

TOMASZ FERENC  
*Uniwersytet Łódzki*

## MIĘDZY KONCEPCJĄ ŚWIADECTWA A IDEOLOGICZNYM UWIKŁANIEM FOTOGRAFII

W głównym nurcie rozważań dotyczących fotografii zapanowała zgoda co do tego, że fotografia zarówno odzwierciedla rzeczywistość (funkcja świadectwa), jak i ją deformuje, a mówiąc inaczej — kreuje nową, odmienną rzeczywistość. W zależności od gatunku i swego przeznaczenia fotografia zbliża się bardziej albo do realizmu, albo do swobodnej kreacji, deformacji. Jej uwikłania ideologiczne są raz mniej, a raz bardziej widoczne w zależności od tego, jakim celem ma służyć dane zdjęcie, kto je wykonuje i jaki aparat kulturowy za nim stoi. Podejście takie wydaje się dominujące wśród krytyków i teoretyków fotografii. Pozwala ono bowiem na uchwycenie złożoności zjawiska, które powołano do życia po to, aby uzyskać idealne odwzorowania rzeczywistości, a o którym wiemy dziś już zbyt wiele, by móc wierzyć w realizm fotograficzny, tak jak wierzono weń w wieku XIX. Teoria fotografii cały czas ewoluuje, można jednak wyodrębnić zestaw tekstów, które na trwale się w nią wpisały. Autorzy tacy jak Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag wyznaczyli pewne ścieżki myślenia o fotografii, pewien zakres problemów, które wracają w coraz to nowych interpretacjach, często polemicznych. Warto zatem, jak sądzę, prześledzić publikacje, które kształtowały obecny pogląd na fotografię. Aby jednak przegląd ten był w miarę pełny, należy wykroczyć poza podstawowy kanon tekstów i prześledzić także to, co znajduje się w opozycji do niego. Dlatego też w drugiej części artykułu przedstawione zostaną poglądy takich autorów, jak Victor Burgin, Jo Spence, John Tagg, Frank Webster i Vilém Flusser. Autorów tych łączy wspólne przekonanie o tym, że nie możemy budować teorii fotografii opartej na wierze w jej zdolność do wytwarzania realistycznych obrazów. Negują oni zatem wszelkie teorie fotografii, które dla uproszczenia zostały określone w tym tekście jako realistyczne. Oba sposoby myślenia o fotografii wcale nie wykluczają się całkowicie. Wręcz przeciwnie, każdy z nich odślania

---

Adres do korespondencji: [socsztuk@uni.lodz.pl](mailto:socsztuk@uni.lodz.pl)

jakiś fragment prawdy o fotografii, a razem dowodzą tego, jak trudne są próby jej określenia.

### REALIZM I FOTOGRAFICZNE ŚWIADECTWO

Walter Benjamin — estetyzacja polityki i zanik aury sztuki

Rozprawę o fotografii Benjamin napisał w 1931 r. Fotografia jest dla niego ukoronowaniem wielowiekowych poszukiwań doskonałego narzędzia odtwarzania rzeczywistości, chociaż techniki reprodukcji w momencie jej wynalezienia nie były przecież niczym nowym. Cokolwiek zostało stworzone przez człowieka, mogło zostać lepiej lub gorzej skopiowane. Uczniowie wprawiali się, kopiując dzieła mistrzów, inni podrabiali znane dzieła, sprzedając je jako oryginały. Starożytni Grecy znali dwie techniki reprodukcji: odlew i tłoczenie. Dzięki tym technikom mogli masowo produkować monety i terakoty. Powielanie grafik stało się możliwe dzięki wynalezieniu drzeworytu, później miedziorytu, sztychu, a w końcu skutecznej i wydajnej litografii. Ostatnia z tych technik umożliwiła pojawienie się gazet ilustrowanych. Nastąpiło wówczas zrównanie szybkości słowa drukowanego i obrazu graficznego. Prawdziwie rewolucyjną zmianę spowodowała jednak dopiero fotografia. Pojawienie się fotografii było niewątpliwie faktem przełomowym w rozwoju naszej cywilizacji, a Benjamin był jednym z pierwszych, którzy dostrzegli jego ważność. On także położył podwaliny pod naukę o kulturze masowej. Nowe środki produkcji i reprodukcji dla jednych znamionować miały upadek kultury, dla innych były synonimem przejścia i zmiany (Kumor 1969, s. 4). Idea „przejścia” stanowi jeden z kluczowych elementów filozofii Benjamina. Jest to idea przejścia między światami, epokami, nowymi technikami, przejścia od jednego do innego modelu kultury.

Wynalezienie fotografii pociągnęło za sobą określone skutki. Jednym z nich był zanik aury sztuki. Aleksander Kumor (1969, s. 4) zebrał rozproszone w piśmactwie niemieckiego filozofa fragmenty dotyczące owej aury i opisuje ją jako: klimat kulturowy społeczno-historycznego bytowania ze sztuką i specyficzne więzi, jakie wytwarzają się między odbiorcami a dziełem, lub — inaczej i prościej — jako życie dzieła w jednostce i społeczeństwie. Aura towarzyszy tylko oryginalnym dziełom sztuki, zanika natomiast w reprodukcjach. „Nawet w przypadku najdoskonalszej reprodukcji nie ma mowy o jedynym, niepowtarzalnym związku dzieła sztuki z miejscem i czasem jego istnienia. A nie gdzie indziej, jak właśnie w tym niepowtarzalnym przywiązaniu jego egzystencji do konkretnego miejsca i czasu, dokonała się historia, jaką przeszło ono w trakcie swego istnienia” (Benjamin 1975, s. 69). Ta więc między miejscem a historią dzieła sztuki składa się na jego autentyczność. Mechaniczna reprodukcja podcięła pierwotne korzenie tego związku. Zreprodukowane przestaje być autentyczne. Benjamin wymienia dwa zasadnicze tego powody. Po pierwsze, powielanie za pomocą środków technicznych jest bardziej autonomiczne niż powielanie ma-

nualne. Poprzez reprodukcję fotograficzną możemy wydobyć szczegóły przedmiotu, możemy zmieniać perspektywę rejestracji. Efekty fotografowania ulegną zmianie w zależności od zastosowanych obiektywów i oświetlenia. Wszystko to może spowodować, że sfotografowany oryginał staje się nieomal zupełnie czymś innym. Pojawia się zatem pytanie o „ontologiczną prawdziwość” fotografii. Czy zreprodukowane dzieło dalej pozostaje dziełem, a może jest już tylko autonomiczną wariacją na temat. Drugi powód utraty autentyczności kopii względem oryginałów wynika z ich mobilności. Reprodukcje pojawiają się w miejscach, gdzie ich pierwotny związek miejsca i czasu zupełnie traci swoje znaczenie. Dotyczy to nie tylko reprodukcji fotograficznej, ale także fonograficznej czy filmowej. „Autentyczność rzeczy jest kwintesencją wszystkiego, co od początku jej istnienia poddawało się przekazowi, począwszy od jej materialnego trwania aż po świadectwo, jakie daje o historii. Ponieważ to ostatnie opiera się na egzystencji materialnej, przeto w reprodukcji — tam, gdzie owa materialna egzystencja rzeczy wymyka się ludzkiemu poznaniu — niepewne staje się również świadectwo wystawione za jej sprawą historii. Wprawdzie tylko ono, lecz w ten sposób podważony zostaje autorytet historii” (Benjamin 1975a, s. 71). Z tych dwóch przyczyn aura sztuki rozmyła się, zniknęła w natłoku reprodukcji. Pojawiała się tym samym nowa forma obcowania ze sztuką, którą charakteryzuje masowość z punktu widzenia dostępności, ale także demokratyzacja możliwości interpretacyjnych i otwarcie na wielość odczytań.

Fotografia nie narodziła się jako sztuka bez aury, raczej — jak utrzymuje Benjamin — powoli ją traciła. Pierwsze fotografie, z racji ich unikalności i kruchości, otaczano kultem, który był jednym z istotniejszych czynników kreujących aurę dzieła sztuki. Według Benjamina, sztuka wyrosła z kultu, który towarzyszy także świeckim formom sztuki. Początkowo stosunek do fotografii podobny był do tego, jakim zwyczajowo obdarzano malarstwo. Przedprzemysłowa epoka w dziejach fotografii była okresem jej rozkwitu. Co decydowało o tym, że pierwsze fotografie posiadały aurę, a zdjęcia migawkowe ją utraciły? Benjamin wskazuje dwie przyczyny, obie zasadniczo wynikające z uwarunkowań technicznych. Pierwsza jest następstwem długiego czasu naświetlania negatywu. Wymagało to skupienia od pozujących modeli. To długie znieruchomienie powodowało, że człowiek niejako przenikał na zdjęcie, a nie był „łapany” w ułamku sekundy. Zdjęcia takie miały dzięki temu siłę oddziaływania zbliżoną do grafiki, a nawet malarstwa. „Sama technologia wymagała od modelu, aby nie wrywał się z chwili, lecz by do niej przenikał: w trakcie długo trwającej ekspozycji niejako wrastał on w obraz... Na owych dawnych zdjęciach wszystko było nastawione na trwanie” (Benjamin 1975b, s. 32). Drugim źródłem aury starych fotografii jest ich ciemność, specyficzne operowanie światłem podyktowane warunkami technicznymi. Powodowało to, że fotografia zawierała w sobie tajemnicę. Aurę — jak pisze Benjamin (1975b, s. 35) — „która wraz z wyparciem ciemności przez jaśniejsze obiektywy siłą rzeczy została wyparta z obrazu, tak jak wyparła ją z rzeczywistości degeneracja burżuazji”. Nowa technika przewy-

ciężyla mrok, a fotografia zaczęła rejestrować zjawiska z lustrzaną wiernością. Epoka świetności nie trwała zatem długo, już bowiem od 1880 r. fotografowie próbowali metodami retuszu przynajmniej wywołać wrażenie owej aury.

Z czasem nastąpiła zmiana stosunku do fotografii. Zmiana ta ma dwojake źródło. Po pierwsze, walory ekspozycyjne zaczynają przyćmiewać aspekt kultowy dzieła. Ważne staje się to, aby sztuka dobrze się eksponowała i aby była łatwa do oglądania. Nacisk kładziony na walor ekspozycyjny zmniejsza kultowy do niej stosunek, tym samym niszczy aurę dzieła. Zachodzi zjawisko utraty dystansu, na który fotografia dzięki swej mobilności miała zasadniczy wpływ (Kumor 1969, s. 17). Po drugie, następuje zmiana w samym odbiorcy. Z jednej strony masy chcą posiadać reprodukcje, włączyć je w swoje otoczenie, poznać i „poskromić” dzięki nim niezwykłość wielkich dzieł sztuki, a dalej także niezwykłość świata. Techniki reprodukcji radykalnie zmieniły stosunek do arcydzieł sztuki. „Nie można ich już traktować jako płody jednostek; stały się one wytworami zbiorowości, a są tak potężne, że wręcz warunkiem ich asymilacji jest ich pomniejszenie” — pisze Benjamin (1975a, s. 41). Fotografia uczyniła nas cywilizacją zbieraczy obrazów, zarówno w postaci reprodukcji, jak i samodzielnie zrobionych zdjęć. Stając się tak powszechną, ostatecznie pogrzebała kultowy stosunek do dzieła sztuki. Z drugiej strony dzięki demokratyzacji obrazów, dzięki ich wszechobecności każdy staje się ekspertem i krytykiem. „Każdy może być fotografowany i każdy może fotografować. Każdy może występować jako znawca, przynajmniej we własnym mniemaniu. A to bynajmniej nie sprzyja postawie kultowej” (Kumor 1969, s. 18).

Benjamin jednak nie rozpacza nad zanikiem aury. Jej upadek jest konsekwencją przejścia do nowego modelu świata. Jednym z pierwszych fotografów, którego prace sygnalizują tę zmianę jest Eugene Atget. „On pierwszy dezynfekuje zatęchłą atmosferę, jaką szerzyła konwencjonalna fotografia portretowa epoki dekadentyzmu [...], daje początek wyzwoleniu obiektu od aury...” (Benjamin 1975b, s. 37). Ten francuski fotograf utrzymywał na szklanych negatywach Paryż przełomu XIX i XX wieku. Na jego zdjęciach miasto zwykle jest wyludnione. Puste ulice, co podkreśla Benjamin, sprawiają surrealistyczne wrażenie. Ale zauważa on także bardzo istotne w tych rozważaniach zjawisko — jest to nowy typ patrzenia na świat. Jego zwiastunem są właśnie zdjęcia Atgeta, o którym pisze: „Przeciera on szlak wyrobionemu politycznie spojrzeniu, którego ofiarą padają wszelkie intymności gwoźli rozjaśnienia szczegółu” (Benjamin 1975b, s. 38). Ostateczny upadek aury to także ostateczny upadek tajemnicy. Można rozumieć to znacznie szerzej, nie tylko w odniesieniu do dzieła sztuki. Ów proces „rozjaśniania świata” budzi tyleż samo nadziei, co i niepokoju. Polityczne spojrzenie jest spojrzeniem, za którym zawsze kryją się czyjeś interesy. Fotografia może doskonale przysłużyć się realizowaniu tych interesów. Jest też sama bacznie obserwowana, czego dowodzi historia projektu Augusta Sander. Cykl zdjęć przez niego wykonanych miał stworzyć swoisty „atlas typologiczny” narodu niemieckiego. Sander chciał zawrzeć w nim wszelkie możliwe ludz-

kie typy charakterystyczne, począwszy od chłopów, na arystokracji kończąc. Ale realizacja tego przedsięwzięcia została uniemożliwiona przez władze faszystowskie. Obraz narodu Sandera nie był zgodny z wyobrażeniami, jakie na ten temat miała partia<sup>1</sup>.

Znaczenie Benjamin dla kształtowania pogłębionej refleksji na temat fotografii jest niezaprzeczalne, choć jej samej poświęcił zaledwie krótkie opracowanie zatytułowane *Mała historia fotografii*. W dużo szerszym kontekście analizy zmiany kulturowej pisał o fotografii także w klasycznym dziś tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Ale nie objętość jest tu istotna — zauważył bowiem zjawiska zmieniające naszą cywilizację. Do jego największych „odkryć” można zaliczyć tezę o upadku aury i o związanej z tym zmianie stosunku do dzieła sztuki, co zaszło za sprawą fotografii, a także krótki akapit o politycznym spojrzeniu, który otwiera ogromną przestrzeń do rozważań nad naturą medium. Benjamin jest przekonany, że fotografia umożliwia ogląd naukowy, rozwój wiedzy i wreszcie „lustrzane odbicie świata”. Mimo że może być narzędziem poznania, ma także pewne ograniczenia. Powołując się na Brechta Benjamin (1975b, s. 42) pisze, że owo proste, fotograficzne odzwierciedlenie rzeczywistości mówi o niej samej w wielu przypadkach mniej niż kiedykolwiek. Jako przykład przywołuje zdjęcia zakładów Kruppa, z których nic nie dowiemy się o funkcjonowaniu tych instytucji, o panujących tam stosunkach międzyludzkich. Jaką zatem wartość mają te fotografie bez podpisu lub komentarza — pyta Benjamin. Czy owe podpisy nie staną się najistotniejszą częścią zdjęcia? Można przecież znaleźć wiele przykładów dowodzących, że zdjęcie zmienia swoje znaczenie w zależności od podpisu. Benjamin stawia wiele pytań, które pozostawia bez odpowiedzi.

