

NUDNA FOTOGRAFIA

CYFROWY WERNAKULARYZM I FENOMENOLOGIA

ROZPRAWA DOKTORSKA

JAN ROGALO

Promotor: prof. Grzegorz Klaman

Promotor pomocniczy: dr Roman Nieczyporowski

*Wydział Rzeźby i Intermediów
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku*

Gdańsk, 2019

STRESZCZENIE

Fotografia przenika do wszystkich aspektów współczesnego życia. Towarzyszy nam każdego dnia nie tylko dlatego, że wszyscy jesteśmy fotografami, czy też dlatego, że wszyscy jesteśmy nieustannie fotografowani, lecz dlatego, że obraz fotograficzny bez wątpienia stał się jednym z najważniejszych narzędzi kreowania potrzeb i sprawowania kontroli. Z tego powodu debata dotycząca fotografii jest uwikłana w wiele wątków: fotografia jako sztuka, jako wytwór technologiczny, społeczny, polityczny, medialny. Z powodu rozbicia tego dyskursu trudno znaleźć odpowiedź na dwa najważniejsze pytania: jaka jest kondycja fotografii oraz jaka jest przed nią przyszłość. W rozprawie „Nudna fotografia: cyfrowy wernakularyzm i fenomenologia” w syntetyczny sposób nakreśliłam kształt współczesnej fotografii, identyfikując jej konwencjonalizację i tymczasowość – powodowaną sposobami, w jakich funkcjonuje w cyfrowych interfejsach – jako główne problemy i zagrożenia pogłębiające uległość wobec rządów obrazów niepotrzebnych.

Aby wyjść z tego impasu proponuję jako elementarne działanie porzucenie ciągle dominującego okulocentryzmu w ujęciu kartezjańskim na rzecz przyjęcia takiego sposobu widzenia, który kodyfikuje ten proces jako złożoną sieć relacji między patrzącym, oglądanym i ich otoczeniem naturalnym, wirtualnym czy stworzonym przez człowieka. W ramach tego modelu, który wspieram teorią aktora-sieci Bruno Latoura, wszystkie byty – ludzkie bądź nie – są częścią tegoż procesu. Aby zbadać ich potencjał w kreowaniu, przyswajaniu i przetwarzaniu obrazu proponuję przyjęcie perspektywy fenomenologicznej. Dzięki niej można obserwować i analizować swoisty paradoks, w którym jako patrzący staję się obiektem dla obiektu patrzenia, a nasze współlistnienie zredukowane zostaje do jednego systemu, który ujawnia swoją własną esencję.

Momentem sprzyjającym takiej refleksji jest fotografia, która realizuje się poza obrazem konsumpcyjnym, poza obrazem-informacją, czyli poza fotografiami, których nadrzędnym celem jest dominacja bądź parazytyczne pozyskiwanie danych o nas, niezależnie czy fotografujemy, czy obrazy te oglądamy. Doszukuję się więc przyszłości fotografii w obrazach niechcianych, banalnych, nieestetycznych, nieudanych, nieprzedstawiających, nie-ludzkich – nudnych. Pogłębiających metafizyczne poczucie pustki, która jest podstawą dla, w tym wypadku nowego, paradygmatu fotografii.

SPIS TREŚCI

1. - PRZEDMOWA	/ 009
2. - STRUKTURA I CELE BADANIA	/ 014
2.1 Pytania Badawcze	/ 014
2.2 Założenia i definicje	/ 018
2.3 Metodologia badawcza	/ 027
2.4 Struktura rozprawy	/ 029
2.5 Struktura dzieła	/ 031
3. FOTOGRAFIA ZDEWALUOWANA	/ 058
3.1 Fotografia, a kłamstwo	/ 061
3.2 Kinfolk	/ 073
3.3 Fotografia - informacja	/ 082
4. PATRZENIE - RAMY TEORETYCZNE	/ 092
4.1 Fotografia w kontekście konstrukcjonistycznych teorii społecznych ..	/ 095
4.2 Patrzenie Fenomenologiczne	/ 109
5. PERSPEKTYWA SPOŁECZNA - FOTOGRAFIA PO ZWROCIE CYFROWYM	/ 133
5.1 Nowa normalność fotograficzna	/ 140
5.2 Obraz fotograficzny w kulturze nietrwałości	/ 149
5.3 Nudzić się	/ 154
5.4 Odnajdywać się	/ 168
6. NUDNA FOTOGRAFIA	/ 177
6.1 Perspektywa metajęzyka	/ 185
6.2 Perspektywa przestrzeni	/ 189
6.3 Perspektywa odbiorcy	/ 193
6.4 Perspektywa twórcy	/ 195
7. EPILOG	/ 197
8. MANIFEST	/ 200
9. BIBLIOGRAFIA	/ 202



Fot 1. Wybrana Fotografia z serii Auto-Portret, Jan Rogalo, 2006-7 (HP REF #59)

1. PRZEDMOWA

Pierwsze wątpliwości mogą pojawić się zaraz po przeczytaniu tytułu tej pracy: „Nudna fotografia – cyfrowy wernakularyzm i fenomenologia”. Owa niepewność może dotyczyć przede wszystkim tego, co oznacza ten zbitek wyrazów, i gdzie pomiędzy nudą a wernakularyzmem jest miejsce na fenomenologię, ale i tego, czy badania nad czymś, co z góry prezentuję jako nudne, czyli jednostajne i puste, mają sens. Obawy te są w pełni uzasadnione – sam miałem wątpliwości co do szerokości zakresu zagadnień, którymi się zająłem. Nadal nie jestem pewien, czy wywód, który zamierzam przeprowadzić, posiada znamiona pracy badawczej. Gdy piszę tę przedmowę, tekst jest już gotowy, więc bez wahania mogę potwierdzić, że wszystkie wątpliwości są w pełni uzasadnione, ponieważ moje założenie o istnieniu nudnej fotografii było po prostu błędne (**HP REF #42**).

Nudna fotografia nie istnieje, a pomysł, by fotografię nazwać nudną jest wyłącznie efektem kaprysu nastolatka, który zainteresowany analogową lustrzanką ojca zaczyna robić zdjęcia i dzielić się nimi online na forum internetowym. Oceny i komentarze użytkowników nie są przychylnie: „chała, zimny kotlet, beznadzieja, nuda, co w tym jest ciekawego? Już krawężnik robi lepsze zdjęcia...” albo: „właśnie wymyśliłeś nowy nurt – normalizm, ale według mnie to żadna twórczość, bo jeśli coś jest nudne, to nie może się podobać [...]. Poza tym to wcale nie jest normalizm, tylko zwykłe badziewie”. To tylko niektóre z cytatów, które zapisałem i w zasadzie wszystkie, którymi chcę się podzielić, ponieważ emocje towarzyszące tym fotografiom sprowadzały się do prostych sformułowań, na które w pracy naukowej miejsca nie ma. Teraz i wtedy, gdy brałem aktywny udział w życiu tego forum nie rozumiałem, skąd takie komentarze – przecież tylko fotografowałem świat. Nie chciałem niczego kreować ani upiększać, nie miałem na celu opowiadania historii czy tworzenia reportażu. Fotografowałem to, co akurat widziałem, czasem skupiając się na jednym konkretnym aspekcie, takim jak samochody na czarnych tablicach, białe samochody dostawcze,

lody, które spadły z wafelka czy samoloty, które na zdjęciach były tak małe, że w zasadzie nie można było ich zobaczyć. Nie spotkało się to jednak z aprobatą bardziej doświadczonych fotografów i fotoamatorów. A ja im dalej brnąłem w ten temat, tym bardziej zastanawiałem się, dlaczego zajmuję się akurat tym zagadnieniem. Co więcej, w czasie gdy sztuka prowadzenia dyskusji zamiera, a w sieci być może nigdy nie istniała, usiłowałem wytłumaczyć użytkownikom forum, o co mi chodzi. Efekt był odwrotny do zamierzonego. Nie było moim celem antagonizowanie użytkowników forum, jednak moje próby podjęcia rozmowy wywołały niemałą wojnę, dzięki której trafiłem (między innymi) na prace młodego pokolenia fotografów (którzy niestety w zdecydowanej większości przestali już tworzyć fotografie): Martina Gorczakowskiego, Wojciecha Sienkiewicza i Krzysztofa Eberle aka Jan Zbendny. Skierowali oni moją uwagę na rodzącą się w Polsce fotograficzną blogosferę, gdzie zapoznałem się z twórczością wielu moich obecnych przyjaciół myślących o fotografii w podobny sposób. To dla nich piszę ten tekst, zgodnie z tym, co obiecałem prawie 15 lat temu. Próby nazywania trendów w fotografii były moją wczesną fascynacją. Brakowało mi jednak jasnego kierunku, a przede wszystkim brakowało mi wiedzy na temat tego, czym fotografia jest. Jednym z nielicznych źródeł, z których czerpałem wiedzę był blog Wojciecha Wilczyka, na którym pojawiały się wątki takie jak: nowa topografia, fotografia wernakularna, fotografia deadpan. Dzięki tym odkryciom (choć już wcześniej wyczuwałem, że tak jest), moje zainteresowanie nudą obrało tor, w którym ważne stało się wpisanie tego typu działań w trendy i nurty społeczne. W żadnym wypadku też nie pozbawiło to mojej fotografii kompulsywności, o której pisałem wcześniej. Od tego momentu fotografie samochodów z czarnymi tablicami stały się symbolami przemiany społecznej, a odległe samoloty na niebie mówiły o towarzyszącym mi wówczas marzeniu o emigracji. Oczywiście dosłowność tych metafor może razić, ale zrozumiałem, że każdy, nawet najdrobniejszy element rzeczywistości może stać się przedmiotem analizy i interpretacji, oraz że dzięki każdej fotografii dokonuje się jakaś nieokreślona transformacja.

Równocześnie z rozpoczęciem moich studiów fotograficznych powstał pomysł na publikację wydawnictwa, które skupiałoby młodych fotografów poruszających się wokół podobnego klucza estetycznego. „Normalizm” zgodnie z planem miał

być kwartalnikiem, nie miał zawierać żadnych eksplikacji, nie miał być magazynem agregującym ciekawe projekty dokumentalne – myślałem o nim jako o zbiorze obrazów fotograficznego tu i teraz, o czymś takim jak serwis Tumblr, tylko na papierze. Po ponad roku pracy koncepcyjnej, przy użyciu programu Microsoft Word zaprojektowałem 108-stronicową książkę, która przedstawiała prace dziewięciu fotografów, w tym moje oraz Pawła Starca, z którym do dziś aktywnie pracujemy nad popularyzacją koncepcji nudnej fotografii, tworząc dwie trzecie mikrowydawnictwa „Azimuth Press”. W pracę nad „Normalizmem I” (**HP REF #33**) włączeni byli również Harry Jones i Jan Urant, którzy od czasów naszych wspólnych studiów w London College of Communication przeszli daleką drogę i choć nadal są praktykującymi artystami, to ich rozczarowanie fotografią sprawiło, że nie zajmują się nią już w takim wymiarze jak ja. To dzięki nim zrozumiałem, że wątki społeczne niekoniecznie wyczerpują temat nudnej fotografii. Dzięki ich obecności dowiedziałem się, że fotografia jest również procesem intelektualnym, który może mieć charakter sztuki konceptualnej czy zaangażowanej. Już wtedy zaczęliśmy myśleć o samym procesie fotografowania, który dziś stał się podstawą dla działań, o których pisał będę w kolejnych rozdziałach.

Nieco później powstał „Normalizm II”, skonstruowany niemalże identycznie jak wcześniejsze wydanie, choć był projektem zdecydowanie bardziej świadomym, jeśli wzięlibyśmy pod uwagę sposób jego realizacji. Był to dla mnie moment przełomowy, gdyż wtedy postanowiłem na poważnie zająć się tym zagadnieniem. Śledzenie wątku książki w kontekście nudnej fotografii jest o tyle ciekawe, że znów – co charakterystyczne dla całej tej opowieści – wybór oparty niemalże o rzut monetą przyczynił się do poszerzenia koncepcji tego, czym to kapryśne sformułowanie jest. Książka jako fizyczny obiekt stoi w opozycji do świata cyfrowego, do obrazów wirtualnych, istniejących jedynie na poziomie kodu. Jest prawdziwym przedmiotem zajmującym przestrzeń, a tym samym przestrzenią styku, dzięki której nawet obrazy powstałe jako byty cyfrowe mogą zafunkcjonować w ramach szerszego dyskursu dotyczącego sztuki. Co więcej, proces wybierania obrazów fotograficznych (do książki, ale nie tylko) z niemalże nieustannie powiększającego się zbioru, staje się kluczowym elementem pracy z fotografią. W rzeczywistości nawet nie tworzenie, lecz właśnie

dokonywanie wyboru z feedu¹, chmury, bezkształtnej masy obrazów jest podstawowym działaniem w dobie fotografii cyfrowej. Te wątki, a zwłaszcza poszerzenie ich o tematykę związaną z mediami i rynkiem informacji jest więc naturalnym rozwinięciem mojej praktyki wizualnej w obrębie nudnej fotografii.

Na początku pisałem o wątpliwościach, które dotyczyły szerokości obszaru badawczego i wielości wątków poruszanych przeze mnie. Istotnie, połączenie wszystkich tych elementów wymagało sprawności w zakresie konstrukcji tekstu oraz metodycznego podejścia do analizy i interpretacji źródeł. Podejmując się monograficznego badania nad zjawiskiem nudnej fotografii chciałem wskazać wszystkie wątki, które doprowadziły mnie do miejsca, w którym próbuję w sposób radykalny i ostateczny sformułować pomysły rezonujące w moich badaniach i projektach artystycznych od 2008 roku. Jestem pewien, że takie podejście do tematu jest niezbędne. Nie jest to próba sztucznego pompowania tematu treścią – mam nadzieję, że prześledziwszy ścieżkę rozwoju koncepcji można zrozumieć naturalną progresję zagadnień i tok myśli, które będę przedstawiał w kolejnych rozdziałach tekstu.

Gdy rozpocząłem pracę nad niniejszym tekstem pojawiła się także wątpliwość, czy będzie on miał charakter naukowy, czy będzie to praca badawcza. Odpowiedź jest prosta: tak. Moim celem jest poznanie nowych prawd o świecie nudnej fotografii – prawd, które nie były nigdy wcześniej w taki sposób opracowywane. W związku z tym, że tworzę monografię charakter mojej pracy jest stricte hermeneutyczny, mam więc nadzieję przeprowadzić czytelnika przez swój wywód nie w sposób linearny, ale koncentrując się na wybranych problemach w oparciu o teorie patrzenia, mediów oraz współczesne teorie społeczne, aby w końcu zaproponować nowy paradygmat w fotografii. W tym miejscu pojawia się jeszcze jedna wątpliwość: czy artysta fotograf musi podejmować wysiłki idące w stronę tak

1. Przez "Feed" rozumiem niekończący się kanał przepływu danych, którego celem jest dostarczenie użytkownikowi odpowiednio wyselekcjonowanych treści. **Patrz HP REF #13**

szerokiego badania? Bez wątpienia tak, tego typu działania wpisane są w historię i tradycję fotografii, której swoistość, paradoksalnie, charakteryzuje się defragmentacją, więc często wymaga komentarza samego twórcy. W ten sposób Lewis Baltz, Allan Sekula, Jeff Wall, Frank Gohlke czy chociażby Joanna Żylińska opowiadają bądź opowiadali nie tylko o swoich pracach, lecz próbowali dookreślić granice medium, które funkcjonuje na tak wielu płaszczyznach. Kontynuuję więc tradycję zaangażowania w budowanie języka fotografii.

W końcu pojawia się też problem tytułu, owej nudnej fotografii. Tytułu, który może być uznany za prześmiewczy, a zarazem zjawiska, którego istnienie na początku sam podważam, mówiąc, że coś takiego nie istnieje. Nudna fotografia bowiem wcale nie jest nudna. Jest czymś znanym-nieznany², czymś, czego nie zauważamy, czymś, co w sposób fenomenologiczny przedziera się przez homogeniczną rzeczywistość i ukazuje jej prawdziwe oblicze. Prawdziwe, czyli to, które jest obecne na peryferiach naszej świadomości. Przystępując do tego badania byłem przekonany, że ta peryferyjność jest zdecydowanie bardziej dosłowna, że to kalka procesu, na którym wyrósł ruch New Topographics. Okazuje się jednak, że nudną fotografię definiuje dziś nie tylko estetyka deadpan. Z drugiej strony być może nudna fotografia nie istnieje tylko dlatego, że nie została jeszcze nazwana, albo nie da się jej w sposób jednoznaczny zdefiniować wyłącznie za pomocą jej własnego pola. Wydawałoby się w związku z tym, że mamy do czynienia z problemem semiotycznym – problemem nazywania i interpretowania rzeczy. Chcąc powrócić do esencji tego, czym fotografia jest, chcę jednak zaproponować perspektywę fenomenologiczną, w której istnienie i niebyt są częściami tego samego świata.

2. Chodzi mi o dychotomię common-uncommon w rozumieniu fotografii Stephena Shora i jego książki „Uncommon Places”, w której to, cozdawać może się zwykłe w rzeczywistości jest przedmiotem wnikliwej analizy i rekontekstualizacji przez spojrzenie fotografa.

2. STRUKTURA I CELE BADANIA

2.1 PYTANIA BADAWCZE

Nadrzędnym celem tego badania jest stworzenie zamkniętej definicji i monograficznego opracowania dotyczącego zjawiska nudnej fotografii. Chcę opisać i wyjaśnić historyczną specyfikę wykorzystania medium w kontekście bezstylowości. Jest to próba zdefiniowania na nowo fotograficznej estetyki deadpan, czyli fotografii zimnej, pasywnej, pustej i pozbawionej emocji, którą znamy z obrazów zaprezentowanych w ramach wystawy New Topographics (i na jej gruncie powstałego ruchu Nowa Topografia) czy z nieco wcześniejszej fotografii Eugene'a Atgeta, twórcy fotografii wernakularnej, oraz wpisanie tejsze w kontekst mediów cyfrowych, globalizacji i pojęć funkcjonujących dookoła hipernowoczesności proponowanej przez Marca Auge. W tym kontekście jasno widać, co odróżnia moje badanie od innych opracowań, w szczególności uwidacznia się to na tle takiego ujęcia fotografii, jakim jest deadpan³. Zdecydowana większość badań dotyczących fotografii zakorzeniona jest silnie

3. Deadpan to sformułowanie wywodzące się ze świata komedii stand-up. Występujący komik opowiadając żarty nie zdradza żadnych emocji - jego mimika i gestykulacja pozostają neutralne lub wręcz chłodne. Zwrot ten wykorzystywany jest w fotografii i określa obraz, w którym emocje fotografującego są niewidoczne - nie ujawniają się na płaszczyźnie konstrukcji kadru.

Patrz: **HP REF #11**

w tradycji modernistycznej, koncentrującej się na kreowaniu metanarracji poszukujących „wielkiej prawdy” o medium. Przykładem tychże może być trzyciomowa seria: „Print”, „Negative”, „Camera” Anselma Adamsa, natomiast nieco późniejsze (choć w istocie przeplatające się czasowo) opracowania dotyczące estetyki fotografii zajmują się tematem typowej dla postmodernizmu dekonstrukcji. Amerykańskie badaczki Rosalind Krauss⁴, Martha Rosler⁵ i Abigail Solomon-Godeau⁶ opierają swoje teorie o paradoks, w którym medium dotychczas związane z tym, co rzeczywiste, staje się bytem opartym na niszczeniu relacji między rzeczywistością a jej reprezentacją. W tym samym czasie w Wielkiej Brytanii Victor Burgin⁷ i John Tagg⁸ budowali swoje koncepcje fotografii na wątkach foucaultowskich, celebrując zniknięcie autora i uniwersalizm fotograficznego spojrzenia, co w zasadzie momentami było tożsame z kierunkami modernistycznymi.

4. Krauss, R. (1999), *Reinventing the Medium*. *Critical Inquiry*, 1999(2), s. 289-305. Pobrano z <http://jstor.org/stable1344204> via sci-hub.

5. Rosler, M., Weinstock, J. (1981), *Interview with Martha Rosler*. *October*, 17, s. 77-98. Doi: 10.2307/778252. Pobrano z <http://jstor.org/stable/778252> via sci-hub.

6. Solomon-Godeau, A. (1989), *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*. *Social, Text* (21) s.191-213. Doi:10.2308/827815. Pobrano z <http://jstor.org/stable/827815> via sci-hub.

7. Burgin, V. (1982), *Photographic Practice and Art. Theory*. W: Burgin V.(ed) *Thinking Photography*. *Communications and Culture*. Palgrave, Londyn.

8. Tagg, J. (1982), *The Currency of Photography*. W: Burgin V.(ed) *Thinking Photography*. *Communications and Culture*. Palgrave, Londyn.

Z mojej perspektywy takie podejście do tematu nie jest możliwe, ponieważ nasza rzeczywistość nie jest w żaden sposób skoncentrowana na kreowaniu bądź identyfikacji prawdy jako nadrzędnej wartości oraz, jak zauważał Jean Baudrillard w „Grze resztkami”, dalsza dekonstrukcja nie jest możliwa, ponieważ postmodernizm zburzył wszystkie meta-narracyjne prawdy⁹. Jedyne, co jest możliwe, to działanie mające na celu wyłowienie spośród chaosu i nadmiaru nadanych znaczeń pojęć pomog odbudować tożsamość medium – w tym wypadku tożsamość fotografii. Podobnie widzi to Sarah James¹⁰ w artykule „The Truth About Photography”, kiedy zauważa, że trudno stworzyć teoretyczny konsensus, w momencie gdy dyskurs nieustannie waha się pomiędzy modernizmem a postmodernizmem, czy nawet musi konfrontować się z późno rozwijającym się spojrzeniem modernistycznym na medium, które w bloku wschodnim zaczęło iść w stronę myśli postmodernistycznej dopiero po upadku Związku Radzieckiego¹¹. Pisząc swój esej w 2005 roku Sarah James zwraca uwagę na początki koncepcji fotografii postmedium, która odrzuca kierunki modernistyczne i postmodernistyczne, i zaczyna się wpisywać w zglobalizowany porządek sztuki, czyli internacjonalizm. Nie jestem pewien, czy owa perspektywa wyczerpuje temat, szczególnie jeśli nie zakładamy, że istnieje tylko jedna fotografia. W związku z tym, w kontekście hipernowoczesności, chciałbym postawić kilka pytań badawczych, które mają za zadanie lepsze zaznaczenie kierunku mojego myślenia.

Pierwsze z pytań dotyczy aspektu społecznego. Uważam, że wydarzenia polityczne, tak jak i kondycja socjoekonomiczna, mają wpływ na to, w jaki sposób patrzymy na świat, a w konsekwencji – w jaki sposób tworzymy obrazy tego świata. Jeśli tak w rzeczywistości

9. Baudrillard J. (1996), Gra resztkami. W: Czerniak, S., Szahaj, A. Postmodernizm a filozofia. Wybór Tekstów, PWN, Warszawa.

10. James, S., (2005) The Truth About Photography. Pobrano z: <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/the-truth-about-photography-by-sarah-james-dec-jan-2005-06>

11. Tamże

jest, poszukuję odpowiedzi na pytanie, jakie zmiany społeczne, ekonomiczne czy polityczne prowadzą do momentu, który nazywam zwrotem anestetycznym, podczas którego fotografowie i twórcy obrazów odrzucają tradycję piktorialną¹² czy raczej w tym wypadku neopiktorialną, czyli taką, która koncentruje się na ulepszaniu rzeczywistości przez manipulację obrazem fotograficznym, odbywającą się na poziomie fotografowania lub późniejszej obróbki, w celu wpisania się w wyznaczoną konwencję obrazowania. Ulepszanie czy upiększanie w tym kontekście oczywiście jest określeniem nacechowanym ironią, zdecydowanie dokładniejszym sformułowaniem byłoby: zaburzanie rzeczywistości poprzez manipulację obrazem. Zakładam, że jedną z cech udanej fotografii jest to, że w niewielkim stopniu ingeruje się w to, jak obraz będzie wyglądał. Ktoś pracujący w estetyce nudnej fotografii nie fotografuje raczej miejsc, które mają w sobie oczywisty potencjał piktorialny, koncentruje się natomiast na przedstawianiu rzeczywistości peryferyjnej, co samo w sobie mówi wiele o jego zaangażowaniu w kwestie społeczne, ale też kwestie dotyczące dyskursu krytyki instytucji, co już na wstępie zdaje się potwierdzać moją hipotezę dotyczącą wpływu aspektów społecznych na sposoby obrazowania.

