

TOMASZ FERENC
Uniwersytet Łódzki

NIEPRZEKŁADALNOŚĆ NAUKOWEGO I POTOCZNEGO DYSKURSU O FOTOGRAFII

W ostatnich latach zaobserwować możemy wzrost zainteresowania fotografią. Pojawiały się nowe tytuły gazet przeznaczone zarówno dla profesjonalistów jak i dla amatorów, dla osób zorientowanych na sprzęt (*Foto-Kurier*), na zdjęcia (*Pozytyw*), na krytykę i refleksję (*Fotografia*, *Format*, *Camer@Obscura*), na aktualne informacje (*Biuletyn Fotograficzny*) oraz na praktyczne porady (*Foto*)¹. Polski rynek pism fotograficznych jest zróżnicowany i dość bogaty. Dostępna jest także specjalistyczna prasa obcojęzyczna (w tym: angielska, francuska, niemiecka, czeska). Niewątpliwie dowodem wzrostu popularności fotografii są festiwale, organizowane już niemal w każdym większym mieście Polski (m.in. Łódź, Kraków, Poznań, Warszawa, gdzie z typowym dla stolicy rozmachem postanowiono powołać do życia dwie tego typu imprezy, Bielsko-Biała). Także muzea i galerie coraz chętniej otwierają się na fotografię. Podobna tendencja od lat utrzymuje się w innych państwach europejskich, wielkie festiwale fotografii odbywają się w Paryżu (w samej Francji jest ich aż 18 rocznie), Bratysławie, Budapeszcie, Arles, Mannheim/Ludwigshafen, Lille, Moskwie, Tampere i wielu innych miastach. Niektóre z nich, jak *Rencontres Internationales de la Photographie* w Arles, które w tym roku miało swoją 37 edycję, wpisało się w kalendarz corocznych wielkich wydarzeń kulturalnych o światowym znaczeniu. Ale powróćmy do tego, co dzieje się w Polsce². Wydawanych jest coraz więcej książek, nie tylko podręczników, ale

¹ Aktualnie w Polsce wydawanych jest więcej magazynów poświęconych fotografii niż np. we Francji, łatwiej jest także dotrzeć do prasy obcojęzycznej. W tym krótkim wyliczeniu specjalistycznych tytułów pominąłem gazety zorientowane na fotografię cyfrową, które także funkcjonują na naszym rynku oraz inne tytuły zorientowane na sztukę i kulturę, które systematycznie zamieszczają artykuły poświęcone fotografii (np. *Obieg*).

² Bardzo ciekawą inicjatywą jest powołanie do życia przez Fundację Edukacji Wizualnej (Łódź) Europejskiej Unii Festiwali Fotografii, która aktualnie zrzesza 33 festiwale z Bułgarii,

także poważnych naukowych opracowań oraz antologii³. Kilka z nich to prace o charakterze antropologicznym lub socjologicznym, co zwiastuje pojawianie się nowych obszarów badawczej penetracji dla przedstawicieli nauk społecznych⁴. I wreszcie trzeba wspomnieć o szkołach fotografii, o tym, że w poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych można już od wielu lat bronić tytułu naukowego magistra fotografii (od pewnego czasu istnieje także taka możliwość w Łódzkiej Szkole Filmowej). Ważnym zjawiskiem jest także internetowa aktywność miłośników fotografii. Przejawia się ona poprzez: prywatne strony www prezentujące dorobek własny autorów zdjęć (czasami są to tak zwane fotoblogi – gdzie obraz łączony jest z tekstem tworząc dziennik autora)⁵, serwisy informacyjne – internetowe magazyny, (fotopolis, fototapeta), oraz fora dyskusyjne, na których trwa nieustanna dyskusja nad zdjęciami przysyłanymi do oceny przez ich uczestników. Największy z nich plfoto (www.plfoto.com) niedawno ogłosił, że posiada już 80 tysięcy zarejestrowanych użytkowników i 380 tysięcy zarchiwizowanych zdjęć, które można oglądać (aby to robić nie trzeba być zarejestrowanym, każdy ma pełny dostęp do wszystkich zdjęć). Codziennie serwis ten odwiedzany jest przez tysiące amatorów fotografii. Dla wielu z nich stanowi on szansę na pierwsze publiczne zaprezentowanie swoich prac, dla innych uczestnictwo w nim jest formą promocji a nawet poszukiwania profesjonalnych zleceń. Ale pojawienie się internetowego kanału dystrybucji obrazów oraz fotografii cyfrowej zaowocowało także innymi następstwami. K. Olechnicki zwraca uwagę na voyeurystyczno-ekshibicjonistyczny aspekt współczesnej kultury [2005:49]. Wszechobecne podglądactwo z jednej strony i obnażenie (autopornografia) z drugiej stanowią zdaniem przytoczonego autora nowe normy kulturowe (telefony z aparatami fotograficznymi stają się na przykład nowymi środkami symbolicznego zawłaszczania).

Konkludując, z jednej strony mamy do czynienia z intensyfikacją inicjatyw promujących fotografię, z drugiej strony uznać musimy to, że powszechna wiedza i świadomość specyfiki fotograficznego medium jest wciąż dość niska, o czym pisać będę w dalszej części artykułu. Rozwój przedsięwzięć kulturalnych, które na różny sposób za cel swoich działań obierają fotografię jest ewidentny. Dzięki komunikacji internetowej dotarcie do różnego typu obrazów staje się bezproblemowe a aparaty cyfrowe doprowadzają do intensyfikacji fotograficznej aktywno-

Czech, Danii, Finlandii, Francji, Niemiec, Wielkiej Brytanii, Grecji, Węgier, Włoch, Litwy, Holandii, Polski, Portugalii, Rumunii, Słowacji, Hiszpanii, Szwecji.

³ Min.: Michałowska [2004], Sobota [2001], Sikora [2004].

⁴ Min.: Olechnicki [2003], Sztompka [2005], Ferenc [2004].

⁵ O tym zjawisku piszę K. Olechnicki w tekście *Fotoblogi: pamiętnik z opcją przekazu w Odwaga Patrzenia. Eseje o fotografii*, red. T. Ferenc, 2006

ści oraz do zmiany sposobów gromadzenia, oglądania i dystrybuowania obrazów. Jak ma się jednak to wszystko do realnej wiedzy „przeciętnych” użytkowników fotografii i ich praktyk korzystania z medium, świadomości funkcjonowania w kulturze obrazu.

W artykule tym chciałbym skupić się na wybranych fragmentach współczesnej teorii fotografii, zestawiając je w dalszej części z wynikami badań własnych nad potoczną wiedzą na temat medium oraz z wypowiedziami uczestników prowadzonego przeze mnie kursu wprowadzającego w podstawy socjologii fotografii⁶.

Z REFLEKSJI NAD FOTOGRAFIĄ (O CZYM MYŚLĄ TEORETYCY)

Rozważania o fotografii, zazwyczaj wspierają się na autorytecie Susan Sontag, Rolanda Barthesa i nieco rzadziej wspomnianego Waltera Benjamina. Sontag koncentruje się na społecznych aspektach funkcjonowania medium, Barthes poszukiwał ontologicznej natury fotografii, trzeci z wymienionych autorów analizował pionierskie początki fotografii i zmiany, jakie zaszły wraz z pojawieniem się mechanicznych środków reprodukcji (w tym kluczowym zagadaniem zaniku aury sztuki). Ta „wielka trójka” wyznaczyła, a może nawet zdominowała ramy teoretycznego dyskursu wokół fotografii. Sontag zauważyła i opisała wiele zjawisk, które charakteryzują masowe, współczesne zastosowania fotografii [1986]. Wymieńmy, ujmując w wielkim skrócie i uproszczeniu, główne wątki pojawiające się u tej autorki. 1. Zagadania etyczne – Sontag określa stosunek fotografa do fotografowanego jako drapieżny i zaborczy, jako stosunek łowcy do ofiary, jako specyficzną relację władzy. Drugi niezwykle istotny poruszony przez Sontag problem etyczny dotyczy obniżania się progu wrażliwości wynikający z opatrzeniem się z drastycznymi obrazami. 2. Nowe rytuały – fotografowanie dzieci, wakacji, uroczystości rodzinnych i innych ważnych wydarzeń w życiu każdego człowieka, traktowane jako swego rodzaju powinność, pojawia się tym samym nowy społeczny rytuał. 3. Symboliczne traktowanie fotografii – zdjęcia stają się talizmanami, fetyszami, surogatami, namiastkami obecności w momentach rozłąki, pełnią one funkcje magiczną, opartą na ontologicznej tożsamości zdjęcia z uwiecznionym obiektem. 4. Fotografia turystyczna – Sontag dostrzega