Mechaniczne środki reprodukcji — film i fotografia — stwarzają ogromne możliwości oddziaływania na masy. „Ruchy masowe, w tym również wojny, pokazują formy ludzkich zachowań szczególnie atrakcyjne dla kamery” — pisał Benjamin (zob. Sauerland 1986, s. 162). Kamera i aparat chętnie zwracane są w stronę zdarzeń niosących ze sobą obietnicę uzyskania spektakularnych obrazów (parady, marsze, wiece, wojny, naloty, olimpiady), te z kolei zgodnie z zasadą sprzężenia zwrotnego hipnotyzują odbiorców. Faszyzm dzięki zabiegom estetyzowania polityki, a bolszewizm dzięki upolitycznieniu estetyki osiąga zdolność transmisji swoich idei na masy w sposób atrakcyjny i przekonujący, zastępując tym samym rzetelną informację „estetyczną rozkoszą pierwszej rangi” (Benjamin 1975a, s. 95). Historia wciąż potwierdza słuszność obaw niemieckiego filozofa „w takim sensie, że zauroczenie uwodzicielskim obrazem

---

<sup>1</sup> Warto dodać, że podobne naciski stały się przyczyną ostatecznego rozwiązania grupy fotografów pracujących dla FSA (Farm Security Administration); także oni otrzymali wytyczne, jak ukazywać naród amerykański w obliczu kryzysu. Naciski takie są wpisane w naturę funkcjonowania medium, zwłaszcza gdy, tak jak w przypadku amerykańskich fotografów, realizowane jest zlecenie rządowe.

zmierza do stłumienia postawy krytycznej [...] obraz zajmuje miejsce myślenia” (Brogowski 2002, s. 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.

Na koniec warto wspomnieć słynną sentencję, którą niemiecki myśliciel wykorzystał w swoim tekście. „Nie obeznany z pismem, lecz nieobeznany z fotografią będzie — tak powiedziano — analfabeta przyszłości” (Benjamin 1975b, s. 44). Dzisiaj należy zapytać, czy już jesteśmy wystarczająco obeznani z fotografią i czy nie grozi nam ten fotograficzny analfabetyzm?

### André Bazin — fotografia, uwolnienie od realistycznej obsesji

André Bazin był przede wszystkim teoretykiem i krytykiem sztuki filmowej. Głównym polem jego intelektualnych zainteresowań była morfologia estetycznych struktur dzieła filmowego. To właśnie od Bazina wywodzi się przekonanie o ideologicznej neutralności obrazu filmowego i traktowanie kina jako „okna na świat” (Demby 2002, s. 70). Fotografii poświęcił jeden artykuł, który ciągle zajmuje ważne miejsce w rozważaniach na jej temat. Tekst ten okazał się inspirujący dla późniejszych teoretyków fotografii, jego intelektualne ślady można odnaleźć u Rolanda Barthesa oraz u Susan Sontag. Analizując „ontologię obrazu fotograficznego” wyróżnił Bazin trzy specyficzne reprodukcyjne aspekty światłoczułego obrazu, które czyniły go zupełnie nową, nieznaną dotąd jakością: po pierwsze, aspekt psychologiczny — zaspokajanie ludzkiej potrzeby zatrzymania czasu i utrwalenia kształtu form oraz ich nieograniczonego powielania; po drugie, aspekt metafizyczny — bazowanie na „magicznej” wierze w autentyczność fotograficznego przedstawienia; i po trzecie, aspekt estetyczny — dzięki któremu odbiorca otrzymywał obraz *prze-fil-trowany*, oczyszczony z zanieczyszczeń, jakie niesie ze sobą potoczna percepcja (Czeczot-Gawrak 1982, s. 197). Z psychologicznego punktu widzenia, zdaniem Bazina, historia sztuk plastycznych to historia podobieństwa, czyli inaczej mówiąc — realizmu. Owa potrzeba balsamowania czasu stała się dla niego zasadniczą cechą sztuki, a jej dosłowną egzemplifikacją były groby egipskich faraonów. Kompleks „mumii”, czyli próba „ocalenia istnienia przez ocalenie jego zewnętrznego wyglądu”, było to to, co psychoanaliza miała odkryć u źródeł rzeźby i malarstwa (Bazin 1963, s. 10). Te magiczne funkcje sztuki wraz z rozwojem cywilizacji zaczęły stopniowo zanikać. Dzieło sztuki miało chronić od zapomnienia, od śmierci duchowej, zanika jednak przekonanie o ontologicznej tożsamości modelu i jego odwzorowania.

Bazin dostrzegł w historii obrazowania dwie sprzeczne tendencje, które ujawniły się w XV i XVI wieku. Pierwsza z nich wynikała z dążenia do zaspokojenia potrzeby realnego odtwarzania i tworzenia kopii świata, druga z potrzeby iluzji i polegała na ukazywaniu rzeczywistości duchowej poprzez symboliczne

środki ekspresji. Jedynie najwięksi twórcy byli w stanie łączyć harmonijnie obie skrajności w swych dziełach. Sprzeczne żądania obu tendencji ujawniały się z coraz większą siłą. Źródłem tego sporu Bazin doszukuje się w pomieszaniu estetyki z psychologią. Bo historia plastyki, jak już zostało zaznaczone, to nie tylko historia estetyki, ale przede wszystkim psychologii (Bazin 1963, s. 10). Dążenie do uzyskania jak najwierniejszego wizerunku miało na celu uchronienie pierwowzoru od zapomnienia. Źródłem takiego pragnienia można doszukiwać się w pierwotnym myśleniu magicznym. Potrzeba realistycznej iluzji wzrastała i z czasem, jak twierdzi Bazin, pochłonęła sztuki plastyczne. Sztuka średniowieczna, realistyczna, a zarazem przesycona treściami duchowymi, była zupełnie wolna od napięcia, które ujawniło się z wielką siłą, głównie w malarstwie barokowym. W sztukach wieków średnich wszelkie odwzorowania kształtów było całkowicie podporządkowane celom, które wykraczały poza sam fakt ich realistycznego przedstawiania. Dlatego też problem realizmu nie istniał. Konflikt między dwiema tendencjami w malarstwie zachodnioeuropejskim ostatecznie zakończyło dopiero wynalezienie fotografii.

„Fotografia osiągnąwszy to, czego barok osiągnąć nie mógł, uwolniła sztuki plastyczne od obsesji podobieństwa” (Bazin 1963, s. 12). Wynalazców fotografii i filmu — Niepce’a i Lumière’a — nazywa Bazin wprost odkupicielami. Sztuka od tej pory może zajmować się czym innym niż odtwarzanie rzeczywistości. Przejście od barokowego malarstwa do fotografii nie jest tylko fenomenem technologicznym, ale głównie psychologicznym. Nawet najbardziej znakomity malarz realista tworzy dzieła naznaczone subiektywizmem. Tymczasem fotografia była odpowiedzią na potrzebę w pełni mechanicznej, wolnej od ludzkiej ingerencji produkcji realistycznych iluzji. Dostrzegł to Picasso: „Fotografia przyszła w odpowiednim momencie, aby wyzwolić malarza od literatury, od anegdoty i nawet od przedmiotu [...]. W każdym razie rzeczywisty, materialny aspekt przedmiotu będzie należał w przyszłości tylko do obszaru fotografii...” (cyt. za: Kahmen 1984, s. 9)<sup>2</sup>. Obiektywność przedstawienia określa zasadniczą różnicę między malarstwem a fotografią. Rola fotografa to wybieranie motywu i nic ponadto. „Wszystkie gatunki sztuki — pisze Bazin (1963, s. 14) — oparte są na uczestnictwie człowieka; jedynie w fotografii wykorzystujemy jego nieobecność”. Fotografia, będąc zawsze odbiciem czegoś (argument wykorzystywany przez Barthesa), przede wszystkim odsyła nas do tego czegoś właśnie, nie zaś do autora zdjęcia. Zdjęcia oddziałują zatem jak zjawisko naturalne, argumentuje Bazin. Nawet jeśli mamy krytyczne zastrzeżenia co do jakości, to obraz fotograficzny zmusza nas, abyśmy wierzyli, że światło odbite od obiektu i uchwycone

<sup>2</sup> Ten idealny, wydawałoby się, podział kompetencji fotografii i malarstwa w istocie, o czym pisze Sontag, jest tylko legendą. Malarstwo nie zrezygnowało z realizmu na rzecz abstrakcji, a nawet stało się hiperrealistyczne, fotografia z kolei z pasją naśladuje wszelkie malarskie (antynaturalistyczne) sposoby przedstawiania rzeczywistości, wyzwalając się od przypisanej jej funkcji dokumentacyjnej.

na kliszy rzeczywiście pochodzi od tego właśnie obiektu. W fotografii tkwi irracjonalna siła, która wymusza na nas wiarę w realność obrazu. Nie ma większego znaczenia, czy obraz ten jest w pełni czytelny, czy nieostry lub jakkolwiek zniekształcony — fotografia poświadcza istnienie ontologicznie. Idąc dalej Bazin (1963, s. 16) stwierdza, że tylko obiektyw pozwala nam na uzyskanie obrazów wolnych od przyzwyczajęń i przesądów. Dzięki temu możemy osiągnąć ogląd czysty. Obrazy, które chwytamy, nie są naszym dziełem, przynależą one do natury, do środowiska, do świata wreszcie. Fotograf może je dojrzeć i zarejestrować — to wszystko. „Na fotografii — owym naturalnym obrazie świata, którego nie umiemy lub nie chcemy dojrzeć — sama natura czyni wreszcie coś, co już nie jest tylko naśladowaniem sztuki: naśladuje artystę” (Bazin 1963, s. 16).

Właściwie Bazin mógłby równie dobrze powiedzieć, że natura samoreprodukuje się ikonograficznie za pośrednictwem fotografii. Pogląd Bazina (zawarty w tekście z 1945 r.) niewiele różni się pod tym względem od stanowiska, jakie reprezentował Louis Daguerre (mniej więcej sto lat wcześniej) mówiąc, że natura zyskała zdolność idealnego odwzorowania siebie samej za pomocą odbitego światła. Fotografia radykalnie odmieniła historię sztuk plastycznych, pozwalając im odnaleźć autonomię estetyczną i odejść od kopiowania natury. Konkludując, podczas gdy sztuka tworzy wieczność, fotografia może jedynie balsamować czas, ratując go przed samozniszczeniem (Bazin 1963, s. 15).

### Roland Barthes — szalona oczywistość prawdy o fotografii

Książka zatytułowana *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (1996) przynajmniej z dwóch przyczyn zajmuje w bogatym dorobku Barthesa miejsce szczególne. Po pierwsze, jest to jedyna jego książka całkowicie poświęcona fotografii, którą interesował się już wcześniej, o czym świadczą chociażby rozdziały zamieszczone w *Mitologiach* (2000). Druga przyczyna jest jeszcze bardziej szczególna. Mianowicie jest to ostatnia książka Barthesa, wydana już pośmiertnie. Dlatego bywa taktowana jako testament wielkiego intelektualisty. Takiemu odczytaniu sprzyja także wyjątkowo osobisty charakter refleksji w niej zawartych. Książka ta weszła do ścisłego kanonu lektur poświęconych fotografii. Jak później zostanie to wykazane, ślady myśli Barthesa obecne są w pracach wielu współczesnych teoretyków fotografii.

Barthes stawia pytanie ontologiczne, czym jest fotografia „sama w sobie”? Co odróżnia ją od innych typów obrazów, jaka jest jej istota? Wszelkie podziały fotografii na gatunki w żaden sposób nie zbliżają nas do odpowiedzi na to pytanie. Jak pisze Barthes (1996, s. 8), „są zewnętrzne w stosunku do przedmiotu, bez związku z istotą Fotografii”. Tym samym fotografia wymyka się wszelkim podziałom i klasyfikacjom. Zasadnicze dla niej natomiast jest to, że zdjęcie nie różni się od tego, do czego się odnosi. Pozwala to na następujące stwierdzenie: „z istoty swojej Fotografia ma coś z tautologii [...]: fajka jest tu zawsze fajką, bezdyskusyjnie” (Barthes 1996, s. 11). Inaczej mówiąc, związek między tym, co sfotografowane, a tym, co widoczne na zdjęciu polega



na ścisłym zespoleniu. I właśnie dlatego, jak argumentuje Barthes, tak trudno jest mówić o samej fotografii. Jest ona zawsze odzwierciedleniem kogoś lub czegoś, co realnie istniało w czasie wykonywania zdjęcia. Podczas wyjaśniania swojej metody analizy fotografii Barthes zdecydował się poprzestać na kilku zdjęciach (w tym na nieopublikowanym w książce zdjęciu swojej matki), które miały dla niego szczególną, osobistą wartość. Podkreśla przy tym jednak, że wnioski płynące z tych poszukiwań mają się odnosić do całego fotograficznego uniwersum. Analizując wybrane fotografie, wyróżnia dwa elementy, współobecne za każdym razem. „Pierwszy z nich to niewątpliwie obszar, całe pole, które postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą, kulturą ogólną” (Barthes 1996, s. 45). Jest to pole informacyjne, jakie zawiera w sobie każde zdjęcie. Odbiór ten jest niemal automatyczny, jest konsekwencją wyuczenia czy — jak określa to Barthes — niemalże tresury. Ten poziom odbioru zostaje określony jako studium. „To za pośrednictwem studium interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując je jako obrazy historyczne” — pisze Barthes (1996, s. 46) i dodaje, że nie musi towarzyszyć temu jakieś szczególne zainteresowanie. Studium jest zatem w pewnym sensie całościową analizą obrazu, jest aktem zwyczajowej percepcji. Drugi element przelamuje porządek analizy studium, stając się swoistym uderzeniem, które metaforycznie zostaje porównane do strzały i nazywane *punctum*. „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie (ale też uderza mnie, uciska)” (Barthes 1996, s. 47). Jest to podział na to, co jest ogólnie percypowane, w jakimś stopniu obiektywne (bo widziane przez wszystkich członków danego kręgu kulturowego i oparte na wcześniej wspomnianej zasadzie, że fajka jest zawsze fajką), coś, co można poddać analizie, i to, co jest indywidualne i subiektywne w odbiorze fotografii. *Punctum* jest uządleniem, którego doświadcza indywidualum. I tak jak każde zdjęcie posiada formę studium, tak nie każde posiada *punctum*. Zdjęcie pozbawione go, może się podobać, ale wszystko, co będzie w stosunku do niego odczuwane, pozostanie jedynie słabą emocją, bliską obojętności. Jak pisze Barthes (1996, s. 48), fotografie pozbawione *punctum* przynależą do porządku *to like*, a nie *to love*. Poddawanie obrazu fotograficznego analizie całościowej, czyli studium jest wyjściem w stronę intencji autora. Jest to w pewnym sensie działanie hermeneutyczne, ale także umowa społeczna, zgodnie z którą funkcją fotografii jest informowanie, przedstawianie, zaskakiwanie, nadawanie znaczenia i budzenie pożądania (Barthes 1996, s. 49). Studium niewątpliwie dostarcza wiedzy. Ten najpowszechniejszy rodzaj zdjęć nazywa Barthes fotografią jednolitą, zawierającą w sobie jedynie studium. Dynamika lub statyczność kompozycji zdjęcia nie ma tu znaczenia. Fotografie reporterskie, kojarzone z dynamiką, bardzo często są jednolite, poprawne, interesujące, ale nie pozostają na dłużej w pamięci<sup>3</sup>. Podobnie jednolite są zdjęcia pornograficzne, których zadaniem

<sup>3</sup> O „foto-szokach” Barthes pisał w *Mitologiach*, że ich dosłowność powoduje, iż niezbyt długo pozostają w pamięci i nie szokują, ponieważ są strukturą zamkniętą, skończoną kompozycją, świa-

jest wyłącznie ukazywanie seksu. Ich banalność polega na tym, że seksualność demonstrowana na takich zdjęciach nie jest zakłócona żadnym innym elementem, i to odróżnia je od fotografii erotycznych. Inaczej mówiąc, towarzyszące im powstaniu intencje wykluczają jakąkolwiek dwuznaczność, grę czy niedopowiedzenie (dlatego właśnie tak szybko stają się nudne).