Drugie pytanie wynika ze wspomnianego wątku krytyki instytucjonalnej i koncentruje się na miejscu fotografii w sztuce konceptualnej i sztuce zaangażowanej. Zastanawiam się, jak daleko sięgają granice medium: czy fotografia jest tylko narzędziem służącym do zapisu, czy wręcz przeciwnie – jej specyfika ma wpływ na obrazowanie, jeśli założymy, że fotografia jest przede wszystkim procesem intelektualnym? To pytanie zdecydowanie poszerza pole badań, wchodząc głęboko w problematykę sztuki postmedium. Odpowiedź na to

12. Gdybyśmy próbowali potraktować piktorializm w zgodzie z historią fotografii to stwierdzić należy, że ruch ten został wyparty przez modernizm w okolicach lat 20-tych XX wieku. Jednak silna konwencjonalizacja współczesnej fotografii wraz z rozwojem ruchów takich jak Lomographic Society i rosnącą popularnością tak zwanych technik szlachetnych pozwala mówić powrocie myśli piktorialnej.

pytanie będzie wymagać zastanowienia się nad innymi formami wyrazu wykorzystującymi fotografię, takimi jak książka fotograficzna, wystawa czy instalacja oraz spojrzenia na nie z perspektywy estetyki deadpan. Z drugiej strony, skoro nudna fotografia ma zerwać ostatecznie z ideami piktorialnymi przeniesionymi do nowoczesności, to czy nadawanie jej innych form nie zaprzecza celowości takiego działania? Być może to właśnie dzięki przeniesieniu ciężaru form i ich oddziaływania na odbiorców nudna fotografia wychodzi z impasu, w jakim znalazła się kultura wizualna.

Trzecie i ostatnie pytanie jest niewątpliwie najbardziej skomplikowane i jest również pytaniem nadrzędnym w stosunku do tych wcześniej postawionych: czy w związku ze zmianami kondycji człowieka w hipernowoczesności, kryzysem kultury wizualnej, przesuwaniami się granic medium i rozwojem inteligentnych technologii musimy stworzyć nowy paradygmat w fotografii? Oczywiście, możemy utrzymać status quo, funkcjonując nadal na styku modernizmu i postmodernizmu, jednak uważam, że potrzebujemy teorii, która uwzględni zmiany zachodzące w naszych systemach poznawczych związane z rewolucją cyfrową, symbolicznie wyznaczoną na rok 1989. Natomiast, aby odpowiedzieć na to pytanie (oprócz zebrania wniosków związanych z poruszonymi tematami) będę musiał zdefiniować kluczowe zagadnienia, uwzględniając szczególnie te definicje, które odbiegają od standardowych, znanych ze słowników i podręczników, stworzyć własną terminologię oraz pojęcia, które mogą funkcjonować nieco inaczej w kontekście fotografii niż funkcjonują w kontekście pozostałych dziedzin sztuki, jak i przedstawić podstawowe założenia dotyczące fotografii, które traktuję aksjomatycznie.

2.2 ZAŁOŻENIA I DEFINICJE

Ważnym pojęciem w moim badaniu jest doświadczenie i doświadczenie. Doświadczać znaczy coś odczuwać, czegoś doznawać – mówi się o doświadczeniu czegoś na własnej skórze, o doświadczeniu kultury, boskości, niezwykłego. Możemy zatem doświadczać

nawet tego, czego w sposób empiryczny nie możemy zmierzyć. W związku z tym można przyjąć, że doświadczeniem jest również coś, co dzieje się w rzeczywistości wirtualnej (związek świata wirtualnego i nudnej fotografii będę opisywał w kolejnych rozdziałach). W ten sposób doświadczenie jest zawsze czynnością niedokonaną, trwającą i nieskończoną, w szczególności jeśli przyjmujemy perspektywę hipernowoczesności, która z natury nie jest metanarracyjna i nie zakłada ani początku, ani końca. Choć przeczy to rozumieniu zdroworozsądkowemu, podobnie jest z doświadczeniem. Definicja słownikowa sugeruje, że doświadczenie to ogół zdobytej wiedzy, może to być także dokonana forma doświadczenia. Doświadczałem i doświadczyłem, czyli poznałem, zrozumiałem, posiadałem jako moje. Ramy socjologiczne, które przyjmuję pisząc o nudnej fotografii wykluczają taką sytuację, w ich kontekście doświadczenie jest spotkaniem, w którym dwie strony oddziałują na siebie nawzajem: krajobraz oddziałuje na fotografa, aparat oddziałuje na krajobraz, odbiorca oddziałuje na fotografię, a fotografia na przestrzeń, w której się znajduje. Doświadczenie jest więc siecią połączeń i wzajemnych relacji (co poniekąd wymusza konkretne spojrzenie na sztukę, a ja przyjmuję, że mówimy o fotografii jako o sztuce).

Sztuka, a więc również obraz fotograficzny, jest przedmiotem doświadczenia estetycznego i zarazem jego źródłem. Nie oznacza to jednak, że jest jedynym źródłem doświadczenia estetycznego, zgodnie z założeniem, że doświadczenie jest spotkaniem wielu oddziałujących na siebie bytów. Doświadczenie estetyczne jest zawsze doświadczeniem poznawczym, niezależnie czy patrzymy na nie z perspektywy metafizycznej czy epistemologicznej. Twierdzenie to stoi w jawnej opozycji do koncepcji dotyczących przeżycia estetycznego proponowanych przez Romana Ingardena. Pogląd, według którego przedmiot przeżycia estetycznego jest czymś równie rzeczywistym jak przedmiot poznania lub przedmiot działania, nie da się utrzymać¹³. W niektórych przypadkach przeżycie estetyczne nie prowadzi do ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego; pozostają jakby jedynie jego *disiecta membra*. Wówczas

13. Ingarden, R. (1970), *Studia z estetyki*. Tom III. PWN, Warszawa.

odpada też doświadczenie czegoś estetycznie wartościowego, jak też odpowiedź na wartość, która się po prostu nie ukazuje. Faktycznie, jeśli przyjmiemy za rolę estetyki wartościowanie i wydawanie sądów jakościowych dotyczących naszych doświadczeń, ingardenowskie przeżycie estetyczne realizuje się według takiego schematu. Należy jednak zadać sobie pytanie, czy ten schemat nadal jest aktualny. Sam fakt, że Ingarden używa sformułowania „przeżycie”, a ja sugeruję „doświadczenie” zmienia charakter tezy, czyniąc ją zdecydowanie bardziej otwartą, zostawiając również przestrzeń dla nowych możliwości poznawczych związanych z rozwojem technologii, ale też z nowymi tropami w praktykach wizualnych. Co więcej, owe *disiecta membra* są przecież niczym innym niż resztkami, o których pisze nieco później, choć nie mniej pesymistycznie Jean Baudrillard. Hipernowoczesność daje natomiast szansę, by z tych resztek, reliktyw stworzyć nową wartość.

Pozostaje jeszcze zaproponować definicję doświadczenia estetycznego. Dotychczas nie powstała jedna, spójna definicja tego, czym doświadczenie estetyczne może być, co więcej, sam pomysł, że istnieje jakaś unikatowa forma doświadczania związana z estetyką pozostaje kontrowersyjny. W jaki więc sposób może się to manifestować? Czy istnieje jakaś szczególna emocja, wyraz, odczucie, które pozwala na rozpoznanie, że to, co przeżywamy jest właśnie doświadczeniem estetycznym, a nie jakimkolwiek innym doświadczeniem? Kant poruszając ten problem łączył doświadczenie estetyczne z przyjemnością związaną z patrzeniem na coś pięknego¹⁴. Analogicznie, patrząc na coś odrażającego, odczuwalibyśmy ból, i faktycznie tak jest. John Dewey sugeruje jednak, że doświadczenie estetyczne zdecydowanie wykracza poza odczuwanie bólu i przyjemności.¹⁵ Dla Deweya jest to najpełniejsze, najbogatsze i najwyższe z doznań, jakie możemy sobie wyobrazić. Według jego interpretacji

14. Kant, I. (2004), *Krytyka władzy sądenia*. PWN, Warszawa, s. 131. Patrz **HP REF #40**

15. Dewey, J. (1927), *Experience and Nature*. Dover Publications. Nowy Jork, s. 2. Pobrano z: <https://archive.org/details/experienceandnat029343mbp>.

podczas doświadczania estetycznego my, czyli podmiot, jesteśmy w pełni świadomi wpływu przedmiotu na nas, a zarazem w większym stopniu możemy docenić naszą podmiotowość zarówno w stosunku do samego przedmiotu, jak i wszechświata, w którym ten istnieje. Odczucia, które według Deweya towarzyszą doświadczeniu estetycznemu to: zorganizowanie, spójność, satysfakcja oraz integracja przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, których brakuje zwykłym doświadczeniom¹⁶.

Choć tradycyjnie doświadczenie estetyczne wiązało się ze sztuką i odbiorem dzieła sztuki, uważam, że w takim ujęciu może funkcjonować poza sztuką. Definicja ta nabiera szczególnego znaczenia w momencie, kiedy rzeczywistość, w której żyjemy, jest w wielkim stopniu programowana. Kontynuując ten wątek estetyka zazwyczaj zakłada więź pomiędzy doświadczeniem a czymś szczególnym, wyjątkowym, niezależnie od tego, czy mówimy o jakiejś wyjątkowej rzeczy czy o wydarzeniu. Wydaje się oczywiste, że takie cechy posiadać może przede wszystkim sztuka, natomiast obiektom i wydarzeniom nieartystycznym takie wyróżniki nie są przypisane. Biorąc pod uwagę deweyowskie cechy doświadczenia estetycznego, nie można więc wiązać go z pierwszą lepszą rzeczą znaną na ulicy. Z jednej strony sugerowałoby to, że doświadczenie estetyczne jest kwestią przypadku, a z drugiej nie pozwoliłoby na uniwersalizację pojęcia. Patrząc na rozważania estetyczne Kanta jasno widać, że doświadczenie estetyczne jest charakteryzowane przez dystans, wzniosłość i bezinteresowność – to według niego konstytuuje piękno. Wynika z tego, że nawet jeśli założymy, że doświadczenie estetyczne ma miejsce wtedy, kiedy zderzamy się z czymś, co jest manifestacją przyjemności i formalnego piękna, bez pasywności podmiotu doświadczenie to nie może się zrealizować. Jeśli więc przyjmujemy, że ze względu na swoją formę nie każdy obiekt może być źródłem doświadczenia estetycznego, musimy zgodzić się z założeniem, że nie każdy podmiot będzie reagował na wybrany przedmiot w taki sam sposób. W kontekście koncepcji Deweya ma to sens, zwłaszcza gdy koncentrujemy się na aspekcie dotyczącym lepszego rozumienia swojej podmiotowości poprzez doświadczenie estetyczne, bez wątplenia,

16. Tamże, s. 15.

czy aby w ogóle takie doświadczenie przeżyć musimy zaangażować się nie tylko intelektualnie, ale i moralnie w tę konkretną sytuację. Innymi słowy, doświadczenie estetyczne nie objawia się poprzez dystans i brak zainteresowania oraz piękno, ale poprzez koncentrację podmiotu, dzięki której jest w stanie postrzegać otaczającą go rzeczywistość jaśniej, akceptując ją taką, jaka ona jest, wyzwalając się tym samym z okowów programowania kultury masowej, która zanim przedstawi światu swój nowy wytwór, zna już reakcję podmiotu na niego¹⁷. Reasumując, doświadczenie estetyczne jest doświadczeniem obopólnym, w którym przedmiot doświadczenia reaguje na podmiot, a podmiot reaguje na przedmiot, co prowadzi do lepszego zrozumienia otaczającej ich rzeczywistości. Definicja ta, choć na tym etapie nie jest przedstawiona z wyjątkową szczegółowością, skutecznie rozwiewa wątpliwości co do perspektywy, jaką przyjmuję.

Kolejna definicja, a w zasadzie uściślenie, dotyczyć będzie samej sztuki. W tym przypadku, podobnie jak w mojej pracy magisterskiej „Beholder as a Co-creator in Visual Practices After the Digital Revolution”, będę unikał mówienia o sztuce. Pojęcia: sztuka, sztuki piękne i pochodne ich formy będę konsekwentnie zastępował terminem „praktyki wizualne”, to znaczy wszystkie działania, których rezultatem może być nowy sposób obrazowania rzeczywistości.

*Praktyki wizualne są pojęciem oznaczającym praxis artysty [...]
Wizualność wcale nie musi opierać się na fakcie, że niektóre
prace przyjmują piktorialny bądź rzeźbiarski charakter - kształt
i formę, które są atrakcyjne. Bardzo często praktyki wizualne
w ogóle nie generują żadnych artefaktów, które mogą zostać
późniejszypredanewgaleriach, podczas aukcji sztuki czy targów.
W wielu wypadkach akcja staje się wizualna tylko i wyłącznie*

17. Macdonald, D. (1959), Teoria kultury masowej. W: Miłosz, C. (red.) Kultura masowa. Instytut Literacki, Paryż, s. 402.

poprzez prosty, dokumentalny zapis, który nie posiada znamion estetyzacji. [...] Różnica pomiędzy praktykami wizualnymi a sztuką jest regulowana przez ekonomię, jednak ta relacja nie zależy jedynie od tego, czy wygenerowano artefakt czy nie. Nowa wartość, w kwestii czysto finansowej pochodzi z dyseminacji obrazu przez media masowe. patrzenia, czyli

Koncentrując się na coraz bardziej szczegółowych pojęciach, czas zmierzyć się z podstawowym medium, którym opracowanie to się zajmuje, czyli z fotografią. Kluczowym założeniem jest to, że mówimy o zjawisku niespójnym ontologicznie. Fotografia może należeć do klasycznie rozumianej dziedziny sztuki, jest też praktyką wizualną, może być nośnikiem wiedzy w sensie dokumentalnym, jest informacją, tworzą ją ludzie, ale też maszyny... Nie należy również zapominać, że fotografia powstawała mniej więcej w tym samym czasie w różnych miejscach i w oparciu o dwa zupełnie odmienne pomysły. Z jednej strony stał Henry Fox Talbot z reprodukowalnym procesem negatywowym, z drugiej Louis Daguerre z artefaktem, niepowtarzalnym dagerotypem. W wypadku fotografii reprodukowalność zawsze była kwestią istotną, problematyka pozostawiania po sobie obiektu bądź też jego wartości stanowią odrębną kategorię, której nie można wpisać w dychotomię sztuki i praktyk wizualnych opisaną powyżej. Cały czas jednak prawdziwe jest stwierdzenie, że aspekt wartości jest ściśle związany z rozprzestrzenianiem się obrazu, szczególnie jeśli przyjmiemy, że żyjemy w świecie obrazocentrycznym. Możliwe, że źródłem tej wartości nie jest doświadczanie w relacji odbiorca – twórca, a w funkcjonowaniu wielu elementów, które wcześniej nie były brane pod uwagę. Z pewnością można rozpatrywać to z perspektywy zmiany sposobu

18. Rogalo, J. (2013), Beholder as a Co-creator in Visual Practices After the Digital Revolution. Niepublikowana praca magisterska. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk, s. 6.

patrzenia, czyli odejścia od modelu kartezjańskiego w stronę teorii postmodernistycznych, ale też transhumanistycznych, ponieważ natura niektórych czynników, szczególnie po rewolucji cyfrowej, nie jest ludzka (non-human)¹⁹.

Cyfrowość, nie tylko w kontekście fotografii, ale jako całe zjawisko, również wymaga wyjaśnienia. Kultura cyfrowa, bo ona jest efektem rewolucji cyfrowej, nie polega jedynie na tym, że obrazy, dźwięki i wszelkie inne interakcje zmieniły się w kod binarny. Reperkusje tegoż zdarzenia wymagają nowego języka, który będzie w stanie opisać, w jaki sposób technologia i Internet (jako jeden z ważniejszych elementów) kształtuje zachowania, interakcje i modele komunikacyjne. Badając kulturę cyfrową, musimy zadać pytanie, dlaczego nowym modus operandi człowieka w świecie cyfrowym jest ciągle odwoływanie się do sieci? Czemu Wikipedia wypiera każdą inną encyklopedię, dlaczego blogi wypierają tradycyjne magazyny?

Kultura cyfrowa jest Internetem, transhumanizmem, sztuczną inteligencją, cyber etyką, bezpieczeństwem, polityką prywatności. Jest hakowaniem, inżynierią społeczną i współczesną psychologią. Ujmując zjawisko bardziej kontekstowo, kultura cyfrowa jest używaniem mediów społecznościowych jako naszego głównego źródła interakcji z innymi; dzieleniem się każdą chwilą w Internecie; fenomenem selfie; obsesją live streamingów; obsesją anonimowości w internetowych społecznościach; Apple Pay i Android Pay; technologią, którą ubieramy jak ubranie; używaniem emoji w celu ułatwienia komunikacji; uzależnieniem od Internetu i smartfona; ekonomią dzielenia się; zapisywaniem w chmurze; Internetem rzeczy .^{20 21}

19. Pojęcie non-human (bądź: nonhuman) wskazuje na inne świadome byty, które nie są ludźmi. Mogą być nimi: rośliny, zwierzęta i inne organizmy żywe, a także byty technologiczne.

W konsekwencji, myśląc o kulturze cyfrowej i cyfrowości musimy zastanawiać się, w jaki sposób relacja między technologią a ludzkością kształtuje nasz sposób funkcjonowania w życiu codziennym. Oczywiście sama struktura kodu, algorytmy, na podstawie których ten świat działa są interesujące, jednak w kontekście fotografii funkcjonują one cały czas raczej na płaszczyźnie estetyki. Choć oczywiście programowanie, w tym realizacje Maxa Pinckersa i Thomasa Ruffa, staje się powoli częścią praktyk wizualnych, nie może się to jednak równać z tym, co robią wielkie korporacje, na przykład Google, który już posiada system oparty na sztucznej inteligencji generujący obrazy fotograficzne.

Definicja fotograficznego wernakularyzmu jest równie skomplikowana jak sam charakter medium – najczęściej jednak chodzi o fotografię, która funkcjonuje poza kontekstem sztuki oraz dokumentalności. Inna definicja przyjmuje, że fotografia wernakularna to taka, która nie została wykonana przez profesjonalistę, osobę o „wykształconym oku”²². Przypomina to sposób funkcjonowania pojęcia wernakularyzmu w architekturze, gdzie mówimy o osadzeniu w tradycji, materiałach, sposobach budowania, ale też o tym, że projektant (i zazwyczaj również budowniczy) jest anonimowy, zaś podstawą projektu nie jest wiedza teoretyczna lecz lokalna specyfika²³. Skłaniam się ku temu, żeby definicję tę rozsze-

20. We wszystkich wypadkach, kiedy cytuję teksty angielskojęzyczne, tłumaczeń dokonuję sam.

21. d’Arnault, C. (2015), What is Digital Culture? Pobrano z: <https://digitalculturist.com/what-is-digital-culture-5cbe91bfad1b>

22. Whalen, C. (2009), Interpreting Vernacular Photography: finding „me” - a case study. W: Howells, R., Matson, R. W. (red.) Using Visual Evidence. McGraw-Hill, Maidenhead, s. 78-93. **Patrz HP REF #60**

24. Oliver, P. (1997), Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World. Theories and Principles 1, Cambridge University Press. Pobrano z: <http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.baztech-380c4d03-f87c-44a6-85ff-7a2f42eaf287>

rzyć o fotografię, która: jest tworzona przez profesjonalistów, ma charakter dokumentalny, jednak jej funkcja tak daleko odbiega od dyskursu przez swoje wyspecjalizowanie, że nie można spojrzeć na nią z perspektywy innej niż czysto utylitarna – fotografia przemysłowa, laboratoryjna lub medyczna też mają charakter wernakularny. Możemy rozpatrywać w tej kategorii np. cartes de visites, pocztówki z frontu wysyłane podczas pierwszej wojny światowej czy zdjęcia z fotofiniszu podczas zawodów sportowych. W tym sensie fotografia wygenerowana przez algorytm również jest wernakularna, gdyż funkcjonuje poza wizualną i techniczną historią fotografii, a sam obraz można traktować jako skutek uboczny. Fotografia wernakularna to też fotografia bez autora lub z autorem kolektywnym (na przykład społeczność funkcjonująca na platformie Instagram). Anonimowość spojrzenia, którą fotografia wernakularna za sobą niesie, była i jest inspiracją dla wielu fotografów, np. dla Walkera Evansa, który pracując dla Farm Security Administration zakładał, że dzięki pewnej niedbałości charakteryzującej pracę amatorów i prostocie kompozycji sprzeciwiającej się piktorializmowi będzie w stanie stworzyć obraz obiektywny w odbiorze. Po Evansie w podobnym stylu pracowali fotografowie tacy jak Lewis Baltz, Donovan Wylie i Martin Parr, ale też całe pokolenie młodych polskich fotografów, w tym ci związani z wydawanym przeze mnie „Normalizmem”.

Używając określenia „cyfrowy wernakularyzm” myślę o tych formach fotografii, które powstały w wyniku ucyfrowienia tego medium. Myślę o fotografii tworzonej na potrzeby mediów społecznościowych, o fenomenie selfie, o sposobach dzielenia się obrazami fotograficznymi na forach i portalach. Myślę również o kryzysie dokumentalizmu. Wątpliwości co do tych zagadnień, opiszę dokładniej w rozdziale trzecim. W pracy badawczej cyfrowy wernakularyzm zestawiam z fenomenologią, a raczej z kierunkiem fenomenologicznego postrzegania fotografii, który według mnie stanowi alternatywę dla nowego świata fotografii powstałej w wyniku rewolucji cyfrowej.

2.3 METODOLOGIA BADAWCZA

Podjmując się opracowania monograficznego tak szerokiego i wielowątkowego zagadnienia, jakim jest zjawisko nudnej fotografii, zmuszony jestem sięgać do źródeł spoza mojej dziedziny. Śledzę teksty socjologiczne, filozoficzne, polityczne, ekonomiczne...

W konsekwencji odczuwam coraz większy niedosyt, gdyż wszystkich tych porządków pogodzić nie można, tak samo jak nie przemówię płynnie językiem filozofów. Tak szerokie ujęcie tematu ujawnia coś, co dotyka wszelkich opracowań ocierających się o naukę – poczucie braku, nieukończenia, niekiedy braku klarowności czy nawet zaprzeczanie samemu sobie. Chcę wierzyć, że przekazana myśl będzie rezonować, aby w przyszłości znaleźć swoją pozycję w teorii wszystkiego.

Badanie, które przeprowadzam jest przede wszystkim pracą analityczno-krytyczną opierającą się na hermeneutycznej analizie istniejących już źródeł. Nie jest to jednak badanie normatywne. Porządki mieszają się dowolnie. Nie dzieje się tak bez przyczyny – zwracałem już uwagę na brak odpowiedniego języka, by w pełni odpowiedzieć na zadane przeze mnie pytania, dlatego pozwalam tu sobie na pewnego rodzaju dowolność. Wierzę, że dzięki niemalże hipertekstualnemu czytaniu i przetwarzaniu tekstów będę w stanie odpowiedzi te znaleźć.