⁶ Kurs „Elementy Socjologii Fotografii” prowadzono w roku akademickim 2004/2005 w filii Uniwersytetu Łódzkiego Sieradzu, dla słuchaczy II roku socjologicznych studiów licencjackich. Był to przedmiot opcjonalny do wyboru, prowadzony częściowo przez Internet. W czasie kursu studenci realizowali różne zadania, jedno z nich polegało na swobodnym opisanu swoich odczuć i refleksji związanych z fotografią oraz sposobów jej prywatnego wykorzystania.

swoisty społeczny imperatyw fotografowania wynikający jej zdaniem z dominującej etyki prac (trzeba coś pożytecznego robić nawet na wakacjach), z potrzeby potwierdzenia odbycia udanego urlopu. 5. Psychologiczne następstwa fotografii – pierwsze, fotografia potrafi spowodować zbanalizowanie pewnych sytuacji, które poznane za jej pośrednictwem nie będą już tak intensywnie przeżywane, jak mogłyby być bez uprzedniego kontaktu ze zdjęciami (dodatkowo na zdjęciach świat niejednokrotnie wygląda o wiele korzystniej, np. turystyczne foldery). Po drugie, fotografowanie jest w jakimś stopniu rezygnacją z przeżywania. Poszukiwanie odpowiednich ujęć zmusza do zmiany statusu uczestnictwa, nie można jednocześnie fotografować i w pełni uczestniczyć w zdarzeniu. To krótkie wyliczenie sygnalizuje jedynie obszar zainteresowań Sontag, i zwraca uwagę na te wątki, które wydają się interesujące dla socjologa. Sama autorka postuluje, że tylko badanie recepcji obrazów fotograficznych, ich produkcji, cyrkulacji i konsumpcji może zbliżyć nas do istotnych wniosków o społecznym funkcjonowaniu fotografii. Należy dodać, że refleksje Sontag, zostały rozwinięte przez wielu kontynuatorów, a ich odkrywczość nie działa już z taką siłą jak w czasie, kiedy autorka pisała swoją słynną książkę. Tezy amerykańskiej pisarki stały się swego rodzaju elementarzem wiedzy o fotografii, ale jak każdy elementarny podręcznik wymagają uzupełniania i prowadzenia dalszych studiów.

Kolejny klasyczny już autor R. Barthes postawił ontologiczne pytania o to, czym jest fotografia sama w sobie, czym odróżnia się ona od innych typów obrazów, jaka jest jej istota? W swojej słynnej książce dochodzi do wniosku, że każda fotografia ma w sobie coś z tautologii, „[...] fajka jest tu zawsze fajką, bezdyskusyjnie” [1996:11]. A zatem istota fotografii ujmując rzecz najprościej polega na odzwierciedlaniu, na potwierdzaniu, że ktoś lub coś naprawdę istniało. Zdjęcie jest naturalnie związane ze swoim odniesieniem, twierdzi Barthes [1996:129]. I właśnie to *Odniesienie* jest wyjątkowe w fotografii i odróżnia ją od wszelkich innych sztuk wizualnych. Utrwalony ślad obecności jest niezwykle cechą tego medium. Promienie światła odbite od obiektu i zachowane na negatywie sprawiają, że zdjęcia stają się rejestracją emanacji przedmiotu odniesienia [1996:136]. Barthes w ten oto sposób opisał zdjęcie, ukazujące targ niewolników – „cała moja groza i fascynacja dziecięca pochodziły właśnie stąd; że *naprawdę* tak było [...] niewolnictwo było przedstawione bezpośrednio, fakt był wskazany bez metody” [1996:135]. Fotografia jest dla Barthesa przeszłością i rzeczywistością zarazem. Potwierdzenie rzeczywistości, jakie niesie ze sobą fotografia staje się dla Barthesa główną cechą fotografii, jej analogiczność w stosunku do utrwalonej rzeczywistości fascynuje francuskiego filozofa. Barthes daje temu wyraz już na samym wstępie swojej książki. „pewnego dnia, dawno już temu,

wziąłem do ręki fotografię najmłodszego brata Napoleona, Hieronima (1852). Zdziwiony powiedziałem sobie: *Patrzę na oczy, które widziały Cesarza*. To zdziwienie nie minęło do dziś” [1996:7]. W tekstach poświęconych fotografii, Barthes jest jednym z częściej cytowanych autorów, przywołuje się między innymi jego koncepcję fotografii, rozumianej jako obraz bez – kodu, rozróżnienie na *studium* i *punctum*, jako dwa możliwe typy analizy odbioru i reakcji na fotografię, czy uwagi o fotografii mając być sztuką mortulaną. I choć lektura Barthesa jest intelektualnie i literacko fascynująca to zgadzam się z opinią P. Zawojkiego, że nie daje on zdecydowanej odpowiedzi na żaden z wielkich teorematów fotografii, pomimo że paradoksalnie żadnemu z piszących o fotografii nie poświęcono tak wielu opracowań [2002]. Jednak w moim odczuciu wciąż bardzo owocne może okazać się podejmowanie prób dekonstrukcji współczesnych mitów, odkrywanie ich ideologicznych ukrytych znaczeń, tak jak przez długie lata robił to Barthes i jak uczył nas tego w swoich *Mitologiach* [2000].

Z tej wielkiej trójcy najrzadziej przytaczany jest Benjamin, a to właśnie on zapoczątkował głęboki, analityczny dyskurs o fotografii. Jako pierwszy zwrócił uwagę na doniosłą kulturową zmianę, która wywołały mechaniczne środki reprodukcji, jako pierwszy opisywał specyfikę fotografii i przekształcenia, jakie zaszły w początkach jej historii, to on podkreślał znaczenie podpisu pod zdjęciami (zdjęcie bez podpisu jest nieme), wskazywał na niebezpieczeństwa propagandowego wykorzystania medium, estetyzowania polityki [1975].

Mechaniczne środki reprodukcji – film i fotografia – otworzyły nowe możliwości manipulacji. „Ruchy masowe, w tym również wojny, pokazują formy ludzkich zachowań szczególnie atrakcyjne dla kamery” – pisał Benjamin [Sauerland 1986: 162]. Kamera i aparat zwracane są w stronę zdarzeń niosących ze sobą obietnicę uzyskania spektakularnych obrazów (parady, marsze, wiece, wojny, naloty, olimpiady, egzekucje), te z kolei zgodnie z zasadą sprzężenia zwrotnego hipnotyzują swoich odbiorców. Faszyzm dzięki zabiegom estetyzowania polityki, a bolszewizm dzięki upolitycznieniu sztuki zyskuje zdolność transmisji swoich idei na masy w sposób atrakcyjny i przekonujący, zastępując tym samym rzetelną informację, „estetyczną rozkoszą pierwszej rangi” [Benjamin 1975: 5]. Historia wciąż potwierdza słuszność obaw niemieckiego filozofa, „w takim sensie, że zauroczenie uwodzicielskim obrazem zmierza do stłumienia postawy krytycznej [...] obraz zajmuje miejsce myślenia” [Brogowski 2002: 3]. Łaknienie obrazu sprzężone z łatwością jego wykonywania i dystrybuowania powoduje, że stał się on potężnym narzędziem stymulacji nastrojów społecznych, i tu właśnie Benjamin dostrzegał największe niebezpieczeństwo. Jednocześnie zwracał on uwagę na potrzebę edukacji w zakresie umiejętności „czytania” fotografii, albo-

wiem analfabetyzm z zakresie obrazów, jest równie zgubny jak analfabetyzm w zakresie słowa pisanego.