Punctum jest szczegółem, który może być na pozór nieistotnym elementem ujęcia, czymś, co przedziera się przez jednolitość studium i sprawia, że zdjęcie staje się wyjątkowe. Dla Barthesa takim ukłuciem mogą być: buciki zapinane na pasek, gdy studium stanowi zdjęcie murzyńskiej rodziny z 1926 r., lub zepsute zęby w przypadku grupy śmiejących się dzieci uwiecznionych na fotografii, na której ktoś przystawia jednemu z nich do głowy pistolet (zabawkowy, jak mniemam). Jeszcze raz warto podkreślić, że studium jest czymś obiektywnym. Na przykład fotografie rodziny murzyńskiej możemy analizować w kategoriach awansu społecznego, dążenia do przejścia wzorców życia białych rodzin itd. Jest to analiza historyczno-socjologiczna lub inaczej — jest to podejście do fotografii jako dokumentu. Punctum porusza odbiorcę — jest zindywidualizowane, ruchome, bo dla każdego może być gdzie indziej lub może nie istnieć wcale. Jest jeden szczególny przypadek punctum, kiedy staje się nim całe zdjęcie. Barthes podaje tu przykład portretu Andy Warhola, na którym zakrywa on twarz rękoma. Ręce te stały się punctum, które wypełniło niemalże cały obraz. Także czas może stać się punctum zdjęcia. Tak stało się w przypadku fotografii niedoszłego zabójcy amerykańskiego sekretarza stanu W. H. Sewarda z 1865 r. Skazaniec oczekujący na powieszenie na fotografii jest ciągle żywy, wiadomo jednak, że są to ostatnie chwile jego życia. I to właśnie ten dramatyczny czas staje się punctum (czas, w którym on jeszcze jest i żyje, ale jednocześnie już go nie ma). W takich zdjęciach następuje to, co Barthes (1996, s. 161) nazywa sprasowaniem czasu, „to jest już martwe i to dopiero umrze”. W takim rozumieniu we wszystkich zdjęciach, na których ukazani są ludzie już nieżyjący (a szerzej świat już nie istniejący), można by doszukiwać się takiego czasowego ukłucia. W pewnym sensie każde zdjęcie albo już takowe punctum posiada, albo dopiero będzie je posiadać (ale stanie się to na pewno).

Kolejną cechą punctum jest to, że nie musi być ono efektem intencjonalnie przez fotografa zamierzonym (jak chociażby owe zapinane buciki). Spośród zdjęć wybranych przez Barthesa większość zdaje się osiągać właśnie to niezamierzone przez fotografa punctum. Pojawia się ono po prostu wraz z głównym tematem, ale dociera do odbiorcy dzięki odrzuceniu kulturowego uposażenia (to studium należy do kultury, punctum jest instynktem). „Ostatecznie studium zawsze przechodzi przez kod, punctum nigdy nie jest kodowane” (Barthes 1996, s. 89). Porażenie, jakie wywołuje, może pochodzić z pamięci, ze skojarzenia, z czegoś, co może być bardzo osobiste. Punctum jest czymś na

---

dectwem grozy, której nie przeżyliśmy sami, a której fotografię dostarcza się nam jak każdy inny produkt.

poły zewnętrznym w stosunku do zdjęcia, czymś, co może wychodzić poza kadr. Wracając do erotyki i pornografii, właśnie w owym odsyłaniu do czegoś poza tkwi zasadnicza między nimi różnica. Pornografia nie odsyła poza siebie, skupiając się na ukazywaniu seksu, erotyzm z kolei odwołuje się do tego, co francuski semiolog nazywa zakrytym polem.

Analizę studium i punctum można traktować jako próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego pewne zdjęcia szybko znikają z pamięci, mimo że są poprawne i podobają się, podczas gdy inne tkwią w niej bardzo długo.

Zdjęcie jest naturalnie związane ze swoim odniesieniem, twierdzi Barthes (1996, s. 129). I właśnie to odniesienie jest wyjątkowe w fotografii i odróżnia ją od wszelkich innych sztuk wizualnych. Utrwalony ślad obecności jest niezwykłą cechą tego medium. Promienie światła odbite od obiektu i utrwalone na negatywie sprawiają, że zdjęcia stają się rejestracją emanacji przedmiotu odniesienia (s. 136). Barthes (1996, s. 135) w ten oto sposób opisuje zdjęcie, które ukazuje targ niewolników: „cała moja groza i fascynacja dziecięca pochodziły właśnie stąd: że *naprawdę* tak było [...] niewolnictwo było przedstawione bezpośrednio, fakt był wskazany bez metody”. Fotografia jest dla niego przeszłością i rzeczywistością zarazem. Potwierdzenie, że coś istniało, jest istotą fotografii. Fotografia w przeciwieństwie do języka na ogół (poza pewnymi trikami) nie jest sztuczna, gdyż „nie musi wymyślać, jest sama z siebie poświadczeniem autentyczności” (Barthes 1996, s. 145). Dlatego fotografia jest obrazem bez kodu. I chociaż może kłamać, to jednak zawsze poświadcza istnienie sfotografowanego obiektu. Barthes tworzy dość prostą ontologiczną zasadę: jeśli coś jest na zdjęciu, to musiało istnieć w rzeczywistości, zdjęcie potwierdza ten byt, dzięki swojej analogiczności. Aby uchwycić specyficzny charakter fotografii, należy przeciwstawić kod kulturowy, bez-kodowi naturalnemu. Znaki kodu kulturowego są nakładane na fotografię, która pierwotnie (w stanie surowym) jest ich pozbawiona (Barthes 1985, s. 297). Analizując retorykę obrazu reklamowego, Barthes podkreśla, że brak kodu w obrazie powoduje dezintelektualizację przekazu. „To bez wątpienia ważny historycznie paradoks: im bardziej technika rozwija rozpowszechnianie informacji (a zwłaszcza obrazów), tym więcej dostarcza środków, aby pod pozorem sensu danego ukryć sens skonstruowany” (Barthes 1985, s. 298). Neutralność obrazów, z racji ich mechanicznego pochodzenia, nie oznacza, że pozbawione są one ukrytych przekazów. W reklamie oznacza to coś całkiem przeciwnego. Charakter fotografii umożliwia ukrycie wielu znaczeń pod osłoną naturalności samego medium, które czerpie obrazy bezpośrednio z rzeczywistości. Liczba odczytań zdjęcia zależna jest zatem od odbiorcy, od jego wiedzy, kultury, estetycznego wyrobienia itd.

Zanim Barthes stworzył koncepcje studium i punctum, poszukiwania istoty fotografii i technik jej odczytań doprowadziły go do odkrycia trzeciego sensu. Analizę swoją oparł na kilku kadrach z filmów Eisensteina. Trzecie znaczenie nie poddaje się analizie semiologicznej i wymaga innej metodologii niż analiza pierwszego i drugiego poziomu. Poziom pierwszy zawiera znaczenia potoczne,

historię, którą opowiada zdjęcie. Inaczej mówiąc, jest to poziom komunikacyjny. Drugi poziom — symboliczny — odwołuje się do zakodowanych znaczeń kulturowych (Lisiewicz 2000, s. 62). Oba te poziomy tworzą „znaczenie oczywiste”. Trzeci sens, „który odczytuję jako jakiś dodatek, którego moja umysłowość nie jest w stanie od razu zaobserwować, jednocześnie uparty i uciekający [...], to proponuję go nazwać sensem otwartym” (Barthes 1971, s. 38). Trzeci sens pochodzi spoza kultury, jest niezależny od wiedzy i funkcjonuje ponad lub obok poziomu informacyjnego. Nie każdy obraz ma trzecie znaczenie, jego dostrzeżenie lub raczej odczucie jest doświadczeniem indywidualnym. Jako jeden z przykładów Barthes wykorzystuje fotogram z filmu *Zwyczajny faszyzm*. Pierwszy plan wypełnia sylwetka Göringa, który mierzy z łuku (już to jest dość absurdalne). Widać wyraźnie wielki sygnet (blaszak) na palcu kanclerza Rzeszy i, jak pisze Barthes, jego „wielkie pazury”. Tuż obok niego stoi gapowaty chłopak trzymający strzały, wcielona „blond głupota”, znowu według wyrażenia autora. Tło ujęcia stanowi zapatrzone tłum. Trzeci sens nie ma wymiaru obiektywnej egzystencji, ale jest obecny i odczytywany na poziomie pozasemantycznym. To rozróżnienie trzech poziomów znaczeń w ostatniej pracy Barthesa przybrało o wiele klarowniejszą formę studium i punctum. Studium jest znaczeniem oczywistym, które łączy wymiar informacyjny i symboliczny, trzecie znaczenie zaś staje się punctum.

We wstępie do *Mitologii* Barthes określa siebie jako łowcę mitów. Jego metoda polegała na zakwestionowaniu naturalności rzeczywistości przez odwołanie się do historyczności i wytropienie mistyfikacji — nadużycia ideologicznego. Mit, w rozumieniu Barthesa, jest wyższym poziomem konotacji, który powstaje ze szczególnego związku formy znaku i jego znaczenia podstawowego (Mrozowski 2001, s. 300). Zadaniem semiologa jest zatem odkrywanie ukrytych konotacji. Mit jest językiem skradzionym, jest swoistą formą pasożytnictwa na znakach, nadawaniem im nowych znaczeń. Funkcją mitu jest oczyszczenie rzeczy, by nadać im formę wieczną, niewinną i naturalną, mit legitymizuje na przykład francuski imperializm, jak miało to zostać wykazane w analizie zdjęcia czarnoskórego żołnierza salutującego do trójkolorowej flagi. Mit jest przejściem od historii do natury, organizuje świat bez sprzeczności, likwiduje wszelką dialektykę, powoduje, że rzeczy sprawiają wrażenie, jakby znały same przez się (Barthes 2000, s. 278). Wspomniane zdjęcie na poziomie mitu oznacza, że „Francja jest wielkim imperium, że wszyscy jej synowie, bez względu na kolor skóry, wiernie służą pod jej sztandarem, że nie ma lepszej odpowiedzi tym, którzy zarzucają jej rzekomy kolonializm, niż zapal tego Czarnego, by służyć swym rzekomym ciemężycielom” (Barthes 2000, s. 301). Mity tropione przez Barthesa miały służyć głównie dominującej ideologii mieszczaństwa, które w ten sposób ustanawia porządek „naturalny” i uniwersalny. Taka koncepcja mitu i analizy semiologicznej spotyka się jednak z krytyką. Między innymi dlatego, że konotacje znaków wcale nie muszą być tak trudne do zidentyfikowania, jak to sugeruje Barthes. Główny zarzut polega jednak na tym,

że semiologia nie uwzględnia kontekstu społecznego funkcjonowania znaków. Znaki funkcjonują w określonej przestrzeni społecznej, w określonej relacji społecznej i dopiero jej poznanie daje nam szansę na poprawną interpretację (Strinati 1995, s. 104). Strinati atakuje także Barthesowski sposób rozumienia ideologii, która jego zdaniem jest zjawiskiem zbyt złożonym, aby je zredukować wyłącznie do dominacji interesu burżuazji.

Barthes dowodzi, że ani socjologia, ani historia nie zbliżyły go do istoty fotografii. „Szalona prawda” o niej miałyby polegać na tym, że „przed Fotografiją żadne przedstawienie nie mogło mnie upewnić o przeszłości rzeczy, jak tylko pośrednio” (Barthes 1996, s. 195). Kiedy stało się to możliwe, przeszłość stała się równie pewna jak terażniejszość.

Jak pisze Piotr Zawojski (2002), Barthes nie daje zdecydowanej odpowiedzi na żaden z wielkich teorematów fotografii, ale jednocześnie żadnemu z autorów piszących o fotografii nie poświęcono tytułu opracowań, żadnego nie cytowano tak często i z żadnym nie podejmowano tak zdecydowanych polemik.

#### Susan Sontag — momenty zamrożone w czasie

Sontag w swoim zbiorze esejów traktuje fotografię jako świadectwo, w sposób zbliżony do wcześniej omówionych koncepcji. Przyjmuje perspektywę dokumentu utrwalającego historię i jeśli dokument ten nie trafia do odbiorcy, to tylko dlatego, że osoba stojąca za aparatem nieumiejętnie uchwyciła fotografowany moment. Można wyodrębnić u Sontag kilka dominujących wątków, myśli, które zadomowiły się na stałe w repertuarze fotograficznego dyskursu. Ich nośność sprawia, że książki tej przy omawianiu teorii fotografii pominać nie można. Określenie „teoria” jest jednak w tym przypadku nadużyciem, ponieważ Sontag nie przedstawia naukowego, zwartego wywodu. Jest to raczej zbiór refleksji, z których — jak wcześniej zauważono — można wyodrębnić kilka dominujących motywów.