Przedłużeniem pracy teoretycznej jest badanie eksperymentalne, które polega na ciągłym permutowaniu wyników części analityczno-krytycznej. W konsekwencji powstałe prace wizualne są ilustracjami do koncepcji, którą konstruję. Taka forma pracy wymaga wytłumaczenia, gdyż zgodnie z instytucjonalnymi rygorami związanymi z nadawaniem stopni naukowych istotą jest dzieło, podczas gdy część teoretyczna – czyli ta – ma jedynie status opisu. Z tego powodu kluczowe będzie nawiązanie do tego, czym jest w mojej pracy dzieło, jak to dzieło traktuję oraz co uprawnia mnie do stwierdzenia, że sama praktyka krytycznego myślenia konstytuuje pracę w kontekście fotografii. Niniejsza praca jest pracą doktorską bronią na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, dziedziną doktoratu są sztuki piękne, a zakresem sztuki plastyczne, czyli według definicji słownikowej „dziedziny

twórczości artystycznej percypowane wzrokowo”. Zakresem pracy nie jest więc teoria sztuki czy teoria fotografii jako medium sztuki, które wydawałoby się percypowane wzrokowo być nie mogą, choć przecież czytanie może być określane jako wyjątkowy typ percepcji wzrokowej, który w istocie dopełnia percepcję wzrokową dzieła rozumianego w sposób tradycyjny. Zakres sztuk plastycznych jest o tyle problematyczny, że w języku polskim nie jest jasny. Angielskie fine art definiuje się jako wytwory, zwłaszcza te wizualne (percypowane wzrokowo), które podziwiamy ze względu na ich estetyczną bądź intelektualną treść, lecz wytwory te nie są w żaden inny sposób określone. Za Fryderykiem Schillerem możemy przyjąć, że sztuka jest tym, co samo ustanawia swą regułę²⁴, a przywołując „Free International University Manifesto” Josepha Beuysa i Heinricha Bolla z 1973 roku mogę stwierdzić, że: „Kreatywność nie jest zarezerwowana jedynie dla ludzi praktykujących którąś z tradycyjnych form sztuki, a nawet w przypadku artystów twórczość nie jest ograniczona do doświadczenia ich własnej sztuki”²⁵. W kontrze do ostatniego stwierdzenia powinniśmy spytać, czy w takim razie wszystko, co tworzy artysta jest sztuką? Odpowiedź będzie zawierać warunek: tylko jeśli możemy podziwiać to ze względu na jego estetyczną lub intelektualną treść. Intelektualną treścią i formą artystycznego wyrazu są manifesty pisane przez artystów. Niniejsza praca jest kontynuacją tradycji fotografów piszących o fotografii, swoim medium. Nie chodzi mi o tworzenie opisów do swoich realizacji, lecz o pogłębioną refleksję na temat kondycji fotografii. To medium, charakteryzujące się ontologiczną niespójnością

24. Siemek, J. M. (1970), Fryderyk Schiller. Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa, s. 71-97.

25. Beuys, J., Böll, H. (1973), Manifesto on the foundation of a Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research. W: Joachimides, C., Rosenthal, N. (red) Art into Society, Society into Art: Seven German Artists - Albrecht D., Joseph Beuys, K. P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger, Klaus Staeck, and Caroline Tisdall, s. 49.

(a w konsekwencji autotematyzmem, ponieważ wszystko co wykracza poza fotografię wernakularną jest próbą znalezienia własnego języka o medium przez medium) wymaga przetwarzania i dostosowywania tego, co już o fotografii powiedziane zostało w taki sposób, by móc stać ramię w ramię z nieustannie rozwijającą się technologią, na której przecież w dużym stopniu opiera się dyskurs. Obraz w takim wypadku jest jedynie potwierdzeniem przejścia procesu pracy.

2.4 STRUKTURA ROZPRAWY

„Nudna fotografia – cyfrowy wernakularyzm i fenomenologia” rozpoczyna się od nakreślenia obecnej kondycji medium. W rozdziale „Fotografia zdewaluowana – analiza sytuacji bieżącej” odwołuję się do trzech aspektów, które są symptomami fotografii cyfrowej czy też fotografii po rewolucji cyfrowej, gdyż i taki podział należałoby zrobić. W pierwszej części odnoszę się do kryzysu fotografii dokumentalnej i roli fotografii jako narzędzia, dzięki któremu można wiernie przedstawiać rzeczywistość. Oprócz łatwości, z jaką możemy manipulować obrazem za pomocą odpowiedniego oprogramowania czy smartfonu jest kilka innych przyczyn tego procesu. Są to przyczyny ekonomiczne – nie opłaca się utrzymywać fotoreporterów, gdy każdy przechodzień jest wyposażony w aparat, zwłaszcza że fotoreporterzy kojarzeni są głównie z manipulacją obrazami. Trudno przeprowadzać autorskie projekty dokumentalne, gdyż w zasadzie nie na się ich sprzedać, a ekonomia oparta na grantach prowadzi wielokrotnie do dalszych manipulacji, które są niczym innym niż efektem desperacji młodych, próbujących przebić się do obiegu reporterów. Okazuje się bowiem, że o świecie łatwiej jest opowiadać przez projekty z pogranicza, które nie aspirują do roli dokumentu, lecz przedstawiają wybraną problematykę za pomocą wizualnych metafor. Kolejnym aspektem, jaki podejmuję jest rola fotografii w mediach społecznościowych. Odwołując się do Lwa Manovicha staram się zrozumieć mechanizmy funkcjonowania wśród ogromnej ilości takich samych obrazów, mających niezwykle krótki czas życia, określony przez feed.

Patrę na nie z perspektywy rytualnego działania, poprzez które realizuje się wizja życia w wybranej subkulturze platformy Instagram. Trzeci aspekt jest sumą dwóch poprzednich: patrę na fotografię jako na informację, kod, zestaw danych, który mówi więcej o fotografującym niż o samym sfotografowanym świecie. Zastanawiam się, w jaki sposób sztuczna inteligencja może kreować własne treści oraz jak można wykorzystywać fotografię jako daną do celów kontroli i opresji.

Rozdział „Patrzenie – ramy teoretyczne” ma na celu postawienie fundamentu teoretycznego, na którym będę konstruował pojęcie nudnej fotografii. Pierwsza część dotyczy fotografii w kontekście konstrukcjonistycznych teorii społecznych, odwołuję się tutaj do Petera Bergera oraz tekstu Thomasa Luckmanna „Social Construction of Reality”²⁶. Koncentruję się tu szczególnie na wątkach związanych z habitualizacją i instytucjonalizacją obrazu „tworzonego społecznie”, czyli takiego, którego odbiór jest programowany przez istnienie w konkretnym społeczeństwie. Odnoszę się również do teorii aktora-sieci (ANT) Bruno Latoura, która porządkuje zagadnienie metodologicznie oraz poniekąd uprawnia mnie do skorzystania z zasobów wykraczających poza dyskurs. ANT jest też kluczowym pojęciem kontekście budowania sieci pojęć i kontekstów, w których równorzędnie traktować możemy sprawczość ludzi i bytów nieludzkich, co moim zdaniem oznacza, że kwestii fotografii nie musimy rozpatrywać jedynie według kartezjańskiego porządku.

Ustaliwszy teoretyczny punkt widzenia w kolejnym rozdziale zastanawiam się na tym, w jaki sposób zagadnienia te rezonują w społeczeństwie po rewolucji cyfrowej. W pierwszej części podejmuję próbę zdefiniowania tego, czym jest nowa ekonomia – co ją charakteryzuje i dlaczego fotografia jako nośnik informacji ma tak wielką wartość, stając

26. Podczas powstawania niniejszej pracy pojawiło się na rynku polskie wydanie pracy Petera Bergera i Thomasa Luckmanna – tytuł przetłumaczono jako „Społeczne tworzenie rzeczywistości”, ja jednak odwołuję się do tekstu wydanego w języku angielskim i posługuję się tłumaczeniami własnymi.

się quasi-walutą. To, w jaki sposób skonstruowane są rynki oraz jak wygląda kondycja pracy widacznia się w tym, jak konstruuje się fotografię. Dzielę ją tu na dwie główne ścieżki – pierwszą, gdy traktujemy ją jedynie jako niematerialne dane przenoszące przede wszystkim informacje o nas samych jako elementach potrzebnych do sprawnego funkcjonowania systemu, i drugą, która zakłada, że fotografia może funkcjonować niejako poza systemem i materializować się w baudlerowskiej figurze flaneura. Flaneur jest postacią, która pozornie oddaje się zwykłej nudzie, jednak jego nuda jest inna – śledzę więc różne definicje nudy, koncentrując się na głębokiej metafizycznej nudzie opisanej przez Martina Heideggera²⁷. W oparciu o nudę, która jest źródłem samopoznania i świadomości, piszę część „Odnajdywać się”. W niej upatruję szansy na to, żeby potraktować nudę jako fenomenologiczne narzędzie, dzięki któremu pozornie banalne działania mogą stać się częścią wyższego porządku.

Ostatnim rozdziałem jest nudna fotografia, gdzie przez pryzmat wcześniejszych części badania ponownie odnoszę się do trzech najważniejszych dla mnie nurtów, takich jak szkoła dusseldorfska czy nawet mniejszych jednostek – spotkań, punktów styku twórców fotografii, jak wystawy „New Topographics” pod kuratelą Williama Jenkinsa i „Nowi dokumentaliści” Adama Mazura. Zastanawiam się, co wnoszą one do dyskursu dotyczącego fotografii oraz szukam w nich odpowiedzi na stawiane wcześniej pytania. Na ich podstawie wysnuwam cztery syntetyczne wnioski dotyczące potencjału fotografii z perspektywy metajęzyka, przestrzeni, odbiorcy i twórcy, starając się tym samym skonstruować zestaw podstawowych zasad, które staną się kluczem do zrozumienia nudnej fotografii.

2.5 STRUKTURA DZIEŁA

Opis struktury dzieła jest dla mnie trudny, gdyż jeśli miałbym wskazać punkt centralny czy

27. Heidegger, M. (1995), *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, s. 78-175.

oś, wokół której powstaje praca, musiałbym wskazać coś, co jest ważniejsze od innych elementów. Gdybym miał wskazać jakiś początek i koniec, musiałbym nadać rzeczom linearny bieg, podczas gdy niejednokrotnie zwracam uwagę na brak efektywności takich rozwiązań. Jeśli zaś kluczem do czytania dzieła miałyby zostać sposób, w jaki elementy zostały zaaranżowane w konkretnej przestrzeni, musiałbym się mierzyć z wtórnością – sytuacją, w której całe moje działanie wyczerpywałby język stworzony przez konceptualizm, a później rozwinięty przez Fluxus. Być może takie rozwiązanie nie byłoby najgorsze, gdyż czas rozwoju tych ruchów jest tożsamy z pojawieniem się w fotografii idei, które umożliwiają stworzenie takiej konstrukcji. Ów język nie będzie jednak skutecznie opisywał postępującej kompulsywności, eklektyzmu, stąpania na granicy tautologii, nie wytłumaczy również, dlaczego podejmuję się badania powstałych już fotografii przez ich remiks, reappropriację, hacking bądź reenactment (odtworzenie) – zadania, które wykonuję nie w ramach, lecz wobec interfejsu, wobec systemu i obowiązującego instytucjonalnego kodu, z jednej strony traktującego fotografię jako informację o rynkowej wartości, znajdującą swój zbytni jako część późnej ekonomii neoliberalnej, a z drugiej jako byt zniszczony przez instytucje sztuki i kultury, zbytni kurczowo trzymające się piktorialnego charakteru medium i, co paradoksalne, w tym samym czasie zastanawiające się nad jego statusem jako nośnika prawdy (rozumianej znów jako informacja).

Pomimo rozczarowania stanem obecnym wierzę, że fotografia może być źródłem poznania i źródłem prawdy o świecie, jednak jej prawdziwość nie jest oparta o możliwość tworzenia reprezentacji ani o indeksykalną relację z rzeczywistością, a wywodzi się z intelektualnego procesu powstającego w wyniku szeregu interakcji między twórcą, odbiorcą, przestrzenią, obiektem, meta-językiem i światem przedstawianym (niezależnie od tego, czy przyjmujemy, że świat ten istnieje naprawdę, czy jest jedynie konstrukcją), które to mają za zadanie ujawnić w sposób fenomenologiczny istotę fotografii. Metoda ta nawiązuje do koła hermeneutycznego, w którym rozumienie i interpretacja są ze sobą powiązane w ciągle ewoluującym procesie; nawiązuje również do cybernetycznego pojęcia feedback loop, w którym wybrany aspekt wyniku działania jest poddawany powtarzalnej operacji, mającej na celu sprawdzenie, w jaki sposób funkcjonuje całość, a w końcu ujawnia również

swoj hipertekstualny charakter, pozwalając na, po pierwsze, wejście w proces w każdym dogodnym momencie, a po drugie – rezygnując z hierarchicznego potraktowania materiału, umożliwiając tym samym dowolność analiz w oparciu o odmienny paradygmat patrzenia na fotografię.

W wyniku przeprowadzonego przeze mnie badania powstała ilustracja składająca się z czterech autonomicznych elementów. Każdy z tych elementów dotyczy teorii fotografii zawartej w niniejszym tekście, i mogą być one czytane jako całość bądź jako części. W skład ilustracji wchodzi: „Manifest nudnej fotografii” (MNF), „Przewodnik hermeneuty po fotograficznych przestrzeniach pomiędzy cyfrowym wernakularyzmem a fenomenologią” (HP), „Hermeneutyczna mapa myśli” oraz kolekcja książek fotograficznych. Wszystkie te elementy zostaną umieszczone w galerii Ul – niewielkiej, niezależnej przestrzeni, która koncentruje się na przedstawianiu sztuki krytycznej.



Fot 2. Galeria Ul. HP REF #61

W pierwszym odczuciu Ul może zdać się wyborem dziwnym, bo jest to galeria mieszcząca się w niewielkim mieszkaniu w podlegającej dynamicznej zmianie części Gdańska . To miejsce jest zbyt małe, by stworzyć wystawę wysokiej rangi, i zbyt małe, by zaprezentować więcej niż dwie duże fotografie, być może również jest za małe, by pomieścić więcej niż 20 osób w tym samym czasie. Dla mnie jednak fakty te stanowią zalety – cechy i lokalizacja galerii sprzyjają nudzie, ale i intymności, samo miejsce zaś wymaga od widzów wejścia w relację z elementami, które tam umieszczę. Dyskomfort z tym związany przywodzi na myśl wystawę czeskiego artysty Jana Uranta, którą organizowałem²⁸. W małej sali galerii 3A Jan umieścił napis „W małym



Fot 3. W małym pokoju możesz powiedzieć to, o czym w dużym pokoju mówić nie można., Jan Urant, 2012. Fotografia pochodzi z archiwum 3A Project Space.

28. Galerię 3A Project Space prowadziłem w latach 2011-2013 w Gdyni, wystawa Jana Uranta była równocześnie wystawą inauguracyjną przestrzeni.

pokoju możesz powiedzieć to o czym w dużym pokoju mówić nie można”. Ta konstrukcja językowa, w której mówienie mniej staje się przywilejem towarzyszy mi od czasów, gdy zacząłem interesować się zagadnieniem fenomenologicznej nudy, stanowi też rewelacyjny opis zachowań związanych z kulturą tworzoną przez media społecznościowe. Podsumowując, chcę jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że UI nie jest przestrzenią instytucjonalną ani w żaden sposób zinstytucjonalizowaną – nie tworzy hierarchii między kuratorem, twórcą i odbiorcą, nie jest też przestrzenią zaangażowaną w rynek sztuki. Posiada natomiast unikatową tożsamość związaną ze swoją lokalizacją i osobami, która tę galerię tworzą – nie jest nie-miejscem, a raczej przestrzenią z konkretnie skonstruowaną misją i potencjałem rozwoju.

Wchodząc do galerii UI nie zamierzam dokonywać w niej żadnych zmian ani transformacji – nieodmalowana ściana, wbite gwoździe, na których zawieszono były prace, piece stojące w rogu nie zaburzają tworzonej przeze mnie misternie konstrukcji, są elementami poświadczającymi historię miejsca. Tworząc wystawę, będę nawigował dookoła nich. Nie mam na celu tworzenia dekoracji czy tła, nie chcę wprowadzać w tę przestrzeń elementów obcych, które mają poprawić komfort osób biorących udział w wystawie. Nie próbuję również tworzyć sensu stricto environment ani nie myślę o kontekście działań site-specific, zajmuję raczej pozycję, która odwołuje się do „Estetyki relacyjnej” Nicholasa Bourriaud, który w tym, a także w innym dziele, „Radicant”, tłumaczy, że współczesne praktyki wizualne mają moc organizowania mikrospołeczności za pomocą mechanizmów produkcji i reprezentacji²⁹. W konsekwencji nie można patrzeć na przejawy praktyk wizualnych jako na coś odrębnego i skonstruowanego po to, by pełniło jakąś funkcję, lecz jako na działanie integrujące poza procesem habitualizacji, o którym piszą Berger i Luckmann³⁰

29. Bourriaud, N. (2009), *Radicant*. Sternberg Press, Nowy Jork, s. 122.

30. Berger, P. L., Luckmann, T. (1967), *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Anchor, Nowy Jork.

w kontekście fundamentów instytucji. Z tego samego powodu trudno uznać konstruowaną przeze mnie sytuację za happening – nie tworzę scenariusza czy planu, będzie to raczej nie-wydarzenie, które zaburza bieg czasu, jak i relacje pomiędzy elementami, które konstytuują wydarzenie artystyczne.

2.5.1. Manifest nudnej fotografii³¹

Manifest, który włączam do niniejszej pracy, uważam za najważniejszy element całej realizacji. Projekty, wystawy czy publikacje, które tworzę zawsze uzupełnia jakaś forma tekstu. Ten manifest pełni funkcję podobną do przypisu w pracy naukowej, ale też zapisu, który zakładając stan ciągłej transformacji pozwala zapamiętać, o co właściwie mi chodziło i jaki punkt widzenia mam przyjąć, by odnaleźć punkt wyjścia do analizy danego dzieła. Tworząc manifest, w istocie nie robię nic innego niż formalizuję swoje cele, intencje i zasady, które w danym momencie kierują moją twórczością. Tak było też w 2011 roku, kiedy to stworzyłem manifest normalizmu na potrzeby wydanej przeze mnie publikacji zbiorowej pod tytułem „Normalizm II” :

W zasadzie normalizm jest banalny i przepracowany do znużenia. [...] Normalizm kładzie nacisk na proces mentalny i poszukiwanie piękna w tym, co zwykłe i nieciekawe. Normalizm pochodzi od czasownika normalizacja. Opisuje powrót do normalnego stanu po przeżyciu dziwnego, niecodziennego doświadczenia. Uważam, że ta kondycja jest najważniejszym elementem, w momencie gdy patrzymy na fotografię jako na proces intelektualny, w którym pomijamy aspekty techniczne. Dlatego niezależnie od tego, czy pracujemy aparatem

31. Patrz rozdział 8. **HP REF #27**

wielkoformatowym, czy telefonem komórkowym, w momencie gdy fotografujemy, towarzyszy nam specyficzna progresja emocji. Widzimy kadr – rośnie napięcie, które osiąga plateau, gdy jeszcze raz analizujemy wszystkie elementy. Naciśnięcie spustu migawki jest chwilą uwolnienia. Zapis zostaje stworzony. Powracamy do zwykłej rutyny³².

Manifest normalizmu stanowi punkt wyjścia do szerszego badania nad nudną fotografią, rozszerzonego o wątki, które wsześniejsz pozostawały dla mnie niedostępne, ponieważ moja praktyka fotograficzna ograniczała się działań pozostających na skraju dokumentalizmu. W tamtym okresie koncentrowałem się w pełni na wytwarzaniu obrazów, nie rozumiejąc, że może istnieć inny sposób pracy z fotografią, który nie umniejsza mojej wartości jako twórcy. Polega on na analizie i reappropriacji powstałych obrazów – wszak już Susan Sontag pisała, że wszystko zostało sfotografowane, po co więc tworzyć jeszcze więcej fotografii³³. Oprócz tworzenia własnych obrazów za pomocą aparatu, skoncentrowałem się więc na fotografii znalezionej i archiwalnej, zacząłem też odnosić się do fotografii za pomocą prac teoretycznych i konceptualnych. Zrozumiałem również, że fotografia nie musi oznaczać figuratywnej reprezentacji rzeczywistości, że jest raczej sposobem myślenia o tej rzeczywistości. Dlatego też uważam, że manifest sam w sobie posiada znamiona dzieła.

Podczas wystawy w galerii Ul manifest przyjmie fizyczną formę, która w naturalny sposób ulega dyseminacji i rozkładowi. Każdy z wydruków będzie numerowany. Podczas wystawy w galerii Ul manifest przyjmie fizyczną formę, która w naturalny sposób ulega dyseminacji i rozkładowi. Każdy z wydruków będzie numerowany, a cały

32. Rogalo, J. (2011), Manifest Normalizmu. W: Normalizm II. Wyd. Niezależne.

33. Sontag, S. (2009), O fotografii. Karakter, Kraków, s. 4.

proces śledzony i dokumentowany do momentu, gdy wydrukowany nakład się skończy. Po zakończeniu trwania wystawy paleta zostanie przewieziona w inne miejsce, gdzie pozostanie do zakończenia procesu. Ta realizacja, oprócz spełniania swojej podstawowej roli jako nośnika dla manifestu nudnej fotografii, jest też instalacją, która nawiązuje do trzech manifestów sztuki autodeskraktywnej Gustava Metzgera. Dyseminacja i rozkład zawsze towarzyszą produkcji. Nie ma znaczenia, jak wygląda proporcja między nimi, bo zawsze współistnieją, co Metzger uważał za przedziwną i nieakceptowalną cechę współczesnego świata, czyli istnienie nadmiaru i skrajnego głodu w tym samym czasie³⁴. Dziś, choć to kwestia nieco dygresyjna, sama produkcja, a raczej nadprodukcja, jest powodem rozkładu. Produkuje się tyle treści, obiektów, prawd, fotografii, że ich rozprzestrzenienie się jest niemalże niemożliwe, istnieją jedynie jako nieczytelne dane na serwerach, towary zalegające w magazynach lub odpady na wysypiskach śmieci, podczas gdy my nadal owładnięci jesteśmy potrzebą ciągłej produkcji, która paradoksalnie jest katalizatorem naszego upadku jako cywilizacji.

Manifest przedstawiony w ten konkretny sposób, podobnie jak każda fotografia umieszczona na Instagramie, a w zasadzie jest to jeszcze bardziej widoczne na Snapchacie, ma określoną długość życia w feedzie. Odnalezienie danego obrazu może stać się niemożliwe, gdyż setki innych w organiczny sposób zakrywają go. Z drugiej strony, wygenerowana odpowiednia ilość interakcji przedłuża jego okres życia. Manifest zabrany do domu przez uczestników wystawy, wykorzystany jako zakładka do książki, zawieszony na ścianie czy wysłany do kogoś ma w sobie potencjał, by stać się nośnikiem idei poza standardowymi kanałami obiegu informacji, choć i tak zdaje się być czymś skazanym na rozkład i zapomnienie – czymś niepotrzebnym. Pomimo że zawiera w sobie radykalny i nieco tautologiczny komunikat: „straciliśmy fotografię – chcemy fotografii straty”, tekst wzbudza niewiele emocji, bo nie przewija się sam przed naszymi oczami.

34. Metzger, G. (1960), Manifesto Auto-Destructive Art. Pobrano z: <http://radicalart.info/destruction/metzger.html>

2.5.2. Przewodnik hermenauty po fotograficznych przestrzeniach pomiędzy cyfrowym wernakularyzmem i fenomenologią (HP)

Przewodnik powstaje obok rozprawy i ma funkcję łącznika między wszystkimi innymi elementami a tekstem. Gdy wracałem do napisanych przeze mnie rozdziałów, niektóre pojęcia, które uważam za ważne, w toku pracy zmuszony byłem usunąć. Nie znajdowały miejsca w tekście z wielu powodów – unikałem zbędnych dygresji czy tych przemyśleń, które wynikają raczej z mojego osobistego stanowiska niż z przeprowadzanych analiz. W konsekwencji miałem dwie możliwości: przeniesienie ich do przypisów lub wykorzystanie ich w inny sposób. Zrezygnowałem z pierwszej metody, gdyż – o czym świadczy sama objętość przewodnika – praca stałaby się mało czytelna, zwłaszcza że główny tekst jest tak wielowątkowy. Postawiwszy na klarowność, rozważałem różne formy pracy z tekstem, od tkania dywanów, używania wyświetlaczy led, po tworzenie audiobooków, jednak szybko zdałem sobie sprawę, że takie potraktowanie materiału nie będzie funkcjonalne, gdyż nie będzie można w prosty sposób odnieść treści ostatecznie zawartych w przewodniku do treści rozprawy.

Ucząc się nowego języka, czyta się uproszczone wersje popularnych powieści, które na końcu zawierają krótki słownik wyjaśniający trudniejsze pojęcia lub idiomy. Taka forma glosariusza pozwala na przeniesienie treści bez zaburzania rytmu, a jeśli ktoś czuje potrzebę sprawdzenia słowa, może zrobić to w toku czytania lub w innym dowolnym momencie. Wychodząc od tego pomysłu, postanowiłem rozwinąć go w coś przypominającego *commonplace book*³⁵ – notatnik kompilujący przemyślenia, cytaty i inne ważne informacje, popularny w szczególności przed rewolucją Gutenberga, gdy samodzielne wykonanie kopii było niekiedy jedynym sposobem na wejście w posiadanie ważnego fragmentu książki lub

ważnego fragmentu książki lub zapamiętanie jakiegoś faktu. Choć otaczam się wieloma książkami, to sam taki commonplace book prowadzę – wertując strony i pisząc na papierze mogę później zdekodować w inny sposób wiedzę, do której się odnoszę. Czas, który muszę spędzić z danym fragmentem różni się od tego, gdy kopiuję go z dokumentu online lub jedynie zaznaczę w tekście.

