożądanych przez transwestytę. Wszystkie te braki odsłaniane są przed widzem każdorazowo przez same ofiary ubytków - co istotne - dopiero wtedy, gdy zdejmują one plansze wykonane z "doskonałych zdjęć", które maskowały na początku te mankamenty. Reklama eksponuje w tym przypadku protekcyjną rolę fotografii jako medium, które uatrakcyjnia rzeczywistość, a spektakularny montaż jednocześnie wskazuje na jej skuteczność w wypełnianiu tego zadania (reklamowanym produktem są cyfrowe albumy).

Podobnie skonstruowane są reklamy firmy „Dove” z serii „Prawdziwe piękno” i „Pro-age” (<http://www.youtube.com/watch?v=vilUhBhNnQc>; http://www.churchmarketingsucks.com/graphics/2004_10_10dovewomen.jpg; <http://www.youtube.com/watch?v=RADYaTvTGts>; <http://www.youtube.com/watch?v=ySgtLofMU5g>), zamieszczane swego czasu w telewizji, internecie, na billboardach i półkach sklepowych. Oglądamy kobiety, które nie pasują do wzorów piękna, powszechnie znanych z reklam kosmetyków. Nie mają biustów *playmate*, niektóre z nich są siwe, inne mają lekką nadwagę. Są jednak radosne, bo - jak każde się domyślać reklama - są świadome sztuczności kreowanych przez reklamy ideałów i w związku z tym nie zamierzają się nimi przejmować. Są zadowolone z własnego, "prawdziwego" (czytaj: naturalnego) piękna. Reklama podważa stereotypy, występuje w roli kampanii społecznych („Dove” organizowało nawet akcje przeciwko stereotypom piękna, zob. www.prawdziwepiekno.pl/campaign.aspx); nie obiecuje, że nabywany produkt zamieni konsumentki w seksbomby, co nie znaczy, że nie obiecuje nic - w tym przypadku, że można czuć się dobrze pozostając sobą oraz - między wersami - że potrzebny jest do tego krem. Akt włożenia go do koszyka to świadomy wybór „przytomnej” wersji tej rzeczywistości, a jego użycie obiecuje przyjemną akceptację siebie. Inna sprawa, że w dalszym ciągu spełnione pozostają standardy reklamowania piękna – odpowiednie oświetlenie i kadr, opalenizna, białe zęby i uśmiech (nie widać trudów związanych z otyłością i procesem starzenia się, mamy wrażenie, że to tylko procesy wizualne). Można też odnieść wrażenie, że omawiana reklama nie jest skierowana tylko do ludzi starszych czy tych z lekką nadwagą. To również te kobiety, które są dziś młode i szczupłe otrzymują obietnicę, że producent zadba o nie także po urodzeniu dziecka i przekroczeniu pięćdziesiątki, dodatkowo, że nie podtrzymuje sztucznych wzorów (reklamowane kremy proponują siebie jako *Pro-age* w miejsce *Anti-age*). Można pójść dalej i nieco ironicznie powiedzieć, że krem ów pozuje na specyficznie ekologiczny - próbuje chronić i

przywracać zdrowe relacje pomiędzy obrazem reklamowym a faktycznie istniejącą rzeczywistością.

W powyższych przykładach mamy zatem do czynienia z sytuacją, w której reklama komunikuje, że spoty reklamowe pokazują rzeczywistość w sposób wybiórczy i często zmanipulowany, ale właśnie dzięki temu zyskujemy zaufanie dla przekazu, który pozuje na wyznanie, przy okazji wygłaszania którego - w aurze epizodycznej szczerości - pokazywany jest sam produkt bądź logo (o ironio! *product placement* w reklamie). Takie przykłady dosyć dobrze ilustrują tezę z początku tej części tekstu - obnażanie samych siebie występuje jako strategia, dzięki której obrazy w dalszym ciągu zyskują dla siebie zaufanie. Jednak refleksja, która próbowałaby tłumaczyć tym mechanizmem całą popularność fotografii w reklamach byłaby dosyć płytka. Uważny czytelnik z pewnością zwróci uwagę, że dobór i interpretacja przykładów bazuje na postrzeganiu reklamy jako komunikatu, który za wszelką cenę stara się utrzymać status wiarygodnego referenta zalet produktu i dlatego udaje, że reklamą nie jest. Tymczasem trudno dziś taki cel uznawać za jedyne gwarant marketingowego sukcesu.