Nie sposób nie wspomnieć, przynajmniej pokrótce o przedstawicielach brytyjskiej myśli krytycznej poświęconej fotografii. Do najbardziej znanych zaliczyć możemy: J. Spence, V. Burgina, J. Tagga, S. Watneya, D. Slatera, M. Listnera [Seppanen 2005]. Wszyscy oni przyjęli zupełnie odmienną perspektywę myślenia o fotografii, w której podstawowymi elementami stały się zagadnienia ideologii, polityki, płci, władzy, wykluczenia oraz kulturowej dominacji. Oczywiście u każdego z tych autorów wyakcentowane zostały różne, odmienne fragmenty i zagadnienia, niemniej jednak możemy mówić o pewnej spójności u źródeł, które tkwią w badaniach nad mediami S. Halla, a także inspiracje pracami M. Foucaulte. Ujmując rzecz najkrócej Hall, kładł nacisk na ideologiczność mediów, w szczególności zaś środków masowego przekazu, które pozostają pod kontrolą grup trzymających władzę. Kulturową rolę mediów Hall, określa mianem hegemonii, która służy temu, aby pod maską pluralizmu, utrzymywać *status quo* [1984]. W podobnym duchu można analizować także fotografię.

Brytyjczycy doszli do wniosku, że istota fotografii leży poza nią samą i nie ma sensu podejmować ontologicznych rozważań o jej naturze, które do niczego konkretnego nie prowadzą. Swoje zainteresowania skupili, więc na relacjach fotografii z historią, ideologią, oraz społecznymi praktykami rejestrowania obrazów. Interesująco, w tym świetle jawi się dyskusja, jaką J. Tagg podjął z teoriami Barthesa. Jego zdaniem, fotografia nie jest śladem, formą odbicia przeszłości, jak dowodził Barthes, nie ma sensu odnosić się do niej jako do źródła prawdy. „Fotografia nie jest magiczną *emanacją*, ale materialnym produktem materialnej aparatury przeznaczonej do stosowania w określony kontekście, przez określone siły, dla mniej lub bardziej określonych przyczyn. Wymaga nie alchemii, ale historii, poza którą egzystencjalną esencją fotografii jest pusta i nie może dostarczyć tego, czego pragnie Barthes: potwierdzenia istnienia; znaku przeszłej obecności; odzyskania ciała matki”⁷ [Tagg 1988: 3]. Historia fotografii jest historią instytucji, technik i oddziaływania różnych form władzy. Zdjęcie nie jest śladem przeszłości odcisniętym na błonie fotograficznej. Relacja między prefotograficznym zjawiskiem a znakiem fotograficznym konstruowana jest poprzez techniczne, kulturowe i historyczne procesy. Zdjęć nie należy traktować, jako odbicia przeszłości, lecz

⁷ W tym miejscu Tagg odwołuje się do jednego z przewodnich wątków książki Barthesa, w której poszukuje on zacierających się śladów obecności matki, w procesie tym niezwykle pomocne okazuje się odnalezione zdjęcie ukazujące matkę filozofa w szklarni – co ciekawe zdjęcie tego Barthes w „Świetle obrazu” nie zamieścił.

jako zupełnie nową rzeczywistość, która nabiera znaczenia tylko przez interpretację. Idea fotografii rozumianej, jako świadectwo także ma swoją historię, i to właśnie zdaniem Tagga umknęło francuskiemu myślicielowi. Co zatem czyni fotografię czymś więcej niż kartką papieru, jak nabierają one znaczenia? Aby odpowiedzieć na to pytanie, nie możemy zwracać się w stronę magii medium, ale w stronę świadomych i nieświadomych procesów, praktyk, instytucji, poprzez które fotografia przekracza fantazje, nabiera znaczenia i zyskuje określone efekty. To, co jest prawdziwe, to nie tylko materialny przedmiot (fotografia), ale także dyskursy, w jakie uwikłany jest obraz [Tagg 1988: 4]. W swoich esejach Tagg chce między innymi wykazać, że klasyczna semiotyka, badająca systemy kodów znaczeń, nie może opisać instytucjonalnej natury praktyki nadawania znaczeń, ich wzorów cyrkulacji poprzez praktyki społeczne, czy ich zależności od specyficznych sposobów produkcji kulturowej. Swoje rozważania o fotografii Tagg podsumowuje w kilkoma wnioskami: 1. Fotografia jako taka nie posiada tożsamości, 2. Jej status jako technologii zmienia się w zależności od relacji z władzą, która w nią inwestuje (i wykorzystuje), 3. Jej natura jako praktyki zależna jest od instytucji i czynników, które definiują ją, angażując fotografię do działania, 4. Jej funkcja jako trybu produkcji kulturowej jest związana z określonymi warunkami egzystencji, 5. Jej wytwory posiadają znaczenie i są czytelne tylko poprzez szczególne obiegi, którym podlegają, 6. Jej historia nie jest jednolita, 7. Fotografia [...] pojawia się w polach przestrzeni instytucjonalnych (i to te, *migoczące* przestrzenie powinny być poddane badaniom, a nie sama fotografia) [Tagg 1986: 112]. Propozycja Tagga jest próbą dokonania zwrotu w badaniach nad fotografią, rozbicia mitu neutralności i naturalności tego medium. Jest to także postulat wyjścia w dyskusji o fotografii poza ramy dyskursu estetyczno-technicznego, który jedynie maskuje realne funkcje tego wynalazku. Podobne cele realizowali także inni brytyjscy autorzy zajmujący się fotografią.

Kończąc ten krótki i dość wyrywkowy przegląd teoretycznych rozważań nad fotografią nie sposób pominąć coraz bardziej popularnego V. Flussera. Myśliciel ten zwraca refleksje dotyczącą fotografii w jeszcze inną stronę i zadaje fundamentalne pytanie o to czy możemy być wolni otoczeni aparatami, które stają się coraz bardziej „samodzielne”, dzięki programom, w które sami je wyposażamy? Zadaniem filozofii fotografii jest poszukiwanie odpowiedzi na to pytanie. Autorowi temu poświęcę nieco więcej miejsca, albowiem zadawane przez niego pytania zdają się być aktualnie o wiele istotniejsze niż ontologiczne poszukiwanie istoty fotografii. Rozwinę też szerzej tezy czeskiego filozofa, ponieważ wydają się one sytuować dokładnie na przeciwległym biegunie w stosunku do popular-

nych opinii dotyczących fotografii, tworzą tym samym mocny kontrapunkt dla drugiej części tekstu.

Zacząć należy od podstawowej hipotezy Flussera o dwóch przełomowych punktach zwrotnych w historii naszej cywilizacji. Pierwszy z nich to moment wynalezienia pisma linearnego a wraz nim narodziny historii w dzisiejszym tego słowa rozumieniu, drugi to odkrycie obrazów technicznych. Zanim jednak doszło od wynalezienia tego typu obrazów, naszą cywilizację charakteryzowało nieustanne napięcie pomiędzy pismem a obrazem, pomiędzy myśleniem pojęciowym a myśleniem magicznym. Zagadnienie relacji obrazu i tekstu jest według Flussera kluczowe dla historii cywilizacji. Tekst oddalił nas od świata, stał się środkiem mediacji między człowiekiem a obrazem, pozbawił obraz pierwotnej magii. Przykładem takiego starcia są średniowieczne wojny wiernych tekstowi chrześcijan z czczącymi obrazy poganami. Mowa tutaj o obrazach „tradycyjnych”, określanych przez Flussera jako „prehistoryczne”. Z czasem jednak chrześcijaństwo walczące z obrazami i myśleniem magicznym, wchłonęło obrazy i samo zaczęło je wykorzystywać. Myślenie pojęciowe, poddając analizie myślenie magiczne nie może całkowicie uchronić się od jego wpływu. Tak jak nauka zwalczająca ideologię, sama staje się ideologiczna, ponieważ nasycy się wyobrażeniami, czyli odszyfrowanymi obrazami. Walka ma charakter dialektyczny i w jej toku teksty stają się bardziej wyobrażeniowe, obrazy zaś coraz bardziej pojęciowe. Najbardziej pojęciowe są konceptualne obrazy komputerowe. Ścieranie się tekstu i obrazu oraz wzajemne przenikanie się tych dwóch kodów osiąga swój punkt kulminacyjny w momencie wynalezienia fotografii. To właśnie jej wszechobecność i wiara w prawdziwość obrazu fotograficznego doprowadziła do tego, że dla współczesnego człowieka świat staje się światem jedynie obrazowym, „imaginacja staje się halucynacją” [Flusser 2004: 23]. Fakt, że obrazy „wnikają” bezpośrednio do kamery (bez pośrednictwa ułomnych zmysłów) sprawia, że zdają się one funkcjonować na tym samym poziomie, co uchwycona na nich rzeczywistość. I właśnie w tym przekonaniu Flusser zauważa wielkie niebezpieczeństwo; fotografia miała ponownie włączyć obrazy w życie, sprawić, aby hermetyczny tekst stał się wyobrażalny i łatwiej zrozumiały. Jej zadaniem było reaktywowanie magii w świecie linearnej tekstualności. Obraz fotograficzny miał powstrzymać systematyczny rozpad cywilizacji i stać się kodem czytelnym dla wszystkich, miał pomóc w przełamaniu kryzysu w sztuce, nauce i polityce [2004: 29]. Tak się jednak nie stało. Antidotum, jakim miała stać się fotografia okazało się kolejnym, może i nawet bardziej niebezpiecznym zagrożeniem. I tak fotografie, zamiast tchnąć nowe życie w stare tradycyjne obrazy, stały się ich substytutami i zajęły ich miejsce, zamiast uczynić hermetyczny tekst zrozumiałym, zamieniły go w obrazy,

jeszcze bardziej komplikując zrozumienie, a stara magia, oparta na micie została zastąpiona nową, opartą na programie. Konkluzja, do jakiej dochodzi Flusser jest następująca: fotografia nie tylko nie zrealizowała żadnego z tych postulatów, ale przyczyniła się do powstania masowej, homogenicznej cywilizacji.

