

ALEKSANDER BŁOŃSKI
Łódź

ARTYŚCI I AMATORZY FOTOGRAFII — STUDIUM SOCJOLOGICZNE

Dyskursy, teorie dotyczące fotografowania oraz socjologiczne spojrzenie na fotografię i ludzi zajmujących się nią składają się na główny temat książki Tomasza Ferenc¹. W części pierwszej zajmuje się on wprowadzeniem w teorię fotografii. Analizuje trzy dyskursy o naturze fotografii. Pierwszy z nich dotyczy historii fotografii — rozwoju tej dziedziny za sprawą wynalazków technicznych (jakość emulsji negatywów na podłożu szklanym, aparat małobrazkowy), a także wydarzeń historycznych i społecznych, które zaszły z udziałem fotografii. Przywołane zostaje interesujące stwierdzenie Johna Tagga, że „stosowanie fotografii jako świadectwa w drugiej połowie XIX wieku związane jest bezpośrednio z pojawianiem się tych nowych instytucji i nowych praktyk obserwacji, gromadzenia informacji oraz nowych technik inwigilacji” (s. 71). Wiadomo przy tym, że z konieczności zdjęcia, które stanowią o historii fotografii, pojawiają się w różnych kontekstach, z różnymi komentarzami. Ferenc zauważa, powołując się na *Encyclopedia Universalis*, że ciągle reprodukcje tych samych zdjęć zubaża dyskurs historyczny.

Dyskurs drugi, który nazwać możemy estetycznym — koncentruje się na towarzyszącym fotografii od jej zarania pytaniu o to, czy jest ona sztuką. Waga problemu znalazła potwierdzenie

w procesie sądowym, który w 1862 r. odbył się we Francji. Starli się wówczas ze sobą zwolennicy nowej sztuki z rzecznikami poglądu negującego możliwości prawdziwie artystycznego wykorzystania fotografii. Postawiony wobec takiej kwestii zwykle przywołuje stwierdzenie fotografa z książki Christophera Franka pod tytułem *Noc amerykańska*. Na pytanie, czy fotografia jest sztuką, odpowiada on: „Nie, to coś lepszego”. Przytoczony zaś przez autora Charles Baudelaire zarzucał fotografii mechaniczność, bezdusność, powtarzalność. W zanegowaniu przez niego wartości fotografii objawiła się podejrzliwość, że to jakieś urządzenie wykonuje całą pracę. Twierdził więc, że fotografia jest środkiem wyrazu dla malarzy niezdolnych albo zbyt leniwych, by ukończyć akademie.

Według Tomasza Ferenc, istnieją trzy zasadnicze wyznaczniki ostatecznego charakteru zdjęcia: wybór motywu i kompozycja, sposób wywołania negatywu oraz opracowanie powiększenia. Myślę, że można tu mówić o intelektualizacji odwiecznego zjawiska fizycznego. Ostatni czynnik (opracowanie powiększenia), według Roberta de la Sizeranne’a, jest najistotniejszy i zbliża fotografa do sztuki². Problem z powiększeniami i kopistami, którzy je wykonują, opisuje Helmut Newton w swojej *Autobiografii*³. Jednak dzisiaj żaden ze znanych fotografów nie wykonuje powiększeń własnoręcznie.

Adres do korespondencji: Wydział Operatorski Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT, ul. Targowa 61/63, Łódź.

¹Tomasz Ferenc, *Fotografia. Dyletanci, amatorzy i artyści*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Łódź 2004, stron 327.

²R. Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką?*, „Obscura” 1983, nr 3.

³H. Newton, *Autobiography*, Nan A. Talese, New York 2003.

Dyskurs trzeci o naturze fotografii koncentruje się na następujących opozycjach: świadectwo czy konstrukcja, subiektywizm czy obiektywizm, realizm czy konwencja. Ferenc pisze, że działanie oka na wzór *camera obscura* przyczynia się do ugruntowania wiary w obiektywność obrazu fotograficznego. W ślad za tym idzie wiara w prawdę fotografii, obowiązująca do czasu opracowań komputerowych. Naiwność takiego podejścia dostrzega Umberto Eco, podkreśla on, że „teoria fotografii jako analogicznej do rzeczywistości została porzucona... do rozpoznawania znaków fotograficznych potrzebny jest trening” (s. 32).