Commonplace book jest więc dość intymną formą, ale w efekcie stworzony przewodnik nie podlega reżimowi pracy naukowej, jest moim osobistym sposobem na podzielenie się wybranymi aspektami z zaplecza badania. Znajdują się w nim definicje ze słowników i encyklopedii, a w wypadku niektórych określeń, do których nie znalazłem odpowiedników polskich, sugestie tłumaczeń pochodzących z translatorów online. Przy każdym z haseł umieszczam opisy, niekiedy koncentrujące się na eksplikacji danego zagadnienia, niekiedy zaś traktując je dygresyjnie. Wiele z tych fragmentów pochodzi bezpośrednio z mojego notatnika, gdzie wyrażam bardziej emocjonalny stosunek do zagadnień, które opisuję, ujawniam tam również fragmenty strategii czy pomysłów, które stosuję w powstałej przy badaniu pracy artystycznej. W niektórych wypadkach definicje i opisy uzupełnione są cytatami, które czasem tłumaczyłem na bieżąco, a czasem pozostawiałem w oryginale. Cytaty te nie prowadzą do dokładnych adresów bibliograficznych, choć zawsze są wyróżnione, wraz z podanym autorem i tytułem pracy. Przy wybranych hasłach znajdują się również ilustracje – albo bezpośrednio zacytowane fotografie z wybranych książek, które omówię na końcu tego rozdziału, albo zreprodukowane rysunki i diagramy z innych szkicowników, którymi posługiwałem się w trakcie badania. Ostatnim, i chyba najciekawszym, elementem jest znajdujący się tuż pod tytułem i numerem hasła odnośnik REF określający, w relacji do których haseł dany wpis się lokuje. W ten sposób na przykład hasła 7, 13 i 23 wchodzą w relację z hasłem o numerze 37, które z kolei łączy się z innymi, tworząc skomplikowaną sieć zależności i wpływów, do której można wejść w danym momencie i prześledzić wszystkie (bądź wybrane) wpisy. Podobne odnośniki znaleźć można i w niniejszym tekście – stanowią one autorską sugestię, że być może w tym miejscu przydatne będzie odwołanie się do danego hasła, choć oczywiście nie jest to z punktu widzenia konstrukcji tekstu niezbędne.

Przewodnik ma bardzo prostą formę. Jest to książka w formacie A4, z klejoną oprawą. W zasadzie przypomina bardziej magazyn albo katalog – nie wyróżnia się szlachetnością ani z punktu widzenia samego projektu, ani wykorzystanych materiałów. Do druku wykorzystuję serwis online produkujący niskonakładowe publikacje o bardzo ograniczonych parametrach (o kwestiach związanych ze standaryzacją i jakością ze szczegółami pisać będę na końcu rozdziału). Projekt graficzny nie jest ważnym elementem tej pracy. Przy wyborze fontów, budowaniu siatki czy łamaniu tekstu posługuję się jedynie elementarną wiedzą dotyczącą typografii książki³⁶, jak i doświadczeniem w projektowaniu książek fotograficznych, które choć czasem zawierają tekst, to jednak nie tyle, by móc powiedzieć, że jestem w dziedzinie łamania tekstu ekspertem. Dało mi to jednak swobodę w posługiwaniu się oprogramowaniem służącym do składu, a dzięki temu mogłem uzyskać klarowność, gwarantującą łatwość odbioru. W wypadku tym funkcja decyduje o formie.

2.5.3. Hermeneutyczna mapa myśli.

Hermeneutyczna mapa myśli umożliwia prześledzenie powiązań między wszystkimi elementami dzieła. Na wielkoformatowej fotografii odpowiednimi kolorami zaznaczone są relacje między hasłami z przewodnika, badaniami wizualnymi, i tekstem rozprawy. Obraz ten jest bezpośrednią reprezentacją notatek i schematów, które konstruowałem w trakcie prowadzonego badania w celu utrzymania porządku w prowadzonych wątkach.

Koncepcja mapy powstała szybko. Z połączenia na samym początku pięciu haseł utworzyłem diagram, w oparciu o który zbudowałem szkielet rozprawy. Poszczególne elementy tego schematu przenieśliem na samoprzylepne kartki i powiesiłem na ścianie pracowni. Z biegiem czasu diagram ten nie rozrósł się, przez niemalże trzy lata pozostał na

36. Mitchell, M., Wightman, S. (2012), *Typografia książki* – podręcznik projektanta. d2d.pl, Kraków.

REF 1
ABSTRAKCYJA

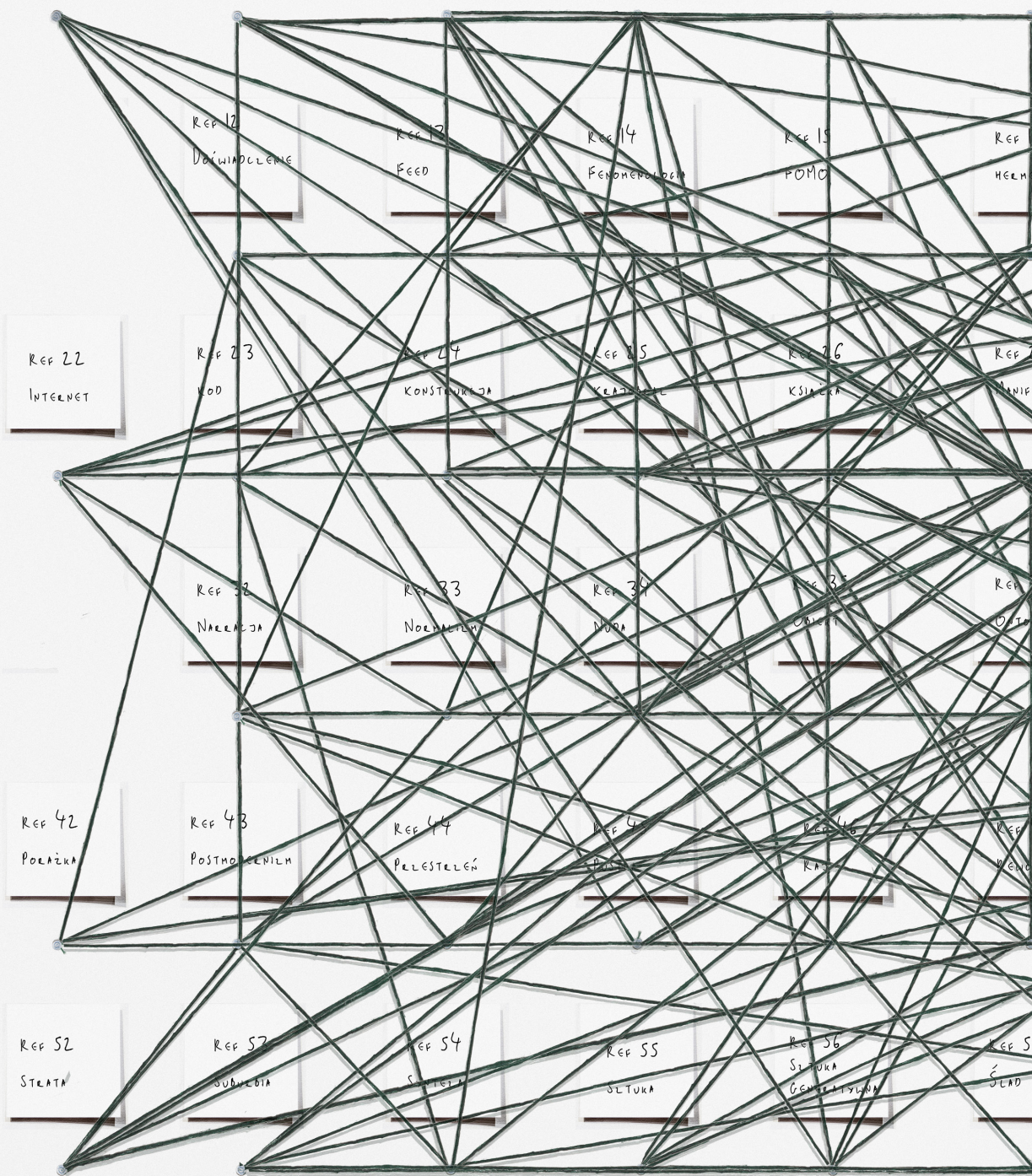
REF 2
ARTER
WALKER
EVANS

REF 3
AGENCJA

REF 4
ALGORYTM

REF 5
ANATOL

REF
ARCHI



REF 12
DOWIADULENE

REF 13
FEED

REF 14
FENOMENOLOGIA

REF 15
POMO

REF
HEM

REF 22
INTERNET

REF 23
KOD

REF 24
KONSTRUKCJA

REF 25
KREATYWNOSC

REF 26
KSIĄZKA

REF
MANIP

REF 32
NARZĘDZIA

REF 33
NOCHNILEN

REF 34
NOGA

REF 35
OBIEKT

REF
CITA

REF 42
POLAZKA

REF 43
POSTNOBECENIUM

REF 44
PELESTLEN

REF 45
PUNKT

REF 46
RAN

REF
WENC

REF 52
STELATA

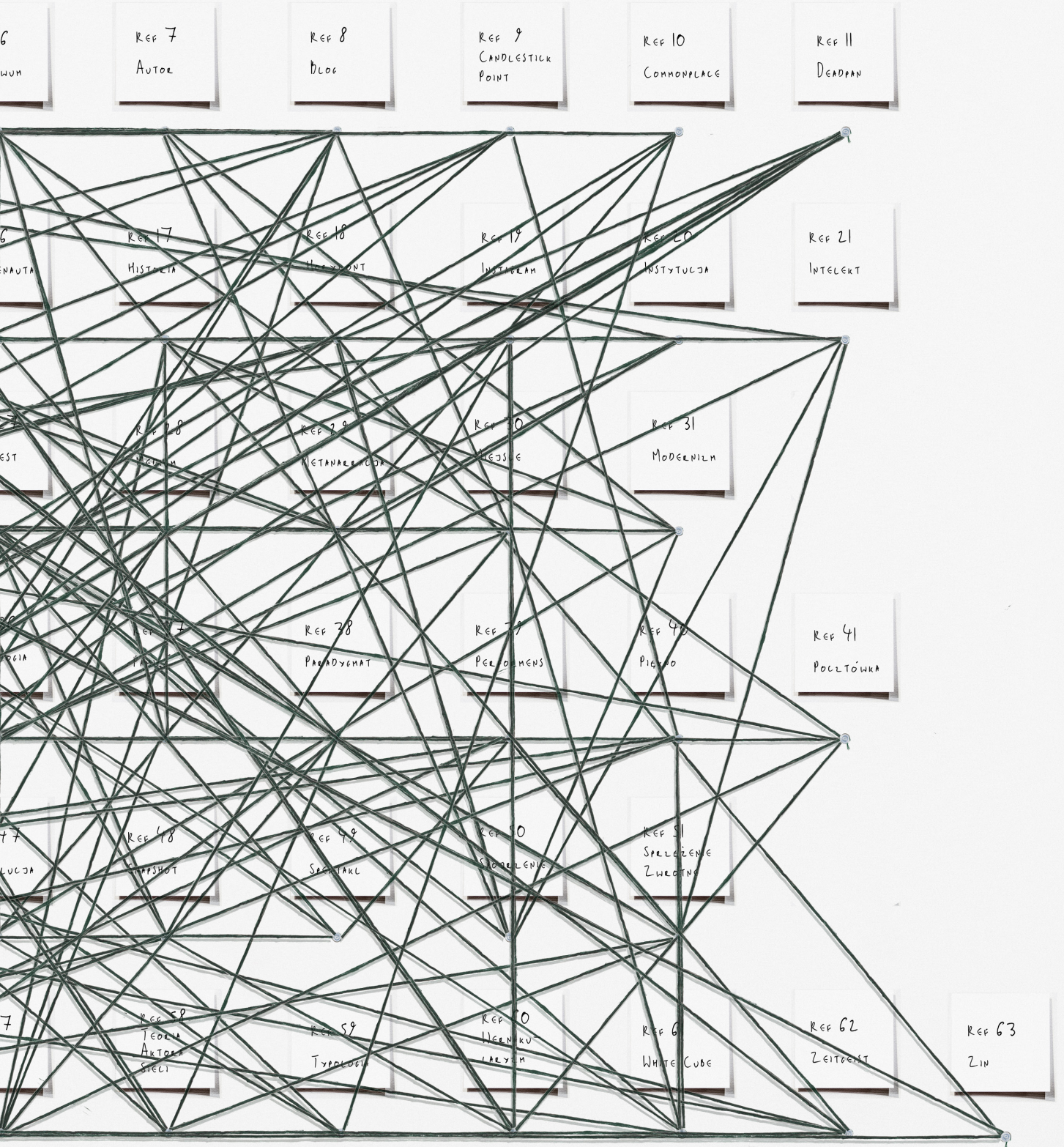
REF 53
SUBMEDIA

REF 54
SUTYET

REF 55
SUTUKA

REF 56
SUTUKA
GENEALOGIA

REF 57
SUTUKA





Fot 5. Szkic do mapy.

Na poprzedniej stronie: Fot 4. Hermeneutyczna mapa myśli. **HP REF #29**

ścianie w tej samej formie, ale rozwijał i zmieniał się jako element wielu innych sytuacji, których syntezy podejmuje się niniejsza realizacja. Prezentowana fotografia w zasadzie nie jest fotografią, a jedynie ją przypomina – to niedoskonały fotomontaż, nagromadzenie zlepionych ze sobą idei, które zazwyczaj nie są prezentowane jako część jednej całości, a mimo to sprawiają pozory integralności. Jest to w zasadzie charakterystyka całej mojej pracy. Opieram konstrukcję o tymczasowe relacje, podobne do tych łączących osoby podróżujące w tym samym wagonie metra w drodze do pracy, albo relacje tych, którzy na ostatnim etapie tej drogi jadą w górę tą samą windą – nie łączy ich nic oprócz celu, a ich spotkanie i zarazem istnienie jako mikrospołeczności trwa niezwykle krótko. Niemniej nawet nietrwałe, trwające sekundy relacje posiadają potencjał współistnienia. Podobnie też widz może przy pomocy mapy stworzyć własne ścieżki, śledzić wybrany wątek w oparciu o rozprawę, książki i przewodnik, bądź rozpracowywać współczesną, nudną fotografię na swój własny sposób.

We wielu momentach sygnalizuję, że cała realizacja funkcjonuje na pograniczu gry i wykorzystuje mechanizmy znane z klasycznych paragrafówek, podczas których gracz lub gracze czytają fragmenty tekstu i stawiani są przed wyborem – w zależności od ich decyzji czytają kolejny paragraf o określonym numerze. Świat gier paragrafowych jest jednak dość ograniczony, bo zakłada początek oraz koniec opowieści, podczas gdy kreowany przeze mnie świat jest w pełni otwarty.

2.5.4. Kolekcja książek fotograficznych

Na wstępie muszę wytłumaczyć, jak książki te traktować. Mówię o nich w kategoriach kolekcji czy dużego zbioru, gdyż każda z nich jest czymś w rodzaju dziennika badawczego, który odkrywać należy równoległe z czytaniem niniejszego tekstu. Nadane numery wskazują na kolejność, nie oznacza to jednak, że materiał odnoszący się do danej książki był ukończony jako pierwszy. Na pierwszy rzut oka prezentowany zbiór może wydać się eklektyczny, szczególnie jeśli skoncentrujemy się na typach obrazów, jakie znajdują się w środku, ale w rzeczywistości istnieje między nimi zapętlaająca się przyczynowo-skutkowa relacja (ostat-

nia książka zbioru łączy się z pierwszą), co pozwala na rozpoczęcie czytania zbioru w każdym momencie, dodatkowo sposób czytania nie jest narzucony – istnieje tu wiele porządków, wśród których można próbować znaleźć własną odpowiedź na pytania, które stawiam przed współczesną fotografią.

W powyższym akapicie kryje się odpowiedź na pytanie, dlaczego zdecydowałem się na pracę z książką fotograficzną. Jej historię, w wyczerpującym trzypiętomowym wydawnictwie „The Photobook – A History” opisali Martin Parr oraz Gerry Badger, sam nie jestem w stanie lepiej ująć powodów, dla których forma ta jest tak niezwykle rozwinięta i praktykowana przez fotografów w zasadzie od początku istnienia tego medium. Pozwolę sobie wobec tego na dłuższy cytat:

Photobook jest podstawowym środkiem ekspresji i dysemiacji prac wśród fotografów. Dzieje się tak, odkąd pierwsi praktycy zaczęli wklejać swoje zdjęcia do albumów, które kiedyś wypełniliby szkicami. Rzeczywiście – fotografia XIX wieku była wyjątkowo związana z książkami. Właściwym miejscem fotografii była biblioteka lub archiwum, choć wypełnione były oryginalnymi wydrukami, a nie drukowanymi reprodukcjami. [...] Pomimo że fotografia już na dobre pojawiła się na ścianach w galeriach sztuki, pozostaje ona zasadniczo medium drukowanym. Dla większości współczesnych fotografów książka fotograficzna jest podstawowym źródłem informacji o fotografii – o tym, co się dzieje, kto, co robi, co cieszy się popularnością. Fotografowie odkrywają tradycje tego medium i generują własne pomysły za pomocą książek fotograficznych, a większość ma ich kolekcję, niezależnie od ich gustów fotograficznych. Ambicją każdego fotografa jest zrobienie książki, a na pewno jest to mądry krok w karierze. Młodzi fotografowie wciąż odkrywają i inspirują się takimi fotografiami, jak „American Photographs” Walkera Evana i „The Americans” Roberta Franka, które pozostają w druku tak samo jak klasyczna literatura³⁷.

Jak Badger i Parr wskazują, w książce fotograficznej niezwykle jest również to, że należy ona do pogranicza wielu światów:

Photobook może zostać zrobiony nawet przez kogoś, kto nie jest fotografem. Może składać się wyłącznie ze znalezionych fotografii, które można uznać za element składowy potencjalnie nowej struktury. [...] podobnie jak włączenie w obieg znalezionych fotografii przez malarzy i artystów konceptualnych jest podstawą sztuki współczesnej. Tak samo praktyka oparta o rozpowszechnianie materiałów innych fotografów - anonimowych lub nieznanymi, choć niekoniecznie - stanowi ważny gatunek o szerokim potencjale. Twórca tego typu książek zasługuje na uznanie takie samo jako fotograf, który tworzy książkę na podstawie swoich własnych obrazów³⁸.

Tak samo powstawały moje pierwsze – i do dziś uważam, że najlepsze – książki z serii „Normalizm”. Powstawały jako szkice, coś nieukończonego, co można podnieść i podjąć temat bądź przekształcić go. Były jak przenośne portfolia młodych fotografów, którzy patrzą w bardzo konkretny sposób, lecz nie mają mocy przebiccia się w obieg instytucjonalny – być może dlatego, że brakuje im legitymizacji ich twórczości, lub dlatego, że to, co robią nie wpisuje się obowiązujący schemat patrzenia. W tamtym czasie poważnym bytem agregującym niezależne wydawnictwa była inicjatywa Bruno Ceschela Self-Publish-Be-Happy, ale jego kuratorskie korzenie nie pozwoliły na to, by portal ten był w pełni inkluzywny. Wśród istniejących tam publikacji dominowały raczej dziennikowe, osobiste narracje. W świecie wydawnictw zaś (i nie mam tutaj na myśli dużych domów wydawniczych, takich jak Steidl lecz czy Phaidon, lecz raczej niszowe wydawnictwa), takich jak

37. Parr, M., Badger, G. (2004), *The Photobook: A History - Volume I*. Phaidon, Londyn, s. 9.

38. Tamże.

Kessels Kramer, RVB Books, MACK pojawiać zaczęły się nazwiska Penelope Umbrico, Thomasa Mailaendera czy Erika Kesselsa. Ich twórczość, wraz z pozostającym zawsze niezależnym wydawcą Joachimem Schmidem, znałem jedynie z książek. Fascynowało mnie – i nadal fascynuje – to, co robią z fotografią. Najprostszy, najbanalniejszy motyw przedstawiony w ich realizacjach niesie za sobą potężną dozę informacji o samym medium, a także niezwykle celność w opowiadaniu o sposobach obrazowania dominujących we współczesnym świecie. Żadne jednak z nich, pomimo wspomnianej wnikliwości, nie jest w stanie znaleźć ani opisać wszystkich wątków, które są warte zauważenia, na swój przewrotny sposób.

Każda z wymienionych powyżej osób ma swój unikatowy punkt widzenia: Erik Kessels skupia się na narracjach osobistych; Penelope Umbrico wykorzystuje zasoby portalu Flickr i wyszukiwarkę Google do uprawiania niezwyklej krytyki kultury konsumpcyjnej; Joachim Schmidt, choć oryginalnie pracował na pozyskanych fizycznych zbiorach posługuje się już głównie zasobami online, tworząc idealnie wernakularny obraz rzeczywistości, niemalże taki, jak tworzył Stephen Shore w projekcie „American Surfaces”; Thomas Mailaender zaś pracuje ze znaną fotografią w sposób konceptualny oraz łączy to z zagadnieniami dotyczącymi druku, wykonywania odbitek i technik szlachetnych, jakby prowadząc grę między czymś unikatowym, a reprodukowalnym. Znając dorobek tych twórców, podejmuję się podobnej pracy – nie wymyślam nowego modus operandi, tworząc książki fotograficzne ze znalezionymi i przetworzonymi obrazami, jednak przyjmuję perspektywę, która nie pojawia się u tych autorów. W takim samym stopniu jak obrazem zajmuję się procesem fotografowania jako czymś pochodnym od patrzenia, które jest głęboko zakorzenione w fenomenologii percepcji, nudy, a co za tym idzie również czasu. Co więcej, patrzę na tę problematykę, nawiązując również do fotografii non-human w formie abstrakcyjnych generatywnych obrazów.

Kwestie formalne dotyczące konstrukcji książki są dla mnie drugorzędne. Wybór formatu materiału okładki, papieru czy typu druku to w moim odczuciu decyzje, które nie wnoszą żadnej dodatkowej wartości do przeprowadzanej przeze mnie dyskusji. Traktuję te książki jedynie jak użyteczne narzędzia, przy pomocy których testuję opisywane przez mnie

perspektywy, w konsekwencji nie chcę, by były one rozpatrywane jako wizualna atrakcja, lecz jako skrypty czy zapisy z eksperymentów, które przeprowadzam. Myśląc o utylitarystycznym podjęciu decyzji, by produkować je za pomocą serwisu Lulu xPress, który specjalizuje się w produkcji niskonakładowych publikacji o ograniczonych parametrach technicznych – oprócz wyboru formatu między standardowymi A4 i A5 oraz decyzji, czy wydruk będzie kolorowy, czy czarno-biały nie ma innych parametrów, spośród których trzeba wybierać.



Fot 6. Część tworzonej kolekcji książek.

W konsekwencji całkowicie odwracam proces pracy nad książką, który znam i praktykuję od lat w realizacjach związanych z wydawnictwami Paper Beats Rock i Azimuth Press, gdzie do treści dobierało się zawsze odpowiednią formę, materiały i niekiedy jakiś element dodatkowy, stanowiący element historii. Na przykład w wydawnictwie „Bromance” autorstwa Macieja Przemyka książka wyposażona była w obwolutę, którą złożyć można było w kartonowy puchar przypominający ten pojawiający się w dokumentalnej części opowieści, zaś w wypadku książki „Biegun” Maurycego Stankiewicza podjęliśmy decyzję o zszyciu książki

w taki sposób, aby czytanie jej związane było z procesem jej niszczenia. Te i inne wydawane przez wspomniane kolektywy książki były z założenia zamkniętymi tekstami³⁹, jednak w wypadku „Nudnej fotografii” tak nie jest – mamy tu do czynienia jedynie z mniej lub bardziej atrakcyjnymi częściami większej całości, złożonej z elementów opisywanych w pozostałych częściach tego rozdziału. Ważne jest również to, że przez swoją nieatrakcyjność całość nie realizuje się poprzez formę książki, ale przez obraz w niej zawarty. Obraz, w którym należy się zgubić, i któremu trzeba poświęcić czas, przyjmując postawę Baudelairrowskiego flaneura.