Uwagi Sontag odnoszą się do fotografii „samej w sobie”, jako fenomenu, oraz do pewnych przejawów jej społecznego funkcjonowania. Zdjęcie dla Sontag (1986, s. 8) jest dowodem istnienia, fragmentem świata wyrwanym z rzeczywistości, względnie w stosunku do tej rzeczywistości przezroczystym, co nie zmienia faktu, że jest także interpretacją, bo przezroczystość nie oznacza obiektywności. Może być różnie wykorzystane, także w celach kontroli społecznej. Sontag przytacza historię komunardów paryskich, których w 1871 r. rozpoznawano dzięki przejętym przez policję fotografiom, a potem na podstawie tej identyfikacji rozstrzeliwano. Sposób tłumaczenia ontologicznego realizmu fotografii jest zbliżony do uprzednio przedstawianych. Ważne są natomiast inne, dające się wyróżnić wątki, które w skrócie przedstawię.

Relacja fotograf–fotografowany może stać się stosunkiem łowcy do ofiary. Sontag stosuje metaforę, porównując robienie zdjęcia do strzelania. Podkreśla przy tym specyficzne relacje władzy między uczestnikami takiej interakcji, które mogą stać się istotniejsze od samego momentu uchwycenia sytuacji przez

reportera. Fotografia jest agresywna, zarówno ta wyidealizowana (np. reklama), jak i ta najprostsza (pamiątkowa). Agresja i chęć zawłaszczenia drzemie w każdym fotograficznym geście. „Wykonać ludziom zdjęcia — to gwałcić ich i oglądać takimi, jakimi nigdy sami siebie nie widują: w ten sposób ludzie ci stają się przedmiotami, które mogliby symbolicznie mieć” (Sontag 1986, s. 19). Fotograf jest voyeurystą, który podgląda świat. Fakt ten ustanowił nowy stosunek do świata, który równa wszystkie zdarzenia, sprowadzając je do wspólnego mianownika, jakim jest chęć uzyskania zdjęcia. „Fotografia ma prawo zakłócać, wdzierać się albo ignorować wszystko, co się dzieje” (Sontag 1986, s. 15).

Susan Sontag zauważa, że w naszych czasach fotografowanie stało się swoistym rytuałem społecznym. Rytuał ten towarzyszy ludziom nieraz od narodzin aż po kres życia. Tym sposobem zdjęcia tworzą mniej lub bardziej dokładną fotograficzną biografię jednostki. Niektóre okresy życia zobrazowane są dziesiątkami fotografii, inne z kolei pozostają bez śladów. Badania dowiodły, że około 30% wszystkich zdjęć amatorskich to zdjęcia przedstawiające dzieci. Sontag (1986, s. 13) pisze: „nie robić zdjęć dziecku, to okazywać brak zainteresowania”. Dla wielu amatorów narodziny dziecka są impulsem do zwielokrotnienia liczby wykonywanych zdjęć. I co ciekawe, liczba ta systematycznie spada wraz z dorastaniem dzieci. Aż w końcu młodzi sięgają po aparaty i społeczny rytuał fotografowania zostaje podtrzymany. Podobne rytuały towarzyszą zaślubinom, na których obecność fotografa zdaje się równie ważna jak obecność kapłana. Fotografia spełnia dla zatimizowanych rodzin także rolę integrującą. „Te mityczne ślady, fotografie, zapewniają symboliczną obecność rozproszonych krewniaków” (Sontag 1986, s. 13). Symboliczne traktowanie zdjęć objawia się także niszczeniem ich czy noszeniem w portfelu; w niektórych przypadkach jest to także wieszanie ich na ścianie. Zdjęcia bliskich osób pełnią funkcję namiastki ich obecności w okresach rozłąki. Nosimy przy sobie fotografie ludzi, których darzymy uczuciem. Zdjęcia takie to już nie tylko kawałek naświetlonego papieru, ale także substytut osób, na których bliskości nam zależy. Jeśli nie można czegoś mieć, to przynajmniej można posiadać zdjęcie upragnionej rzeczy lub ukochanego człowieka. Zdjęcie tak traktowane nabiera charakteru magicznego, jest „pseudoobecnością” i świadectwem „nieobecności” jednocześnie, jest próbą nawiązania kontaktu (Sontag 1986, s. 20).

Fotografia turystyczna stanowi następne ciekawe zjawisko sygnalizowane przez Sontag. Rozwój fotografii jako przemysłu związany jest, jak słusznie zauważa autorka, z rozwojem globalnej i masowej turystyki. Materiały światłoczułe są dostępne niemal wszędzie tam, gdzie dociera turysta. Widać z jakichś przyczyn są mu one równie niezbędne jak strawa i nocleg. Sontag twierdzi, że zdjęcia „turystyczne” robione są po to, aby zaświadczać o udanej wyprawie. „Fotografie dokumentują cykle konsumpcji prowadzonej poza wzrokiem rodziny, przyjaciół, sąsiadów” (Sontag 1986, s. 13). Ten przymus fotografowania wynika, zdaniem Sontag, także z dominującej etyki pracy (wymienia Niemców, Japończyków i Amerykanów), za sprawą której długi odpoczynek (próżnowa-

nie) wywołuje poczucie dyskomfortu. Dlatego też fotografowanie stwarza iluzję aktywności — pracy.

Fotografia wywołuje także dwa istotne następstwa psychologiczne. Po pierwsze, potrafi spowodować zbanalizowanie pewnych sytuacji, które poznane za jej pośrednictwem nie będą już tak intensywnie przeżywane, jak mogłyby być bez uprzedniego kontaktu z fotografią. 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. Należy także wspomnieć o jeszcze jednym istotnym etycznym następstwie pogoni za obrazem. Wybranie motywu dowodzi jego atrakcyjności, ale — jak zauważa Sontag (1986, s. 17) — „atrakcyjne” bywa także cierpienie i ból innych ludzi. Dlatego fotografia wpływa na obniżenie progu wrażliwości społecznej. Pierwsze reportaże rzeczywiście poruszały, następne, coraz liczniej pojawiające się z roku na rok, nie były już w stanie wywołać takiego wrażenia. Zasada jest prosta: aby zaszokować, trzeba pokazać coś nowego. Tymczasem pułap podwyższa się także za sprawą coraz większej liczby drastycznych zdjęć i coraz łatwiejszego do nich dostępu (Sontag 1986, s. 23). Zjawisko opatrzenia się z nędzą, przemocą, cierpieniem zdaje się powszechne. Sontag (1986, s. 24) pisze, że „w ostatnim okresie fotografia *zangażowana* uczyniła prawdopodobnie równie wiele dla uspienia sumień, co dla ich rozbudzenia”. Przy tym posiadając pewną potencję emocjonalnego poruszenia, pozwala jednocześnie pozostać w bezpiecznym dystansie. Ten dystans wynika między innymi z tendencji do estetyzowania, drastyczne obrazy wywołują zaniepokojenie, ale jednocześnie dzięki „gładkiej” formie rozładowują je (wszystko zmienia się w obiekt estetyczny, niezależnie od tematu). W wymiarze egzystencjalnym natomiast fotografia staje się nieustannym *memento mori* i dlatego musi niepokoić. Sontag określa to najpopularniejsze medium współczesne jako sztukę żalobną, schyłkową i nostalgiczną. Zdjęcie, zamrożona chwila, jest świadectwem tego, że wszystko przemija. Podobnie jak u Bazina, fotografia ma uchronić przed zniknięciem i zapomnieniem, ale jednocześnie — podkreśla Sontag — osiąga efekt odwrotny: uświadamia przemijalność wszechrzeczy. Nie spełnia także fotografia obietnicy zrozumienia świata, poznania go. A nawet jeśli stwarza tego namiastkę, to tylko wtedy, gdy zaakceptujemy świat takim, jakim jest na fotograficznym obrazie (Sontag 1986, s. 27). W rzeczywistości jest to pozór, zdjęcia bowiem zawsze więcej ukrywają niż pokazują. I jak podkreśla Sontag, nigdy niczego za sprawą fotografii nie zrozumiemy (podobnie dowodził Benjamin — zdjęcia fabryki Kruppa niewiele powiedzą nam o panujących tam ludzkich stosunkach). Fotografia zawsze będzie stwarzać wyłącznie pozory wiedzy i poznania — tak jak pozorem jest ogólna dostępność świata, jaką oferują nam wszechobecne zdjęcia. Jednocześnie potrzeba potwierdzania za pośrednictwem fotografii zdarzeń stała się dla cywilizacji współczesnej iście narkotyczna. Sontag pisze wręcz o przymusie fotografowania, imperatywie, który każe całe doświadczenie zamieniać w obrazy.

Błędem byłoby traktować rozważania Sontag tylko przez pryzmat realistycznej koncepcji fotografii. Z całą mocą podkreśla ona sztuczność zdjęć i ich surrealizm (choćby dlatego, że na zdjęciach wszystko może wyglądać pięknie i egzotycznie — slumsy, biedacy, stare fabryki itp.). „Zdjęcia — pisze Sontag (1986, s. 78) — rzeczywiście spełniają wszelkie warunki otrzymania surrealistycznej pochwały; są wszechobecne, tanie, bezpretensjonalne”. Fotografia nigdy nie jest czystym opisem, samo dostrzeżenie i wybranie motywu jest już w jakimś zakresie decyzją „ideologiczną”. Fotografia może kłamać, stwarzać nierzeczywistą wizję świata, będąc przy tym najbardziej realistycznym medium (i tu właśnie, co raz jeszcze trzeba podkreślić, tkwi największe niebezpieczeństwo fotograficznego fałszu). Kolekcjonowanie świata za pośrednictwem fotografii jest także poniekąd wynikiem surrealistycznej wrażliwości, która stała się masowa. Świat jest zbyt skomplikowany, aby można było go zrozumieć, ale w zamian za to można zbierać fotografie, czyli inaczej zbierać świat (Sontag 1986, s. 7). Paradoksalnie, zauważa Sontag (1986, s. 84), to fotografia, a nie świat sam w sobie, stała się powszechną miarą piękna; normą, która zmieniła pojęcie rzeczywistości i realizmu. Sontag porusza także inny interesujący wątek, który pojawił się już u Benjamina. Jak wcześniej zauważył niemiecki myśliciel, fotografia domaga się podpisu, który uratuje ją od odczytań niezgodnych z intencjami autora. Słowa dopełnią to, czego zdjęcie powiedzieć nie może, uzupełnią je i wzbogacają. Ale każdy podpis jest też interpretacją, a przy tym nigdy nie będzie w stanie trwale zabezpieczyć sensu zdjęcia, zauważa Sontag (1986, s. 104).

Sontag, w przeciwieństwie do Barthesa i Bazina, nie koncentruje się na ontologicznych poszukiwaniach istoty fotografii. Znacznie bardziej interesuje ją jej społeczne funkcjonowanie i zmiany, jakie wywołała we współczesnej kulturze. I nie są to zmiany dotyczące tylko wizualnego aspektu kultury. Sontag jest przekonana, że wszechobecność obrazów odmieniła zasadniczo nasz stosunek do świata. Obraz fotograficzny zatimizował rzeczywistość, rozbił ją na kadry. Tym samym świat uległ przedefiniowaniu — stał się materiałem do zapisu, tworzywem do wystawienia. Jego spójność uległa rozbiciu. Taki pokałkowany świat stał się też bardziej podatny na wpływy systemów kontroli informacji, konkluduje Sontag<sup>4</sup>. „Przedmiotem fotografii jest wszak cały świat. Jest on pochłaniany przez fotografię i zmieniany w obrazki. W tym sensie jest to najważniejsze tworzywo sztuki we współczesnej cywilizacji konsumpcyjnej. Fotografia jest w stanie wszystko przekształcić w towar lub obraz. Wszystko to musi prowadzić do zidentyfikowania kontekstu pomiędzy obrazem a rzeczywistością. To dlatego właśnie należy studiować nie sposób jej wykonania, lecz sposób patrzenia na nią i rozumienia jej różnorodnych funkcji” (Sontag 1982,

---

<sup>4</sup> Sontag (1986, s. 164) podkreśla to, że fotografia wzmacnia dominującą ideologię. Aparaty fotograficzne dostarczają obrazów dla mas, ale są także narzędziem ich nadzorowania. Wolność przyswajania olbrzymiej liczby obrazów iluzorycznie utożsamiana jest z wolnością jako taką.



s. 9). A zatem tylko badanie recepcji obrazów fotograficznych, ich produkcji, cyrkulacji i konsumpcji może zbliżyć nas do istotnych wniosków o społecznym funkcjonowaniu fotografii. Postulat Sontag dotyczy właśnie tego, czym zajmuje się socjologia fotografii.

Zaprezentowane cztery stanowiska w kwestii fotografii, jej ontologii i specyfiki społecznego funkcjonowania, zostały określone na wstępie, całkiem umownie, jako realistyczne koncepcje fotografii, choć prawdopodobnie można by je zaklasyfikować inaczej. Mimo że poszukiwania poszczególnych autorów idą w różnych kierunkach i kładą oni nacisk na nieco odmienne aspekty w analizie fotograficznego uniwersum, to przekonanie o realistycznym charakterze medium towarzyszy im wszystkim. Zarówno Benjamin, Bazin, Barthes, jak i Sontag poświęcają sporo uwagi na poszukiwania ontologicznej istoty fotografii, na odnalezienie jej fenomenu, dopiero potem zajmując się społecznymi skutkami jej funkcjonowania (Sontag), mechanizmami recepcji (Barthes) czy skutkami zmiany kulturowej wywołanej między innymi przez fotografię (Benjamin). Koncepcje te nie są wolne od obaw o wykorzystywanie obrazu fotograficznego. Sontag dostrzega niebezpieczeństwo manipulacji, której narzędziem może stać się fotografia. Manipulacji o tyle niebezpiecznej, że posiadającej się medium, które niejako z samej swej natury („tautologicznej”, jak mógłby powiedzieć Barthes) uchodzi za realistyczne. Podobnie Barthes pisząc o sensie skonstruowanym, a ukrytym pod kamuflażem sensu danego, pisze właśnie o narzędziu manipulacji, niezależnie, czy będzie ono zastosowane do reklam perfum czy do kampanii prezydenckich. Zasadnicze zainteresowania tych autorów koncentrują się jednak na zupełnie innych rejonach, a punktem wyjścia ich rozważań było zawsze przekonanie o tym, że fotografia zaświadcza, odzwierciedla świat i zawiera w sobie jakąś o nim prawdę.