Ciekawe jest przywołane w tym dyskursie doświadczenie Richarda Herkovitsa, dowodzące konieczności przygotowania do prawidłowej percepcji fotografii. Polegało ono na pokazaniu Buszmenke zdjęcia jej syna. Zdjęcie jest dwuwymiarowe, rzeczywistość — trójwymiarowa. Kobieta nieprzygotowana do takiej konwencji, nie mogła rozpoznać swego dziecka na zdjęciu. Można tu przytoczyć sytuację opisywaną przez Jeanloupa Sieffa, choć dotyczy ona wyższego stadium obycia z fotografią. Sieff pisze, że gdyby chłopu tybetańskiemu pokazać zdjęcie Picassa wykonane przez Penna, wieśniak powie, że na fotografii jest jakiś dziadek.

W rozdziale „Realizm i fotograficzne świadectwo” pojawia się pytanie o ontologiczną prawdziwość fotografii. Walter Benjamin zauważył kult, jakim otaczano pierwsze, kruche i unikalne fotografie. Jednak zaświadcza jąca funkcja fotografii wiąże się z informacjami zawartymi w podpisie, co zostało ukazane na przykładzie zdjęcia zakładów Kruppa, które nie zawiera przecież niczego więcej niż zapis wyglądu jakichś zabudowań.

W tym kontekście Ferenc cytuje wspomnianego wyżej Picassa, który powiedział: „Fotografia przyszła w odpowiednim momencie, aby uwolnić malarza od literatury, od anegdoty, a nawet od przedmiotu” (s. 47). Dotknięty tu zostaje problem autoikonocznego sztuki. Świadomości stanu rzeczy malarze mówili, że nie mogą już tworzyć bez poczucia istnienia fotografii. Kryterium doskonałości naśladowania rzeczywistości przestało obowiązywać.

Sporo miejsca autor poświęca książkom Roland Barthesa i Susan Sontag. Z fatalnie przetłumaczonej na polski książki Barthesa i nieco lepiej Sontag Ferenc wybrał niektóre wątki. U Barthesa między innymi — studium i punktum, u Sontag — fotografowanie jako rytuał społeczny, fotografię turystyczną jako zjawisko powszechne. Jak bowiem zauważa: „materiały światłoczułe są dostępne niemal wszędzie tam, gdzie dociera turysta” (s. 58). Dla mnie, jako praktyka fotografii, przemyślenia tych autorów miejscami bywają irytujące. Uznaję jednak fakt, że gdyby tych dwoje fotografowało, ich spostrzeżenia miałyby zupełnie inny charakter.

Interesujące są zasłyszane niekiedy zdania: „szkoda, że aparatu nie wzięłem(ęłam)”. Czym podyktowany jest ten żal? Czy sytuacją (wątpię), raczej anegdotą, kontekstem lub wyglądem miejsca. Równie ciekawe jest, że turysta zanim opuści fotografowane okolice, już oddaje do minilabu film lub ogląda zdjęcia na wyświetlaczu swojej cyfrowej kamery. Jeszcze przecież może doświadczać naocznie walorów miejsca.

Podjmując temat fotografii uwikłanej w ideologię autor pisze o Jo Spence, która wraz z Rosy Martin opracowała metodę fototerapii. Polega ona na studiowaniu własnej historii na podstawie rodzinnych albumów. Nieco inne działania, choć również o charakterze terapeutycznym prowadziła Eva Rubinstein. Mówiła, że spoza oglądanych zdjęć wyziera bezbronna dusza fotografa.

Opinię Flussera o aparacie fotograficznym jako narzędziu do wytwarzania symboli autor rozwija pisząc: „najlepsze są te ujęcia, na których fotografowi udało się przekroczyć program aparatu i użyć go zgodnie z własną wolą” (s. 95). W moim przekonaniu próby poszerzenia możliwości aparatu tkwią jedynie w migawce, bo przecież nie w przesłonie i odległości. W operowaniu czasem, wielokrotnością kompozycji, w długim czasie naświetlania. W kontekście uwag o aparacie Tomasz Ferenc cytuje fragment o murarzu i młotku z *Księgi śmiechu i zapomnienia* Milana Kundery, później pojawia się cytaty z *Melancholii niewiniątek* Jeana-Pierre’a Milouvanoffa, książki, w której można odnaleźć zaledwie ślad obecności fotografii. Autor wręcz ujął mnie w ten sposób. Dowodzi to bowiem, że czy-

ta wszystko, poszukując wątków dotyczących interesującego go tematu.