Zasadnicza różnica między obrazem tradycyjnym „prehistorycznym” a obrazem technicznym polega na procesie rozszyfrowania, rozpracowania symboli, na nadawaniu znaczeń. Chcąc zrozumieć dzieło malarza musimy rozszyfrować kod, który wyłonił się bezpośrednio „z głowy” artysty. W przypadku obrazu technicznego pojawia się nowy pośrednik – czarna skrzynka – aparat. To, co dzieje się we wnętrzu czarnej skrzynki pozostaje dla nas utajone. Flusser podkreśla przy tym, że obecność pośrednika – aparatu – wcale nie przesądza o obiektywności obrazów fotograficznych. Ten podnoszony u zarania historii medium argument za obiektywnością fotografii, dzięki której świat niejako sam się reprodukuje musi zostać obalony. Skutkiem dominującej wiary w przekaz fotograficzny jest to, że oglądając zdjęcia analizujemy ukazany na nich świat, a nie wytwarzanie samych obrazów. Z przytoczonych powyżej argumentów wynika: po pierwsze, że w stosunku do obrazów technicznych wciąż jesteśmy analfabetami (nie wiemy, bowiem co dzieje się w zasadniczym momencie powstawania obrazów), po drugie nasza wiara w fotografię jest dowodem niebezpiecznej bezkrytyczności, i to teraz, gdy: „obrazy techniczne właśnie zmierzają do wyparcia testów ze świata” [2004: 26].

Flusser trafnie pisze, że kiedy narzędzia przekształciły się w maszyny, czyli w urządzenia mające uwolnić nas od żmudnych i uciążliwych prac nastąpiła znamienita kulturowa transformacja. Mówiąc najdosadniej; narzędzia pozostawały w posiadaniu ludzi, służyły im, maszyny zaś wzięły w posiadanie człowieka. Po maszynach pojawiły się aparaty, a wraz z nimi po raz kolejny nasze bycie w świecie uległo zmianie. Aparat jest urządzeniem symulującym myśli, jest zdolny do wytwarzania symboli, ale co najważniejsze zdaje się być autonomiczny w stosunku do człowieka. Każdy aparat jest zaprogramowany, posiada pewną ilość kombinacji gotowych rozwiązań. Aparat fotograficzny zaprogramowano po to by robił zdjęcia. Obserwując to, co stanowi większość powstających zdjęć, czyli fotografie pamiątkowe, można odnieść wrażenie, że program jest skuteczny – zdjęcia te są niemalże identyczne. Między aparatem a jego właścicielem wytwarza się nowa specyficzna relacja – człowiek staje się „funkcjonariuszem” aparatu, staje się funkcyjnym, obsługującym swój sprzęt. Dramat sytuacji polega na tym, że kompetencje aparatu przewyższają kompetencje jego użytkownika. W rezultacie aparat robi to, co chce człowiek, ale w ramach możliwości, jakie oferuje jego program. Przypomina się tu slogan reklamowy Forda, mówiący o tym, że można

mieć samochód w dowolnym kolorze, pod warunkiem, że będzie to kolor czarny. W przypadku fotografii, brak wyboru jest zakamuflowany. Producenci sprzętu, przechwalają się coraz większymi możliwościami swoich aparatów, nowymi programami, funkcjami, szybkością rejestrowania obrazów itp., jednak niezależnie od tego, wciąż pozostajemy w polu tej samej gry. „Funkcjonariusz panuje nad grą, w odniesieniu, do której nie jest w stanie być wystarczająco kompetentny. Jak u Kafki” [2004: 35]. Nawet całe uniwersum fotografujących zebrane razem nie będzie w stanie przejrzeć do końca zaprogramowanego aparatu. Analogicznie jak w grze w szachy, w których nikt nie potrafi opanować wszelkich możliwych kombinacji, nie jesteśmy w stanie przejrzeć czerni fotograficznej skrzynki, ani rozwiązać kombinacyjnej gry, jaką jest każdy program.

W dzisiejszym świecie władzę posiadają nie właściciele kapitału, w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, ale ci, którzy „programują” – operatorzy i programiści. Flusser odnotowuje, charakterystyczną prawidłowość, podczas gdy *hardware*, systematycznie tanieje, to *software*, oprogramowanie staje się coraz droższe. Innymi słowy władzę, mają twórcy symboli i sprzedawcy informacji, to na nie jest dziś największe zapotrzebowanie. Władza aparatu nad „funkcjonariuszem” polega na tym, że aparat programuje gesty fotografa. Ten z kolei posiada władzę nad oglądającymi programując ich zachowania, wklajając ich w grę swoją i swojego aparatu. Wolność fotograficznego gestu jest wolnością programowaną, „w geście fotograficznym aparat robi to, czego chce od niego fotograf, ale fotograf musi chcieć tego, co aparat potrafi [2004: 40]. Co z tego, że możemy wybrać motyw, które chcemy utrwalić, jeśli wybór ten podyktowany jest funkcją programu. Tak właśnie wygląda opisany przez Flussera paradoks programowanej wolności. Z łatwością, jak sędzę możemy *per analogia*, analizę fotografii przenieść na inne aparaty, najbardziej oczywiste wydaje się skojarzenie z komputerem, ale kamera wideo czy telefon komórkowy, coraz częściej z funkcją robienia zdjęć, także wklajają nas w sieć programowanej wolności.

Wraz z pojawianiem się zapisu cyfrowego, ujednociono sposób utrwalania informacji; wszelkie dane zostają przekształcone w kod numeryczny. Wymaga to innych, niż uprzednio programów, ale skutek ich działania jest w rezultacie taki sam, z tą może różnicą, że procesy rozpoznane przez Flussera obecnie podlegają zwielokrotnieniu i przyspieszeniu. Technologicznie nowe aparaty stają się coraz bardziej autonomiczne, a ich programy są o wiele bardziej złożone niż programy aparatów analogowych. Sprzężenie aparatów z komputerami powoduje uruchomienie nowych programów służących obróbce zdjęć, wraz z nimi pojawiają się nowe pola walki i napięć między człowiekiem a maszyną. Zmiana technik rejestrowania obrazu nie dezaktualizuje tekstu Flussera w najmniejszym

stopniu. Jest ona kontynuacją opisanego przez niego postępującego kultu obrazów – ikonolatrii.

Czy zatem w konfrontacji z aparatem z góry jesteśmy postawieni na przegranych pozycjach? Czy pozostaje nam tylko realizować za każdym razem jedną z opcji programu? Otóż, fotografowanie zawsze jest sytuacją walki i współpracy człowieka z programem. Ustalenie zakresu walki i kooperacji jest pierwszym krokiem do rozszyfrowania fotografii. Wszędzie tam, gdzie fotografowi uda się podporządkować sobie program możemy mówić o zwycięstwie ludzkiego czynnika. Nierozszyfrowane aparaty fotograficzne służą temu, do czego zostały zaprogramowane, czyli do programowania społeczeństwa. Fotografia udaje, że jest oknem na świat, odbiciem rzeczywistości, źródłem informacji, traktowana bezkrytycznie stała się „iluzją” doskonałą i służy tłumieniu myślenia krytycznego. Doprowadza to do, tego, że „fotograficzne uniwersum” steruje nami, uruchamia cały łańcuch rytuałów postindustrialnego człowieka. Świetnie ukazuje to Flusser pisząc o szczoteczkach do zębów i daninie, jaką co dzień składamy „Bogu Próchnicy”[2004:57]. Trzeba, zatem podejmować nieustanną krytykę aparatów i programów, ponieważ doprowadzają one do robotyzacji społeczeństwa. Fotograficzne uniwersum opisane przez filozofa, jest tylko przykładem jednego z wielu takich uniwersów. Filozofia fotografii ma za zadanie ukazać walkę człowieka z aparatem i szukać sposobów na przezwyciężenie dominacji aparatów. Kończąc swój esej, Flusser podkreśla konieczność uprawiania filozofii fotografii, rozumianej jako poszukiwanie wolności w świecie automatycznych i programowanych aparatów. Jest ona „jedyną formą rewolucji, jaka nam ciągle pozostaje”[2004:70].