#### FOTOGRAFIA UWIKŁANA W IDEOLOGIE

Analizowanie fotografii w kategoriach realistycznego świadectwa w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku spotkało się z silnym oporem. Zakwestionowano ideę fotografii jako lustra odbijającego rzeczywistość, ale także odmówiono fotografii wszelkiej neutralności i bezinteresowności. Zamiast o odzwierciedlaniu obrazu świata, zaczęto mówić o jego konstruowaniu. Wykorzystanie filozofii Michela Foucaulta i Louisa Althussera oraz badań Stuarta Halla doprowadziło grupę teoretyków angielskich do nowej koncepcji fotografii. Łączy ich rozumienie ideologii w sposób zaproponowany przez Althussera oraz przekonanie o zasadniczej zmianie charakteru władzy, sposobów kontroli społeczeństwa i wytwarzania prawdy, na co zwrócił uwagę Foucault. Wprowadzili także na arenę fotograficznego dyskursu nowe tematy, między innymi takie jak płęć społeczna, wykluczenie, feminizm, stratyfikacja.

## John Tagg — fotografia a polityka, ideologia i władza

Od początku lat siedemdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych w brytyjskich studiach nad kulturą pojawił się znaczący nurt dotyczący fotografii. Badacze tacy jak Victor Burgin, Jo Spence, John Tagg zainteresowali się relacjami fotografii z historią, ideologią i społecznymi praktykami rejestrowania obrazów. Wprowadziło to refleksję dotyczącą fotografii w zupełnie nowe rejony. Fenomenologiczne poszukiwania istoty fotografii zostały odrzucone przez brytyjskich teoretyków. Doszli oni do wniosku, że istota fotografii leży poza nią samą i nie ma sensu podejmować ontologicznych rozważań, które do niczego konkretnego nie prowadzą.

Warto nadmienić, że brytyjska myśl krytyczna zajmująca się fotografią w znacznym stopniu uległa inspiracji twórczością Stuarta Halla, zwłaszcza zaś jego słynnym esejem *Kodowanie i dekodowanie* (1997), w którym znalazło się pytanie o ideologię, obrazowanie i znaczenie praktyk krytycznych. Hall związany był z badaczami z kręgu The Media Group Center. Charakteryzowało ich zupełnie nowe, jak na owe czasy, podejście do mediów. Zerwali z teoretycznym modelem bodziec–reakcja, zbyt eksponowanym przez behawiorystów, zwracając się w stronę ideologicznej roli mediów. Media rozumiane były przez nich jako główna siła transmitująca i wytwarzająca popularne ideologie, które z założenia respektują i utwierdzają dominujący układ społeczny. Podważali także prawdziwość twierdzenia o „przezroczystości” komunikatów prezentowanych w mediach, kładąc nacisk na ich lingwistyczną i ideologiczną strukturę. Zupełnie inaczej podjęty został przez nich problem publiczności i odbioru. Kodowanie i dekodowanie przekazu, to jak publiczność „czyta” informacje i jak różnicuje się w odbiorze, stało się głównym zagadnieniem poruszonym przez badaczy z Media Group. Jednak kluczowe pytanie, które stawiali, dotyczyło roli, jaką media odgrywają w cyrkulacji i zabezpieczeniu dominujących ideologicznie pojęć i obrazowań (Hall 1984, s. 8–9)<sup>5</sup>.

Innym ważnym wyróżnikiem prac Tagga i Burgina było nowe spojrzenie na historię fotografii. Podjęli oni dyskusję z tradycyjnie pojmowaną historią fotografii, której głównymi bohaterami byli powszechnie uznani fotograficy. Włączyli się w ruch zwany „nową historią sztuki”, którego początek sięga lat sześćdziesiątych XX wieku. Wtedy do Wielkiej Brytanii przeniknęły francuski marksizm, strukturalizm i semiotyka. Nowy ruch wymierzony był przeciwko tradycyjnym formom krytyki i włączył do szerokiej dyskusji pojęcia takie, jak feminizm, psychoanaliza czy strukturalizm. Tradycyjnej historii sztuki zarzucano

---

<sup>5</sup> Stuart Hall argumentuje, że zdjęcia mają „wartość informacyjną” i „poziom ideologiczny”. Obrazowy, realistyczny zapis świata jest kamuflażem dla ideologicznego wymiaru fotografii. „Dostłowny” zapis fotograficzny jest wynikiem całego ciągu wyborów i selekcji, za którymi zawsze stoją uwarunkowania ideologiczne. To zinternalizowane kody powodują, że uzyskiwana wiedza taktowana jest jako „naturalna”, a jej efekt ideologiczny pozostaje ukryty na wskutek zamaskowania procesów kodowania (Hall 1997, s. 63).

pomijanie problematyki klas i *gender*. Nowa historia sztuki miała być bardziej krytyczna i zmienić perspektywę stawianych pytań: zamiast gdzie i kiedy — przez kogo i dla jakich celów. Jest to o tyle ważne, że nowy sposób myślenia o fotografii rodził się w szczególnym klimacie intelektualnym, obok tradycyjnych form teorii i krytyki sztuki pojawiały się wówczas koncepcje socjologiczne i strukturalistyczne. W tym świetle historia fotografii będzie zawsze historią społeczną (Sepanen 1998).

Książka Johna Tagga *The Burden of Representation* (1988) jest zbiorem analiz przypadków ze społecznej historii fotografii. Ważne miejsca w rozważaniach Tagga zajmują: metoda genealogiczna Michela Foucaulta oraz koncepcja „ideologicznego aparatu państwowego” Louisa Althussera. Z myśli pierwszego z filozofów Tagg wykorzystuje pojęcia władzy, produkcji prawdy, reżimów prawdy i, oczywiście, dyskursu. „Celem Foucaulta nie jest [...] pisanie społecznej historii zakazów, ale odkrycie politycznej historii wytwarzania *człowieczeństwa* jako przedmiotu wiedzy dla dyskursów o statusie nauki, statusów prawdy” (Tagg 1988, s. 88). Reżimy prawdy i technologie władzy stają się istotnymi elementami w analizach Tagga. „Przed władzą nie ma ucieczki” — pisał Foucault (2000, s. 75), a każda władza wytwarza swoją własną, legalną i ważną prawdę — swój „reżim prawdy”. W społeczeństwach Zachodu ta polityka prawdy charakteryzuje się pięcioma wyznacznikami: „1) prawda jest zogniskowana w dyskursach i wytwarzających ją instytucjach, 2) jest przedmiotem permanentnego ekonomicznego i politycznego wzburzenia, 3) pod różnymi formami i w ogromnym rozproszeniu cyrkuluje w systemach edukacji i informacji, 4) jest produkowana i transmitowana pod kontrolą kilku politycznych i ekonomicznych *aparatów*, 5) jest obecna we wszystkich politycznych i społecznych debatach, mówiąc inaczej — w walce ideologicznej” (Foucault 1977, s. 113).

Pod koniec wieku XVIII pojawia się nowy typ władzy. Absolutna władza monarchy zostaje zastąpiona nową „mikro-władzą”. Ta nowa „podskórna (kapilarna) władza” to nowa technologia rządzenia, która przejawia się gestach i obowiązkach dnia codziennego, zastępując totalną władzę absolutnego monarchy. Społeczeństwa industrialne rozwinęły całą sieć instytucji dyscyplinujących — policję, szpitale, szkoły, departamenty zdrowia, fabryki. Tagg (1988, s. 5) dowodzi, 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 (w Wielkiej Brytanii policja posługuje się fotografią od 1860 r.). Władza transmitowana na nowe instytucje dyscyplinarne generowała nową wiedzę, a ta z kolei przyczyniła się do narodzin nowej władzy (Tagg 1988, s. 63). Na przełomie stuleci rodzą się wielkie systemy biurokratyczne i militarne. Fotografia znajduje zastosowanie w obu.

Aparat fotograficzny nigdy nie jest neutralny, ale władza fotografii nie należy do niej samej. Należy ona do aparatu (władzy), przez który jest używana. Państwa kapitalistyczne, ustanawiając swoje rządy i porządek społeczny, wy-

magaly konsolidacji poprzez ustanowienie nowego „reżimu prawdy” i nowego „reżimu sensów”. Techniki fotograficzne zdawały się doskonałym narzędziem strategii instytucji państwowych sprawujących kontrolę nad społeczeństwem. To, co dało fotografii władzę ustanawiania prawdy, nie wynikało tylko ze zdolności mechanicznej reprodukcji i wiary w prawdziwość dostarczanych danych, ale także z powstania bardziej penetrujących form państwa (Tagg 1988, s. 61).

Drugim z teoretycznych narzędzi Tagga jest koncepcja ideologii Althussera. Główną funkcją ideologii jest zapewnienie trwałości reprodukcji społecznych relacji produkcji. Reprodukcji podlegają zarówno czynniki warunkujące produkcję (ludzie, maszyny), jak i warunki konstytuujące dane relacje społeczne (porządek społeczny). Althusser odróżnia generalne pojęcie ideologii od poszczególnych, konkretnych ideologii. Ideologia w szerokim ujęciu jest niezbędna dla każdego organizmu społecznego, jest warunkiem jego trwania. Spełnia rolę mechanizmu umożliwiającego ludziom przyswojenie porządku społecznego. W takim rozumieniu ideologia jako taka nie ma historii, jest zawsze obecna i konieczna. Konkretnie ideologie ujawniają się poprzez generalne mechanizmy ideologiczne, ale one już mają swoją historię. Przykładem może być religia, która jako koncept uwolnienia ducha jest czymś uniwersalnym, ale przybiera różne ukonkretnione formy w postaci istniejących form wierzeń. Ideologia nie jest „fałszywą świadomością”, ale systemem obrazów, mitów, idei obdarzonych historyczną egzystencją (Burgin 1982, s. 5). Nie tylko jest mentalnym czy duchowym fenomenem, ma też realną, materialną egzystencję. Za reprodukcję ideologii odpowiedzialny jest Ideologiczny Aparat Państwowy (IAP). A jest to, dokładniej rzecz ujmując „pewna ilość rzeczywistości, które jawią się bezpośrednio obserwatorowi w formie wyspecjalizowanych instytucji” (Althusser 1971, s. 136). Te instytucje to rodzina, religia, media, szkolnictwo itd. Althusser podkreśla, że żadne państwo nie może funkcjonować przez długi czas bez hegemonii nad IAP. Ideologia jest zawsze wewnętrznie sprzeczna, pełna konfliktów, chociaż może prezentować się jako usystematyzowana i koherentna jedność. Dlatego właśnie należy poszukiwać strategii, dzięki którym ukrywa ona swoje wewnętrzne prawa. Należy ciągle poddawać ją krytycznej interpretacji (Sepanen 1998).

Zdaniem Tagga, realizm fotografii jest ideologiczną konstrukcją, a nie jej immanentną cechą. Jednym z analizowanych przez tego autora zdarzeń z historii fotografii jest działalność grupy FSA (Farm Security Administration) w czasie Wielkiego Kryzysu w Stanach Zjednoczonych w latach trzydziestych XX wieku. Tagg (1988, s. 174) stawia pytanie o to, jak „wytwarzana” była prawda fotografii FSA, jaka była jej historia, społeczna cyrkulacja, jakie dyskursy składały się na nią. W polityce Roosevelta i jego programie New Dealu fotografia miała do odegrania ważną rolę propagandową. Grupie fotografów pod kierownictwem socjologa Roya Strykera powierzono zadanie dokumentowania skutków kryzysu, który dotknął głównie środkowe stany Ameryki. „Prawda” tych fotografii leży na przecięciu wielu dyskursów, nie tylko rządowego, ale także dokumen-

tacyjnego, dziennikarskiego czy estetycznego. Nie istnieje, co podkreśla Tagg, ostateczny poziom, na którym można by tę prawdę określić. Analizując fotografię należy odkrywać procesy, w toku których znaczenia są konstytuowane przez specyficzne rytuały i praktyki społeczne w konkretnej formacji historycznej (Tagg 1988, s. 163). Oznacza to, że fotografia powinna być rozpatrywana jako swego rodzaju waluta (tytuł jednego z rozdziałów książki Tagga *Currency of Photography*), która ma różną wartość i różne zastosowanie w poszczególnych historyczno-społecznych okolicznościach.

Istotna w świetle tego przeglądu teorii fotografii jest dyskusja, jaką Tagg podejmuje z Barthesem i Sontag. Fotografia — pisze (Tagg 1988, s. 3) — „nie jest odmianą uprzedniej (wcześniejszej) rzeczywistości, tak jak Barthes chciał, abyśmy wierzyli, ale produkcją nowej i specyficznej rzeczywistości, fotografia nabiera znaczenia poprzez pewne transakcje i ma realny efekt, który jednak nie może odnosić się do prefotograficznej rzeczywistości jako do prawdy. Fotografia nie jest magiczną *emanacją*, ale materialnym produktem materialnej aparatury przeznaczonej do stosowania w określonym kontekście, przez określone siły, z mniej lub bardziej określonych przyczyn. Wymaga nie alchemii, ale historii, poza którą egzystencjalna esencja fotografii jest pusta i nie może dostarczyć tego, czego pragnie Barthes: potwierdzenia istnienia; znaku przeszłej obecności; odzyskania ciała matki”. W ostatnim zdaniu znajduje się nawiązanie do rozważań z pierwszej części słynnej książki *Światło obrazu*, w której Barthes pisze o zdjęciu swojej matki. Tagg stara się dokonać dekonstrukcji przekonania Barthesa dotyczącego realistycznej natury fotografii. Historia fotografii jest historią instytucji, technik i specyficznych relacji — relacji władzy. Zdjęcie nie jest po prostu śladem przeszłości odcisniętym na błonie fotograficznej. Specyficzna relacja między prefotograficznym zjawiskiem a znakiem fotograficznym konstruowana jest w toku technicznych, kulturowych i historycznych procesów. Zdjęcia nie są zatem odbiciem przeszłości, ale zupełnie nową rzeczywistością, która nabiera znaczenia tylko przez pewne intelektualne operacje interpretacyjne. Idea fotografii jako świadectwa 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, s. 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 w praktykach społecznych, czy ich zależności od specyficznych sposobów produkcji kulturowej.

Swoje wnioski o historycznej naturze fotografii Tagg puentuje siedmioma stwierdzeniami:

1. Fotografia jako taka nie ma tożsamości.
2. Jej status jako technologii zmienia się w zależności od relacji z władzą, która w nią inwestuje.
3. Jej natura jako praktyki zależna jest od instytucji i czynników, które definiują ją, angażując do pracy.
4. Jej funkcja jako trybu produkcji kulturowej jest związana z określonymi warunkami egzystencji.
5. Jej wytwory mają 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, s. 112).