Seria „Iconic Images” opiera się na prostej czynności, podczas której dokonują subiektywnego wyboru i przetworzenia fotografii, które według mnie w jakiś sposób zmieniły to medium. Obraz zostaje przeskalowany oraz pocięty na fragmenty, które później ułożone zostają w formie książki. Czytanie fotografii, które proponuję, jest czytaniem linearnym, gdzie lewa górna krawędź przedstawienia stanowi początek, a prawy dolny róg koniec książki. Choć zabieg ten jest nieskomplikowany, ciągnie za sobą wiele wątków interpretacyjnych, które stanowią o charakterze całego dzieła. Nie ulega wątpliwości, że obraz taki oglądamy w inny sposób, zwalniamy, potrzebujemy czasu, by go zdekodować. Pierwsze kilkadziesiąt stron może nie dać odpowiedzi na pytanie, co właściwie oglądamy – wynika to z prawideł kompozycji fotografii, która zwykła umieszczać ważne tematy po prawej lub lewej stronie, począwszy gdzieś od połowy wysokości kadru (zasada podziału na trzy), bądź też symetrycznie w połowie. Może się też okazać, że powtarzające się motywy w tle obrazu czy charakterystyczny układ linii czy kolor ujawni to, na co patrzymy. Taka fotografia nie dociera do nas natychmiastowo, lecz realizuje się w dłuższej przestrzeni czasowej i za pomocą, co fascynujące, abstrakcyjnych obrazów. Praca, którą należy wykonać przywo-

39. Pisząc o tekście mam na myśli książkę jako całość jej elementów, czyli formę, obrazy fotograficzne i słowo pisane. W wypadku książek fotograficznych brak słowa pisanego nie zmienia faktu, że do czynienia mamy z tekstem.

dzi na myśl postać fotografa Thomasa z filmu Michelangelo Antonioniego „Powiększenie”, który podążając za przypadkową parą podczas wieczornego spaceru w parku odkrywa, że to, co wyglądało na grę zakochanych, w rzeczywistości ukrywało morderstwo, na co dowodem ma być fotografia, którą bohater niemalże kompulsywnie powiększa, ogląda, przetwarza, by uzyskać jak najbardziej klarowny obraz tego, co się stało. Odbiorca książek „Iconic Images” wrzucony jest w podobną sytuację – wie, że ma do czynienia z obrazem ważnym bądź takim, który powinien znać, obraz ten jest jednak ukryty w niuansach, których oglądając go jako cyfrową reprodukcję zauważyć nie możemy. Powiększenia, które oglądamy, nie są idealne. Przy tak dużych powiększeniach, jakich dokonuję, ujawniam również strukturę fotografii cyfrowej bądź cyfrowej reprodukcji obrazu, z którym pracuję. Thomas w „Powiększeniu” dociera do granic możliwości w reprodukcji obrazu fotograficznego, ja natomiast badam granice nieskończonej reprodukowalności, którą rości sobie fotografia cyfrowa, będącej w rzeczywistości aktem regresywnym, bo każda kolejna iteracja obrazu coraz bardziej oddala się od oryginału, który (o ile oglądany obraz jest w miarę podobny) staje się w ogóle nieważny.

Książki z tej serii należy czytać linearnie – dotyczy to wszystkich publikacji powstałych w ramach badania nad fenomenologiczną nudą – choć w dalszych rozdziałach wielokrotnie będę zaznaczał, że taka forma czytania nie jest idealna (przypomina mi raczej konsumowanie, a nie analizę). Pamiętać też należy, że żadna z tych książek nie jest osobnym bytem, lecz jest ściśle związana z całością realizacji. Każdą z nich możemy porównać do jednego obrazu czy jednego obiektu w action field performer, jednej linijki kodu w programie, a być może najlepszą analogią byłoby przyrównanie jednej książki do jednego obiektu w fotograficznym cabinet de curiosite, gdyż tłumaczyłoby to również eklektyzm i reapropriację obrazów, które traktuję jako obiekty.

Książka #Boring, podobnie jak #Paradise opierają się o fotografię znaną. Wykorzystuję obrazy znalezione w serwisie Instagram, zastanawiając się nad tym, w jaki sposób interfejs determinuje kształt i charakter fotografii. Silnie skonwencjonalizowane obrazy w moim przekonaniu tracą swoją fotograficzną naturę i przejmują cechy metajęzyka serwisu (choćby w tym aspekcie ujawnia się wieloontologiczność fotografii). W przy-

padku obu tych książek mogą pojawić się wątpliwości dotyczące użycia czyichś fotografii. W jaki sposób należy tu spojrzeć na prawa autorskie czy prawa związane z wizerunkiem? Zdecydowanie łatwiejsza do wyjaśnienia jest kwestia wizerunku. Jeśli został on i tak upubliczniony, każdy może obejrzeć daną osobę za pośrednictwem Instagrama. Mój sposób wykorzystania wizerunku nie niesie ze sobą negatywnych reperkusji – nie przedstawiam wizerunków osób sfotografowanych inaczej niż robią to one same. Co prawda pozbywam się kontekstu danego serwisu, lecz w świetle korzystania z zasobów Internetu dostępność informacji na Instagramie czy w sieci jest podobna. Nie różni się to również od innych sposobów wykorzystania wizerunku przy pracy z fotografią znalezioną, z tym, że pomimo braku indeksykalnego związku z rzeczywistością fotografię znalezioną w sieci łatwiej połączyć z jej autorem niż tę wykonaną metodami analogowymi – co respektuję, nie pozostawiając sfotografowanych osób anonimowymi.

Wykorzystując fotografie ściągnięte z portalu Instagram, kontestuję ich wartość jako utworu chronionego prawem autorskim. Istnieją dwie główne przyczyny, dlaczego działanie takie jest uprawnione. W wypadku „#Boring” ujęcie nudy zostało sprowadzone do kilku kadrów o podobnej kompozycji, zawierających podobne elementy, np. mimikę osoby fotografowanej (i fotografującej, bo w zdecydowanej większości są to selfie). Ten charakterystyczny sposób skonstruowania obrazu – powielany w książce na 800 stronach, a na serwerach Instagrama dziesiątki tysięcy razy – potwierdza brak oryginalności. Mamy więc do czynienia z konwencją, sposobem robienia czegoś w zgodzie z wytworzonym kodem społecznym, a w konsekwencji z brakiem wartości twórczej, z bytem wpisanym w nowy fotograficzny wernakularyzm, który podobnie jak cała kultura cyfrowa poprzez strategię remiksu wymyka się tradycyjnie nakreślonym prawom autorskim. Według definicji Eduardo Navasa:

Krótko mówiąc, remiks staje się praktyką kulturową, jest drugą lub kolejną mieszanką czegoś, co istniało wcześniej; materiał poddany remiksowi powinien zostać rozpoznawalny, w przeciwnym razie mógłby zostać źle zrozumiany, czyli zrozumiany jako coś nowego, i stałby się plagiatem [...] Bez widocznej historii remiks nie może być remiksem⁴⁰.

Rekontekstualizacja obrazu, jakiej dokonuję jest przykładem remiksu, który oprócz przedstawienia nowej jakości pozostawia oryginał możliwym do odczytania. Co więcej, jak przed chwilą zauważyłem, fotografia, którą wykorzystuję, jest kolejną iteracją wernakularyzmu – jak *carte de visite*, portrety żołnierzy z okresu pierwszej wojny światowej wysyłane jako pocztówki, kodachromy i rolki niewywołanych negatywów sprzedawane na ebayu, jako pokłosie eksplozji popularności „ratowania” fotografów takich jak Vivian Meier, czy rodzinne archiwa dziedziczone po przodkach. Wszystkie są częścią tego samego świata fotografii znalezionej, której wykorzystanie, choćby w takiej formie, jak robią to Arianna Arcara i Luca Santese w „Found Photos in Detroit” czy Erik Kessels w „Image Tsunami”, nie jest nawet cytatem czy remiksem, lecz po prostu reprodukcją znalezionych form. Przypomina to ówczesnie szokujące działanie artystów z Picture Generation, między innymi Richarda Prince’a, Cindy Sherman i Sherrie Levine, która zreforografowała portret „Ann Mae Burroughs” Walkera Evansa. Jeśli spojrzymy jedynie w tym kontekście na reappropriację, której dokonuję, w istocie trudno znaleźć w niej coś świeżego, ale działanie to odczytywane z perspektywy fenomenologii nudy umiejscawia takie wykorzystanie fotografii w niezbadanym dotychczas obszarze, który szerzej opisuję w kolejnych rozdziałach rozprawy.

Powstanie książek fotograficznych opartych o fotografie, które cytuję z Instagrama poprzedzone było poszukiwaniami w zbiorach fotografii, które akumulowałem od około

40. Navas, E. (2013), *Turbulence: Remixes + Bonus Beats*. New Media Fix 1 Feb. 2007. Pobrano z: http://newmediafix.net/Turbulence07/Navas_EN.html.



Fot 7. Please Send to M/V Cape Natale, 2018. re-edycja tego materiału, opiera się na niedoskonałości technologicznej druku który wybrałem - próbuję odtworzyć elementy które w wydaniu z 2018 roku były jedynie czarnymi plamami farby.

2010 roku. W tym czasie spośród kilku tysięcy negatywów tworzyłem krótkie szkice, naiwnie oczekując, że w końcu któryś kolejny zbiór-archiwum będzie stanowił historię równie intrygującą, co historia wspomianej Vivian Meier. Musiałem jednak zdać sobie sprawę, że rozpatrywanie ich w kategorii opowieści-dokumentów nie jest tożsame z przyjmowaną przeze mnie perspektywą badawczą. Jako część procesu prezentuję cztery szkice: „Quigley High” i „Bunn High” prezentujące fotografie wykonywane na potrzeby roczników publikowanych przez szkoły średnie w Stanach Zjednoczonych, „I Photographed American Surfaces Without Being in America”, która jest kolekcją amatorskich slajdów kodachrome, oraz zbiór „Not Necessarily Good Photographs”, składający się z fotografii zawierających technologiczne błędy. Ta ostatnia kolekcja była dla mnie przełomowa, gdyż dzięki niej skoncentrowałem się na fotografii rozumianej jako czynność i artefakt pozostający po tej czynności, nie zaś na treści obrazu, która przez swoją niedoskonałość nie może być trak-

towana jako komunikat. W efekcie wykonałem jeszcze dwa inne zbiory opierające się o reapropriację: stworzyłem złożoną z fotografii z mojego rodzinnego archiwum gazetę „Please Send to Cape Natale”, która w 2018 roku zadebiutowała na festiwalu małych publikacji „Robimy Tłok”, odbywającym się w ramach Łódzkich Dni Designu (jako element pracy doktorskiej ukazuje się ona w zmienionej formie, dopasowanej do formatu innych publikacji) oraz „Candlestick Point 2.0” złożoną z fotografii z albumu Lewisa Baltza zatytułowanym „Candlestick Point”. W książce tej po raz pierwszy sięgnąłem do bardziej skomplikowanych zabiegów związanych z tworzeniem algorytmów, do czego popchnął mnie tekst wieńczący oryginalną publikację. W opisie projektu Baltza pojawiło się sformułowanie, iż każdy krajobraz jest konstruktem – nie istnieje w naturze, powstaje w oparciu o spojrzenie „innego”, który ten krajobraz konstytuuje. W dalszych częściach konstatuuję, że „inny” nie musi być wcale człowiekiem, że zwierzęta i maszyny mają taką samą sprawczość wynikającą z ich patrzenia. Połączyłem ten fakt z rozwojem generatywnych technologii GAN i zastanawiałem się, czy w oparciu o te dwa aspekty można będzie przetworzyć krajobrazy Lewisa Baltza w taki sposób, by wyzbyć się z nich wszelkich śladów ludzkiej aktywności.

Przyznam, że boję się fotografii generowanej przez sztuczną inteligencję. Śledząc choćby Instagram i widząc, jak bardzo skodyfikowana jest fotografia na tym portalu, jestem pewien, że tworzenie obrazów idealnych – rozumiem przez to obrazy wygenerowane, których nie można odróżnić od tych powstałych w wyniku fotografowania – jest kwestią najbliższych lat, a może nawet miesięcy. Co więcej, fotografia o statusie informacji czy towaru jest narzędziem opresji, modelowania zachowań i panoptycznej kontroli. Czy więc to, że fotografujemy tak dużo i udostępniamy tyle informacji o sobie nie sprawi, że jakiś GAN karmiony zbiorem danych rozbudzi w nas pragnienia i potrzeby, które doprowadzą do całkowitej utraty kontroli bądź zdolności życia poza wykreowaną rzeczywistością? Pomijając jednak dystopijny aspekt niniejszego wątku jestem równie mocno zafascynowany możliwościami powstającymi w efekcie pracy z obrazem i algorytmami. Technologia GAN w dość elementarnym wydaniu w zasadzie jest dostępna dla każdego – przy pomocy nieskomplikowanych aplikacji można wykorzystywać istniejące już sieci neuralne i generować własne obrazy. Taki system wykorzystuję w jednej z książek „Mobile Water

Towers”, gdzie za pomocą systemu GANBreeder krzyżuję fotografie wież ciśnień i domków holenderskich, tworząc typologię-hybrydę odnoszącą się do realizacji Hilly i Berndta Becherów oraz motywu drogi eksploatowanego przez Edwarda Ruschę. Badam również algorytmiczne akcje, które choć nie mają w sobie wysoko rozwiniętej sztucznej inteligencji, potrafią w ciekawy sposób przeanalizować podany im obraz. W ten sposób powstała seria „30 Minute Spectral Walks”, gdzie efekty krótkich, 30-minutowych spacerów, podczas których fotografuję algorytm transformuje w abstrakcyjne formy. Wraz z rozwojem tej serii sam zacząłem poddawać się pewnego rodzaju automatyzmowi – przestałem obserwować to, co fotografuję, a o zrobieniu fotografii decydował pilot z interwałomierzem ustawionym co 30 sekund. Stałem się więc jedynie systemem transportowym dla urządzenia, które tworzyło zapis każdego mojego kroku, a w końcu podejmowało decyzje artystyczne, w efekcie których najpierw dekonstruowało obraz, a później syntetyzowało go w formie kolorowego spektrum. Te spacerki przypominają performans Vito Acconciego „Blinks” z 1969 roku, który w niezwykły sposób umacnia tezę Shustermana dotyczącą performatyki procesu fotografowania jako w pierwszej kolejności przejawu ludzkiej aktywności, a dopiero w drugiej jako obrazu⁴¹. Opis realizacji Acconciego jest nieskomplikowany, artysta pisze: „Trzymając aparat, celujący z dala do mnie i gotowy do zrobienia zdjęcia, idę ciągną linią wzdłuż ulicy w mieście. Próbuję nie mrugać. Za każdym razem, gdy mrugnę, robię zdjęcie”. Vito Acconci prezentując dokumentację swojego performansu, pokazuje dwanaście czarno-białych fotografii ulicy gdzieś w Nowym Jorku, powyższą instrukcję oraz ilość kroków, które pokonał między mrugnięciami. Co charakterystyczne dla performansów Acconciego, „Blinks” jest skazany na porażkę. Oczywiście ani artysta, ani żaden inny człowiek nie byłby w stanie pokonać nieograniczonego dystansu bez mrugania. Jednak nadając sobie ograniczenie, idąc i próbując nie mrugać, performer buduje również wysokie poczucie świadomości własnego ciała i jego ograniczeń, i w tym banalnym, praktycznie

41. Shusterman, R. (2016) *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.

niezauważalnym działaniu zdefiniowanym przez anatomiczną funkcję doznaje porażki, nie jest w stanie wygrać z cielesnością. Kiedy więc zauważam, iż przeżywanie stopniowo przenosi się do sfery wirtualnej, rezygnuję z traktowania swojego ciała jako wyzwacza dla narzędzia-aparatu, w pełni automatyzuję proces, pozostając jedynie jego biernym uczestnikiem, nie jest to jednak relacja pasożytnicza lecz symbiotyczna.

W relacji do performansu Vito Acconciego zrealizowałem jeszcze projekt „Blinks Inverted”, w którym zamiast fotografować fragment rzeczywistości, który omija mnie, podczas gdy mrugam, próbuję uchwycić siebie w momencie, gdy mam zamknięte oczy. Nie eksternalizuję swojego spojrzenia, lecz pozwalam maszynie uchwycić moment niewydolności organizmu – spojrzenia, które nie jest idealne. Tę niedokładność, nieciągłość spojrzenia rekompensuję kompulsją, stąd ta forma realizacji złożona jest z wielu elementów, powtarzalnych form i obiektów czy koncepcji, które zazębiają się, próbują wytłumaczyć się same przez siebie. To dlatego fotografuję kilometr linii brzegowej w 10-metrowych odstępach, to dlatego zastanawiam się, jak wyglądają kąty w pomieszczeniach czy elewacje wielkopowierzchniowych sklepów. Choć żaden z tych elementów nie jest atrakcyjny jako koncept czy idea, fascynuje mnie jako część świata, której nie zauważamy.



Fot 8. Szkic do książki Water Towers. Obraz wygenerowany przez GANBreeder.

3. FOTOGRAFIA ZDEWALUOWANA

Potrzeba mówienia o fotografii w sposób odmienny od głównych nurtów badawczych w tej dziedzinie czy potrzeba tworzenia nowego paradygmatu (**HP REF #38**) wynika z przekonania, iż obraz fotograficzny nie może być już rozpatrywany w takich samych kategoriach jak przed rewolucją cyfrową. To śmiałe posunięcie, by już w pierwszym akapicie stawiać takie tezy. Niemniej jednak – i mój głos nie jest odosobniony – historia fotografii wskazuje na radykalną zmianę w sposobie myślenia o fotografii po tym, gdy Gordon Gahan opublikował w lutym 1982 rok na okładce magazynu „National Geographic” cyfrowo przetworzony obraz piramid w Gizie.

Nie należy zapominać, że możliwość manipulacji jest natywną cechą fotografii. Przecież już w 1840 roku Hippolyte Bayard przedstawiał siebie jako topielca, a Roger Fenton przenosił kule armatnie, by sprawić, że jego fotografia będzie bardziej atrakcyjna wizualnie, jednak w tych, jak i wielu innych przypadkach ingerencja w obraz związana była z konstruowaniem znaczeń w warstwie poza obrazem. Tak zrobił Bayard, tytułując i opisując swoją pracę, Fenton zaś działał odwrotnie – budował scenografię, by obraz pasował do historii, którą fotograf chciał opowiedzieć. Podobnych strategii można mnożyć wiele i w dalszej części rozdziału będę do nich nawiązywał, jednak w tej chwili chciałbym skoncentrować się na granicy, którą symbolicznie wyznacza przetworzona fotografia z okładki „National Geographic”, granicy, która została przekroczona wraz z pojawieniem się technologii pozwalającej na cyfrową manipulację obrazem fotograficznym.

Dotychczas każda interwencja w obraz fotograficzny miała charakter fizyczny – przyjmowała formę inscenizacji, agresywnego retuszu bądź fotomontażu. We wszystkich opisywanych przypadkach naruszana była integralna struktura obrazu – nie można powrócić do obrazu wyjściowego, zmiana jest trwale wpisana w fotografię. O ile argument ten nie wywołuje sprzeciwu, jeśli chodzi o retusz czy fotomontaż, nie jest do końca oczywiste, w jaki sposób inscenizacja narusza integralność fotografii. Historyczna teoria i myśl o fotografii zakładała jednak, że obraz fotograficzny jest bezpośrednim odbiciem rzeczywistości, więc próby inscenizacji w związku z tym są manipulacją na płaszczyźnie metafotograficznej. O ile w samym obrazie nie znajduje się nic, co poświadcza, że sfotografowana scena została skonstruowana, nie jesteśmy w stanie odnieść się do jego źródła, czyli fotografię taką należy poddać w wątpliwość jako coś niespójnego z obowiązującym wtedy sposobem myślenia. Z drugiej strony fotografia taka zapisana na błonie, szkłe, papierze jest utrwalona i niezmienna – jest jedyna w swoim rodzaju, jest unikatem. Nie można doprowadzić do sytuacji, w której konstrukcja obrazu zostanie ujawniona bez uciekania się do środków funkcjonujących poza samym obrazem, takich jak autorski opis czy świadectwo innych osób biorących udział w przedsięwzięciu. Innymi słowy prawda o obrazie nie funkcjonuje bez pośrednictwa autora, uczestnika sytuacji czy nawet zwykłego przechodnia, który sytuację zauważa. Choć Hippolyte Bayard odkrył tę zależność tworząc swój autoportret⁴² przedstawiający go jako

42. Historia autoportretu Hippolyte'a Bayarda jest niezwykła – jego przedstawienie "Selfportrait as a drowned man" jest efektem frustracji związanej brakiem rozpoznania go przez francuską Akademię Nauk jako twórcy procesu fotograficznego, datowanego wcześniej niż daguerotypia. Jak pisze na odwrocie fotografii: „Zwłoki, które Państwo widzicie, należą do M. Bayarda, wynalazcy procesu, który prezentuje się przed Państwa oczami”. Jedynie poszerzony o opis i znajomość historii medium obraz pozwala na pełne zrozumienie zaistniałej sytuacji.

topielca, to nawet w kontekście teraźniejszości nie można powiedzieć, że świadomość tej zależności jest wpisana w ogólnie przyjęty sposób postrzegania fotografii, pomimo że coraz częściej zdajemy sobie sprawę, że to, na co patrzymy, nie musi koniecznie być prawdą.

W tym miejscu powrócić można do przełomowego punktu, który wyznaczyła fotografia piramid. Wraz z ucyfrowieniem fotografii manipulacja obrazem stała się niezwykle prosta. Badacze fotografii traktują to jako fakt, myślący zdroworozsądkowo laik też zgodzi się z tym sformułowaniem, jednak wszyscy w tym momencie pozwalają sobie na zastosowanie pewnego myślowego skrótów. Dziś bowiem kluczem do pojęcia esencji fotografii jest zrozumienie, że zmieniała się tylko jedna zasada – każdą zmianę dokonaną na fotografii możemy odwrócić, oryginał możemy przetwarzać, kopiować i zmieniać tyle razy, ile chcemy, nie tracąc przy tym nic z informacji, którą posiadliśmy fotografując. Podobnie jak było to z fotografiami analogowymi, obraz taki ma w sobie aspekt niezmienności, choć w tym wypadku oznacza to tyle, że cyfrowy plik ma określone granice, których przekroczyć się nie da. Radykalną zmianą wydaje się możliwość tworzenia nieskończonych kopii, ale jednak sposoby tworzenia fotografii ewoluują w wolny sposób – oznacza to, że fotografujemy tak samo od początku istnienia tego medium. Peryferyjne technologie wraz z nowymi pomysłami na wykorzystanie obrazu fotograficznego sprawiły, że fotografia przeobraża się. I właśnie te szerokie peryferia winniśmy poddawać analizie, by zrozumieć, parafrazując W. J. T. Mitchella, czego chce fotografia⁴³.

Pracując nad zarysem tego rozdziału dość enigmatycznie zapisałem trzy sformułowania: foto-kłamstwo, foto-Instagram, foto-informacja. Pod tymi hasłami skrywa się diagnoza tego, czym dziś żyje i karmi się fotografia. Z góry zaznaczam, że nie odniosę się tu do wszelkich jej aspektów – byłoby to po prostu niemożliwe ze względu na to, jak wiele wątków należałoby poruszyć. Nie będę wypowiadał się tutaj w kwestii powrotu fotografii wykorzystującej techniki szlachetne, nie będę też całościowo analizował

43. Odwołuję się tutaj do jednego z ważniejszych dzieł W. J. T. Mitchella zatytułowanego „Czego pragną obrazy”.

zjawisk z fotograficznej blogosfery i poniekąd wynikającej z niej eksplozji selfpublishingu fotograficznego. Zgodnie z tytułem rozdziału zastanowię się nad tym, co prowadzi do dewaluacji obrazu fotograficznego, pochylę się nad rolą fotografii w społeczeństwie do szpiku kości przesiąkniętym mediami, przyjrzę się temu, jak w radykalny sposób praktycy wizualni wykorzystują obraz fotograficzny, próbując zapoczątkować nową narrację, a raczej nowe narracje, dzięki którym jako odbiorcy jesteśmy w stanie zrozumieć, jakie funkcje i cele fotografia spełnia oprócz tego, że jest obrazem do patrzenia (HP REF #52).