Czy zatem filozofia fotografii jak obawiał się Flusser odbierana jest jedynie jako nikomu niepotrzebna gimnastyka intelektualna, czy też dotyka ona zasadniczych problemów naszej cywilizacji? Czy w wypowiedziach osób nie zajmujących się fotografią inaczej jak amatorsko, czy nawet dyletancko znajdziemy ślady potwierdzające diagnozę stawianą przez czeskiego filozofa i pozostałych przywołanych teoretyków. Odpowiedzi poszukiwać będę w materiale zgromadzonym podczas badań terenowych oraz w 50 pisemnych wypowiedziach słuchaczy socjologicznego studium zebranych w filii Uniwersytetu Łódzkiego w 2005 roku.

POTOCZNE PRAKTYKI I OPINIE (co myślą użytkownicy fotografii)

Pytanie o to jak dyskurs prowadzony przez profesjonalistów reprezentujących różne podejścia do fotografii przekłada się na potoczną refleksję i na praktykę „zwykłych” użytkowników wydaje się być badawczo uzasadnione, chociażby, dlatego że problemy związane z kulturą obrazu, w tym także z fotografią, dotyczą nas wszystkich. Poza tym teoretycy fotografii często wypowiadają się na tematy popularnego wykorzystania medium, a zazwyczaj nie stoją za tymi opiniami rzetelne badania, a jedynie dość potoczne obserwacje.

Możemy dziś mówić o pewnych kanonicznych motywach dla owej myśli teoretyczno/krytycznej, z których najczęściej powtarzające się dotyczą m.in.: nadprodukcji zdjęć, banalizacji fotograficznych tematów (fotografujemy dużo i wszystko), włączania do fotograficznego uniwersum coraz bardziej intymnych obrazów (kultura obnażenia), zaniku wrażliwości poprzez obcowanie z coraz bardziej brutalnymi ujęciami (kanibalizm wizualny), specyficznej relacji fotograficznego znaku względem swojego desygnatu (pytanie o realizm fotografii), przejścia od nośnika analogowego do cyfrowego i obwieszczenia „śmierci fotografii”, objawiającej się między innymi odchodzeniem od tradycyjnych materiałów światłoczułych. Jest to jednak obszar dyskursu mniej lub bardziej profesjonalnego, teren zainteresowań „zwykłych” użytkowników fotografii sytuuje się zdecydowanie gdzie indziej.

Nie jest zaskakujące stwierdzenie, że fotografia rodzinna jest jednym z kluczowych pól popularnej produkcji fotograficznej. Samo ustalenie tego oczywistego faktu, jest jednak dopiero punktem wyjścia dla dalszych eksploracji. W przeprowadzonym przeze mnie badaniu, próbowałem dokładniej ustalić, jakie okoliczności towarzyszą powstawaniu tego typu zdjęć, kto najczęściej je wykonuje, jak są one wykorzystywane, jakie spełniają funkcje⁸. Spośród wszystkich przebadanych osób, 56 procent zadeklarowało, że najczęściej fotografuje właśnie podczas spotkań rodzinnych. Spora część fotografii powstających

⁸ Przywoływane badanie terenowe prowadzono w trzech popularnych łódzkich zakładach fotograficznych, zajmujących się obróbką fotografii, tak zwanych fotolabach. Wszystkie punkty usługowe znajdowały się w centrum miasta. Rekrutując respondentów zastosowano metodę równych odstępów, prosząc o udział w badaniu, co trzeciego klienta punktu fotograficznego. Zebrano 405 kwestionariuszy, średnio wypełnienie go zajmowało 15 do 20 minut. Kwestionariusz zawierał zarówno pytania zamknięte, jak i opisowe. Badania wykonano w okresie trzech miesięcy, począwszy od września 2003 roku. Całkowity raport z badań i wnioski z nich płynące umieszczono w książce: *fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści*, Łódź, Wydawnictwo Galeria f 5, [2004].

w czasie wyjazdów wakacyjnych także w rezultacie ma charakter rodzinny. W tym przypadku zadeklarowało się aż 76 procent ankietowanych osób. W badanej grupie 41 procent spośród respondentów posiada dzieci, ich wakacyjne zdjęcia zapewne także wpisują się w kanon fotografii rodzinnej. Zdjęcia dzieci to jeden z głównych toposów albumów rodzinnych. S. Sontag pisze wręcz o społecznym imperatywie uwieczniania najmłodszych potomków. Nie robić zdjęć dzieciom to okazywać brak miłości, twierdzi Sontag. Narodziny i okres wczesnej młodości dziecka pobudzają fotograficzną aktywność rodziców. W odpowiedzi na pytanie o okresy wzmożonego fotografowania, spośród 171 badanych rodziców, 58 łączyło tę intensyfikację z narodzinami dzieci. Na tle innych odpowiedzi kategoria narodzin i dzieciństwa wymieniana była najczęściej. Imperatyw działa, zatem silnie, czasami do tego stopnia, że zmusza z okazji narodzin dziecka do zakupu sprzętu fotograficznego.

Integracyjna rola fotografii rodzinnej oraz prywatnej przejawia się nie tylko gromadzeniem zdjęć (najczęściej w albumach, z których korzysta 85 procent ankietowanych), bardzo istotne jest także wspólne ich oglądanie. Ponad 54 procent respondentów ogląda zdjęcia właśnie podczas spotkań z rodziną i z bliskimi. Rytuał oglądania zdjęć ma ogromne znaczenie, bo w zdjęciach zawarta jest wizualna kronika dziejów rodziny. Dzięki zdjęciom najmłodszy mogą zobaczyć nieżyjących przodków, osoby odległe w czasie i przestrzeni, starsi z kolei podtrzymują i kultywują pamięć o nieobecnych. „Wizualna nieśmiertelność”, jaką sfotografowany zyskuje dzięki zdjęciom, pozwala potomkom zaspokoić ciekawość a może także, w pewnym stopniu, tęsknotę. Przestrzeń albumu rodzinnego jest miejscem symbolicznego zetknięcia się różnych pokoleń. Silniej musiało to oddziaływać dawniej, kiedy powstawało mniej zdjęć a album rodzinny konstruowany był przez długie lata, powoli wypełniając się fotografiami. Dziś nowy album jest zazwyczaj plonem jednego wakacyjnego wyjazdu. Nie zmienia to jednak faktu, że przemijanie jest głównym tematem albumów rodzinnych. Gromadzimy w nim wizerunki żywych i zmarłych, obrazy młodości, dojrzałości i starości. Skutkiem ubocznym działania wielkiej wizualnej kroniki życia rodziny, która z założenia ma być pozytywna i budująca, jest nieustanne przypominanie o przemijaniu. Zdaniem Sontag, główne przesłanie każdej fotografii, nie tylko rodzinnej, to *memento mori*.

Fotografowanie to przede wszystkim działania w sferze prywatnej, domowej i rodzinnej, a powstające w ich wyniku zdjęcia mają charakter nieformalny. Ciągłe jednak bardzo istotny pozostaje obszar fotografii formalnej, dla której zarezerwowano najbardziej odświętne momenty. Skala ważności tych uroczystości jest tak wysoka, że zwykle decydujemy się powierzyć zadanie ich udokumentowania

osobom z zawodowymi kompetencjami. W grupie respondentów 33 procent osób korzystało z usług profesjonalisty. Należy pamiętać, że te 33 procent z całej badanej próby, stanowi 62 procent podgrupy osób pozostających w związkach małżeńskich, a to właśnie oni głównie zamawiają usługi zawodowców. Jest to, więc grupa dość liczna. Oczywiście, najczęściej zawodowy fotograf towarzyszy ślubom (113 przypadków), potem komuniom (32 przypadki) oraz chrzcinom (31 przypadków). Głównym powodem zamówienia takiej usługi jest chęć posiadania dobrych zdjęć. Taka intencja towarzyszyła 23 procentom badanych, 4 procent osób zwróciło uwagę na środowiskową tradycję.