Konsumenci mogą przecież traktować reklamę również jako istotny obszar, na którym weryfikują nie tylko prawdomówność, ale też innowacje i sprawność producenta, który z kolei dzięki reklamom właśnie może uwiarygodnić nie tylko swój przekaz, ale też swoją pozycję na rynku. Przypominają się efekty specjalne współczesnego kina akcji. Dziś po raz kolejny widziałem „Matrix” i chociaż znowu nikt mnie nie przekonał, że sceny gimnastyki pomiędzy pociskami są prawdopodobne, że możliwość ich oglądania zawdzięczam odwadze i sprawności kaskadera, to nie czułem się z tego powodu specjalnie oszukany. Wątpię nawet, żeby producent chciał mnie do tego przekonać. Pomimo tego byłem zachwycony kulami pędzącymi w zwolnionym tempie, sceną, w której filmowy Neo biegnie pomiędzy betonowymi pylonami w deszczu łusek i odprysków ze ścian. Podziwiałem choreografie, wyobraźnię twórców, monumentalne kadry, kompatybilność ze światem fizyki, który znam, szybkość komputerów. Wydaje się, że z podobnym procesem mamy do czynienia w reklamie. Obchodzi nas atrakcyjność reklam, bo chcemy wierzyć, że ze zbliżonym pomysłem i zaangażowaniem, w jaki podchodzi się do ich realizacji, podchodzi się też do produkcji samego towaru, który nabywamy. Możliwy okazuje się też mechanizm utożsamienia się konsumenta z marką za pośrednictwem reklam właśnie. Możemy czuć satysfakcję, kiedy producent samochodu czy telefonu komórkowego, które użytkujemy wykazuje się w swoich przekazach wyobraźnią, poczuciem humoru czy szczerością, albo rozczarować się kiedy tak się nie stanie. To raz. A dwa, że konsumpcja przedmiotów i usług jest dziś w mniejszym stopniu zaspakajaniem potrzeb niż komunikacją (Baudrillard, 2006). Dokonując jakiegokolwiek wyboru - jak zauważa Giddens (2001: 113) - wybieram, kim chcę być. Podobnie ma się sprawa z wyborami konsumpcyjnymi. Reklama sprzęga się z tym wyborem dostarczając wyobrażeń alternatyw, wizualizacji konsekwencji oraz wzorów interpretacji, które - co istotne - pomagają odczytywać znaki, które noszą na sobie i wśród których się poruszam. Przykładowe buty świecą zatem światłem odbitym od ekranów telewizyjnych, gazet i billboardów, czego nie należy rozumieć jako prostą fetyszyczację. Zauważmy, że relacja reklama - produkt nigdy nie jest jednostronna, co oznacza, że nie tylko reklama odnosi do produktu (pozwalając go wybrać), ale również produkt do reklamy. Ta druga zależność okazuje się równie istotna w procesie komunikowania. Coraz częściej mamy tego świadomość, czyli zdajemy sobie sprawę, że atrakcyjna prezentacja przedmiotu to *design*, który w ogromnym stopniu wpływa na jego funkcjonalną skuteczność. Dobrze jest mieć wtedy te

buty, o których wszyscy w tramwaju wiedzą jak atrakcyjnie były reklamowane. Wyidealizowany wizerunek jest w tym ujęciu całkiem realną częścią produktu, opakowaniem, którego się nie zdejmuje. To dlatego nie obcinamy metek ze spodni nawet wtedy, kiedy kłują w plecy i nie chodzi tu już tylko o świadectwo ich oryginalności rozumianej jako dowodu na trwałość, precyzję wykonania, ale raczej o możliwość linkowania tego produktu z jego reklamą, która skutecznie dookreśla status i styl życia konsumenta, łącząc go z wytwarzaną aurą znaczeń właśnie poprzez produkt, który do niej odnosi.

Reklama to zatem ładne i ciekawe wizerunki, których chcemy być częścią. To również z tego powodu decydujemy się na zakup produktu, który obiecuje do nich akces. Zaryzykowałbym nawet stwierdzenie, że coraz rzadziej obchodzi nas prawdziwość reklam, bo mamy już chyba wystarczającą świadomość nadwyżki towaru (usług) na rynku i konieczności szukania innych niż zachwalanie sposobów na pokonanie konkurencji. Jak w tym kontekście sytuuje się fotografia fotografii? Spełnia rolę atraktora. Pomaga podnieść zainteresowanie i uatrakcyjnić przekaz. Jest *cool* mniej, dlatego, że mówi prawdę, lecz bardziej, dlatego, że komunikuje inaczej, poszerzając przy tym listę ofert tożsamościowych i sposobów ich wizualizacji.

Fotografia została wynaleziona w czasach kryzysu prawdy, jako dowód podpierający inne typy relacji o rzeczywistości (Rouillé, 2007). Zaczęto od badań nad ruchem ciał, katalogowania ludzi, ocalania folkloru od zapomnienia, weryfikacji wyobrażeń o rzeczywistości, do której nie mieliśmy dostępu (dzięki fotografii okazało się na przykład, że faktycznie istnieje w trakcie galopu taki moment, w którym koń zupełnie odrywa nogi od ziemi oraz że Sfinks w rzeczywistości wygląda zupełnie inaczej niż na rysunkach, które dotąd publikowano). Innymi słowy wiara w rzetelność fotografii jako referenta konstytuowała jej użytki. Jak jest dzisiaj? Na podstawie przywołanych przykładów chciałbym postawić tezę, że współcześnie mamy do czynienia z kryzysem fotografii jako referenta w starym rozumieniu tego słowa. Kryzys "fotografii-dokumentu" zbiega się w czasie z przeniesieniem fotografii w obszar ekspresji, tak w teorii jak i w praktyce (Rouillé, *ibidem*). Przy czym istotne jest tu dodatkowe zaakcentowanie, że fotografia fotografii eksponuje tę ekspresyjność nie tylko po to, by dalej móc spełniać swoje dokumentalne funkcje, ale również po to, żeby nadal móc zaciekawiać i bawić, a więc po prostu służyć rozrywce.