3.1 FOTOGRAFIA I KŁAMSTWO

Wraz z narodzinami fotografii zrodziła się również idea, że dzięki temu medium zakończy się raz na zawsze debata dotycząca wierności odwzorowania rzeczywistości w formie obrazu (dotyczy to w takim samym stopniu malarstwa, rysunku, grafiki, jak i fotografii). Fotografia wraz ze swoimi podstawowymi założeniami była niezależna od oka, ręki czy myśli fotografującego. Henry Fox Talbot mówił o fotografii jako o odcisku natury, Louis Daguerre zaś wskazywał na moc procesów chemicznych i fizycznych, które prowadzą do stworzenia wiernej kopii rzeczywistości⁴⁴. W zasadzie w tej części mógłbym odwoływać się do całej historii fotografii, analizować, w którą stronę – prawdy czy nieprawdy – chyli się szala, jednak to raczej syzyfowa praca. Z ważnych historycznych cytatów dotyczących relacji fotografii i prawdy chciałbym przytoczyć to, co napisał Lewis Hine w 1909 roku:

Fotografia posiada wpisany w siebie realizm, bezpośrednie odniesienie do rzeczywistości, którego odnaleźć nie można

44. Marien, M. (2002), Photography: A cultural history. Harry N. Abrams Inc, Nowy Jork, s.7-16.

w innych formach ilustracji. Z tego powodu przeciętna osoba wierzy głęboko, że fotografia nie może kłamać. Niemniej i ty, i ja wiemy, że ta bezgraniczna wiara w prawdomówność fotografii jest często poddawana wątpliwości. Podczas gdy aparat nie może kłamać, kłamcy mogą fotografować⁴⁵.

Zdawałoby się, że argument Hine'a jest wystarczający, by temat zamknąć, lecz gdy przyjmujemy taki punkt widzenia będziemy zmuszeni stwierdzić, że wszyscy fotografujący są kłamcami. Co więcej, jak zauważa Umberto Eco w eseju „Krytyka obrazu” sensoryczne fenomeny – czyli rzeczy, na które patrzy fotografujący, są wpisane w fotograficzną emulsję w taki sposób, że nawet jeśli istnieje przyczynowo-skutkowa więź między tymi fenomenami a ich graficzną reprezentacją, to ta reprezentacja może być traktowana jako całkowicie arbitralna⁴⁶. Eco zdaje się mieć rację – wystarczy przytoczyć czysto techniczny argument, aby potwierdzić jego słowa: fotografia nigdy w pełni nie będzie mogła odwzorować rzeczywistości, ponieważ dwuwymiarowe medium nie uchwyci w pełni trójwymiarowego świata. Możemy tego typu banały wygłaszać dalej, kłócąc się, że świat widziany naszymi oczami jest jedynie stereoskopową interpretacją trzeciego wymiaru, jednak istota problemu leży gdzieś indziej.

Lewis Hine twierdził, że aparat nie może kłamać, Eco (choć nie bezpośrednio) odnosił się do szczegółów związanych z niedoskonałością patrzenia, zarówno tych technicznych, jak i kontekstowych, w relacji do patrzącego na fotografię i fotografującego, a ja dziś

45. Hine, L. (1980), Social photography: How the camera may help in the social uplift. W: A. Trachtenberg (red.), Classic essays on photography Leete's Island Books, New Haven, s. 110-113.

46. Eco, U. (1982), Critique of the image. W: Burgin, V. (ed.), Thinking photography. MacMillan, Londyn, s. 32-38.

z pełnym szacunkiem do ich argumentów stwierdzam, że po pierwsze aparat może kłamać, a po drugie fotograficzna reprezentacja świata nie jest do końca arbitralna, ponieważ sposób, w jaki software aparatu fotograficznego przetwarza dane z matrycy bez wątplenia kształtuje to, jak patrzymy na świat. Dzieje się tak przynajmniej na płaszczyźnie estetyki i obrazowania. To paradoksalna sytuacja, gdyż mając narzędzia będące w stanie zarejestrować mniej informacji niż może zaobserwować nieuzbrojone oko, poddajemy się wizualnym trendom wynikającym z zawężania pola widzenia (rozumianego tutaj nie tyle jako kadr, ile rozpiętość tonalną i nasycenie barw) lub sztucznego rozszerzania go w przez cyfrowe algorytmy.

Jeśli przyjmiemy, że i fotografujący kłamią, i że narzędzie, któremu przypisywano obiektywność też nie jest źródłem prawdy, jak radzić sobie z fotograficznymi roszczeniami do przedstawiania rzeczywistości? Parafrazując Arystotelesa moglibyśmy stwierdzić, że w tej sytuacji jedynie fotografia w kontekście sztuk pięknych może ewentualnie rościć sobie prawa do mówienia o tym, co prawdziwe – jej celem nie ma być dokładne odwzorowanie tego, jak coś wygląda, lecz uchwycenie esencji rzeczy⁴⁷. Należałoby nadać jeszcze przymiotnik wartościujący tę sztukę, idąc więc dalej tym tropem: sztuka, która opiera się na nieprawdzie, jest po prostu zła. Jak zauważa Henryk Kiereś w artykule „Klasyczna teoria sztuki”, relacje wytworu artysty, dzieła sztuki, z rzeczywistością są bardziej skomplikowane i nie dotyczą jedynie mimetyki, lecz opierają się w równym stopniu na dobru moralnym i pięknie⁴⁸. W konsekwencji więc: „Jeżeli człowiek nie uzgodni się prawdziwością ze światem, jego sztuka, która jest „przedłużeniem” i materializacją jego myśli, będzie z konieczności fałszywa,

47. Arystoteles (1989), *Poetyka*. Podbielski, H. (tł.) Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 26

48. Kiereś, H. (1994), *Klasyczna teoria sztuki*. W: Rakowski, T. (red) *U źródeł tożsamości kultury europejskiej*, Lublin, s. 11. Pobrano z: <http://www.ptta.pl/lssf/publikacje/klasycznateori-aszutki.pdf>

nawet jeżeli jej dzieła będą artystycznie wzorcowe⁴⁹”. Oznacza to mniej więcej tyle, że jeśli osoba fotografująca nie dochowa wszelkich starań, by ustawić się w osi prawdy, czyli wiernie sportretować świat, na który patrzy, nie jest ważne, czy jego intencja była dobra i czy obraz, który stworzył porusza widza – realizacja będzie rozpatrywana jako twór o niskiej wartości. Bez wątpienia ta wywodząca się z myśli klasycznej ocena dotyczy wszelkich praktykach wizualnych, jednak prawda, moralność i piękno w obecnej kondycji nie są tak spolaryzowane i przyjmować mogą wszelkie odcienie szarości. W praktyce, szczególnie w kontekście fotografii, kategorie te są tak dalece rozczłonkowane, że ich ocena przeprowadzana tak radykalnie jak w dziełach klasycznych jest niemożliwa. Niemniej założenie, że esencja jest ważniejsza niż prawda umożliwia wiarę w to, że fotografia nie jest medium całkiem zdewaluowanym.

Obserwuję to, choć sposób funkcjonowania fotografii w mediach masowych ulega absolutnemu przewartościowaniu, zwłaszcza w fotografii prasowej. Zastanawia mnie, jak w tym świetle spojrzeć na fotografię Kevina Cartera zatytułowaną „Sęp i mała dziewczynka”. Co jest ważniejsze: brak ingerencji fotografa w rzeczywistość i dramatyczny, ale oscylujący wokół prawdy obraz, czy wybór moralnego dobra i rezygnacja ze stworzenia fotografii na rzecz pomocy dziecku, które znalazło się w bezpośrednim zagrożeniu? Autor twierdził, że po wykonaniu serii zdjęć odstraszył ptaka, jednak nie był w stanie jednoznacznie odpowiedzieć, czy sfotografowane przez niego dziecko bezpiecznie dotarło do centrum pomocy organizowanego przez ONZ w ramach akcji Lifeline Sudan. Reporter miał czas, by wykonać całą serię zdjęć, upewnił się, że ma „to najlepsze”. We wspomnieniach dziennikarz Joao Silva, który towarzyszył Carterowi wspomina, jak fotograf opowiadał, że fotografując głodujące dziecko nie mógł przestać myśleć o swojej młodszej córce⁵⁰. Pomimo niebywałej

49. Tamże, s.12.

50. Keller, B. (2011), To Be on the Edge of History. Pobrano z: <https://lens.blogs.nytimes.com/2011/05/05/the-inner-lives-of-wartime-photographers/>

groteskowości tej sytuacji fotografia Cartera już w kilka tygodni po publikacji w „The New York Times” obiegła świat reprodukowana w wielu gazetach i na plakatach organizacji pomocowych, a w 1994 roku otrzymała nagrodę Pulitzera, krótko po tym Kevin Carter popełnił samobójstwo⁵¹.

Wybrany kadr (nie mam pewności, czy Carter sam dokonywał wyboru, czy robił to fotoedytor „The New York Times”), jego opis i intelektualna projekcja odbiorców skonstruowały tę fotografię. Nie wiem, czy mogę podejmować się oceny, ale z pewnością w tym wypadku fotograf miał tylko jeden dylemat: fotografować czy nie. Może tak naprawdę nie miał wyboru, bo jego rola sprowadzała się do bycia narzędziem? By kontynuować ten wątek, należałoby zastanowić się nad ekonomią fotografii, co w tym tekście będę jedynie sygnalizować. Co niezwykle symptomatyczne, od dyskusji dotyczącej prawdy, dobra i piękna w sposób płynny przeszliśmy do rozmowy, która dotyczy warunków pracy osób, które zajmują się tworzeniem obrazów fotograficznych.

Wraz z rozwojem i zwiększającą się dostępnością odpowiedniej technologii stworzenie fotografii, która tak jak fotografia Cartera stanie się ikoną kultury wizualnej, jest coraz trudniejsze. Wydawałoby się, że skoro produkujemy (celowo używam tego sformułowania) coraz więcej fotografii, zgodnie z wszelkimi prawami dystrybucji powinniśmy mieć proporcjonalnie więcej ikonicznych obrazów w stosunku do lat wcześniejszych. Takie zjawisko nie ma miejsca, a skoro widzieliśmy już prawie wszystko, to w konsekwencji coraz trudniej zaspokoić oko odbiorcy. Dobry obraz już nie wystarczy, w związku z tym manipulacja danymi cyfrowymi w celu „polepszenia” fotografii staje się regularną praktyką nawet pośród fotografów prasowych. Według „The New York Times”, w 2015 roku ponad 20% fotografii nadesłanych na konkurs World Press Photo zostało zdyskwalifikowanych za nadmierne życie technik cyfrowych⁵². Zastanawiające jest to, że podczas gdy edycja wykonanej fotografii spotyka się z protestem, edycja czasoprzestrzeni, jak zwraca uwagę Barry Goldstein

51. W 2011 roku ujawniono, że sfotografowane dziecko było chłopcem o imieniu Kong Nyong, który zmarł w 2007 r.

w artykule „All Photos Lie – Image as Data”, uznana jest za normalną. Goldstein rozróżnia dwa typy wspomnianej edycji. Pierwszy typ, edycję temporalną, polegającą na wyborze odpowiedniego momentu do sfotografowania, i drugi typ, edycję przestrzenną, polegającą na wyborze odpowiedniej ramy przestrzennej dla momentu, który chcemy sfotografować. Jak twierdzi, obydwie te procesy są nieuniknione podczas powstawania jakiegokolwiek fotografii – w dodatku oznacza to, że nie ma fotografii, która nie jest efektem jakiejś manipulacji. Co różni więc fotografię, która jest efektem kalkulacji od tej, którą edytujemy post factum? Choć teoretykom, badaczom fotografii, jury konkursów i kapituł grantowych często się wydaje, że ta granica jest mocno widoczna, jednak to praktycy najczęściej wyznaczają kierunek, w którym dany trend się rozwinie. Raz jeszcze nawiązując do artykułu z „The New York Times”, chciałbym przytoczyć fragment, który cytuje Melissę Lyttle, jedną z członkiń konkursowego jury:

Fakt, że niektórzy fotoreporterzy uważają, że kłamstwo i manipulacja jest O.K. sprawia, że zaczynam kwestionować ich autorytet. Kwestionuję też ego, które łechcą, osiągając nieuchwytną innymi metodami perfekcję w swoich pracach. To wielkie niebezpieczeństwo wybierać przetworzoną fotografię jako ideał, do którego inni fotografowie będą chcieli dążyć. Standard ustanowiony przez tego rodzaju proceder jest nierealny, niezdrowy i nieosiągalny. A co mówi to o nas, odbiorcach,

52. Autor nieznany (2015), Debating the Rules and Ethics of Digital Photojournalism. Pobrano z: <https://lens.blogs.nytimes.com/2015/02/17/world-press-photo-manipulation-ethics-of-digital-photojournalism/>.

53. Goldstein, B. (2007), All Photos Lie: Images As Data. W: Stanczak, G. C. (ed), Visual Research Methods: Image, Society, and Representation, Sage Press, Thousand Oaks, 2007, s. 75.

*fotoedytorach, oceniających prace konkursowe? Czy jesteśmy zaprogramowani, by Ignąć do rzeczy, które są zbyt dobre, by być prawdziwe?*⁵⁴.

Pisząc o fotografii nie unikniemy odwołań do różnych jej zastosowań. „Zbyt dobre, by być prawdziwe” jest standardem w fotografii reklamowej, lifestylowej, fotografii mody. Choć coraz częściej walczy się absurdalnymi standardami piękna i nie jest wcale tajemnicą, że świat nie wygląda tak jak sfotografowana rzeczywistość proponowana przez fotografów reklamowych, to okładki magazynów, banery reklamowe w miastach, fotografie, które widzimy w sieci definiują cały czas to, co jest pożądane lub nie. Standardy te naśladowane są też przez fotografię prasową, choć w jej przypadku nie liczy się idealnie zbudowane ciało modela lecz opowiedzenie historii, do której w mgnieniu oka odbiorca może się odnieść – współczuć lub cieszyć się z podmiotem fotograficznej narracji. W maju 2017 roku w „British Journal of Photography” pojawił się artykuł pt. „Czemu kradzież Souvida Datta jest jego najmniejszym problemem”⁵⁵. Był odpowiedzią na tekst Benjamina Chestertona, opublikowany w magazynie internetowym „Peta-Pixel”⁵⁶, który mówił o skandalicznym plagiacie Souvida Datta, fotografa pracującego nad reportażem dotyczącym pracowników seksualnych w Azji południowo-wschodniej. Datta po prostu wyciął fragment fotografii Mary Ellen Mark i wkleił go w swoją. Kobieta, którą fotografowała Mary Ellen Mark została nazwana przez

54. Autor nieznan (2015).

55. Autor nieznan (2017), Report: Why Souvid Datta’s image theft is the least of the problem. Pobrano z: <https://www.bjp-online.com/2017/05/report-why-souvid-dattas-image-theft-is-the-least-of-the-problem/>

56. Chesterton, B. (2017), LensCulture and the Commodification of Rape. Pobrano z: <https://petapixel.com/2017/05/01/lensculture-commodification-rape/>

Dattę Asmą, która, jak autor tego fotograficznego kolażu twierdził, od 17 lat pracuje ciałem. Po dokładnej analizie reportażu Datty okazało się, że w istocie wiele fotografii powstało w podobny sposób – jako kolaże prac wielu fotografów. Souvid Datta do czasu, gdy ktoś przypadkiem zidentyfikował niezbyt znaną fotografię Mary Elen Mark, był stypendystą wielu programów grantowych, między innymi grantu dla młodych fotoreporterów Centrum Pulitzera, grantu Visura Photojournalism, grantu Getty Images, był też nominowany do nagrody dla absolwentów kierunków fotograficznych agencji Magnum. Wraz z wybuchem tego skandalu wszelkie tytuły oraz stypendia zostały mu odebrane.

Choć w realiach reporterskich zapewne mój osąd nie spotka się z akceptacją, według mnie Souvid Datta zrobił coś niezwykłego. Nie chodzi o to, że oszukał wielu specjalistów od fotografii, chodzi o to, że przekroczył granicę, której fotoreporterzy przekroczyć się boją. Nie wiem, czy Datta był świadom kontekstu, w jakim funkcjonują prace Sherry Levine, bądź czy znał strategię remiksu i hackingu⁵⁷, gdyż w świetle tychże moglibyśmy traktować go jako odważnego artystę wizualnego opowiadającego o kondycji współczesnego dokumentu. Niestety – świat fotografii okrzyknął go kłamcą. To jednak, jak mówi tytuł artykułu z „British Journal of Photography”, jego najmniejszy problem. Okazało się, że podczas gdy fotografie Datty analizowane były pod kątem ewentualnej kradzieży zdjęć, jedna z fotografii przedstawia stosunek niepełnoletniej prostytutki i anonimowego mężczyzny. Jej twarz jest widoczna, jego nie. Datta stoi tuż nad nimi i fotografuje seksualny akt poza granicami prawa. Sytuacja nie jest jasna – możemy mieć do czynienia z gwałtem, który rejestruje fotograf, rozciągając swoją dominację nad całą sceną. Jednak patrząc na sposób, w jaki kadr jest skonstruowany przypuszczam, że jest to sytuacja inscenizowana. Być może Souvid Datta nie stosuje się do zasad, jakie fotoreporterzy sobie wyznaczają, jednak w tej sytuacji

57. Hackingu nie rozumianego jako włamywanie się do komputerów innych użytkowników w celu wykradnięcia danych bądź uzyskania innej korzyści, lecz takiego, który ma na celu pozytywną zmianę (niekiedy dysruptywne).

większy problem mam z tym, by zaakceptować sposób postępowania dużych instytucji, o wieloletniej tradycji w fotografii dokumentalnej, takie jak agencja Magnum Photos czy portal LensCulture, który wspomniany obraz wykorzystywały, by promować kolejną edycję wspólnie fundowanej nagrody. Czy naprawdę opatowanie fotografią prezentującą scenę gwałtu (prawdziwą lub nie) wraz z opisem, że nastoletnie prostytutki często odurzane są alkoholem bądź narkotykami, w kontekście autopromocji jest konieczne? Czy gdyby Kevin Carter dziś opublikował fotografię wygłodzonego dziecka i sępa, odbiór tego obrazu byłby równie pozytywny jak 25 lat temu?

Fotografia kłamie, narzędzia wyznaczają granice obrazu, fotografowie konstruują rzeczywistości, a odbiorcy odczytują je zupełnie inaczej przez pryzmat obrazów, które poznali wcześniej i przez własne doświadczenia. Mechanizmy rynkowe sprawiają, że kłamstwo staje się dla fotografów sposobem na przeżycie... Zresztą to, czy fotografia kłamie, czy nie chyba nie ma już żadnego znaczenia – przecież i tak prawda staje się tylko martwą słownikową definicją. A jednak pośród chaosu kontekstów, różnych rzeczywistości i nieoczekiwanych odwołań próbuję znaleźć coś, co pozwoli rozpatrywać fotografię jako źródło poznania. To typowa strategia charakteryzująca dzisiejsze czasy – czasy postprawdy. Obiektywne fakty są zdecydowanie mniej ważne w kształtowaniu opinii publicznej niż nęcąca, osobista perspektywa – wystarczy odpowiednio dobrać dane, aby podtrzymać niemalże każdą konstrukcję. Następuje jednak paradoksalny zwrot akcji, bo młode pokolenie fotografów, klasycznie rozpatrywanych jako dokumentaliści, operuje narzędziami, które choć zawsze były częścią praktyki fotograficznej, pozostawały w sferze tabu. Inscenizowanie, przesuwanie kontekstów, manipulacja obrazem czy po prostu konfabulacja wykorzystywane są, by mówić o tym, co nie jest dostępne dla fotografów rozpatrujących rolę swojego medium w sposób klasyczny. Nowe pokolenie dokumentalistów rozumie relację obrazu fotograficznego i rzeczywistości w świecie postprawdy i akceptuje fakt, że fotografując nie tworzy kalki, nie odrysowuje fizycznie obrazu, jak robiono to za pomocą camera lucida, lecz opowiada historię, która z jednej strony rozgrywa się na poziomie świata, o którym opowiada, a z drugiej jest metaopowieścią o fotografii i patrzeniu.

Przykładem takich realizacji jest książka fotograficzna Maxa Pinckersa „Margins of

Excess”, w której przedstawia historie zacierające granice między fantazją i prawdą. Pinkers wybrał siedem osób znanych z mainstreamowych mediów w Stanach Zjednoczonych: superbohatera z dwoma protezami dłoni; mężczyznę, który podawał się za kierowcę autobusów i kierownika nowojorskiego metra; chłopca, który został porwany przez ogromny balon z helem; kobietę, która przez całe życie nie mogła zaakceptować swojej przynależności etnicznej i parę opowiadającą o swojej miłości, która przetrwała Holocaust. W „Margins of Excess” fotograf miesza te historie, nie dopowiada w żaden sposób, co jest prawdą, a co nie, tworząc tym samym niezwykle asemblaż portretów, inscenizowanych sytuacji czy nawet fotografii niezidentyfikowanych obiektów latających. Sam Pinckers zastanawia się, czy w ogóle jest możliwe pokazanie świata, który jest tak bardzo zindywidualizowany, że w zasadzie nie możemy już mówić o jednej rzeczywistości, tylko o wewnętrznych rzeczywistościach wykreowanych przez każdą osobę. W kontekście dokumentu poszukiwania Pinckersa są radykalne.

W podobny sposób można potraktować „The Afronauts” Cristiny de Middel. Artystka opowiada o zambijskim projekcie kosmicznym zainicjowanym w 1964 roku przez Edwarda Nkoloso, którego celem było wysłanie pierwszego afrykańskiego astronauty – „afronauty” nie tylko w kosmos, ale i na Marsa. W oparciu o ten pomysł, który mimo że wydaje się całkowicie wyssany z palca jest faktem historycznym, de Middel stworzyła niezwykle opowieść, oscylującą pomiędzy dokumentem a baśnią. W baśniowy sposób prowadzi narrację również Gregory Halpern w książce „ZZYZX” – tę jednak o wiele łatwiej zaakceptować jako klasyczny fotograficzny dokument. Projekt Halperna wpisuje się w topos, który fotografowie eksplorują już od czasów Wielkiej Depresji – upadku amerykańskiego snu. Inaczej robili to fotografowie zatrudnieni przez Farm Security Administration na przełomie lat 30. i 40. XX wieku, inaczej dotykali tej tematyki twórcy związani z ruchem New Topographics w latach 70., jednak w obu tych sytuacjach dominowało krytyczne, surowe spojrzenie. Halpern w „ZZYZX” robi nieco inaczej – opowiadając o kryzysie przez pryzmat miejsca, w którym zaczynają i kończą się wielkie marzenia i aspiracje – przedstawia je w sposób, który można skojarzyć z filmowymi realizacjami Davida Lyncha. Przestrzeń kreowana przez Halperna jest prawdziwa, lecz funkcjonuje jako metafora, sytuacje, które

wydają się znajome, równocześnie są niepokojące. Brad Feuerhelm pisząc o projekcie Gregory Halperna dla magazynu „American Suburb X”, poniekąd grając z fotografem wystosowuje taką metaforę, mówiąc o tym, jak odbiera się ZZYZX: „To wysychający kawałek tortu weselnego, który leżał zbyt wiele dni w słońcu po trwającej zbyt długo celebracji. Tort w swoim rozpadzie przyciąga różne owady⁵⁸. Takie wrażenie nie jest przypadkowe. Halpern, pracując nad realizacją, funkcjonował niemalże jak kurator, w przypadkowych miejscach poszukując historii i bohaterów, którzy wpiszą się w surrealistyczny rys miejsca, o którym opowiada. Choć nazwa ZZYZX zdaje się być tylko zbitkiem liter, w rzeczywistości jest nazwą miejscowości – małej, opuszczonej osady położonej tuż przy pustyni Mojave. Na przedostatniej stronie książki dowiadujemy się, że wszystkie fotografie zostały wykonane w Kalifornii, w okolicach Los Angeles. Miejscu, którego symboliczny, utopijny charakter wabi ludzi marzących o wielkich karierach. Okazuje się jednak, że jest to miejsce, w którym porażka i rozkład są bardziej prawdopodobne niż spektakularne zwycięstwa.

Podobne strategie stosują również polscy fotografowie, np. Rafał Milach w serii „Refusal”, która prezentuje architektoniczną fantazję projektów wybudowanych w krajach byłego bloku wschodniego, zestawiając fotografie niezwykłych budynków, takich jak wieża obserwacyjna w Anaklii w Gruzji, z jakimś „zaburzeniem”. W wypadku tego konkretnego miejsca zaburzeniem stał się fakt, że miejsce stało się cmentarzem ptaków, które wleciały do środka niedokończonej konstrukcji i nie potrafiły się z niej wydostać. Podobne działanie zastosował też Michał Siarek w wartym wspomnienia projekcie „Aleksander”, podejmującym problematykę tożsamości Macedończyków, czy Wawrzyniec Kolbusz w książce „Sacred Defence”, prowadzącej odbiorcę przez historię nowej lokalizacji irańskiego projektu nuklearnego. Narracja prowadzona przez Kolbusza okazuje się być fikcją, a fotografowane miejsce jest przestrzenią, w której tworzy się filmy wojenne.