Jeszcze innym przykładem funkcjonowania fotografii prywatnej i rodzinnej jest noszenie zdjęć przy sobie, najczęściej w specjalnie do tego dostosowanej części portfela. Tkwiąca w fotografii metafizyczna siła wynika wprost z samej natury tego medium. Owa magia zdjęcia, jak pisze E. Łubowicz, zgodnie ze słownikową definicją, polega na utożsamianiu przedmiotu z jego obrazem [2000:5]. Wedle takiego rozumienia magii, fotografia dzięki stwarzanemu realistycznemu złudzeniu jest najbardziej magicznym medium. I z tego powodu S. Sontag pisze o wielkiej popularności fotograficznego fetyszu, dającego poczucie symbolicznego posiadania i bliskości. Zasada ta nie dotyczy wyłącznie zdjęć ukazujących ludzi, ale wszystkich fotografii pełniących jakieś funkcje kompensacyjne. Jak pokazują wyniki badań, jest to zjawisko dość powszechne. Prawie połowa respondentów (43%) właśnie w ten sposób wykorzystuje fotografię. Zdecydowanie najczęściej są to zdjęcia współmałżonków, które wymienione zostały przez 29 procent respondentów. Drugimi w kolejności są zdjęcia sympatii (15,5%), trzecie natomiast to różne zdjęcia rodzinne, spośród których dominują fotografie dzieci. Pozostałe zdjęcia, zawarte w kategorii inne, nie przekroczyły progu jednego procenta, a były to między innymi: fotografie zwierząt, zdjęcia z wakacji, zdjęcie respondenta. Nie ulega, zatem wątpliwości, że fotografia spełnia magiczną rolę świeckiej relikwii, talizmanu, fetyszu. Noszenie czyjś zdjęć przy sobie z reguły symbolizuje uczucie, pragnienie bliskości tej osoby, tęsknotę. Możliwe, że właśnie ta funkcja jest dowodem i najciekawszym przejawem sakralizacji fotografii, która dokonuje się przez wiarę w ontologiczną tożsamość obrazu i podmiotu.

Popularne formy zastosowania fotografii eksplorują głównie jej zdolność utrwalania obrazu o wysokim walorze realizmu. Funkcja wzmocnienia i utrwalania wspomnień jest ciągle podstawowym społecznym aspektem fotografii. Zdjęcia z kategorii pamiątkowo – rodzinnych, dominują w światowej produkcji fotografii.

Popularne i najbardziej masowe zastosowania fotografii przejawiają się głównie: utrwalaniem (wspomaganiem pamięci), informowaniem o wydarze-

niach i kompensatą tęsknot oraz pragnień. Fotografia przeniknęła każdą niemal dziedzinę życia. Odmieniła zasadniczo nasz sposób bycia w świecie. To, że nie odczuwamy tego wyraźnie wynika przede wszystkim z jej wszechobecności. Zmiany te, co zostało wykazane w raporcie z badań, dotyczą sfery konstruowania wspomnień, wymiany informacji, konstruowania wzorców osobowych itd. M. McLuhan zauważył, że „fotografia odmieniła cel podróży, którym dotychczas było napotykanie rzeczy dziwnych i nieznanych” [2001: 411]. W dzisiejszej masowej turystyce, w erze folderów i internetowych portali taka podróż w nieznaną stała się już niemożliwa. W sferze popularnych praktyk fotografowania dominują motywy pamiątkowo – rodzinne. Tu pojawia się interesujący paradoks: fotografia jako medium wiernie naśladujące rzeczywistość, bynajmniej nie służy prawdzie. Zdjęcia z wakacji mają być ładne, aby potwierdzić udany wyjazd, zdjęcia ślubne nie koniecznie muszą zostać zrobione w dniu ceremonii, rodzina na fotografii powinna być skonsolidowana i dobrze się prezentować. Mamy, więc do czynienia z jednej strony ze specyficzną retoryką, z drugiej z nieświadomą konwencją. O tym, że tak jest przekonuje względne podobieństwo niemal wszystkich rodzinno-pamiątkowych albumów. Fotografia bardzo często przybiera charakter medium rodzinnego, ponad połowa respondentów najczęściej fotografuje właśnie podczas spotkań z najbliższymi. Także oglądaniu zdjęć najbardziej sprzyjają tego typu okoliczności. Imperatyw robienia zdjęć po narodzinach dziecka, działa silniej niż w innych sytuacjach, co potwierdzało wielu respondentów. Badania wykazały także fakt, że fotografia spełnia istotną funkcję magiczną. Sontag określiła to fotograficznym fetyszem, który stwarza iluzję symbolicznego posiadania lub bliskości. Okazuje się, że niemalże połowa osób biorących udział w badaniu nosi przy sobie fotografie swoich bliskich (najczęściej wymieniano zdjęcia dzieci i współmałżonków). Miałem pełną świadomość, co do tego, że to zjawisko jest dość popularne, zaskoczeniem jednak okazała się jego skala. Funkcja magiczna fotografii, jest najciekawszym przejawem sposobów wykorzystania tego medium. Zdjęcia mogą stać się świeckimi relikwiami, talizmanami i fetyszami. Ich magiczna moc wynika z ontologicznego podobieństwa między tym, co zostało sfotografowane a przedstawieniem. Laicy są przekonani o tym, że fotografia może służyć prawdzie, i że odzwierciedla świat takim, jakim on jest (84% odpowiedzi). A zatem XIX-wieczne przekonanie o tym, że fotografia jest narzędziem reprodukującym naturę, nie ulegało zasadniczej zmianie na początku wieku XXI. Odnotowany w raporcie z badań fakt powszechnej wiedzy o możliwościach manipulowania fotografią, niewiele tu zmienia. Wiara w obraz fotograficzny nadal jest bardzo silna. Wykazano także to, że wraz z rozwojem świadomości medium i kompetencji, wiara ta staje się na tyle bardziej chwiejna,

by w przypadku kilku profesjonalistów zupełnie zniknąć, a nawet zostać całkowicie przez nich zanegowana.

Wnioski wyciągnięte z badań w dużym stopniu potwierdzają wypowiedzi słuchaczy studium. Najbardziej typowe, powtarzające się wątki, dotyczą utrwalania wspomnień, chwytania przemijających chwil, odnajdywania na zdjęciach tego, co minione, wspomagania pamięci. Oto kilka charakterystycznych wypowiedzi.

„Fotografia w moim życiu odgrywa bardzo ważną rolę jest próbą zatrzymania, choć na chwile zdarzeń, miejsc, otaczającej nas rzeczywistości. Jest próbą utrwalenia na kawałku papieru przemijającego czasu... Zatrzymania, ulotnych chwil. Ja bardzo często wykorzystuję fotografię w życiu codziennym robiąc zdjęcia zarówno w domu jak i w plenerze”.

„Fotografujemy, więc kogoś lub coś, gdyż chcemy zachować namacalną pamiątkę, która za każdym razem, gdy przeglądamy zdjęcia przywołuje nasze wspomnienia. Oczywiście jest, że to – co widzimy „gołym okiem” ma jedną wielką zaletę – jest nasze, nikt nam tego nie odbierze, to nam się nigdzie nie zawieruszy. Jednak dzięki fotografii, jak już wspomniałam dodatkowo przywołujemy wspomnienia i „dopomagamy pamięci”, bo skąd np. wiedzielibyśmy jak wyglądaliśmy w dzieciństwie, gdyby nie fotografia?”

„Każdy z nas chce utrwalić i zachować na zdjęciu chwile piękne i ważne. Chwile, z których cieszyliśmy się my i chcemy żeby cieszyli się inni oglądając zdjęcia razem z nami. Dzięki zdjęciu możemy wrócić, chociażby myślami do miejsc, w których byliśmy, przypomnieć sobie ludzi, których spotkaliśmy, ludzi, których może już nie być wśród żywych”.