Nie sposób odnieść się do wszystkich rozdziałów tak szeroko zakrojonej pracy. Jak w każdym tekście istnieją fragmenty mniej lub bardziej wciągające. Dla mnie najbardziej interesująca jest część poświęcona badaniom środowisk fotoamatorów i fotografów zawodowych. Ferenc wybierał swoich respondentów spośród klienteli laboratoriów, członków Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, wyszukał reprezentatywną grupę zawodowców. Aby rozeznać się w kompetencji badanych grup amatorów, stworzył, niczym John Szarkowski, Imaginery Museum, zestaw fotografii, które nigdy nie wisiały obok siebie: Hartwig, Gudzwatny, Horovitz, Bujak, Newton, Saudek, Leibovitz, Witkiewicz, Bresson, Nipce.

Jak to się dzieje, że ktoś fotografuje, co go inspiruje, czego oczekuje od swojego hobby czy profesji. Są to pytania i odpowiedzi bardzo wzbogacające. Zawsze interesowało mnie, dlaczego ktoś zostaje muzykiem, pisarzem, fotografem, w jakich okolicznościach zdał sobie sprawę, że nie może żyć bez tego zajęcia.

Tomasz Ferenc dzieli fotoamatorów na naiwnych i powodowanych pasją, z tych ostatnich wyrastają aspirujący do profesjonalizmu. Wśród wypowiedzi ankietowanych fotoamatorów znajduje się znamieny opis: „Zrobiłam pierwszą sesję na aparacie mojego dziadka [...] Powiesiłam prześcieradło, zaprosiłam koleżankę i zrobiłam zdjęcia, to były zdjęcia kreowane” (s. 160). Fotografka stworzyła tu najczystsza sytuację studyjną. Zawieszenie prześcieradła spowodowało niezbędną umowność. Zaistniała strefa wyraźnego podziału ról. Osoba fo-

tografowana wie, że pozuje, fotograf wie, czego wymagać.

Na końcu Ferenc zajmuje się fotografami zawodowymi. Ci są bardziej elokwentni, z pewnymi, może nawet nieodzownymi, elementami dziwactwa. Najciekawiej wypadają artyści, którzy umownie mówiąc robią coś do oglądania: Prażmowski, Sikora, Żak, Schmidt. Oni zmagają się z prawdziwymi problemami, są na jakichś kontraktach z wydawnictwami, nie robią fotografii tylko dla siebie. Tomasz Sikora zadaje pytanie: „Czy chcesz robić zdjęcia dla siebie, czy chcesz tę fotografię dzielić na pół i zarabiać na tę swoją fotografię?” (s. 250). Podobnie Richard Avedon twierdził, że robienie reklam mody daje mu niezależność w fotografii portretowej.

Tomasz Ferenc napisał książkę niezwykle interesującą. Rzeczowość tekstu nie spowodowała drętwoty języka, przeciwnie — czyta się ją z zaciekawieniem, co przyniosą kolejne rozdziały. Przyjęta metoda badawcza zaowocowała materiałem zasługującym na uznanie. W moim przekonaniu jest to ważna praca, mogąca stać się źródłem inspiracji do przyszłych badań oraz cennym zasobem wiedzy dla wszystkich zainteresowanych społecznymi aspektami funkcjonowania fotografii. Wielość poruszanych wątków ujawnia kolejne możliwości analizy zjawiska.

Komplet ilustracji wraz z komentarzami jest niezbędnym w tego typu pracy uzupełnieniem. Bibliografia obejmuje bez wątpienia wszystko, co ma związek z tematem książki. Warto nadmienić, że książka została starannie wydana i choć nie uniknięto w niej drobnych błędów edytorskich, to reprezentuje dobry poziom wydawniczy.