58. Feuerhelm, B. (2016), Gregory Halpern: „ZZYZX” This Town Could Be Anywhere. Pobrano z: <https://www.americansuburbx.com/2016/11/gregory-halpern-zzyzx-this-town-could-be-anywhere.html>

Nie ma więc jednej fotografii – fotoreporter, młody dokumentalista, fotograf reklamowy czy artysta – każdy z nich buduje swój własny język wizualny, w którym również wyznacza swoją pozycję w relacji do prawdy. Nawet fotograf amator w stosunku do niej się ustawia, choć zazwyczaj amatorom przypisywano „niewinność” patrzenia, czyli fotografowanie bez żadnej agendy i wpływu na kształt, jaki przyjmuje wykonana przez niego fotografia. W tym kontekście na myśl przychodzi mi powiedzenie, że z rodziną najlepiej wychodzi się na zdjęciach. Może właśnie wtedy, gdy po raz kolejny proszeni jesteśmy o uśmiech do zdjęcia podczas rodzinnego święta w najczystszej formie ukazuje się dysonans między rzeczywistością a jej reprezentacją na fotografii. Myślimy jedno, a robimy drugie. Uśmiechamy się, mając dobre intencje, i choć może wewnątrz cierpimy, to świadectwo rodzinnej relacji jest w tej chwili ważniejsze.

Wspominany wcześniej Max Pinckers przygląda się fotografii z perspektywy indywidualności osób – każda z nich tworzy swoją własną wewnętrzną rzeczywistość. W tej rzeczywistości tworzymy też swoją własną fotografię. Być może to sformułowanie nie jest wystarczająco precyzyjne, bo nie jest tak, że tworzymy swoją fotografię od zera, raczej nasze zadanie polega na ustosunkowaniu się do fotografii, które zobaczyliśmy wcześniej i które ukierunkowały sposób, w jaki patrzymy na świat. Czy w tym świetle największym kłamstwem, jakiego dopuszcza się fotografia jest to, że w rzeczywistości to nie my mamy wpływ na obrazy, lecz to one sprawują władzę nad nami? Czy oznacza to, że rzeczywistość jest wykreowana przez obraz, a poza nim nie istnieje? „Fotografuję, by zobaczyć, jak coś wygląda na zdjęciu” – słowa powtarzane wielokrotnie przez Garrego Winogranda mówią o kompulsji, która dotyka wiele osób, nie tylko fotografów, artystów, lecz również osób żyjących z fotografiami na co dzień, czyli w praktyce nas wszystkich. W zasadzie nie wiadomo, po co fotografujemy, nie wiadomo, po co oglądamy fotografie – odbywa się to praktycznie odruchowo w procesie, w którym fotografie tworzą nas w stopniu przynajmniej takim samym, jak my tworzymy je.

3.2 KINFOLK

„Kinfolk” to magazyn lifestylowy, którego charakterystyczny klucz estetyczny w fotografii przeniknął niezwykle silnie do Instagrama. „Kinfolk” w moim odczuciu staje się symptomem upadku fotografii jako nośnika znaczeń i równoległego jej odradzania się jako zrytualizowanego bytu. Tego typu silnie skonwencjonalizowana fotografia zaczyna dominować w mediach społecznościowych, nie ze względu na ilość powstających obrazów, lecz ze względu na ilość reakcji na nie. W niniejszej części zastanawiać się będę, w jaki sposób obraz fotograficzny może żyć w social mediach, jakie mogą być jego funkcje oraz czy, jak pisze Chris Wiley w eseju „Depth Of Focus”, moment największej mnogości fotografii jest również momentem jej wyczerpania⁵⁹ (HP REF #62).

Fotografia w mediach społecznościowych jest pierwszym tego typu zjawiskiem tak dobrze opisanym liczbami. Algorytmy i specjaliści zajmujący się analizą danych badają wszelkie możliwe aspekty funkcjonowania obrazu w ramach konkretnych platform społecznościowych. Demografia, reakcje czy sposoby konstruowania kadru są poddawane interpretacji, stanowią źródło wiedzy o tym, jak się zachowujemy. Tego typu analizy to nowa antropologia. Pomimo to nie będę odwoływał się do konkretnych danych, liczb, statystyk i ich społecznych ekstrapolacji. Tego typu badanie przeprowadził Lev Manovich i zaprezentował je w „Instagram and Contemporary Image” w 2017 roku⁶⁰. Częściowo będę posługiwał się wynikami jego badania, chociażby w kwestii podziału członków platformy na grupy, ale przyjęta przez mnie perspektywa jest zdecydowanie odmienna. Kwestie, które są peryferyjne dla Manovicha zastanawiają mnie

59. Wiley, C. (2011), Depth of Focus. Pobrano z: <https://frieze.com/article/depth-focus>

60. Manovich, L. (2017), Instagram and Contemporary Image. Pobrano z: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>

najbardziej: próżność, komodyfikacja, przynależność, komercja, praca czy rola poznawcza fotografii stanowią szerokie spektrum moich zainteresowań. Co ciekawe, w zasadzie nie są one odwołaniami do warstwy wizualnej, czyli tego, jak fotografie wyglądają, lecz do tego, w jaki sposób i po co są tworzone oraz jakie są konsekwencje ich istnienia.

Lev Manovich wyróżnił trzy główne typy fotografii, jakie można spotkać na Instagramie. Zidentyfikował je jako: casual, codzienne, amatorskie; professional, tworzone przez przede wszystkim zawodowych komercyjnych fotografów; designed, zaprojektowane, które noszą znamiona profesjonalizmu, jednak ich konstrukcja oraz funkcja są zdecydowanie odmienne, gdyż bardziej niż sztuka fotografującego liczy się w nich aspekt lifestylowy – kreacji i lukrowania rzeczywistości dookoła siebie. Podział Manovicha jest celny i ma spore reperkusje, jeśli chodzi o pojęcia, które mnie zajmują, ja jednak wyznaczyłbym jeszcze grupę twórców niezależnych, która choć z punktu widzenia konstrukcji jest podobna do designed, to jednak wykracza poza obraz skodyfikowany i stanowi alternatywę dla świata kreowanego i napędzanego pragnieniem przynależności, a potencjał platformy wykorzystuje do dyseminacji tropów kulturowych i wizualnych ważnych z punktu widzenia świata ucyfrowionego. Ta grupa potwierdza, że Instagram, tak jak fotografia, jest niejednorodny. Zanim skoncentruję się na tej grupie, powróćmy na chwilę do podziału Manovicha. Grupa fotografii profesjonalnej z jednej strony jest najważniejsza w kontekście fotografii cyfrowej ze względu na jej usystematyzowanie, czyli klarowne i regularne wykorzystywanie jednego klucza estetycznego, jednak jej technologiczny charakter sprawia, że jest najmniej interesująca z perspektywy mojego badania, ponieważ wpisuje się w mainstreamowy system konstruowania obrazów. Wszystko jest w nich poprawne, nawet zbyt poprawne, gdyż często dominującym kluczem wizualnym jest hiperrealizm – nienaturalnie nasycone kolory, zbyt wysoka ostrość obrazu, wykorzystanie technik takich jak HDR w celu rozszerzenia rozpiętości tonalnej fotografowanej sceny. Abstrahując od agresywnej postprodukcji, fotografie te wpisują się w system profesjonalnej, a w zasadzie komercyjnej fotografii XX-wiecznej. Drugi z wydzielonych przez Manovicha typów obrazów, to fotografie zaprojektowane, między innymi w stylu „Kinfolk”, o którym pisałem wcześniej. Te są hybrydowymi bytami pomiędzy światem designu a światem fotografii. Podobnie jak fotografia profesjonalna

zachowują podstawowe cechy charakterystyczne dla wykorzystania tego medium, a z drugiej strony posiadając wyróżniający się stylistycznie wygląd, wpisują się w konwencję rządzącą współczesnym designem⁶¹. Twórcy tego typu fotografii charakteryzują się spojrzeniem, które Manovich opisuje jako współczesne, zainteresowane miejskim trybem życia. Nie chodzi tutaj o subkulturę (a może antysubkulturę) hipsterów, lecz o odbiorców/twórców, dla których trendy przedstawione na fotografiach stają się celami do osiągnięcia lub są poświadczeniem przynależności do konkretnej małej społeczności na Instagramie⁶². Fotografie powstające w ramach tej subgrupy mają jeszcze jedną hybrydową cechę – stoją na pograniczu prywatnego i publicznego. W kontekście takich obrazów i ich twórców mówiłoby się, używając języka telewizji, o celebryctwie. Dziś jednak tych najbardziej zasłużonych mieni się influencerami, czyli ludźmi, których zdanie dotyczące czegoś jest opiniotwórcze w konkretnym środowisku. Zarówno w wypadku fotografii profesjonalnej, jak i tej zaprojektowanej mam poczucie, że nieustannie oglądam te same fotografie: przesyczone zachody słońca nad Paryżem; magazyn, czarna kawa i roślina w doniczce zaaranżowane na drewnianym stoliku; kolejną atletycznie zbudowaną kobietę ubraną w obcisłe sportowe legginsy i czapkę z daszkiem, stojącą w charakterystycznej pozie przed lustrem; osobę siedzącą na skraju górskiego urwiska opisaną przez hashtag #neverstopexploring (fotografia codzienna też tak wygląda, jednak jej mniej wystudiowana forma sprawia, że pomimo podobnej tematyki jej odbiór jest zdecydowanie bardziej zróżnicowany). We wczesnych fazach badania wyszedłem z tezą, że powielając kadry charakterystyczne dla wybranego hashtagu użytkownicy Instagrama, jak i innych platform społecznościowych, wpisują się w silnie skonwencjonalizowaną rzeczywistość, do której aspirują, bądź w której już faktycznie żyją. Przywodzi mi to na myśl pracę agentyńskiej artystki Amalii Ulman, w której stworzyła profil na Instagramie,

61. Tamże, s. 16.

62. Greif, M. (2010), *The Hipster in a Mirror*. Pobrano z: https://www.nytimes.com/2010/11/14/books/review/Greif-t.html?pagewanted=2&_r=2&

przedstawiając siebie w formie popularnych hashtagów: #sugarbabe i #lifgodess. Ulman fotografowała siebie w luksusowych miejscach, w drogiej bieliźnie czy z małym rasowym psem, odtwarzając stereotypy uprzywilejowanej młodej kobiety. Jej projekt wywołał skandal na portalu, gdy ujawniła swoją motywację: ukazanie, jak łatwo można zmanipulować obserwujących jej profil (z ang. zwani followers, tak samo jak osoby aktywnie wyznający jakąś religię). Ilość powtórzeń, które obserwuję śledząc popularne hashtagi, m.in.: #fitnessgirl, #neverstopexploring, #kinfolklifestyle wskazuje na skalę zjawiska, widać, że sytuacja jest niemalże rytualna (jeśli nie quasireligijna) – powielanie kadru, powtarzanie słów jak mantry ma moc podtrzymywania konkretnych wizualnych trendów lub legitymuje przynależność do pewnej subkultury czy raczej postsubkultury, jak zauważa Benjamin Woo w eseju „Subculture Theory and the Fetishism of Style”⁶³. Skala opisywanego zjawiska skutkuje też inną konsekwencją, jak pisałem artykule „Tak naprawdę już nie chcemy oglądać fotografii”: „Fotografia cyfrowa nie ma potencjału archiwalnego. Charakteryzuje ją natychmiastowość – powstaje od razu, jest również bytem tymczasowym, którego czasu trwania określa nie sama wartość fotograficzna, a feed – prędkość poruszania się innych obrazów definiowana przez popularność wykorzystanego hashtagu”⁶⁴. Aspekt czasu trwania fotografii jest niezwykle ciekawy i charakterystyczny prawie tylko dla fotografii w mediach społecznościowych, oczywiście rozumianych tu bardzo szeroko. Wszelkie platformy mniej oparte na życiu codziennym, a skupione na przykład wyłącznie na fotografii, jak Flickr lub 500px, również mają podobny charakter. W każdym serwisie czas płynie nieco inaczej,

63. Woo, B. (2009), Subculture Theory and the Fetishism of Style. Stream: Inspiring Critical Thought, 2(1). Pobrano z: <http://journals.sfu.ca/stream/index.php/stream/article/view/36>, s. 23-36.

64. Rogalo, J. (2018), Czym się żywi fotografia. Pobrano z: <http://www.splesz.pl/jan-rogalo-czym-zywi-sie-fotografia-dzis/> Patrz też: **HP REF #13**

i potrafi płynąć bardzo organicznie, będąc określonym przez aktywność swoich uczestników, bywa moderowany, istnieją też przecież platformy bardziej radykalne, takie jak Snapchat, gdzie życie fotografii udostępnionej jest z założenia bardzo krótkie – po paru minutach od opublikowania obraz automatycznie przepada. Choć zjawisko dotyczy wszelkich serwisów, u Manovicha wątek czasowości na Instagramie pojawia się przede wszystkim w kontekście fotografii amatorskiej, zwykłej (**HP REF #5**).

To, że wszyscy ludzie na świecie pokazują takie same fotografie nie znaczy, że wszyscy używają i rozumieją Instagrama tak samo. Rozumienie tego, co zwyczajne, jest zróżnicowane i jak wykazuje badanie w różnych miejscach na świecie różne rzeczy są uważane za to „normalne”. Znaczą to też, że to, co nam wydaje się nudną, złą fotografią jest zbyt hermetyczne (pomimo swojego publicznego charakteru), żebyśmy mogli to zrozumieć. Ta paradoksalna hermetyczność jest cechą, która konstytuuje fotografię amatorską. To ona jest też powodem, dla którego aspekt czasowości możemy rozpatrywać dwojako – z jednej strony w szerokim kontekście platformy fotografie są mknącym strumieniem, który pozostaje niezauważalny, z drugiej stanowią przedmiot zainteresowania wąskiej grupy odbiorców, przyjaciół czy rodziny. W tej sytuacji Instagram nie różni się wielce od kultury kodachrome⁶⁵, Polaroidów czy nawet cartes de visites. Choć ich sposób powstawania był różny, wszystkie te formy, podobnie jak fotografie na Instagramie, były formalnie określone przez ich charakterystyczny wygląd oraz pełniły podobną rolę: były czymś do dzielenia się, jak i obiektami poświadczającymi status. Być może ich wartość jest dziś niższa, biorąc pod uwagę fakt, że niegdyś obrazów prywatnych było zdecydowanie mniej niż obrazów publicznych (tych ukazywanych w mediach, w prasie, w reklamach etc.). Jak zauważa Martin Hand mamy do czynienia z „procesem nieustannej publikacji wizualizacji zwykłego życia we wszechobecnej

65. Miller, D., Edwards, W. K. (2007), Give and Take: a study of consumer photo sharing culture and practice. Pobrano z: <https://www.cc.gatech.edu/~keith/pubs/chi2007-photosharing.pdf>

fotografii”⁶⁶. Wszystkie te formy mają też wspólną charakterystyczną cechę – kodyfikują konkretny język wizualny, tak jak kodachrom wraz z Polaroidem stworzyły grunt, na którym oparła się estetyka snapshot znana z prac Stephena Shora⁶⁷ czy później Dasha Snowa, których niby banalne, zwykłe fotografie są wynikiem wnikliwych obserwacji.

Pojawia się pytanie, w jaki sposób nurty, które obserwujemy w mediach społecznościowych mogą być tak formujące dla przyszłości medium, jak było to w wypadku poprzednich języków fotografii. Przyszłość, o której piszę, rozgrywa się często już dziś. Z pewnością fotografii ufamy coraz mniej, jej dewaluacja odbywa się na wielu płaszczyznach: oglądamy silnie modelowane sylwetki na okładkach magazynów, zmanipulowane obrazy tworzone przez fotoreporterów czy fotografie, na których zwykli ludzie kreują swoje awatary, tak jakby media społecznościowe były grą Second Life. To, że obserwujemy tak wielką proliferację fotografii amatorskich, ma reperkusje dla innych dziedzin fotografii. Tradycyjne

66. Hand, M. (2012), *Ubiquitous Photography: Digital Media and Society*. Polity, Cambridge, s. 9.

67. Stephen Shore co ciekawe kontynuuje pracę, którą znamy chociażby z jego serii „American Surfaces”. Nie realizuje jej jednak na materiałach analogowych, a wykorzystuje platformę, która wpisuje się poniekąd w znak czasu – Instagram. Być może tak jak rewolucyjne było wykorzystanie przez profesjonalnego fotografa zwykłych, kolorowych odbitek wykonanych w wysyłkowym labie Kodaka, wykorzystanie cyfrowych platform do prezentowania codziennie wykonywanej pracy nie tylko amatorów, lecz uznanych fotografów stanie się kolejnym sposobem na łamanie instytucjonalnych barier, by uwolnić się z opresyjnego systemu kierującego światem sztuki. W świetle niniejszego badania obawiam się, że w istocie mamy do czynienia z sytuacją, w której jedna instytucja zastąpiona zostaje drugą.

magazyny mogłyby już właściwie odejść do lamusa, gdyż instagramowi influencerzy, często finansowani przez różnego rodzaju firmy, promują ich produkty i usługi, a profesjonalna fotografia reporterska podupada, ponieważ to często amator jest pierwszą osobą na miejscu zdarzenia, jak miało to miejsce 20 czerwca 2009 r., kiedy 26-letnia Neda Agha Solta została zastrzelona przez irańskiego żołnierza podczas protestu antyrządowego. Obraz postrzelonej w głowę kobiety nie przeniknął do mediów masowych, gdyż zagraniczne przekazy zostały zablokowane. Jednak kilka sekund po tej tragicznej sytuacji setki fotografii wykonanych telefonami weszło w obieg, w ciągu kilku godzin materiał pojawił się na serwisie YouTube. Wygląda na to, że wszyscy mamy odpowiednie narzędzia, by być fotoreporterami, jednak jak wskazują badania, między innymi Stuarta Allana⁶⁸ czy Tary Mortensen⁶⁹, brak warsztatu fotograficznego powoduje, że fotografie, które oglądamy w mediach są coraz gorsze. Ciekawe, że podczas gdy tak dokładnie konstruujemy narcystyczne selfie czy fotografię #kinfolklife, według teoretyków fotografii jakość obrazów, które mają potencjalnie mieć wartość informacyjną obniża się. Czy należy spojrzeć na to z innej perspektywy: nie możemy ufać profesjonalnym reporterom, gdyż ci już nie raz próbowali nas oszukać, przedstawiając przekłamany obraz rzeczywistości? Sytuacja jest złożona i ma wiele wątków, które poruszę w następnych rozdziałach.

Nieco inaczej rzecz wygląda w kontekście fotografii artystycznej (fotografii fotografów) czy fotografii używanej przez artystów. Tu warto powrócić do myśli o rytualności fotografii. To medium zdominowało nasze czasy, nie wpisując się jedynie w istniejącą kulturę wizualną, lecz kreując nowe rozwiązania poprzez zbudowanie relacji z innymi osiągnięciami

68. Allan, S. (2015), Photojournalism and Citizen Journalism. *Digital Journalism*, 3(4), s 467-476, DOI: 10.1080/21670811.2015.1034542

69. Mortensen, T. (2014), Comparing the Ethics of Citizen Photojournalists and Professional Photojournalists: A Coorientational Study. *Journal of Mass Media Ethics* 29(1), s 19-37. DOI: 10.1080/08900523.2014.863125

technologicznymi pozwalającymi na prawdziwą proliferację obrazów. Możemy wyróżnić dwa momenty, które były przełomowe: jednym było pojawienie się smartfonów, a drugim, w istocie najważniejszym, bo definiującym świat poddany nieustannej cyfrowej mediacji – szybka bezprzewodowa sieć internetowa. Jak pisałem: „[...] rozszerzenia grupy „wierzących” niezależnie od odległości między użytkownikami. Platforma i urządzenie pozwalają na coś, co nazywamy „teleobecnością”⁷⁰. To dzięki teleobecności, która niemalże zastępuje obecność w „prawdziwym świecie” Instagram wraz z innymi platformami społecznościowymi odnosi taki sukces. Tak jak Susan Sontag w „O fotografii” pisała, że fotografowanie jest dla ludzi, w wielkim skrócie, pracą na wakacjach⁷¹, podobnie jest w wypadku fotografii publikowanej w mediach społecznościowych, z tą różnicą, że przed rewolucją cyfrową to sama fotografia jako artefakt były równoznaczne z wynagrodzeniem, dziś zaś liczy się polubienia, komentarze i udostępnienia przez innych użytkowników. Te zaś zazwyczaj nie odnoszą się do warstwy wizualnej obrazu, lecz do sfotografowanej sytuacji. Jak już zauważałem, tego rodzaju działania są poświadczeniem akceptacji lub czymś podobnym do odpowiedzi tłumu wiernych na słowa prowadzącego modlitwę kapłana.

James Carey w eseju „Communication as Culture: Essays on Media and Society” z 1989 roku w ciekawy sposób określa, czym jest rytualność w kontekście mediów i komunikacji. Mówi, że definiując pojęcie rytuału należy zastanowić się nad takim sprawami jak współdzielenie, partycypacja, zjednoczenie, które archetypicznie określają, czym jest rytuał w kontekście wiary czy świętości, a zdecydowanie rzadziej pojawiają się w kontekście komunikacji. Jeśli mówimy o komunikacji rytualnej, to jej rola nie jest rolą związaną z przekazywaniem informacji. Komunikat jest drugorzędny w stosunku do subliminalnego poczucia

70. Rogalo, J. (2018).

71. Sontag, S. (2009), O fotografii. Karakter, Kraków, s. 17.

72. Carey, J. (1989), Communication as Culture – Essays on Media and Society. Routledge, Londyn, s. 34.

jedności. Badania dotyczące roli fotografii w mediach społecznościowych wpisują się w kontekst tego, co mówił Carey – ludzie wysyłają sobie zdjęcia dokumentujące to, co codziennie robią nie po to, aby przekazywać informacje, lecz po to, by pokazać, że są częścią jakiegoś skonstruowanego świata (HP REF #24).

Fotografowie artyści sprzeciwiają się takiej fotografii, szukając innego klucza, według którego mogą patrzeć na swoje medium. Z jednej strony silnie rozwija się alternatywa: powstają instytucje, festiwale i spotkania fotograficzne przeżywają rozkwit, rozwijają się nowe trendy, jak małe, niezależne wydawnictwa fotograficzne, powracają techniki szlachetne. Co symptomatyczne współczesna fotografia artystyczna odchodzi od dokumentalnego spojrzenia czy kreacji proponowanych przez fotografię komercyjną na rzecz form bardziej konceptualnych czy przynależnych choćby do malarstwa abstrakcyjnego, jak sugeruje Lyle Rexer⁷³, video, instalacji czy sztuki performans. Ja również nie chcę oglądać fotografii na ścianach galerii i muzeów, bo podążanie za tradycyjną konwencją nie otwiera fotografii na nowe możliwości związane z rozwojem technologii czy kondycją wizualności. Wierzę, że jesteśmy w stanie stworzyć zupełnie nowy język. Język, w którym też jest miejsce na media społecznościowe – tę przestrzeń zajmuje czwarta grupa, której Lev Manovich nie wyabstrahował, a która według mnie będzie coraz bardziej popularna, działając nieco podobnie jak Tactical Media, wykorzystując słabe i mocne strony systemów, które charakteryzują

73. Rexer, L. (2013), *Edge of Vision*. Aperture, Nowy Jork

74. „Tactical Media to to, co dzieje się, kiedy tanie media DIY, które rozwinęły się dzięki rewolucji w produkcji i konsumpcji dóbr elektronicznych i rozwinięciu się form dystrybucji dzięki publicznemu dostępowi do Internetu, zostają wykorzystane przez grupy i jednostki, które czują się wykluczone lub zdenerwowane przez to, co dzieje się w szeroko rozumianej kulturze” Cytat z: Garcia, D., Lovink, G. (2007), *The ABC of Tactical Media*. Pobrano z: www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=37996.

media masowe. Twórcy treści w tej grupie będą szukali sposobów, by mapować, wizualizować, rozplątywać sieci nie tylko współczesnej fotografii, ale świata zapośredniczonego przez media społecznościowe. To niezwykle ciekawy moment, kiedy relacja między prawdą a fikcją nie jest już jedynym problemem, z którym musi się mierzyć kultura. Badacze z firmy Alphabet Inc przedstawili niedawno kilka typowych, codziennych fotografii: widok na ocean, psa i hamburgera. Fotografie te wygenerowane zostały przez sztuczną inteligencję, algorytm zwany BiGAN. Obrazy są tak szczegółowe, że ludzkie oko nie jest w stanie określić, w jaki sposób powstały. W konsekwencji w dyskursie pojawia się wątek relacji człowieka, systemu i maszyny (roboty), który potencjalnie może powiedzieć nam więcej niż badana niegdyś relacja między sfotografowaną rzeczywistością a prawdą.