Fotografie fotografii przypominają więc nie tylko o tym, że współcześnie przededefiniowaliśmy pojęcie dowodu fotograficznego i próbujemy ustalić nowe sposoby na uzyskiwanie wiarygodności, ale również o tym, że zdjęć nie używamy tylko jako narzędzi obiektywizowania jakichś tez. Przykład fotografii rodzinnej dobrze to uświadamia, a przykład reklamy uświadamia to najdobitniej. Skoro uznamy, że reklama nie podtrzymuje już w kulturze przekonania, że jest referentką prezentującą jedyną możliwą relację, a na dokładkę sama komunikuje, że dla celów skutecznego komunikatu konstruuje najlepszą z możliwych "aktualizacji" (nierzadko dokonując przy tym cyfrowych korekt). Dodatkowo, jeżeli uznamy też, że reklama nie musi tej wiary podtrzymywać, ponieważ my sami - jako konsumenci - oczekujemy reklamy, która współtworzy produkt bardziej go odwzorowuje (i lepiej, żeby była częścią jak najbardziej atrakcyjną). Jeżeli zgodzimy się z tymi stwierdzeniami to znaczy, że jesteśmy odpowiednio przygotowani na przyjęcie cichego uderzenia Rancière'a chociażby w Baudrillarda, jako tego, który swoje apokaliptyczne wizje snuje przede wszystkim w oparciu o kryzys fotografii jako referenta rzeczywistości (rozumianego po staremu), nie widząc jak gdyby innych użyć dla fotografii. Zapytajmy zatem przewrotnie „Czy pod wspólną nazwą obrazu nie kryje się wielość funkcji, których

problemowe wykorzystanie jest zadaniem sztuki?” (Rancière 2007: 43). Zwróćmy teraz uwagę na to, co w tym zdaniu po przecinku - zastanówmy się nad użytecznością fotografii realizowanej jako projekt krytyczny.

Fotografia fotografii i krytyka fotografii

Fotografia fotografii może być oczywiście użyta jako strategia krytyczna, świadomie realizowana przez tych twórców, którzy zaznajomieni z pismami teoretyków fotografii i krytyków kultury próbują przeprowadzać własne projekty diagnozujące fotografię, efekty swojej pracy zamykając w zdjęciach. Przywołajmy jakiś przykład. Niech to będzie projekt „Miss Landmine” Mortena Traavika, polegający na wykonywaniu a następnie zamieszczaniu na specjalnie utworzonej stronie internetowej (www.miss-landmine.org) zdjęć kandydatek do tytułu miss miny przeciwpiechotnej. Fotografie portretują okaleczone kobiety w konwencji, którą dobrze znamy z konkursów miss piękności (szarfy z wypisanymi krajami, diademy, uśmiechy, stroje kąpielowe, koktajlowe sukienki, ładne wnętrza i egzotyczne krajobrazy jako tło). Jak czytamy na stronie projektu w pierwszej kolejności chodzi o zwrócenie uwagi na problem min, ale pozostaje to pretekstem do szerszej krytyki - kwestionowania przyjętych wzorów fizycznej doskonałości, redukcji terminu piękna do kwestii wyłącznie wizualnej, zastąpienie pasywnego pojęcia „ofiary” bardziej aktywnym pojęciem „ocalałej”.

Pozostańmy na tej skromnej interpretacji, w gruncie rzeczy chodzi mi tylko o wskazanie na pewien powtarzający się motyw, wspólny mianownik dla wielu podobnych projektów (każdy z nas z pewnością spotkał się z jakimiś innymi, niekoniecznie w tej konwencji; w tym tekście przywoływałem chociażby Missirkova). Na czym polegałaby idea fotografia fotografii w kontekście krytycznym? Podobnie jak socjologia socjologii (w ujęciu Bourdieu, 2001) może ona realizować strategię prowokowania krytycznej autorefleksji niejako u podstaw. Już nie tyle nad rzeczywistością jako taką, ale również - w pierwszej kolejności - nad naukowymi kategoriami, artystycznym czy reklamowym podejściem, w które ujmuje się, reprodukuje i za pośrednictwem których dopiero postrzega tę rzeczywistość. Uznając fakt, że oko jest - jak to zwięźle określa Bourdieu - „produktem historii reprodukowanym przez edukację” (2005: 11) próbuje się dostrzec, pokazać i w ten sposób uczulić konsumentów na wpływ owych zależności na sposób, w jaki doświadczają rzeczywistości.

Zaufanie do medium - paradoksalnie - budowane jest zatem na chronicznym niedowierzaniu w jego referencjalną obiektywność. Tak prowadzona strategia okazuje się być bliską postulatowi Wolfganga Welscha o „kulturę ślepej plamki” (2005: 70-73). Miałaby ona zakłócać i przełamywać nawykowe wzorce postrzegania, a w konsekwencji przypominać odbiorcy o wpływie mediacji na przekaz, zwracać jego uwagę na nieuświadomiane i reprodukowane na co dzień schematy estetyczne, na dokonującą się powszechnie estetyzację. Fotografii fotografii można używać podobnie - po to, by na powrót estetyzować, poprzez uświadamianie aktorom dokonującej się anestetyzacji.

Szans na powszechne powodzenie takich projektów nie można jednak mylić z nadziejami ich inicjatorów. Podobnie jak w innych zamysłach aktywizowania krytycznego spojrzenia tak i w tym przypadku często zakłada się *a priori* pewną kompetencję wizualną odbiorcy, która nie stanowi jakiegось wrodzonej czy powszechnie wyedukowanej zdolności. Umiejętność rozkodowania i odpowiedniego umiejscowienia przekazu w sferze abstrakcyjnych pojęć wymaga postawy dystansującej wobec tego przekazu. Spojrzenie fotografa realizującego taki zamysł,

odbiorcy, który potrafi go odczytać, czy naukowców, którzy go analizują często samo okazuje się więc partykularne, żeby nie powiedzieć przeintelektualizowane. Trzeba o tym pamiętać, by nie pokładać nadmiernej nadziei w edukacyjnym charakterze takich projektów, mających w zamyśle zachęcić do krytycznego, aktywnego obcowania z obrazami, a realizującymi się często jako kolejna różnica. Do tego postrzegana w Kantowskich "smakach", wzmacniająca tylko dystans pomiędzy grupami konsumentów.