### Victor Burgin, Jo Spence — od teorii do praktyki

Inną ważną postacią z kręgu krytyków brytyjskich jest Victor Burgin. W zredagowanym przez siebie tomie *Thinking Photography* (1982) zamieścił między innymi tekst, w którym Umberto Eco dowodzi, że fotografia nie dysponuje jednym homogenicznym językiem. Istnieje za to wiele kodów, które w fotografiach kompleksowo współdziałają ze sobą. Wiele z nich istniało zresztą na długo przed fotografią. Pozwala to Burginowi sformułować tezę, że nie istnieje jedna linearna i całościowa historia fotografii, tak jak nie istnieje jeden ogólny jej język. Czyste fakty historyczne po prostu nie istnieją, wpływają na nie teorie, interpretacje i ideologie. Badając fotografię należy przeprowadzać konkretne historyczne, kulturowe i semiotyczne studia. Burgin, podobnie jak Tagg, zwraca uwagę na potrzebę badania różnych procesów nadawania fotografii znaczeń. Jego zdaniem, żadna spójna teoria fotografii jeszcze nie powstała. Do lat osiemdziesiątych „teoria fotografii” ograniczała się głównie do jej aspektów technicznych: procesów obróbki, charakterystyk sprzętu itd. Była to teoria eksplorująca przede wszystkim techniczno-rzemieślniczy aspekt wykonywania zdjęć. Burgin sugeruje, że teoria fotografii musi być interdyscyplinarna, musi badać nie tylko technikę, ale także, a może przede wszystkim, proces nadawania jej znaczenia. Istnieje już, co prawda, dobrze rozwinięta krytyka autorytatywna i opiniotwórcza, ewoluująca w pewnym stopniu, ale przejawiająca się w niełatwej i pomieszanej teorii bazującej na estetyce romantyzmu, realizmu i modernizmu (por. Wells 1987, s. 39). Burgin przestrzega przed umieszczaniem fotografii w kontekście teorii kultury, podkreślając potrzebę stworzenia specyficznej, odrębnej teorii obrazu fotograficznego. Podkreśla on także wagę semiotyki dla rozwoju badań nad teorią fotografii, ale podobnie jak Tagg jest przekonany, że nie wystarcza ona do kompleksowego, jednoczesnego wyrażania wpływu instytucji, zawartości fotograficznego przekazu, zasad dystrybucji i konsumpcji fotografii.

Interesującą postacią angielskiej teorii fotografii jest Jo Spence. Jej działania miały charakter kompleksowy, obok pisania o fotografii wykonywała zdjęcia, organizowała warsztaty i wystawy, była także współzałożycielem jednego z ważniejszych brytyjskich pism poświęconych fotografii „Camerawork”. Spence, podobnie jak Burgin, łączyła w swoich przedsięwzięciach rolę artysty i badacza. Na początku lat osiemdziesiątych wraz z Rosy Martin opracowała metodą terapeutyczną, którą nazwała fototereapią. Jest to sposób na studiowanie swojej własnej historii na podstawie rodzinnych albumów. Dzięki tej metodzie tradycyjny album miał przekształcić się w zupełnie nową jakość po to, aby jednostka mogła stać się bardziej świadoma siebie samej i swojej historii. Studiowanie historii stało się ważnym wyznacznikiem angielskiej teorii fotografii. W przypadku Spence była to indywidualna historia zarejestrowana na zdjęciach, taka, jaką posiada większość z nas. Ale na tym nie kończyła się analiza. Za tymi indywidualnymi praktykami stały dyskursy dotyczące ideologii, psychoanalizy, teorii kultury i tożsamości. Bez nich fototerapia nie mogłaby istnieć. Była ona zatem w jakimś stopniu rozwinięciem studiów prowadzonych wcześniej, przeniesieniem ich na płaszczyznę indywidualnej praktyki badawczej, na grunt funkcjonowania rodziny.

Już sam tytuł książki *Photography/Politics* pod redakcją Jo Spence, Patricii Holland i Simona Watneya (wydano dwa tomy) sugeruje, jakie problemy zostaną poruszone przez autorów artykułów. W zbiorze tym odnajdujemy wątki podobne jak u Tagga i Burgina, inaczej natomiast zostają rozłożone akcenty. W przeciwieństwie do Tagga, który pozostaje teoretykiem, wielu autorów *Photography/Politics* domaga się praktycznego wykorzystania fotografii. Jednak wspólna jest im krytyczna postawa wobec dominującej ideologii. Na samym początku autorzy postulują zmianę całego paradygmatu myślenia o fotografii oraz badanie jej w szerszym kulturowym kontekście. Wszyscy jesteśmy uwikłani w proces produkcji, cyrkulacji i konsumpcji fotografii. Reżim obrazów, jak to nazywają autorzy, jest systematycznie konstruowany, a my poddani jesteśmy jego wpływowi. „Fotografia jest głównym placem targowym współczesnych społeczeństw. Ale fotografii nie tylko oferują nam dobra do pośredniej konsumpcji — one także podsuwają wzory tożsamości do wykorzystania, konstruując i rozprowadzając systematyczny reżim obrazów, poprzez który jesteśmy stale zachęcani do zastanowienia się nad... możliwościami naszego życia” (Spence, Holland, Watney 1986, s. 1). Nowy paradygmat fotografii rezygnuje z fetyszyzmu „wielkich” fotografów, z wąskiego, oficjalnie zdefiniowanego pojęcia fotografii kreatywnej, z monotonii i tak zwanej dobrej fotografii. Odrzuca tym samym tradycyjną estetykę fotografii, która dzieliła zdjęcia na udane i nieudane, a głównym jej kryterium była jakość techniczna zdjęcia i kompozycja kadru. Fotografia jest odzwierciedleniem walki, konfliktów klasowych i wpływów interesów. Każde zdjęcie powstaje w jakimś celu, kryje się za nim kultura, wierzenia i uprzedzenia fotografa. Nie ma więc mowy o jakimkolwiek „czystym” odbiciu rzeczywistości.

Ponadto fotografia odgrywa ważną rolę w identyfikowaniu Innych. Miała swój czynny udział w procesie kolonizacji i w rozwoju imperializmu. Obrazy dostarczają gotowych wzorów, typów idealnych, kształtując społeczne wyobrażenia o świecie. „Fotografia może być użyta do konstruowania wpływowych poglądów dotyczących *przestępców*, tak samo jak potrafi konstruować obrazy *chorych, starych, obłąkanych, dewiantów* i tak dalej” (Spence, Holland, Watney 1986, s. 2). Obrazy te dostarczają pewnych modeli wyglądu i społecznych zachowań, wpływając na tworzenie i utrwalenie podziałów według płci, ras, wieku, klas, które następnie jawią się nam jako naturalne. Kluczowe jest tu uświadomienie, w jaki sposób pewne instytucje posiadające władzę definiują i kategoryzują społeczeństwo i jaką rolę odgrywała w tym procesie fotografia. „Utrzymujemy, że fotografia znajduje się w centrum podtrzymywania społecznych podziałów i że możemy zakwestionować je, kwestionując jednocześnie zarówno treść, jak i kontekst praktyk fotograficznych” (Spence, Holland, Watney 1986, s. 7).

Dla autorów *Photography/Politics* ideologia jest swoistą osią rozważań o fotografii. Ideologia jest wytwarzana i reprodukowana w określonych sytuacjach, zwłaszcza zaś poprzez różne praktyki tworzenia obrazów w naszym społeczeństwie — piszą autorzy. Jest pewną wiązką relacji, jakie zachodzą między znakami i obrazami, tak aby pewne społeczne interesy i nierówności zostały zachowane, mówiąc w ogromnym uproszczeniu (Spence, Holland, Watney 1986, s. 2). Gwarantem poprawnego funkcjonowania ideologii podtrzymującej dany porządek społeczny są instytucje. Niektóre z tych uprzywilejowanych instytucji kontrolują medium, jakim jest fotografia, i to one definiują na przykład style fotografii, wyznaczają kategorie dobrego i złego zdjęcia. Tylko dekonstrukcja dominujących pojęć ustanowionych przez te instytucje pozwoli na wprowadzenie nowych hierarchii znaczeń. Dekonstrukcja ta powinna objąć kluby fotograficzne, czasopisma oraz profesjonalne instytucje (szkoły, galerie, muzea, archiwa itp.).

„Chcemy kontynuować tradycje Waltera Benjamina, Johna Heartfielda i innych, którzy wcześniej w tym stuleciu upierali się przy tym, że nie można odseparować od siebie pytań o formę fotografii od pytań dotyczących ich politycznej treści” (Spence, Holland, Watney 1986, s. 2). Brytyjska myśl krytyczna zogniskowana na fotografii włączyła w zakres swoich rozważań zagadnienia dotyczące ideologii i polityki. To, co powraca u wszystkich autorów to zagadnienie instytucji, praktyk i historii fotografii. Łączy ich także wspólne przekonanie, wyrażone przez Davida Greena, który pisze: „znaczenie fotografii jest zawsze rezultatem określonych społecznych i historycznych działań, którym fotografia służy i w ciągu których jest stosowana przez różne wykorzystujące ją instytucje i praktyki” (Green 1986, s. 20). Simon Watney jest przekonany, że to właśnie instytucje powinny stać się jednym z pierwszorzędnych przedmiotów badań socjologii fotografii. To poprzez nie konstruowane i legitymizowane są kategorie, takie jak fotoreportaż, dokumentacja, fotografia artystyczna itd.



## Frank Webster — komunikacja, ekonomia i polityka

Webster dokonuje podziału na nową i starą fotografię. Tradycyjna fotografia była (i poniekąd jest, bo nie zniknęła i zapewne nie zniknie) bezrefleksyjna, krótkowzroczna, zadowolona z siebie i pobłażliwa (Webster 1980, s. 3). Jest skoncentrowana głównie na robieniu zdjęć i na zagadnieniach technicznych, dlatego tak wiele ważnych pytań nigdy nie zostało przez nią zadanych. Przykłady takich pytań można by mnożyć: Dlaczego dane zdjęcie jest znaczące i dla kogo? Dlaczego społeczeństwo domaga się pewnych obrazów danego typu w danym czasie? Jak wykształciły się różne rodzaje fotografii? Jakie jest polityczne znaczenie zdjęć? Kto sprawuje kontrolę nad fotografią? Kto zatrudnia fotografów? Czy zmieniają się tendencje w zatrudnianiu, a jeśli tak, to jakie są następstwa takich zmian? (Webster 1980, s. 5).

Webster rozpatruje fotografię przede wszystkim jako akt komunikacji obrazowej. Interesują go intencje wykorzystywania fotografii i towarzyszące jej interpretacje. Zadaniem nowej fotografii (rozumianej jako nowa teoria) jest obserwowanie relacji między społecznymi i ekonomicznymi strukturami a znaczeniem wytwarzanym przez obrazy. Postulaty analizy produkcji, cyrkulacji i interpretacji społecznej fotografii podnoszone były już wcześniej. Webster jednak kładzie nacisk na ekonomiczny wymiar zjawiska, który znajduje się na samym początku historii każdego zdjęcia. I nie dotyczy to jedynie fotografii komercyjnej *sensu stricto*, ale także zdjęć pamiątkowych czy robionych na artystyczną wystawę. Wymiar ekonomiczny, co podkreśla Webster, nigdy nie jest czymś zewnętrznym, ale jest integralnie wpisany w strukturę działań ludzkich. Znaczenie fotografii konstruowane jest zatem w wyniku zatknięcia się trzech sektorów: społecznego, ekonomicznego i politycznego.

Webster na wstępie rozpatruje dwie popularne idee związane z fotografią, które nazywa mitami. Pierwszy z nich to mit fotografa uchodzącego za kreatywnego indywidualistę. Jest to, według niego, dziedzictwo romantycznego i anarchistycznego snu o niezależnej, w pełni wyizolowanej produkcji. Zaprzeczenie takiemu przekonaniu nie jest zamachem na niezależność artysty, zwraca jedynie uwagę na to, że kiedy twórca chce coś komunikować za pośrednictwem fotografii, musi używać wspólnego dla siebie i odbiorców języka (ewidentnie pragmatyczna koncepcja sztuki). A zatem fotograf nie może być całkowicie wyizolowany społecznie. Drugi mit (także już kilkakrotnie omawiany wcześniej) dotyczy wiary w prawdziwość mechanicznej reprodukcji. Łatwość, z jaką fotografia może oszukiwać, jest przyczyną tego, że Webster odrzuca wszelkie prawdziwościowe roszczenia wobec niej.

W przeciwieństwie do Barthesa Webster przyjmując perspektywę semiologiczną zakłada, że przekaz fotograficzny jest kodowany. Jego prawidłowy odbiór wymaga zatem znajomości technik dekodowania obrazu. Odbiorca musi aktywnie (re)konstruować znaczenie, jakie kryje w sobie zdjęcie. Nie może być mowy o żadnych neutralnych obrazach. Fotografia zarówno na etapie powsta-

wania, jak i oglądania jest interpretacją. Fotograf dokonuje selekcji i wybiera odpowiedni, jego zdaniem, moment na wykonanie zdjęcia, ale wybór ten jest wynikiem kulturowego wyposażenia. Podobnie odpowiednie kulturowe przygotowanie umożliwia publiczności odczytanie zdjęcia. Sukces lub porażka fotograficznej komunikacji w dużym stopniu zależą od tego, jak dalece fotograf świadomy jest tych uwarunkowań. Upolitycznienie teorii fotografii jest, zdaniem Webstera, jedną z jej współczesnych cech charakterystycznych. Podejmuje on dyskusję z brytyjskimi badaczami z The Glasgow University Media Group (i tymi, którzy nawiązują do tej tradycji, np. Jo Spence). Dawną i nową koncepcję fotografii różni zakres rozumienia wyrażenia „fotografia polityczna”. Dawniej nazwa ta była zarezerwowana dla określonych tematów podejmowanych przez fotografów w określonym ideologicznym celu. Innymi słowy, fotografia była polityczna z powodu swojego tematu lub celu. Nowe tendencje w teorii fotografii zakładają, tak jak Spence, że „fotografia nie może być inna niż polityczna” (za Webster 1980, s. 146). Spence tłumaczy to w następujący sposób: każde zdjęcie jest wypadkową jakiejś ideologii, aktywnie wpływa na postawy, zachowania i poglądy ludzi. Wykonywanie i dystrybuowanie zdjęć jest zatem działaniem o charakterze politycznym. Tym sposobem każde działanie fotograficzne zostaje sprowadzone do jednego mianownika. Oznacza to, że zgodnie z nowymi tendencjami wszędzie tam, gdzie wytwarzane jest znaczenie, pojawia się aspekt polityczny. Nie ma tym samym w fotografii aktów „niewinnych”, jako że wszystko motywowane jest ideologią (Webster 1980, s. 147). Ten polityczny redukcjonizm ma, zdaniem Webstera, paradoksalne konsekwencje. Doszukiwanie się wszędzie elementów propagandy przekreśla zarazem aspekty estetyczne dzieła fotograficznego. Wysmakowane krajobrazy Anselma Adamsa mogą stać się w takim odczytaniu jedynie przykładem sztuki burżuazyjnej<sup>6</sup>. Oczywiście, każda sztuka może stać się propagandą, ale nie każda propaganda będzie sztuką. Owo uproszczenie interpretacji fotografii, według Webstera, tkwi w tym, że łatwiej jest dorobić polityczną legendę do zdjęcia niż osądzić jego walory estetyczne. Paradoksem jest także nieuznawanie czysto autotelicznych motywów fotografowania. Dlatego sugeruje on krytyczne ustosunkowanie się do tendencji dopatrywania się oznak polityki w każdym zdjęciu.