„...dla mnie zdjęcia są przede wszystkim wspaniałą formą dokumentowania życia rodziny. W kilkunastu albumach pełnych zdjęć, jakie znajdują się w moim domu można znaleźć mnie i żonę jako dzieci i jako nastolatków. Można zobaczyć jak wyglądał nasz ślub i wesele, pierwsze wspólne wakacje, narodziny dzieci, ich pierwsze kroki, zabawy, spotkania rodzinne, święta, wspólne wyjazdy do różnych miejscowości itd”.

Podobne wątki pojawiają się w większości wypowiedzi. Studenci, nie są jednak całkowicie naiwnymi i nieświadomymi odbiorcami fotografii, wielokrotnie podkreślali to, że fotografią łatwo jest manipulować, szczególnie zaś przy zastosowaniu technologii cyfrowej. Pomimo tego, świadomość ta z reguły nie podważa fundamentalnego przekonania o tym, że jednak obrazy pochodzące z maszyny (aparatu) zawierają w sobie wiarygodną informację, której możemy ufać i czerpać wiedzę o świecie:

„Fotografia to najbardziej wiarygodny nośnik informacji dla większości z nas, to sposób utrwalania rzeczywistości”.

„To wizualne archiwum ludzkości pozwala w sposób doskonały i wyjątkowy zatrzymywać czas, zachować pamięć, tworzyć historyczny dokument dziejów człowieka”.

Innym dość często poruszaniem zagadnieniem okazała się fotografia cyfrowa. Wielu studentów dostrzega w przejściu od analogowej do cyfrowej fotografii szansą na tańsze, częstsze i efektywniejsze wykonywanie zdjęć.

„Biorąc pod uwagę moje osobiste doświadczenia uważam, że to właśnie cyfrowa fotografia jest zdecydowanie bardziej praktyczna od tej tradycyjnej. Posiada ona wiele zalet. Można np. zrobić jednorazowo bardzo dużo zdjęć na jednej karcie pamięci, nawet do kilku tysięcy, bez konieczności „zmiany filmu” tak jak w aparacie analogowym. Ponadto od razu mamy szansę zobaczyć rezultat naszej pracy, czyli sfotografowane miejsca, osoby, itp. Istnieje, więc możliwość natychmiastowej oceny jakości”.

Ta natychmiastowa możliwość oglądania zdjęć w pewnym sensie zbliża fotografię do polaroidu, który jest jednak o wiele droższy i nie oferuje tak dobrej jakości obrazu. Jako zalety technologii cyfrowej wymieniano także możliwość obejrzenia zdjęć na ekranie telewizora lub komputera, łatwość archiwizowania plików na płytach CD, DVD lub dyskietkach, możliwość przesyłania ich przy pomocy poczty elektronicznej, niezależność od fotolabów – drukowanie zdjęć w domu, ogromną pojemność kart pamięci, dzięki której wykonanie kilkuset zdjęć nie stanowi problemu i wreszcie na koniec, ale jako ważny argument podkreślano taniość tej formy fotografowania. Pojawianie się cyfrowej technologii wykonywania zdjęć jest kolejnym etapem historii fotografii pamiątkowej oraz wielkiej komputerowej transformacji, jaka zachodzi w naszej kulturze⁹. Coraz więcej funkcji, kiedyś przypisanych poszczególnym urządzeniom staje się peryferyjnymi dodatkami do komputerów (radia, odtwarzacze muzyki, telewizory, systemy łączności – telefony, Internet).

Firmy fotograficzne od lat produkujące negatywy i odczynniki do ich wywoływania musiały całkowicie zmienić swoje strategie produkcyjne. Fotografia cyfrowa zaczęła błyskawicznie zajmować dominującą pozycję na rynku. Wraz z nowymi aparatami pojawiały się jednak także nowe problemy marketingowe. Kodak, który od zarania dziejów firmy, stawiał na promowanie łatwego wykonywania zdjęć pamiątkowych (strażnik wspomnień) musiał dostosować swoje

⁹ W rozwoju fotografii pamiątkowej decydujące znaczenie miały trzy przełomowe momenty: 1) wyprodukowanie przez Kodaka aparatu na celuloidową kliszę zwojową (1888), 2) pojawianie się powszechnie dostępnych kolorowych negatywów (początek lata 30. XX wieku), 3) aktualna wciąż jeszcze trwająca „rewolucja cyfrowa”.

aparaty do nowych potrzeb. Okazało się, że nie bez znaczenia są odmienne zwyczaje i preferencje charakterystyczne dla kobiet i mężczyzn. Kobiety na przykład nie lubią oglądać swoich pamiątkowych zdjęć na ekranach komputerów, co nie stanowi większego problemu dla mężczyzn. Ponadto kobiety wybierają takie rozwiązania techniczne, w których pojawia się możliwie najmniej elementów pośrednich pomiędzy fotografowaniem a oglądaniem zdjęć (interfejsów komputerowych, kabelków, nagrywania plików na płyt CD, itp.) Firma Kodak zdecydowała się, zatem na produkcję aparatów prostych i przyjaznych w obsłudze, podczas gdy Canon stawia na technologiczne nowości. Rezultatem takiej strategii jest to, że Kodak spośród wszystkich firm produkujących aparaty posiada największy 20 procentowy odsetek klientów – kobiet [Mitraszewska 2005: 22]. Firma Kodak korzysta z socjologicznych badań i umiejętnie potrafi wykorzystać je do projektowania strategii produkcyjnej. Ten rodzaj pragmatycznej wiedzy nie zbliża nas jednak do odpowiedzi na wiele z pytań postawionych przez teoretyków fotografii. Pozostaje wciąż otwarta kwestia, czy w ogóle pytania te da się przełożyć na inny niż naukowy dyskurs.

PODSUMOWANIE – O NIEPRZEKŁADALNOŚCI NAUKOWEJ I POTOCZNEJ REFLEKSJI

Nie ma sensu doszukiwanie się śladów flusserowskiej, nieustającej walki człowieka z aparatem i programem spośród opinii formułowanych zarówno przez uczestników badania, jak i w pisemnych refleksjach studentów. Filozofia fotografii dla osób niezainteresowanych, zgodnie z obawami Flussera musi jawić się jako zbędna gimnastyka intelektualna. Życie wszak podsuwa co dzień o wiele pilniejsze i istotniejsze do rozwiązania zagadnienia niż rozważanie „kwestii wolności w nowym kontekście” [Flusser 2004: 68].

Uwagi Tagga i innych teoretyków dotyczące konstruowania rzeczywistości przy pomocy fotografii, ideologii stojących za każdym aktem wykonywania zdjęcia, układów władzy, które przejawiają się także na obrazach fotograficznych zostały przez studentów niemal całkowicie zignorowane. Może to dziwić o tyle, że w momencie pisania esejów, byli oni już wstępnie zapoznani z elementami tych koncepcji teoretycznych. W moim odczuciu jedną z możliwych prób tłumaczenia tej ignorancji jest to, że koncepcje te „atakują” rudymenty postrzegania nie tylko fotografii, ale otaczającego nas świata. Fotografia dzięki swojej wszechobecności i łatwości wykonywania (aktualnie także dzięki taniości) wydaje się być medium „oblaskawionym”, nieproblemowym, poznanym i kontrolowanym. Każdy może

fotografować, każdy ogląda zdjęcia, każdy potrafi powiedzieć, co większość z tych obrazów ukazuje, a zatem nie istnieje żaden bezpośrednio odczuwany problem. Przytoczeni na wstępie teoretycy doprowadzają swoimi koncepcjami do problematyzowania tego, co wydaje się zasadniczo proste i oczywiste. Wszechstronność zastosowań fotografii i to, że jest ona uprawiana masowo spowodowały, że stała się ona pozornie „naturalnym” elementem środowiska otaczającego współczesnego człowieka. Wiedzę na temat fotografii sprowadzono do zbioru zasad technicznych – jak obsługiwać aparat oraz estetycznych – jak zrobić „ładne” zdjęcie.