Powiedziałem już, że obraz, który przyznaje się może sprawiać wrażenie, że znowu zaczyna mówić prawdę. Można to traktować jako swoiste ugięcie się obrazu fotograficznego pod ciężarem powszechnej świadomości jego zniekształcającego rzeczywistość charakteru (w tym ujęciu nadal mogą spełniać swoje perswazyjne funkcje tylko te fotografie, które skonstruowane są w oparciu o jakieś nowe sposoby uwiarygodniania się); ale można to przecież również - zupełnie odwrotnie - uznać nie tyle jako dowód na nieskuteczność samej fotografii, co raczej jako wskazanie na dotychczasową nieskuteczność słownych form jej krytyki. W tym ujęciu (mam tu na myśli przede wszystkim celową krytykę) docenia się na nowo - lepiej - pośrednio uznaje konieczność fotografii, z jej efektywnością w przenoszeniu i upowszechnianiu znaczeń, również w praktykach refleksji wymierzonych przeciwko samemu obrazowi. Innymi słowy fotografia po raz kolejny staje się przydatna i potrzebna, tym razem w pokazywaniu swoich mechanizmów i użytków.

Fotografia fotografii zastępuje zatem w tej roli słowo. Rancière (2007: 60), przy okazji definiowania "obrazu metamorficznego", zastanawia się nad konsekwencjami takiego przenoszenia funkcji, czyli obarczenia sztuki zadaniami, które wcześniej należały do krytyki obrazów. Wspomniany autor argumentuje przy tym, że krytyka pozostawiona samym twórcom traci swój autonomiczny charakter, że „(...) zmuszona jest do kwestionowania własnych możliwości oraz podejmowania skromniejszych wysiłków” i polega raczej na "grze formami" i "produktami wyobrażeń" niż na demistyfikacji (Rancière, ibidem). Jeżeli weźmiemy pod uwagę te "gry" to na znaczeniu automatycznie zyskuje pytanie Serge'a Daneya: „Czy wszystkie formy krytyki, gry, ironii, które chciały zakłócać codzienny obieg obrazów, nie zostały w ten obieg włączone?” (Rancière, ibidem: 62).

Powraca zatem pytanie na ile mamy tu faktycznie do czynienia ze skuteczną formą krytyki, a na ile raczej z wypracowywaniem narzędzi, które łatwo przechwycić i semiotycznie spacyfikować w innych słownikach, chociażby w reklamie. Przypomnijmy sobie teraz jedną z reklam, którą przywoływałem wcześniej – „doskonałe zdjęcia dla niedoskonałego świata”. Dlaczego takie zapożyczenia stały się codziennością? Fotografia fotografii pozostaje atrakcyjnym przekazem reklamowym chociażby dlatego, że zrywa z nawykowym sposobem oferowania produktu, włącza w inny układ widzenia i przez to skupia na sobie uwagę (co pozostaje warunkiem wstępnym każdego komunikatu reklamowego). Dodatkowo taka reklama staje się dostarczycielem rozrywki, która polega nie tylko na dowcipie, monumentalnych kadrach, popularnej muzyce, zagadkach i transparenacji, ale również na możliwości ironicznego jej traktowania, co dodatkowo wywołuje życzliwy do niej stosunek (Rancière, 2007: 60)". Autoironia jest tu również o tyle istotna, że - jak zwraca uwagę Rafał Drozdowski (2007) - wmontowana w temat fotografii, a polegająca chociażby na obnoszeniu się z defektami, trikami, którymi się posługuje, odbiera odbiorcy przywilej pierwszeństwa w krytyce. Pozbawia przyjemności płynącej z wyszukiwania i wytykania błędów, przez co „(...) uprzedza i neutralizuje każde dające się pomyśleć szyderstwo i każdą dającą się zaplanować strategię odwetu” (Drozdowski, ibidem: 11).

Przenicowanie fotografii?

Czym staje się fotografia, kiedy powie, że nie pokazuje już rzeczywistości, że nie jest już oknem, a silnie skonwencjonalizowaną kreacją? Paradoksalnie, staje się na powrót fotografią. Dlaczego? Bo jednocześnie przypomina, że nigdy oknem nie była, przynajmniej zupełnie przezroczystym. Nadal jednak uważam ją za fotografię bardziej niż tylko za jej przenicowanie. Z jakiego powodu? Przede wszystkim dlatego, że nadal traktujemy ją i używamy tak jak gdyby fotografią była.

Nadal się jej przyglądamy - lepiej - wyglądamy przez nią. Podobnie jak każdy inny obraz, który walczy o uwagę, tak i fotografia fotografii - jeżeli ma być oglądana jako obraz fotograficzny, a nie kartka papieru czy plama pikseli (odwołuje się tu do Ingardenowskiego podziału na "obraz" i "malowidło", 1958) - musi wciągać widza w opowieść żeby skutecznie nieść swoje komunikaty. Przy czym jakkolwiek subwersywny i dydaktyczny nie byłby ich charakter, to z powodów, na które wskazywałem wyżej, nadal często zapominamy popatrzeć również "na" i "za". Innymi słowy takie zdjęcia mogą pokazać jeden fragment programu właśnie dzięki temu, że zasłaniają inny (przykładem niech tu będą krytycznie interpretowane „Museum Photographs”).