Webster nie neguje tendencji, które zostały dostrzeżone przez brytyjskich krytyków, zwraca jednak uwagę na niebezpieczeństwa (paradoksy) tkwiące w zbytnim ich eksponowaniu. W przeciwieństwie do innych badaczy mocno akcentuje ekonomiczny wymiar fotografii (choć wątek taki w ujęciu historycznym występuje także u Tagga). Wydaje się, że włączenie refleksji socjologiczno-ekonomicznej do badań nad fotografią mogłoby przynieść zaskakujące wyniki (choćby bardzo często występująca praktyka promocji poszczegół-

---

<sup>6</sup> Inną możliwość interpretacji zdjęć Adamsa proponuje Michael J. Shapiro (1988, s. 156). Fotografowanie dzikich, pustych i niewykorzystanych przestrzeni można odczytywać w zupełnie innym kontekście, a mianowicie jako zachętę do zasiedlania ich, do zagospodarowania przez Zachód.

nych fotografów, sprzężona z promocją sprzętu i materiałów, na jakich pracują).

### Vilém Flusser — filozofia fotografii, filozofia wolności

W książce Flussera można doszukać się wielu źródeł inspiracji. Jednym z nich jest, jak się wydaje, koncepcja utraty kontroli nad techniką Gillo Dorflesa. Zdaniem włoskiego badacza, wąska specjalizacja naukowa i komplikacja współczesnych systemów technologicznych powodują, że jednostka traci z oczu integralny *telos* (Dorfles 1973, s. 43). Następstwem utraty świadomości celu jest alienacja w relacji człowiek–maszyna (u Flussera będzie to aparat, maszyna wyposażona w program) z jednej strony, z drugiej zaś pojawienie się mitotwórczego stosunku do poszczególnych urządzeń. Owa mitologizacja jest następstwem braku dostatecznego zrozumienia, ale także fetyszyzacji techniki. Ten wątek u Flussera przeradza się w tezę o specyficznym zespoleniu się człowieka z aparatem, sprawiającym, że wpływ czynnika ludzkiego jest systematycznie niwelowany. Wszystko to doprowadza go do rozważań nad możliwościami bycia wolnym we współczesnym świecie.

Nośnikiem informacji i ontologiczną podstawą każdego obrazu jest jego znacząca powierzchnia. W procesie patrzenia dokonujemy rekonstrukcji abstrakcyjnych wymiarów. Każdy obraz dwuwymiarowy jest taką formą abstrakcji rzeczywistości, lecz niektóre z nich nauczyliśmy się rozpoznawać jako bardziej realistyczne od innych. Fotografia od razu znalazła się na samym szczycie hierarchii obrazów realistycznych. Znaczenie obrazu odkrywane jest w momencie, gdy oko skanuje jego powierzchnię. W trakcie skanowania spojrzenie może powracać do każdego dowolnego elementu obrazu i tworzyć nowe relacje znaczeniowe między poszczególnymi elementami. Pojawia się w tym miejscu to, co Flusser (1983, s. 6) określa jako czasowy wymiar obrazu. Relacje między czasem skanowania nabierają charakteru magicznego, wszystko może być powtarzane w nieskończoność. I to właśnie ten magiczny wymiar powinien zostać przede wszystkim poddany wnikliwemu badaniu, jeśli chcemy rozszyfrować obrazy fotograficzne. „Świat magiczny jest strukturalnie różny od historycznej linearności, w której nic się nie powtarza, wszystko jest efektem przyczyny i wywołuje określone następstwa” (Flusser 1983, s. 7). Fotografia iluzorycznie powstrzymuje ten proces, zatrzymując czas i wszelkie następstwa przyczynowo-skutkowe.

Obrazy spełniają rolę medycyjną między człowiekiem a światem. Człowiek po prostu potrzebuje obrazów, aby mieć kontakt ze światem, a przynajmniej z jego widzialnym wymiarem. Ale zamiast prezentować ludziom świat, obrazy są jego reprezentacją. Zatem to, co odbieramy, jest tylko obrazem, a nie światem samym w sobie. To odwrócenie funkcji obrazu polega na tym, że to, co miało świat odzwierciedlać, zaczęło go konstruować. „Człowiek zapomniał, że celem produkowania obrazów było odnalezienie swojego miejsca w świecie, teraz stara się odnaleźć swoją drogę w obrazie” (Flusser 1983, s. 7). Człowiek nie

potrafi już rozszyfrować obrazów, wśród których żyje, „wyobraźnia stała się halucynacją”, pisze Flusser.

Odpowiednia wypadkowa procesów fizycznych i chemicznych umożliwiła powstanie obrazów technicznych. Fakt, że obrazy „wnikają” bezpośrednio do kamery (bez pośrednictwa ułomnych zmysłów), sprawia, iż zdają się one funkcjonować na tym samym poziomie, co uchwycona na nich rzeczywistość. Co więcej, powszechnie uważa się, że nie wymagają one żadnego dekodowania. Chcąc nie chcąc, ufamy obrazom niemalże tak, jak ufamy własnym oczom. Ale ten brak postawy krytycznej wobec obrazów technicznych (używając takiej nazwy Flusser podkreśla ich odmienność od obrazów „naturalnych” wykonywanych bez pośrednictwa aparatów) jest niebezpieczny, zwłaszcza teraz, gdy coraz częściej obrazy zastępują tekst (Flusser 1983, s. 11). Niebezpieczeństwo jest poważne, ponieważ powszechna wiara w „prawdziwość” obrazu fotograficznego jest iluzją, pokłosiem przekonania, że ludzkość posiadała zdolność realistycznego odzwierciedlenia rzeczywistości.

Flusser zakłada, że w historii naszej cywilizacji miały miejsce dwa punkty zwrotne. Pierwszy to wynalezienie linearnego pisma, drugi — wynalezienie obrazów zapisywanych mechanicznie. Tekst linearny pojawiał się w drugim tysiącleciu przed naszą erą. Jego zadaniem, nie uświadomionym przez twórców pisma, było pozbawienie obrazów ich magiczności, zapanowanie nad nimi. Z kolei wynalezienie fotografii miało ponownie naładować tekst nową magią, aczkolwiek analogicznie, wyjaśnia Flusser (1983, s. 12), jej twórcy nie mieli świadomości tego procesu. W wieku XIX umiejętność czytania była już dość powszechna. Tania technika drukarska umożliwiła produkcję dużej ilości łatwo dostępnego tekstu. Rozpowszechnienie druku niosło ze sobą określone skutki: po pierwsze, spowodowało przesunięcie tradycyjnych obrazów w zamknięte getta, takie jak muzea, salony, galerie. Obrazy zaczęły krążyć w hermetycznym obiegu i straciły wpływ na życie codzienne. Z drugiej strony wiele z drukowanych tekstów pozostawało w ogóle nie zrozumiałymi dla mas. Zdaniem filozofa, doprowadziło to do pęknięcia w samym jądrze cywilizacji, która rozczepiła się na trzy odseparowane od siebie dyskursy. Pierwszy z nich to sztuki piękne, opierające się na tradycyjnym obrazie, drugi to hermetyczny tekst nauki i trzeci — tani tekst dla mas.

Jaką historyczną rolę przypisuje Flusser fotografii? Otóż, miała ona ponownie włączyć obrazy w życie, sprawić, aby hermetyczny tekst stał się wyobraźalny i łatwiej zrozumiały oraz reaktywować magię w tanim tekście. A zatem obraz fotograficzny miał powstrzymać systematyczny rozpad cywilizacji, miał stać się kodem ważnym i czytelnym dla wszystkich, miał pomóc w przełamaniu kryzysu w sztuce, nauce i polityce. Tak się jednak nie stało. Antidotum, jakim miała stać się fotografia, okazało się kolejnym, a może nawet bardziej niebezpiecznym zagrożeniem. 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

rozumienie, a stara magia, oparta na micie, została zastąpiona nową, opartą na programie. Konkluzja, do jakiej dochodzi Flusser (1983, s. 14), jest następująca: fotografia nie tylko nie zrealizowała żadnego z postulatów, ale przyczyniła się do powstania masowej, homogenicznej cywilizacji.

Jednym z kluczowych pojęć używanych przez Flussera jest aparat, rozumiany jako wytwór kultury służący do wytwarzania symboli. „Aparaty nie są środkiem zmiany świata, zmieniają za to jego znaczenie” (Flusser 1983, s. 17) i tym różnią się od narzędzi. Są to zabawki, które symulują myśli.

Aparat fotograficzny<sup>7</sup> został zaprogramowany, aby produkować zdjęcia. Większość z powstających fotografii jest taka sama i nie zawiera żadnych nowych informacji. Tylko nieliczni fotograficy są w stanie złamać ten program. „Jeśli (fotograf) patrzy poprzez aparat na świat, nie robi tego dlatego, że jest tym światem zainteresowany, ale dlatego, że poszukuje jeszcze nieodkrytych właściwości w programie kamery, umożliwiających mu wytworzenie nowych informacji” (Flusser 1983, s. 19). To, co robi fotograf, podobne jest do tego, czym zajmuje się szachista. Obaj poszukują nowych możliwości w ramach swojej gry. Bo fotografia to gra, aparat jest zabawką, a fotograf graczem. Nie przypomina to jednak dziecinnej zabawy, bo fotograf nie bawi się swoją kamerą, ale — jak powiada Flusser (1983, s. 19) — „wczługuje się do aparatu, aby odkryć ukryte w nim sztuczki”. Brzmi to dość dramatycznie, dostrzeżona jednak zostaje w tym wszystkim nowa relacja między człowiekiem a narzędziem. Relacje te zmieniały się w kolejnych etapach. Najpierw rzemieślnik otaczał się narzędziami i używał ich wedle swego uznania. Potem robotnicy przydzieleni zostali do industrialnych maszyn, tracąc tym samym panowanie nad procesem wytwarzania. I w końcu sytuacja reprezentowana przez fotografa, który znajduje się we wnętrzu aparatu, całkowicie przez niego pochłonięty, tworząc tym samym jednostkę funkcyjną. Dlatego też nazywa on fotografa — funkcyjnym aparatu.

Szachy są nieskończone — oznacza to, że liczba kombinacji ruchów jest nieograniczona. Co za tym idzie, możliwości gry przekraczają możliwości graczy. Analogicznie rzecz się ma z aparatem i jego programem, który musi być potężniejszy niż jego funkcyjni. Dobrze zaprogramowanej kamery nigdy nie uda się całkowicie „przejrzeć”, dlatego zawsze może ona zadziwić. Nie oznacza to w zupełności, że właśnie kamera kontroluje człowieka, ale dowodzi, że to, co możemy określić, to jedynie wejście i wyjście. Wszystko, co dzieje się wewnątrz czarnego pudełka, pozostaje poza naszą kontrolą. Flusser (1983,

---

<sup>7</sup> Aparat fotograficzny, którym głównie zajmuje się Flusser, służy tylko jako model generalnej analizy różnych typów aparatów, rozumianych jako obiekty o pochodzeniu kulturowym. Pochodzą one z formacji industrialnych, ale dziś przynależą już do rzeczywistości postindustrialnej. Dlatego też nie można analizować ich według starych kategorii (np. marksistowskich). Aparaty, inaczej niż maszyny i narzędzia, nie przekształcają świata w wymiarze materialnym, zmieniają natomiast jego znaczenie, jak pisze Flusser (1983, s. 17): „ich intencja jest symboliczna”.

s. 20) rysuje przed nami iście kałkowski dylemat „funkcyjni są ludźmi mającymi zwierchnictwo w grze, w której nie są kompetentni”.

Główną ideą stworzenia (wszelkich) aparatów było uwolnienie człowieka od obowiązku pracy. Miały one uczynić życie lepszym. Aparat fotograficzny na przykład wyzwolił człowieka od konieczności ręcznego malowania. Ale problem związany z wszelkiego typu aparatami polega na tym, że z założenia miały być one zautomatyzowane, a to oznacza niezależne od przyszłych ludzkich interwencji. I gdy programy sterujące maszynami stają się coraz doskonalsze, człowiek coraz rzadziej musi interweniować w ich działanie. A zatem nie możemy mówić o właścicielach aparatów, bo one istnieją same dla siebie, automatycznie się ulepszając. Ciągłe udoskonalanie sprzętu fotograficznego jest dobrym przykładem zjawiska sprzężenia zwrotnego między użytkownikami a producentami. Każdy posiadacz jakiegokolwiek aparatu mimowolnie uczestniczy w tym procesie. Taka jest, wedle Flussera, istota postindustrialnego postępu. Fotograf może, co prawda, przełamać program, stworzyć zupełnie nowe kategorie. Ale to osiągnięcie spowoduje tylko to (albo aż to), że znajdzie się on na poziomie metaprogramu, czyli tam, gdzie programuje się aparaty (mogą być to na przykład laboratoria koncernu fotograficznego). Podsumowując: w czasie fotografowania aparat robi wszystko, czego od niego wymaga fotograf, który z kolei wykonuje to, na co pozwala mu program aparatu. Błędne koło programowanej wolności (Flusser 1983, s. 24)<sup>8</sup>.

Flusser nie jest pierwszym, który zauważa powszechnie panujące zjawisko niezrozumienia fotografii. Już w 1923 r. Laszlo Maholy Nagy pisał: „Wiedza o fotografii jest tak samo potrzebna jak wiedza o alfabecie. Analfabetyzm przyszłości ignorować będzie zarówno zastosowanie fotografii, jak i pióra” (cyt. za: Wells 1997, s. 10). Taki stan rzeczy będzie następstwem powszechnej demokratyzacji fotografii oraz przekonania, że fotografia jest w tak wysokim stopniu tożsama ze światem realnym, iż nie wymaga „czytania”. Większość z użytkowników fotografii nie jest do końca świadoma, jakie procesy zachodzą wewnątrz aparatów, w laboratoriach i w komputerach obrabiających fotografię.