Ilość podręczników rozwijających te dwa wątki jest przytłaczająca, natomiast książki, w których podejmuję się próbę krytycznego spojrzenia na zjawisko wciąż są rzadkością. Wprowadzenie fotografii w nurt techniczno-estetycznego dyskursu doprowadza do skutecznego tłumienia innego rodzaju refleksji nad medium. To, co łączy wszystkich teoretyków fotografii, to podkreślanie pozornej tylko naturalności medium, wydobywanie całego szeregu zjawisk świadczących o tym, że fotografia nie jest ani naturalna, ani też neutralna, lecz stanowi złożony kompleks historycznych, społecznych i ideologicznych czynników. Dla użytkowników fotografii takie myślenie, eliminowałoby to, co stanowi o jej popularności, czyli właśnie ową bezproblemowość, łatwość, ale także pewnie i przyjemność płynącą z samego fotografowania. P. Bourdieu pisząc o koncepcji kompetencji artystycznej zauważa, że „każda percepcja artystyczna wymaga świadomej lub nieświadomej operacji odcyfrowania przekazu, prowadzącej do różnych znaczeń w zależności od zastosowanej siatki interpretacyjnej” [Matuchniak-Krasuska 1988: 66]. Recepcja każdego przekazu wizualnego, nie tylko o charakterze artystycznym, determinowana jest poziomem kompetencji, ta zaś jest ściśle skorelowana z dziedzicznym kulturowym kapitałem. Percepcji estetycznej, opartej na znajomości uniwersum sztuki, francuski socjolog przeciwstawia „percepcję naiwną”, która opiera się na odwołaniu do doświadczenia potocznego. W społecznym odbiorze fotografii zdaje się dominować właśnie owa „percepcja naiwna” i to najczęściej niezależnie od dziedziczonego *habitusu*, co dobitnie wykazały przeprowadzone badania, do których odwoływano się w tekście. Potoczna wiedza na temat fotografii jest znacznie skromniejsza niż potoczna wiedza o malarstwie, które zostało już dawno skanonizowane i wprowadzone (przynajmniej w niewielkim stopniu) w systemu obiegu powszechnej edukacji. Komplikacje wynikające z badania recepcji fotografii wynikają między innymi z wielości obiegów, jakim podlega. Fotografia artystyczna z reguły gromadzi odbiorców elitarnych, zainteresowanych sztuką i zazwyczaj dysponujących pewną kompetencją estetyczną. Grono odbiorców wizualnych komunikatów prasowych i reklamowych jest znacznie szersze i bardziej zróżnicowane, i nie możemy już odwoływać się tu jedynie do

kompetencji artystycznej odbiorców, a raczej do szerszej kategorii kompetencji kulturowej. Tu w rachubę może wchodzić zróżnicowanie *habitusów*, które pośród pewnych grup społecznych przejawiać się będzie odpornością na wizualną perswazję, niższym zaufaniem do informacji obrazowej, czy też podwyższonym poziomem zdolności do analizowania obrazu. Wszystko to nie zmienia faktu, że stosunek do fotografii, poza pewnymi jej artystycznymi odmianami, jest z reguły interesowny. Zdjęcia mają dostarczać informacji, rozrywki, przywoływać wspomnienia, wszystko to sytuuje fotografię daleko poza obszarem autoteliczności. Kontakt z fotografią można opisywać w kategoriach hermeneutycznych, które pozwalają w pewnym stopniu zrozumieć ową interesowność patrzenia na zdjęcia. Doświadczenie hermeneutyczne traktowane jako doznawanie oddziaływania obrazu, tłumaczy intensywność, z jaką oglądamy na przykład zdjęcia rodzinne, portrety osób bliskich czy własne zdjęcia z przeszłości. Możliwe, że właśnie dzięki hermeneutyce, uda się stworzyć filozoficzną podstawę dla analizowania „odczytań” fotografii, która uwzględni zarówno profesjonalne, jak i potoczne jej rozumienie.

Nieprzekładalność popularnej i teoretyczno-krytycznej perspektywy myślenia o fotografii wydaje się być wyraźna. Siła i specyfika fotografii polega, na tym, że wymyka się także naukowym dyskursom. Prawdopodobnie wymaga ona zupełnie nowego podejścia niż te proponowane do tej pory, żadna dziedzina naukowa sama w sobie nie jest w stanie ogarnąć kompleksowości fenomenu (może będzie to jakaś formuła podejścia hermeneutycznego). Wieszczoney przez Kertesz i Benjamina fotograficzny analfabetyzm dyletantów, może wydawać się czymś zupełnie niedorzecznym w świecie, w którym niemal każdy sam produkuje, ogląda i staje się obiektem fotografii. To, że nie wszyscy znają chemiczny skład powietrza w niczym nie przeszkadza w oddychaniu to, że za fotografią stoi cały kompleks psychologicznych, socjologicznych, politycznych i wielu innych czynników, nie spowoduje, że nagle stanie się ona przedmiotem głębszej refleksji wśród jej użytkowników.

Fotografia wydaje się być kłopotliwa i złożona dla badaczy, a zupełnie bezproblemowa dla swoich użytkowników. To, co można i zapewne należy robić, to mimo wszystko problematyzować podejście do fotografii, stawiać pytania, które rozbijają potoczne przekonanie o neutralności medium, wskazywać na niebezpieczeństwa wynikające z bezkrytycznego przyjmowania obrazów. „Bierna konsumpcja obrazów to podświadoma szkoła widzenia, myślenia, nadawaniu sensu przeżyciom” [Magala 2005: 82]. Z tej szkoły nie można uciec, edukacja, a może raczej bezmyślny trening, trwa w niej nieustannie. Należy zastanawiać się, w jaki sposób aktywizować odbieranie obrazów – jak sądzę jest to zadanie

zarówno dla krytyków, teoretyków i artystów sztuk wizualnych. Aby jednak czynić to skutecznie naukowcy muszą czasami porzucić swój hermetyczny, akademicki język na rzecz bardziej przystępnego wywodu, artyści zaś powinni stać się przewodnikami w sztuce krytycznego widzenia i rozumienia obrazów.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R. [1996], *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa, Wydawnictwo KR.
- Barthes R. [2000], *Mitologie*, Warszawa, Wydawnictwo KR.
- Benjamin W. [1975], *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin W. [1975], *Mala historia fotografii*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- Brogowski L. [2002], *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*, „Format”, nr 41.
- Flusser V., [2004], *Ku filozofii fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
- Hall S. [1984], *Encoding, decoding*, [w] *Culture, Media, Language*, [ed.] Hall S., Hobson D., Lowe A., Willis P., Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Łubowicz E. [2000], *Fotografia: między rzeczywistością a sztuką*, s. 17–18, Wrocław, Format.
- Magala S. [2005], *Ramy sytuacji, okna jaskini i lustra rytuałów*, [w:] „Obieg”, s.82–86.
- Matuchniak-Krasuska A. [1988], *Gust i kompetencja*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
- Mitraszewska A. [2005], *Mężczyźni są z Canona, kobiety z Kodaka*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, nr 171/07, s. 22
- Michałowska M. [2004], *Niepewność przedstawiania*, Kraków. Rabid.
- McLuhan M. [2001], *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Poznań, Wydawnictwo Zys i S-ka.
- Olechnicki K. [2005], *Fotografia dla każdego. Społeczne funkcje fotografii w dobie kultury konsumpcyjnej*, [w:] *Przestrzenie Fotografii. Antologia Tekstów*, red; T. Ferenc, K. Makowski, Łódź, Galeria f5&Księgarnia Fotograficzna.
- Sauerland K. [1986], *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa, PIW.
- Seppanen J. [2005], *Krótką Historią Brytyjskiej Teorii Fotografii*, [w:] *Przestrzenie Fotografii. Antologia Tekstów*, red; T. Ferenc, K.Makowski, Łódź, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna.
- Sikora S. [2004], *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Warszawa. PAN.
- Sobota A. [2001], *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy w fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Sontag S. [1986], *O fotografii*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Sztompka P. [2005], *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa, PWN.
- Zawojski P. [2002], *Fotografia cyfrowa [w] Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, [red.] M. Hopfinger, Warszawa, Oficyna Naukowa.

Tagg J. [1986], *The silent picture show*, [w:] *Photographic Practices: Towards Different Image*, [ed.] Bezencenet S., Corrigan P., London, Comedia Publishing Group.

Tagg J. [1988], *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London. Macmillan.

Tomasz Ferenc
University of Łódź

THE INCOMPATIBILITY OF ACADEMIC AND COMMON-SENSE DISCOURSE
ON PHOTOGRAPHY

(Summary)

Reflection on the academic discourse on photography serves as a point of departure. The recalled theoreticians view photography from different standpoints rooted in ethics, semiotics, philosophy, entanglement of the medium in ideology or politics, among others. They are aware of new social phenomena prompted by the discovery of photography and development of contemporary visual culture. Taking into account his own research findings, the author of the article moves on to discuss the topoi of popular (amateur) way of thinking about photography. The reasons and consequences of incompatibility between two discourses are discussed in the final part of the article.