Rozważane fotografie, przenosząc manierę niedowierzania wewnątrz kadru, mogą wprawdzie sprawiać wrażenie, że żadnego innego "za" już nie ma, że na cały kontekst już widza uczuliły. Zauważmy jednak, że treścią tych demaskacji padają tylko niektóre i to zazwyczaj te dobrze już uświadomione społecznie charakterystyki fotografii. Fotografia fotografii działa tu jak każde inne zdjęcie - unaoczniając eliminuje ich alternatywy. Zasłania istnienie innych możliwych technik, konwencji czy trików, których używa współczesna fotografia żeby się uwiarygodnić. W tym sensie fotografia przyznaje się falsyfikując to, w co i tak już mało kto wierzył. Zyskuje na wiarygodności - paradoksalnie - bez oddawania pola. Nadal przemycą przecież ukryte teksty o funkcjach takiej demaskacji, wzrastającym statusie zdjęć, niemożności wyjścia poza język wizualny i tak dalej.

W końcu trudno dziś również kwestionować fakt, że fotografia rejestruje otaczającą nas rzeczywistość oraz to, że czyni to w podobny sposób do tego, w jaki sami jej doświadczamy – wybiórczy, różny i zapośredniczony. To, o czym przypomina fotografia fotografii to właśnie znakowy charakter naszego kontaktu z rzeczywistością. Co istotne takie wskazanie wcale nie neguje zasadności posłużenia się fotografią do tych celów, do których używaliśmy jej dotychczas jak chociażby upamiętnianie, notowanie czy nakłanianie do zakupu. Uciekając w porównanie można by tu zestawić ze sobą fotografię fotografii z "archeologią wiedzy" Michela Foucaulta czy "gramatologią" Jacques'a Derridy. Podobnie jak te projekty tak i fotografia fotografii, choć wydaje się uderzać w fundamenty swojej dziedziny, to jednocześnie ją wzmacnia, fundując jej nowy punkt widokowy, z którego może patrzeć i dzięki któremu może na nowo przemyśleć siebie jako część rzeczywistości. Na podobnej zasadzie jak owe „logie” nie przestały być filozofią pomimo tego, że do pewnego stopnia odrzuciły możliwość pełnego wypełnienia niektórych z jej podstawowych postulatów (w gruncie rzeczy je przeddefiniowały) tak i owa fotografia fotografii wcale nie musi przestać być fotografią.

Ujęcie, które tu - między wierszami - proponuję traktuje mimetyczny kryzys fotografii jako swoiste echo podobnego kryzysu, który przeżywa oko, precyzyjniej widzenie. Jeżeli tak, to wiara w fotografię podróżuje podobnymi ścieżkami jak wiara w możliwość obiektywnego poznania rzeczywistości za pośrednictwem oka. Skoro każda fotografia jednocześnie zabiera (kradnie odwracając uwagę od kontekstu), jak

i daje (narzuca, popularyzując jako standard partykularne sposoby widzenia), to jako atrakcyjne, wiarygodne i potrzebne jawią się te fotografie, które nie ukrywają tego faktu. Traktujemy zatem fotografię na postmodernistyczną modłę. Odrzucamy możliwość patrzenia z dystansem, co znaczy, że nie wysuwamy już w stosunku do niej roszczenia stu-procentowej wiarygodności, rozumianej jako obiektywność w starym stylu. Popularny staje się pogląd, że fotografia zasłania, bo musi zasłaniać, bo jest to poniekąd wpisane w jej naturę. Coraz więcej z nas staje się przy tym "liberalnymi ironistkami" Richarda Rorty'ego (1996), uznajemy, że także fotografia może być "przygodna" i próbujemy stawić temu czoła za pomocą subiektywnych metafor. „Fotografia nie tylko więc nie jest przezroczysta, ale też z rzeczywistością łączy ją bardzo swobodna relacja, dokładnie taka jak w przypadku malarstwa, raz bliższa, kiedy indziej zupełnie daleka” (Kowalczyk, 2006). Fotografia jawi się bardziej jako konglomerat przeplatających się słowników niż jako jakiś jeden trwały język. Tak też jej używamy.

Zdjęcia pozostają zatem użyteczne, a wiara w ich kontekstualną prawdziwość – integralnym elementem tej użyteczności. Coraz częściej mamy świadomość zarówno tego, że nie istnieje żaden niezapśredniczony sposób patrzenia na rzeczywistość, jak i tego, że wiara w to, że jednak istnieje (czyli zapomnienie) jest pragmatyczne w naszych codziennych kontaktach z rzeczywistością. Innymi słowy coraz mniej z nas wierzy w pełną obiektywność medium i zaczyna doceniać subiektywność spojrzenia, które traktujemy jako pewnik, wpisujemy niejako do nowego zaplecza postmodernistycznej natury fotografii właśnie. Przy czym nie oznacza to wcale, że poszczególne słowniki fotograficzne przestają ewoluować i szukać sposobów na uwiarygodnienie własnych przekazów. Różnią się one oczywiście dominującym w nich spojrzeniem i tak chociażby te, które swoje istnienie zawdzięczają wierze w obiektywność medium, wiarę w obiektywność optyki zamieniają na wiarygodność nadawcy, posługując się chociażby strategią naturszczykowskich relacji czy dziennikarstwa obywatelskiego. Oddolny rejestrator jest w tym ujęciu kimś, komu nie przypisuje się żadnego systemowego interesu w zafalszowywaniu relacji, trudno go też posądzać o podporządkowanie globalnym interesom telewizji. Taki fotograf reprezentuje partykularne spojrzenie, ale jest to spojrzenie tubylcze, zaangażowane, a więc najprawdziwsze z możliwych spojrzeń.

Roland Barthes pisał:

Wolność dostępna jest jedynie poza językiem. Na nieszczęście ludzki język nie ma zewnątrz: to drzwi bez klamki. Można zeń wyjść tylko za cenę niemożliwości: przez mistyczną niepowtarzalność (...) albo też przez nietzscheańskie *amen* (...) Nam wszakże, którzy nie jesteśmy ani rycerzami wiary, ani nadludźmi, pozostaje tylko – jeśli mogę tak powiedzieć – oszukiwać z językiem, oszukiwać język (...) właśnie wewnątrz języka język musi być przewyciężony, wykolejony – nie przez posłanie, którego jest narzędziem, lecz przez grę słów, której jest teatrem” (Barthes, 1979: 12-13).