Kluby fotoamatorów nazywa Flusser (1983, s. 42) postindustrialnymi opiumowymi melinami. Uzależnienie od robienia zdjęć podobne jest do uzależnienia od narkotyków. W rezultacie doprowadza to do sytuacji, w której fotoamator staje się dodatkiem do swojego aparatu, układem nośnym, realizującym w automatyczny sposób funkcje swojego aparatu. Flusser używa tu słowa pstrykacz, którego od fotografa różni to, że cokolwiek zostanie przez niego sfotografowane, będzie to przede wszystkim wykładnia funkcji jego aparatu. Nic nowego na takich zdjęciach nie zobaczymy. Zdjęcia tego typu to dokumenty porażki,

---

<sup>8</sup> To, o czym pisze Flusser, świetnie ilustruje artykuł zamieszczony w gazecie fotograficznej: „Niektórzy producenci piszą w materiałach reklamowych, że w pamięci mikrokomputerów ich aparatów są zakodowane dziesiątki tysięcy sytuacji zdjęciowych...” (Marczyk 2001, s. 84). Z zakodowanej puli komputer wybiera najodpowiedniejsze parametry naświetlenia światłoczułego materiału.

przegranej walki człowieka z programem. I co gorsze, pstrykacz wierzy w to, że wie, jak robić zdjęcia. Prawdziwy fotograf natomiast podejmuje walkę ze swoim aparatem, szuka nowych sytuacji i pokazuje coś, czego jeszcze nie widzieliśmy. Flusser ma świadomość, że dla naiwnego odbiorcy filozofia fotografii będzie tylko niepotrzebną umysłową gimnastyką.

Przyglądając się otaczającym nas zdjęciom, prawie na każdym można zauważyć element walki i współpracy między czynnikiem ludzkim a czynnikiem mechanicznym. Manifestuje się na zdjęciach zarówno intencja fotografa, jak i intencja programu aparatu. Najlepsze są te ujęcia, na których fotografowi udało się przekroczyć program aparatu i użyć go zgodnie z własną wolą. W przypadku takich zdjęć możemy mówić, że wola ludzka zapanowała nad programem. Zadaniem filozofii fotografii jest rozszyfrowanie tej walki i współpracy, jaka zachodzi między fotografem a aparatem (Flusser 1983, s. 33). Rozwikłanie kwestii starcia się człowieka z programem powinno stać się głównym celem wszelkiej myśli krytycznej poświęconej fotografii. Dopóki jednak tak się nie stanie, fotografie będą służyć przede wszystkim swoim własnym celem, czyli programowaniu społeczeństwa. Żyjemy otoczeni obrazami, a nasze oczy przywykły już, podobnie jak nasze płuca przyzwyczyły się do spalin, do zanieczyszczeń w ikonosferze, do obrazów śmieci. Przyswajamy je nieświadomie i tak programowane jest nasze zachowanie. Fotografie stają się wzorami zachowań i postaw dla ich odbiorców (Flusser 1983, s. 45).

Fotografia dociera do nas poprzez różne kanały. To samo zdjęcie, w zależności od tego, przez kogo i do jakich celów zostanie wykorzystane, zmienia swoje znaczenie. Niemal na co dzień obcujemy z takimi przeskokami zdjęć z jednego kanału dystrybucji na inny. Ten podział kanałów jest procesem zakodowanym, aparat dystrybucyjny zapewnia zdjęciom jak najwłaściwsze wykorzystanie. Fotograficy, rzecz jasna, pracując dla określonych kanałów dystrybucyjnych, dopasowują się do wymaganego stylu: reklamy, ilustracji, posteru itp. Dla Flussera (1983, s. 39) aparat dystrybucyjny jest środkiem kontroli pracy fotografa, kolejnym sposobem na poskromienie jego ewentualnej wywrotowości. Ostateczne znaczenie fotografii zostaje zakodowane w taki sposób, aby jak najlepiej ukryć owe napięcia między fotografem a aparatem dystrybucji. Ten stan rzeczy podtrzymywany jest także dzięki krytykom fotografii, którzy, zdaniem Flussera, mają swój wkład w bezkrytyczną recepcję zdjęć, zadając pytania bezpieczne, może ekscytujące intelektualnie, nie docierają jednak do jądra problemu — funkcjonowania programu i walki człowieka z maszyną. Żyjemy w fotograficznym wszechświecie, systematycznie konstruowanym przez program aparatu. Wszechświat ten jest wynikiem w pełni automatycznej gry kombinacji, sprzężenia zwrotnego między społeczeństwem a aparatem (Flusser 1983, s. 50).

„Zadaniem filozofii fotografii jest analiza możliwości bycia wolnym w świecie zdominowanym przez aparaty” (Flusser 1983, s. 59). A zatem filozofia fotografii to coś więcej niż odkrywanie tarć między fotografującym a aparatem.

To tylko przyczynek do znacznie poważniejszych pytań, dotyczących wolności człowieka i możliwości uniknięcia automatyzacji życia.

Zanegowanie idei fotografii zaświadczającej o istnieniu nie oznacza wprost zaprzeczenia jej zdolnościom do wytwarzania mniej lub bardziej realistycznych obrazów. Jest to raczej próba wyjaśnienia tej idei jako konstruktu, który został wytworzony w określonym historycznym momencie, w określonych okolicznościach i stosowany był w konkretnych celach, które pojawiały się wraz z nowym systemem sprawowania władzy. To nowe spojrzenie na fotografię odchodzi od dociekań estetycznych, ontologicznych i technicznych, a koncentruje uwagę na zjawiskach historycznych. Flusser odbiega w pewien sposób, bo nie całkowicie przecież, od logiki wyboru przedstawianych wcześniejszej teorii. Proponuje za to koncepcję tak ciekawą i jednocześnie nośną, że po prostu pominąć go nie można. Zresztą pytanie o możliwość bycia wolnym w świecie stechnicyzowanym, w świecie postępującego wyręczenia człowieka w podejmowaniu kolejnych samodzielnych działań i decyzji wydaje się obecnie niesłychanie aktualne. Tym lepiej, że zostało ono zadane w stosunku do fotografii, prezentując tym samym kolejny wariant możliwych o niej rozważań.

#### PODSUMOWANIE

Współczesna myśl dotycząca fotografii jest niespójna, co — jak sądzę — zostało tutaj wykazane. O fotografii mówi się wieloma, nie zawsze wzajemnie przekładalnymi językami. Porusza się przy tym wiele zagadnień, podpierając się różnymi teoriami i systemami filozoficznymi, które wpływają na charakter rozmyślań o fotografii. Nie należy zakładać, że jedna z teorii jest lepsza od drugiej, bo jak w ogóle porównywać semiologiczne poszukiwania Barthesa z koncepcjami Tagga, bazującego na systemie myśli Foucaulta. Rejony badane przez nich są od siebie odległe, a różnice w traktowaniu zapisu fotograficznego fundamentalne. Tagg, co prawda, podejmuje próbę dekonstrukcji wiary francuskiego filozofa w fotografię zaświadczającą o istnieniu. Czy jednak jest to dekonstrukcja dyskredytująca Barthesa w naszych oczach? I czy nagle przestaniemy z tego powodu czytać jeden z najpiękniejszych traktatów poświęconych fotografii? Zapewne nie.

Na badacza fotografii czyha wiele niebezpieczeństw, nie tylko problem wyboru narzędzia analizy, perspektywy naukowej, ale także znacznie poważniejsze zagadnienie, sygnalizowane przez Liz Wells. „Wszechobecność medium oznacza, że zdjęcia zawsze cyrkulowały poprzez różne konteksty odmienne od tych, dla których zostały (pierwotnie) stworzone. Także ważne jest to, aby pamiętać, że nie ma jednego, nieodłącznego, oryginalnego znaczenia zamkniętego w nich. Istnieje raczej wiele możliwych sposobów odczytania i rozumienia fotografii, jednak czyniąc to polegamy na wielu kontekstualnych śladach leżących poza samą fotografią” (Wells 1997, s. 34). Jednym z determinujących kontek-



stów określających rozumienie fotografii jest miejsce jej oglądania. Zupełnie inne konteksty towarzyszą fotografii w czasopiśmie, inne tej z albumów fotograficznych, a jeszcze inne tej umieszczonej w muzeach czy galeriach. Szczególną rolę mają także archiwa, o których pisze Allan Sekula w tekście *Reading an Archive*. Zmiana kontekstu zdjęcia wydaje się zupełnie nieprzewidywalna. Z kolei przesłedzenie, jakim zmianom już ono uległo, wymaga przeprowadzenia badań historycznych.

Zdaniem Liz Wells (1997, s. 37), dyskusje wokół fotografii zogniskowały się na dwóch zagadnieniach — pojęciu natury fotografii i tego, jak zyskuje ona znaczenie. Inaczej mówiąc, dwa podstawowe toposy teoretycznych rozważań dotyczących fotografii to: relacja między obrazem a rzeczywistością oraz akt interpretacji obrazu. Naturalność i realizm fotografii jest jednym z częściej pojawiających się tematów. Dość oczywiste zatem staje się wyodrębnienie koncepcji eksponujących realizm obrazu fotograficznego (Benjamin, Bazin, Sontag, Barthes) i tych (nierealistycznych), które jeżeli nawet nie przekreślają całkowicie realizmu, to eksponują zupełnie odmienne aspekty fotografii (Tagg, Burgin, Spence, Webster, Flusser itd.). Podział ten jest umowny i można nawet powiedzieć, że nie on decyduje o przydatności kolejnych teorii. Każdy z omówionych autorów sygnalizuje problemy badawcze, które z powodzeniem można rozwinąć empirycznie. Zasięg poruszonej problematyki wydaje się ogromny i wieloaspektowy. Uświadamia to, że każde badanie dotyczące fotografii będzie wyłącznie przyczynkiem do szerszej teorii, której powstanie jest zresztą i tak wątpliwe. Nie zmienia to jednak faktu, że prace nad taką teorią trzeba podejmować, gdyż dotyczyć ona będzie najważniejszego języka współczesnej komunikacji wizualnej, którym niewątpliwie jest fotografia, zarówno tradycyjna, analogowa, jak i coraz popularniejsza fotografia cyfrowa.

#### BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., 1971, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S. N. Eisensteina*, tłum. R. Wyborski, „Kino”, nr 11.
- Barthes R., 1985, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki”, nr 3.
- Barthes R., 1996, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barthes R., 2000, *Mitologie*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Bazin A., 1963, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, WAIiF, Warszawa.
- Benjamin W., 1975a, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Benjamin W., 1975b, *Mała historia fotografii*, w: *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Brogowski L., 2002, *Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej*, „Format”, nr 41.

- Burgin V., 1982, *Thinking Photography*, Macmillan, London.
- Czeczot-Gawrak Z., 1982, *Współczesna francuska teoria filmu*, Ossolineum, Wrocław.
- Demby Ł., 2002, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków.
- Dorfles G., 1973, *Człowiek zwiłokrotniony*, tłum. T. Jekiel, I. Wojnar, PIW, Warszawa.
- Flusser V., 1983, *Towards a Philosophy of Photography*, European Photography, Götyngen.
- Foucault M., 1977, *The Political Function of the Radical Philosophy*, „Radical Philosophy”, Summer.
- Foucault M., 2000, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa.
- Green D., 1986, *Veins of Resemblance*, w: P. Holland, J. Spence, S. Watney (red.), *Photography/Politics: Two*, Commedia Publishing Group, London.
- Hall S., 1984, *Introduction to Media Studies at the Centre*, w: S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (red.), *Culture, Media, Language*, Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham.
- Hall S., 1997, *Kodowanie i dekodowanie*, tłum. W. Lipnik, I. Siciński, „Przekazy i Opinie”, nr 1–2.
- Kahmen V., 1984, *Fotografia jako sztuka*, „Obscura” nr 6.
- Kumor A., 1969, *Fotografia jako odtwarzanie rzeczywistości. Waltera Benjamina teoria fotografii*, „Fotografia”, nr 1.
- Lisiewicz M., 2000, *Trzecie znaczenie: granice interpretacji*, „Format”, nr 37.
- Marczyk J., 2001, *Jak mierzyć światło*, „Pozytyw” nr 29.
- Mrozowski M., 2001, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Aspra-Jr, Warszawa.
- Sauerland K., 1986, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, PIW, Warszawa.
- Sepanen J., 1998, *A Short History of British Photography Theory, History, Ideology and Representational Practices* (tekst w posiadaniu autora).
- Shapiro J. M., 1988, *The Politics of Representation. Writing Practices in Biography, Photography, and Policy Analysis*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- Sontag S., 1982, *O fotografii w obrębie humanistyki*, tłum. S. Magala, „Obscura”, nr 1.
- Sontag S., 1986, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Spence J., Holland P., Watney S. (red.), 1986, *Photography/Politics: Two*, Commedia Publishing Group, London.
- Strinati D., 1995, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań.
- Tagg J., 1986, *The Silent Picture Show*, w: S. Bezencenet, P. Corrigan (red.), *Photographic Practices: Towards Different Image*, Commedia Publishing Group, London.
- Tagg J., 1988, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, London.
- Watney S., 1986, *On the Institutions of Photography*, w: P. Holland, J. Spence, S. Watney (red.), *Photography/Politics: Two*, Commedia Publishing Group, London.
- Webster F., 1980, *The New Photography. Responsibility in Visual Communication*, John Calder Publishers, London.
- Wells L., 1997, *Thinking about Photography, Debates, Historically and Now*, w: L. Wells, *Photography. A Critical Introduction*, Routledge, London.
- Zawojski P., 2002, *Fotografia cyfrowa*, w: M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, Oficyna Naukowa, Warszawa.

BETWEEN THE CONCEPT OF EVIDENCE AND IDEOLOGICAL INVOLVEMENT  
OF PHOTOGRAPHY

## Summary

The aim of this article is to reveal different conceptions of photography, with special stress on one of the basic problems of photography — the relation between photo images and reality. The awareness of this discussion and different points of view seem to be important for researchers interested in the field of visual sociology and sociology of photography.

This article consist of two main parts. The first part presents those conceptions of photography which explore the idea of ontological identity between photographic images and pre-photographical situations. Works of a few classical authors are described at this point: W. Benjamin, A. Bazin, R. Barthes, S. Sontag. Contrary to these conceptions, we may find different ways of analyzing images as subjects involved in ideology. The second part is devoted to these issues. The authors like J. Tagg, V. Burgin, Jo Spence examine images as a political tool, which is always used by different groups in their particular interests. J. Tagg uses the philosophical conceptions of Foucault (power/knowledge) and Althusser (ideology). The last author presented in this overview of modern photographic theories is V. Flusser with his idea of philosophy of photography understood as a philosophy of freedom.

## Key words/słowa kluczowe

Sociology of photography / socjologia fotografii; ontology of photographic images / ontologia obrazu fotograficznego; realism / realizm; ideology / ideologia, power / władza; freedom / wolność