Owym „zbawczym oszustwem”, „unikiem” pozostaje u Barthes'a specyficznie rozumiana literatura, zaskakująco blisko której stoi fotograf w terminologii Viléma Flussera. Tym razem jako postać, która potrafi i gra z "programem", teatralizuje konwencje i nawyki fotograficzne, przy podobnym założeniu, że nie jest możliwe całkowite wyjście poza niego (Flusser, 2004). Jak się to ma do naszych rozważań? Przywołuje w tym miejscu tych dwóch autorów z dwóch powodów. Z jednej strony obydwaj wskazują na konieczność użycia samego medium jako środka komunikowania o jego własnej opresyjnej roli, polegającej na porządkowaniu

komunikacji. Z drugiej strony zarówno Barthes jak i Flusser zwracają uwagę na syzyfowy charakter takiej walki. Jak pisał ten pierwszy: „[władza] wycieńczona i przegrana w jednym miejscu odbija sobie gdzie indziej, nie marnieje nigdy” (Barthes, ibidem: 10). Na podobnej zasadzie jak w języku tak i fotografii kolejne strategie oporu z czasem się konwencjonalizują się i stają częścią ”programu”.

I tak demaskując swój zniekształcający (konstruujący) charakter w stosunku do rzeczywistości, obraz nadal potwierdza tu, samego siebie w tym celu składając w ofierze, status quo jako najbardziej skuteczny środek komunikowania o niej. „Składa”, ale nie poświęca. Fotografia jako „język” użytkownikom potrzebny nawet wtedy, gdy ogniskują oni swoją uwagę przeciwko niemu samemu. Używanie języka do komunikowania o jego nieskuteczności potwierdza tylko jego funkcjonalną aktualność i dominację, czyli niemożność wyjścia poza. W tym ujęciu fotografię fotografii należałoby traktować jako luksus przesunięcia dyskusji na poziom meta, wzięcia samej siebie w nawias, chwilowe zawieszenie władzy, które *de facto* o niej świadczy i umacnia. Fotografia odsłaniająca swoje mechanizmy i pokazująca użytki jako ta, która potwierdza przez to swój status i niezbędność; pozostając funkcjonalną tak długo, jak długo będzie w stanie wytwarzać zapotrzebowanie na siebie samą.

Bibliografia

a) Literatura:

Barthes, Roland (1979) „Wykład.” *Teksty* 47(5): 9-29.

-----, (1986) *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: KR.

-----, (2000) *Mitologie*. Warszawa: KR.

-----, (2006) „Retoryka obrazu.” S. 139-158 w *Ut pictura poesis*, (Red.) M. Skwara, S. Wysłouch. Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria.

Baudrillard, Jean (2005) *Symulakry i symulacja*. Warszawa: Sic!

-----, (2006) *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*. Warszawa: Sic!

Bazin, Andrée (1963) „Ontologia obrazu fotograficznego.” S. 9-17 w tegoż, *Film i rzeczywistość*, wybór B. Michałek, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Becker, Howard S. (1995) „Backup of Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context.” *Visual Sociology* 10 (1-2): 5-14.

Bourdieu, Pierre i Lo c J.D. Wacquant (2001) *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

Bourdieu, Pierre (2005) *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Warszawa: Scholar.

Deleuze Gilles i Felix Guattari (2000) *Co to jest filozofia?* Gdańsk: Słowo Obraz Terytoria.

Drozdowski, Rafał i Marek Krajewski (2005) „Czego nie widzimy, a co można zobaczyć uważnie się przyglądając?” Referat zaprezentowano podczas konferencji Instytutu Socjologii UAM, b.d., Kołobrzeg, Polska.

- Drozdowski Rafał (2006) *Obraza na obrazy. Strategie oporu wobec obrazów dominujących*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Flusser, Villém (2004) *Ku filozofii fotografii*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach.
- Giddens, Anthony (2001) *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Warszawa: PWN.
- Hirsch Julia (1981) *Family Photography. Content, Meaning and Effect*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Ingarden, Roman (1958) „O budowie obrazu.” S. 7-111 w tegoż: *Studia z estetyki*, tom II. Warszawa: PWN.
- Kławski, Piotr (2006) „Dlaczego ludzie robię zdjęcia.” *Ikonosfera* 1. Dostęp: 28 grudnia 2007. (<http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=48> <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=48>).
- Kowalczyk, Iza (2006) „'Click Doubleclick'- wystawa fotografii w Brukseli.”, *Obieg*. Dostęp: 28 grudnia 2007, (http://www.obieg.pl/text/ik_bruksela.php).
- Krajewski, Marek (2006) „Społeczne jako wirtualne. O starym i nowym typie symulowania rzeczywistości.” W: *Człowiek pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną*, (Red.) J. Węglarz. Poznań: Ośrodek Wydawnictw Naukowych PAN.
- Rancière, Jacques (2007) *Estetyka jako polityka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Artystycznej.
- Reeves, Byron i Clifford Nass (2000) *Media i ludzie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rorty, Richard (1994) *Filozofia a zwierciadło natury*. Warszawa: Fundacja Aletheia – Wydawnictwo Spacja
- , (1996) *Przygodność, ironia, solidarność*. Warszawa: Wydawnictwo Spacja.
- Rouillé, André (2007) *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Kraków: Universitas.
- Siegel, Lee (2003) „Truth or Dare Taking a closer look at Thomas Struth's objectivity.” *Slate*. Dostęp: 15 sierpnia 2007. (<http://www.slate.com/id/2080362/>).
- Tuchman, Phyllis (b.d.) „On Thomas Struth's 'Museum Photographs'.”, *Artnet*. Dostęp: 28 grudnia 2007. (<https://www.artnet.com/Magazine/features/tuchman/tuchman7-8-03.asp>).
- Urry John (2007) *Spojrzenie turysty*. Warszawa: PWN.
- Welsch, Wolfgang (2005) *Estetyka poza estetyką*. Kraków: Universitas.

b) Materiały wizualne

- Struth, Thomas (1992) *Galleria dell' Accademia I, Venice*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWorkcgroupid=999999961&workid=21006&searchid=8964&tabview=image>).
- , (1989) *National Gallery I, London*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=21005&searchid=8964&tabview=image>).

- , (2005) *Hermitage 1, St. Petersburg*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.nytimes.com/imagepages/2007/04/10/arts/10stru_CA1ready.html).
- , (2005) *Hermitage 2, St. Petersburg*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.artnet.com/artwork/425010680/295/thomas-struth-hermitage-2-st-petersburg.html>).
- , (2005) *Hermitage 6, St. Petersburg*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.artnet.com/artwork/425010777/295/thomas-struth-hermitage-6-st-petersburg.html>).
- , (2002) *The Richter Family I, Cologne*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_149A_2.html).
- , (2006) *Paradise 34, The Big Island*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.artnet.com/artwork/425291504/460/thomas-struth-paradise-34-the-big-island-hawaiian-islands.html>).
- , (1978) *Crosby Street, New York*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.metmuseum.org/explore/artists_view/images/crosby_st.jpg).
- , (1995) *San Zaccaria, Venice*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.metmuseum.org/special/depth/images/depth_13.L.jpg).
- Höfer, Candida (2005) *Musée du Louvre Paris XVIII 2005 - Grande Galerie*. Dostęp 1 stycznia 2008 (http://www.artecapital.net/uploads/16_2.jpg).
- , (2005) *Musée du Louvre Paris XI 2005 - Galerie d'Apollon*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.artecapital.net/uploads/12_5.jpg).
- , (2005) *Musée du Louvre Paris XVI 2005 - Peinture française*. Dostęp 1 stycznia. (<http://a1692.g.akamai.net/f/1692/2042/7d/lunettesrouges.blog.lemond.fr/files/2006/11/hofer-1bis.jpg>).
- Sultan, Larry (1999-2003) *The Valley*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.wirtzgallerie.com/works/sultan/2004-2/sultan_2004_frame.html).
- Dijkstra, Rineke (1999) *Almeriaa Wormer, The Netherlands, June 23, 1996*. Dostęp 1 stycznia 2008. ("http://www.artnet.com/artwork/424887713/741/rineke-dijkstra-almeriaa-wormer-the-netherlands-june-23-1996.html").
- , (b.d.) *Amit*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.artnet.com/artwork/424401135/424175658/rineke-dijkstra-amit.html>).
- Gurholt, Crispin (2001) *Torpedo*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.gallerik.com/index.php?pn=artists&id=81&exhibition_id=90).
- Missirkov, Boris (2001) *The Bold and the Beautiful*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.noorderlicht.com/eng/fest03/global/missirkov/index.html>).
- Fotoprix, *Perfect pictures for an imperfect world*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.youtube.com/watch?v=kJ8NZZc9Wa8>).
- DOVE, *Pro-age campaign*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.youtube.com/watch?v=vilUhBhNnQc>).
- , *Campaign for real beauty*. Dostęp 1 stycznia 2008. (http://www.churchmarketingsucks.com/graphics/2004_10_10dovewomen.jpg).

-----, *Campaign for real beauty*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.youtube.com/watch?v=RADYaTvTGts>).

-----, *Campaign for real esteem*. Dostęp 1 stycznia 2008. (<http://www.youtube.com/watch?v=ySgtLofMU5g>).

Matrix (1999) reż. Larry i Andy Wachowscy; prod. Australia, USA.

Traavik, Morten (b.d.) *Miss Landmine*. Dostęp 1 stycznia 2008. (www.miss-landmine.org).

Cytowanie

Maciej Frąckowiak (2008) "Zjawisko „fotografii fotografii”, czyli interpretacja zdjęć, które komentują same siebie." *Przegląd Socjologii Jakościowej*, Tom IV Numer 3. Pobrany Miesiąc, Rok (http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php)

Przypisy

ⁱ Odnoszę się tu do trzech sposobów patrzenia na fotografię wyróżnionymi przez Terence'a Wrighta. Patrzenie "przez" zdjęcie: zdjęcie jako okno, dziurka od klucza, poprzez którą widać rzeczywistość. Patrzenie "na" zdjęcie: zdjęcie jako obraz, środek komunikacji, służące przenoszeniu znaczeń. Patrzenie "za" zdjęcie: zdjęcie jako odbitka kontekstu jego wykonania. (Drozdowski, Krajewski 2006)

ⁱⁱ Za każdym razem konstrukcja tych filmików wygląda tak samo - obserwujemy zza laptopa (lub z kamery zainstalowanej w jego ekranie) osoby oglądające jakiś przekaz. Po ich reakcjach (minach, gestykulacji, okrzykach i nie jednokrotnie odruchach wymiotnych) domyślamy się, że oglądany przekaz musi być wyjątkowo obrzydliwy. Motywacją do rejestracji tych reakcji i zamieszczenia ich w internecie pozostaje chęć sprawdzenia, porównania i opublikowania efektu, a więc ciekawość tego jak się zachowam (skonfrontowany z tym samym przekazem), albo jak zachowają się namówieni do jego oglądania znajomi. Dla nas istotne pozostają przy tym dwie rzeczy. Po pierwsze, fakt, że znowu obserwujemy działanie obrazu (w zasadzie całą listę sposobów, w który może działać). Po drugie, że mamy tu do czynienia z oddolną inicjatywą, popularyzującą się w charakterystyczny dla sieci sposób. „1 girls 2 cup” można śmiało określić jako kolejny internetowy fenomen (tylko na samym serwisie „Youtube” zamieszczono 8200 filmików, skonstruowanych wedle powyższego wzorca; wiele z nich oglądanych było więcej niż milion razy, a niektóre więcej niż cztery miliony). http://www.youtube.com/results?search_query=2+girls+1+cup+reaction&search=Search – adres, pod którym można obejrzeć reakcje (o ile z pewną obawą, ale jednak zamieszczam ten link, o tyle linku do samego filmu nie zamieszczam już zdecydowanie; nie robię tego, ponieważ szczerze nie polecam jego oglądania – jest rzeczywiście wyjątkowo obrzydliwy).

ⁱⁱⁱ Pojawić się może pytanie o stosunek do siebie dwóch terminów, których do pewnego stopnia używam w tym tekście wymiennie. Celowo jednak w drugiej jego części patrzenie „od” obrazu zastępuje pojęciem „fotografii fotografii”. Dlaczego? Po pierwsze termin fotografia fotografii poszerza znaczenie w tym obrębie, na którym mi zależy. I tak, na co będę jeszcze wykazywał, proponuje traktować takie zdjęcia nadal w kategoriach fotografii. Faktycznie następuje pewna zmiana, ale trudno się w niej dopatrywać drastycznego porzucenie fotografii jako środka komunikacji oraz przedmiotu. Taka nazwa, zachowując całość ze swojego znaczenia, dodatkowo podkreśla więc, że również i tym zdjęciom nadal trzeba się przyglądać, że stanowią one materialny produkt pewnego procesu twórczego, wchodzącego w złożoną sieć relacji. Patrzenie „od” obrazu prowokuje do myślenia raczej w kategoriach działania, które nie zawsze okazuje się poręczne. Nie bez znaczenia pozostają tu dla mnie również sygnalizowane w dalszej części tekstu analogie do socjologii socjologii. Po drugie fotografia fotografii jako termin jednocześnie skutecznie zawęża inne możliwe odczytania. Między innymi uchyla się od problematycznych związków z teorią Wrighta, przy jednoczesnej możliwości jej pełnego wykorzystania (patrząc trzema sposobami również na fotografię fotografii – jak to się staram robić w niniejszym tekście). Termin fotografia fotografii nie zachęca do traktowania takiej strategii w kontekście swoistego suplementu, czwartego czy wręcz piątego sposobu patrzenia na zdjęcia, co może prowokować posługiwanie się terminem patrzenia „od” obrazu, a co znacznie wypaczałoby rozumienie samego terminu w znaczeniu, które przypisuje mu w tym tekście.

^{iv} Ta zaimportowana refleksja Rouillé jest również poręczna, kiedy myśleć nią chociażby refleksję Barthes’a o „mityczności” (2000), czy Urry’ego „spojrzenie turysty” (2007) i podobne do tych koncepcje. Można je wtedy rozważać w optyce redukcji nieskończonej liczby wirtualnych rzeczywistości do niewielkiej liczby aktualizacji właśnie (do ograniczonej liczby punktów widzenia, które składają się na gramatykę fotografii, dzięki której możliwe jest rozpoznawanie konwencji i tematów i względnie skuteczne komunikowanie chociażby przekazu reklamowego). Te - w gruncie rzeczy – arbitralnie przecież wybrane i podtrzymywane mozaiki symboli można rozumieć jako „programy”, a więc zestalone sposoby fotografowania, których znaczenie opisuje chociażby Flusser. Jednocześnie interesujące pozostają oczywiście mechanizmy włączania jednych aktualizacji jako poprawnych i atrakcyjnych i wykluczania innych.

^v Zauważmy, że fotografie fotografii, które możemy odnaleźć w albumach czy na dyskach twardej często sprawiają wrażenia wykonanych bardziej dla rozrywki właśnie niż z chęci obnażenia programu czy upamiętnienia. Zdjęcie kolegi, który wykonuje zdjęcie, albo siebie z aparatem przed lustrem, kogoś z rodziny oglądającego telewizor, albo niekonwencjonalny portret funkcjonują często właśnie jako anegdota, ciekawy - bo inny - temat. Również takimi zdjęciami reklamuje się dziś aparaty cyfrowe i telefony komórkowe, które umożliwiają taką bez troską i spontaniczną fotografię. Fotografie fotografii powstają zatem często wtedy, kiedy eksperymentujemy, bawimy się funkcjami aparatu, pstrykamy zdjęcia z nudów właśnie. Jednocześnie status tych zdjęć jest niedookreślony. Trudno je wpisać w fotografię rodzinną – ani Bazinowska „mumifikacja” (1963: 9-10), ani konwenans nie wydają się być głównym motywem ich wykonywania. Trudno je również określać jako artystyczne, kiedy nie są podporządkowane jakiejś intencji nieokreśloności,

prowokowania refleksji. Mamy zatem do czynienia z powstawaniem swoistego obszaru „pomiędzy”, zarezerwowanego dla czystej przyjemności wykonywania zdjęć, która do pewnego stopnia zastępuje przyjemność ich oglądania.