3.3 FOTOGRAFIA - INFORMACJA

Wątek systemu, algorytmu i sztucznej inteligencji, który pojawił się w zakończeniu poprzedniego rozdziału, w zasadzie nie powinien już nikogo dziwić. Paradoksalnie jednak świadomość ogromnej transformacji, którą przeszła i nadal przechodzi fotografia jest stosunkowo niska. Pierwszy przełom nastąpił wraz z komercjalizacją fotografii cyfrowej, dzięki której z jednej strony doświadczyliśmy rozprzestrzenienia fotografii na inne dziedziny, w których jej wykorzystanie nie było tak oczywiste – dzięki obrazowaniu cyfrowemu jesteśmy w stanie zobaczyć i utrwalić to, czego wcześniej zobaczyć nie mogliśmy – z drugiej strony łatwość, z jaką można obrazem manipulować sprawiła, że rola fotografii jako źródła wiedzy o świecie została poddana w wątpliwość. Ten moment zdefiniował fotografię cyfrową, ale to drugi przełom – powstanie telefonów komórkowych wyposażonych w aparaty fotograficzne, który symbolicznie możemy datować na 11 czerwca 1997 r., kiedy Philippe Kahn za pomocą sieci mobilnej przesłał fotografię swojej nowonarodzonej córki – zdefiniował społeczny, jeśli nie polityczny charakter obrazu cyfrowego. Od tego momentu fotografia stała się informacją w obiegu globalnym, a jej natychmiastowość zmieniła

charakter mediów masowych.

Zmieniła się też sama fotografia. Andre Rouille w eseju „Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną” zastanawia się, czy „przejście od świata soli srebra do świata cyfrowego nie dokonuje się wyłącznie w wymiarze technicznym, lecz dotyka samej istoty fotografii, I to do tego stopnia, że nie jesteśmy nawet pewni, czy „fotografia cyfrowa” jest w ogóle fotografią⁷⁵. Geoffrey Batchen korzeni takich wątpliwości szuka w zaniku indeksalnego związku między tym, co jest obrazowane a samym obrazem. Manovich w „Języku nowych mediów” zaś definiuje tę zmianę przez czynności, na które fotografia cyfrowa pozwala: „kopiuj, wklej, dodaj, pomnóż, kompresuj, filtruj – wszelkie te działania są domeną algorytmów komputerowych i interfejsów HCI, nie odnoszą się bezpośrednio do ludzkiej percepcji”⁷⁶. – obraz taki podlega innej logice. Jeśli spojrzymy na to z perspektywy rytualnego aspektu fotografii, można stwierdzić, że obraz jest w zasadzie nieważny. Nie musimy patrzeć na fotografię, by wiedzieć, czego ona dotyczy, ba! nawet by wiedzieć, jak najprawdopodobniej skonstruowany będzie kadr⁷⁷ – wystarczą hasztagi. Lev Manovich dodałby do tego jeszcze aspekt geolokalizacyjny, jego badanie z „Instagram and Contemporary Image”⁷⁸ ilustrowało różnice w obrazowaniu w zależności od tego, gdzie mieszkamy.

75. Rouille, A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Universitas, Kraków, s. 523.

76. Manovich, L. (2001), *Language of New Media*. MIT Press, Cambridge, s. 180.

77. Oczywiście jest to sformułowanie idiosynkratyczne, jednak w świetle pozostałych części badania jestem przekonany, co do jego celności. Post factum – znalazłem potwierdzenie tej tezy w oparciu o dwie książki fotograficzne, które stworzyłem: #Boring oraz #Paradise (corrected).

78. Manovich, L. (2017).

Tak czy inaczej zakładam, że dzięki uczeniu maszynowemu sztuczna inteligencja, mając za zadanie analizę hashtagów i śledzenie lokalizacji na Instagramie, byłaby w stanie odtworzyć bezbłędnie fotografie charakterystyczne dla danej kombinacji.

Algorytm wie jeszcze więcej, kiedy analizuje fotografię, ponieważ pod warstwą obrazu znajduje się kolejna, której celem nie jest utrwalenie tego, jak wygląda świat, lecz utrwalenie informacji o samym fotografującym. Vilem Flusser w tekście „The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs”⁷⁹ z 1986 roku w niezwykle ciekawy sposób antycypuje to, co z fotografią dzieje się dziś. Po pierwsze zauważa, że fotografia będzie praktycznie bezwartościowym nośnikiem dla innych informacji, po drugie podejmuje próby wpisania fotografii w szerszy kontekst sieci relacji ludzkich i nieludzkich, o których pisać będę w kolejnym rozdziale, jednak już teraz muszę zaznaczyć obecność tych dwóch porządków. Tak samo jak nie istnieje niewinne oko, nie istnieje niewinny komputer⁸⁰. Lev Manovich zwraca uwagę, w jaki sposób system narzuca sobie pewną logikę działania w celu obróbki danych, i jak działanie to może być skierowane na filtrowanie konkretnych cech. W wypadku fotografii może być to rozpoznawanie i analiza warstwy wizualnej, odbywająca się bezpośrednio na płaszczyźnie obrazu – tak

79. Flusser pisał również o tym, że fotografia będzie funkcjonować całkowicie poza obiektem, i w istocie tak jest, jednak choć esencja obrazu dziś jest niematerialna, to obiekt jako coś peryferyjnego funkcjonuje na wiele sposobów – z jednej strony poprzez urządzenia, na których fotografię oglądamy, a z drugiej (na przeciwnym końcu spektrum) jako artefakty tworzone przez tradycyjnie rozumianą sztukę. Flusser, V. (1986), *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*. Leonardo, 19(4). doi:10.2307/1578381.

80. Manovich, L. (2001), s. 117.

działa na przykład serwis TinEye, którego algorytm przetwarza obraz, zmniejszając rozmiar, redukując kolory, uśredniając ich wartości do wartości bitowych i tworząc tak zwany perceptual hash, czyli coś w rodzaju odcisku palca, który można porównywać z innymi obrazami w celu odnajdywania podobieństw⁸¹. Inaczej funkcjonuje najpopularniejszy z systemów analizy obrazów, czyli Google Image Reverse Search Engine, który oprócz analizy obrazu używa również algorytmów swojej wyszukiwarki, by wskazać inne miejsca, w których znalazł się obraz oraz analizuje metadane, na przykład dane Exif, które standardowo zapisywane są przy wykonywaniu fotografii za pomocą aparatów cyfrowych, telefonów oraz skanerów – funkcjonują one poza obrazem i zawierają informacje takie jak data, czas, numer seryjny urządzenia oraz dane geolokalizacyjne GPS (te ostatnie mogą nie dotyczyć modeli wyprodukowanych wcześniej niż w 2014 roku). Jeżeli wrzucimy fotografię Taj Mahalu w wyszukiwanie obrazem Google, to system oprócz wyszukiwania strukturalnego na podstawie kadru przeszuka również wszystkie fotografie, które wykonane zostały w niedalekim sąsiedztwie od fotografii zadanej przez nas algorytmowi. Oczywiście, jest to kwestia niezwykle kontrowersyjna. Dzięki Edwardowi Snowdenowi, byłemu agentowi CIA i NSA, obecnie przebywającemu na uchodźctwie w Moskwie wiemy, że metadane Exif nie służą firmie Google jedynie do wyszukiwania podobnych obrazów, lecz wykorzystywane są również na poziomie międzynarodowym jako narzędzie do kontroli i inwigilacji przez amerykańską agencję bezpieczeństwa wewnętrznego w programie xKeyscore. To akurat nic nowego, fotografia zawsze używana była przez rządy jako narzędzie kontroli lub szerzenia ideologii – już w drugiej połowie XIX wieku, dosłownie parę lat po wynalezieniu fotografii, podczas wojny krymskiej Roger Fenton prznosił kule armatnie, a Alexander Gardner podczas wojny secesyjnej tak układał ciała żołnierzy, by skonstruować bardziej wymowny obraz. Mamy swoje fotografie w dokumentach, fotoradary robią nam zdjęcia, gdy przekroczy

81. Krawetz, N. (2011), Looks Like It. Pobrano z: <http://www.hack-erfactor.com/blog/index.php?archives/432-Looks-Like-It.html>

prędkość, na ulicach śledzą nas kamery, a sympatyzująca z rządem prasa wykorzystuje fotografie, na których przewodniczący wygląda najkorzystniej – jesteśmy tego w pełni świadomi, nawet wyrażamy na to zgodę, funkcjonując w społeczeństwie. Dane o nas, które zawiera obraz-informacja (ten, który tworzymy, ale też ten, który oglądamy) sięgają jednak o wiele głębiej, ujawniając socjoekonomiczne uwarunkowanie wizualności wraz ze wszystkimi cechami typowymi dla neoliberalizmu. Oczywiście, możemy próbować budować argument, że tak samo jak doświadczamy globalizacji rynków, tak samo doświadczamy globalizacji wizualności, szczególnie w kontekście mediów masowych, tych online i tradycyjnych (magazyny i gazety), jednak można to w tym świetle odczytywać jedynie jako symptom naszych czasów. Nie może być inaczej, gdy prędkość, z jaką informacja obiega świat jest bliska prędkości światła. Ten argument w istocie nawet da się obronić, jednak dezaktualizuje się on z każdą minutą. Jeff Jarvis w raporcie o stanie mediów dla Tinus Trust, kontrolującego medialną grupę Schibsted, pisze:

Nadal traktujemy publikę, której służymy jako masę takich samych ludzi, dostarczamy im produkt typu onesize, który wypełniamy towarem, który nazywamy treścią. Co zostało zabite wraz z pojawieniem się obfitości wyborów w sieci to nie druk, nie gazeta, magazyn czy program telewizyjny. To, co umarło to model biznesowy mass mediów. [...] Zamiast nadal brnąć w fabryczną produkcję treści, zamiast sprzedawać gazety na tony powinniśmy przekształcić się w model usługowy, w którym nadrzędnym celem będzie dostarczanie wiadomości po to, by poprawić jakość życia ludzi i społeczności, łącząc nie tylko ich z informacjami, ale samych ze sobą. [Media masowe] to nie hierarchicznie skonstruowany przemysł [...], lecz składowa część większego, skomplikowanego ekosystemu informacji, danych, technologii i relacji⁸².

82. Jarvis J. (2016), Death to the Mass – Tinus Trust Report 2015.

Pobrano z: <https://tinus.com/2016/05/18/death-to-the-mass/>.

Nie podlega wątpliwości, że wizja mediów Jeffa Jarvisa jest bardzo idealistyczna, bo jednak misją Tinius Trust jest zapewnienie niezależności i przyszłości grupie Schibsted, co oznacza, że w centrum ich zainteresowań jest analizowanie trendów i projekcja rozwoju. Tworzenie platform dla treści tworzonej przez użytkowników jest jednym przejawem takiego działania, może się to odbywać w świecie mediów masowych lub na płaszczyźnie codzienności. Z tego powodu aspekt globalizacyjny jest niezwykle ciekawy w kontekście mediów społecznościowych. Zgodnie z argumentem Manovicha z „Instagram Book”, choć warstwa estetyczna obrazów tworzonych przez użytkowników tychże platform ujednoczyła się, to jednak tematyka, przedmioty fotografowane różnią się w zależności od miejsca, pokazując, że to, co uznajemy za wartościowe do sfotografowania ma wiele wspólnego z charakterystyką lokalnej społeczności. Można więc wysnuć wniosek, że to, co ulega globalizacji to nie „obiekt pożądania” lecz sposób, w jaki kreujemy swoją rzeczywistość – rzeczywistość odbitą w obrazach, które każdego dnia oglądamy.

Czy jednak mamy wpływ na to, co oglądamy? Jeśli aktywnie partycypujemy w mediach społecznościowych, istnieje ogromne prawdopodobieństwo, że to nie my decydujemy, co zobaczymy – zrobi to za nas algorytm zaproponowany przez wybraną platformę. Wszystko w tej kwestii zależy więc od korporacji, firmy czy instytucji zarządzającej danym serwisem. Facebook Inc, czyli korporacja zarządzająca między innymi serwisem Facebook, Instagram czy WhatsApp prowadzi nieustannie zmieniającą się politykę w stosunku do danych i celu, w jakim są wykorzystywane. W marcu 2018 roku ujawniono, że Facebook utracił dane około 50 milionów użytkowników na rzecz firmy Cambridge Analytica, która prowadziła badania nad amerykańskim elektoratem, a nieco później ujawniono dokument o współpracy między firmami Facebook, Microsoft, Netflix i Spotify, na mocy którego Facebook przekazał informacje dotyczące około 2,2 miliarda użytkowników wraz z ich prywatnymi wiadomościami. Do roku 2018 to Facebook stawał się głównym narzędziem marketingowym wśród sieci społecznościowych, jednak spadająca liczba użytkowników i widmo skandalu sprawiły, że firma powróciła do swojego wyjściowego modelu – miała

z powrotem służyć wspieraniu relacji między użytkownikami⁸³. Rolę sprzedażową przejął Instagram. Instagram w swoim założeniu nie istnieje po to, aby stworzyć mikrospołeczność dzielących się fotografiami – jest przede wszystkim platformą skoncentrowaną na tym, by generować zysk z reklam. Rolę, jaką przyjmuje dana platforma definiuje główny algorytm, na podstawie którego tworzony jest feed, czyli strumień fotografii, pisanych postów, reklam i innych treści. Instagram oparty jest o skomplikowany model rozpoznawania treści obrazu, skonstruowany na podstawie trzech i pół miliarda fotografii użytkowników serwisu oraz prosty system promowania treści i udostępniania ukrytych funkcji aplikacji użytkownikom, którzy są najbardziej aktywni. Aktywność i konsekwencja użytkowników jest nagradzana, a ponieważ algorytm służący do wyszukiwania treści jest hybrydą pomiędzy słowami kluczowymi a rozpoznawaniem treści obrazu użytkownicy często starają się formą zbliżyć to tych najbardziej popularnych (wyeksponowanych przez algorytm) fotografii. W konsekwencji, choć Instagram tego nie zakładał, powstają na nim mikrospołeczności, faktyczne bądź też powiązane jedynie pewnego rodzaju kluczem wizualnym, stąd doświadczamy homogenizacji fotografii w ramach tych grup. Owe grupy stają się dalej prostym celem działań marketingowych, poprzez jasno wypracowany schemat, do którego odnoszą się wizualnie, chcąc przynależeć do konkretnej grupy. To wręcz podręcznikowa neoliberalna strategia, w której obywatel jest stopniowo pozbawiany możliwości kreowania swojego własnego życia, w zamian jest w coraz większym stopniu kształtowany przez firmy tworzące rynek⁸⁴.

W oczach wielkich korporacji i firm każda fotografia, jaką stworzymy, jest niezwykle ważna, jednak sam pojedynczy obraz się nie liczy. Nie chodzi o to, żeby znaleźć tę jedną fotografię na milion, która opowiada niezwykłą historię w formalnie interesujący sposób. Chodzi o to, żeby milion fotografii poddać homogenizacji, by móc wyznaczyć trend – w ten

83. Mosseri, A. (2018), Bringing People Closer Together. Pobrano z: <https://newsroom.fb.com/news/2018/01/news-feed-fyi-bringing-people-closer-together/>

84. Peck, J., Tickell, A. (2002), Neoliberalizing Space. *Anti-pode*, 34: doi:10.1111/1467-8330.00247. s. 380-404.

sposób każda fotografia jest daną o określonej wartości. Jonas Cuenin, zdając relację z wydarzenia ICP Talks „From Photography to Data” w International Centre for Photography wspomina, co powiedział w kontekście fotografii jako danych jeden z zaproszonych artystów, Ekene Ijeoma, wskazując na wręcz hybrydową naturę obrazu i informacji. Tak samo jak fotografia potrzebuje danych, tak dane potrzebują fotografii, aby statystyka mogła zyskać twarz. Ijeoma realizuje projekty z pogranicza tych dwóch dziedzin. W „Refugee Projekt” stworzył interaktywną mapę wizualizującą, w jaki sposób i w jakich kierunkach od 1975 roku przemieszczali się uchodźcy. Owa mapa ilustrowana była również indywidualnymi historiami i portretami. W „Wage Island” zaś interaktywną instalacją badał obszar w granicach Nowego Jorku, w którym można zamieszkać w zależności od kosztu miesięcznego najmu. Oczywiście podobna problematyka, być może nawet bardziej dosłownie traktowana jest przez wielu artystów. Jer Thorp w projekcie „Glocal Image Breeder” z 2008 roku stworzył eksperymentalne narzędzie analizujące bazę danych (fotografii) chcąc zbadać, które fotografie mogą być strukturalnymi „dziećmi” jakichkolwiek wybranych dwóch fotografii⁸⁵. W 2017 roku Max Pinckers tworzy realizację „Trophy Camera v0.9”, gdzie fotografia staje się efektem pracy samouczącego się algorytmu śledzącego ujęcia, które wygrały nagrodę World Press Photo i odtwarza je na podstawie kompozycji i sytuacji zastanych podczas ekspozycji projektu w FOMU w Antwerpii⁸⁶. Osobiście najbardziej dotyka mnie realizacja „_IMG” z 2014 roku. Mishka Henner w projekcie przedstawia książki z wydrukowanym cyfrowym kodem historycznych fotografii, traktując obraz jako literaturę. To niezwykle praca ukazująca następującą transformację między tym co cyfrowe a analogowe, ale również ilustrująca zmiany, jakie zachodzą w świecie mediów masowych.

Fotografia, przyjmując rolę informacji-danych zmieniła się na wielu płaszczyznach. Zamiast być źródłem wiedzy o świecie, stała się źródłem wiedzy o fotografującym,

85. Więcej na temat projektu przeczytać można na stronie twórcy: <https://www.jerthorp.com/>

86. Rogalo, J. (2018).

stała się narzędziem rynku, tak samo jak wcześniej była narzędziem propagandy w rękach rządów i różnych organizacji państwowych. Co więcej, w tym kontekście jej warstwa wizualna jest już prawie nieważna, w odróżnieniu od metadanych, jakie w sobie zawiera. Ta radykalna zmiana nie oznacza końca fotografii, oznacza jedynie zmianę paradygmatu i wymaga stworzenia nowych kategorii opisujących ją. O ile jest to trudne w wypadku komentowania systemów odpowiadających za media społecznościowe, gdyż te nieustannie udoskonalają swoje algorytmy AI i systemy deep learningowe⁸⁷, to całkiem łatwo można wysnuć wnioski dotyczące fotografii w kontekście sztuki: fotografowie w zasadzie nie muszą już tworzyć nowych obrazów, bo sami użytkownicy zapełnią bazy danych, można więc stosować strategię remiksu, apropiacji i rekontekstualizować. Fakt, że fotografia przez jej ucyfrowienie stała się daną całkowicie zmienia perspektywę. Z jednej strony burzy znany porządek, z drugiej otwiera drogę dla nieznanych wcześniej strategii działania, które wykraczają poza słownik dotyczący sztuki.

Czy fotografia się rzeczywiście zdewaluowała? Nie jestem pewien, czy to fotografia się zdewaluowała, czy raczej język przestał przystawać do zmian, jakie w jej ramach zachodzą. Kartezjański perspektywizm, epistemologia pozytywistyczna, ontologia fotografii Barthesa, dyskurs postkolonialny czy nawet postmodernistyczne teorie wizualności i widzenia nie odpowiadają bezpośrednio na to, czym fotografia jest. Powód, dla którego tak się dzieje jest bardzo prosty. Fotografia funkcjonuje w tak wielu rzeczywistościach, ma tak wiele zastosowań, że niemożliwe jest znalezienie jednego języka, który potrafi ją opisać. Fotografia medyczna, jak rentgen, tomografia komputerowa, fotografia mikroskopowa są czymś zupełnie innym niż fotografia lotnicza, niż fotografia wykonana przez system monitoringu w sklepie, fotografia rodzinna, fotografia w rękach artystów czy fotografia w rękach sztucznej inteligencji. Choć łączy je aspekt technologiczny, który zdecydowanie zdominował

87. Deep learning to sposób pracy sztucznej inteligencji polegający na tym, że decyzje podejmowane są za pośrednictwem analiz opartych o sieci neuralne, których celem jest imitowanie sposobów pracy mózgu.

dyskurs, to różnią się sposoby patrzenia, rozumianego tu jako całe spektrum zależności, od czysto fizycznobiologicznego aktu po jego reperkusje społeczne, kulturowe i polityczne. Wszystkie te sytuacje, tak samo jak spektrum moich zainteresowań, definiuje pojęcie praktyk wizualnych, które najprościej wytłumaczyć mogę jako praktykę czy praxis, polegającą na przedstawianiu idei w formie wizualnej, mającej na celu zaproszenie do rozmowy krytycznej bądź podjęcia konkretnych działań. Taka definicja zawęży pole badania, po pierwsze marginalizując nieco aspekt technologiczny, który dokładnie badany jest przez Mitchella⁸⁸ czy Manovicha⁸⁹, a po drugie koncentruje dyskusję na potraktowaniu medium fotografii jako czegoś, co zawsze niesie za sobą jakąś nową jakość. To sformułowanie pozostawiam na razie puste, starając się od początku odbudować status fotografii jako przeżycia, a nie skomodyzowanego zbioru danych.

Zastanawiam się, jak w tym kontekście myśleć o fotografii jako praktyce wizualnej (czyli zgodnie z definicją prezentowaną na wstępie: fotografii, której celem jest konstruowanie sytuacji niosących treść, będących wynikiem konstrukcji twórcy, kontekstów i doświadczeń odbiorcy czy obserwatora). Jest zdecydowanie zbyt wcześnie, żeby w rzetelny sposób na to pytanie odpowiedzieć. Najpierw należy zastanowić się, skąd czerpać język, którym można mówić o alternatywie dla obecnie panującego paradygmatu.

88. Mitchell, W. J. T. (1994), *The Reconfigured Eye - Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, Cambridge.

89. Manovich, L. (2017).

4. PATRZENIE – RAMY TEORETYCZNE

Jaka jest natura dyskusji o fotografii? Gdzie fotografia ma swoje korzenie? Czy powinniśmy mówić o niej z perspektywy filozofii, estetyki, teorii mediów czy na przykład socjologii? Jak wspominałem, to raczej fotograficzne peryferia – dziedziny, w których fotografia, a w zasadzie aparat, funkcjonuje jako narzędzie mają bezpośredni wpływ na kształt, jaki medium to przyjmuje. Próby uregulowania fotografii bezpośrednio, to znaczy bez odwoływania się do innych dziedzin, poruszają warstwę stricte technologiczną, czyli śledzą rozwój narzędzia, od *camery obscura*, pierwszych procesów dagerotypii, talbotypii i innych, po technologie cyfrowe, sztuczną inteligencję i VR (wirtualna rzeczywistość). Oczywiście można próbować takie opracowanie stworzyć, jednak uważam, że fotografii nie da się zdekodować w tak linearny sposób.

Zakładam, że fotografia jest bytem wielowątkowym, a nawet wieloontologicznym, co świadczyłoby o tym, że nie ma jednej definitywnej ramy dla tego medium, a raczej że doświadczamy wielu różnych fotografii. Chcę jednak jeszcze raz podkreślić – nie możemy porównywać fotografii artysty z fotografią fotoamatora, z fotografią, którą mamy w paszporcie, z fotografią, którą wykonał fotoradar, gdy przekroczyliśmy prędkość jadąc samochodem po pustej autostradzie – każda z nich ma zupełnie inną funkcję, odmienną estetykę i jest wykonywana przez inny byt – ludzki bądź nieludzki (np. fotoradar). Wszystkie te fotografie mają jednak coś wspólnego. Jeszcze niedawno moglibyśmy powiedzieć, że punktem wspólnym jest aparat, ale dziś to narzędzie przestaje być kluczem do czytania fotografii, gdyż mogą ją już generować algorytmy. Ponad obrazem istnieje byt nadrzędny – to, jak na niego

patrzemy. W kontekście pojawienia się fotografii generowanej przez algorytmy klasyczne pytania „o patrzeniu” nabierają nowego sensu. Kto lub co patrzy na nas? Na kogo lub co my patrzymy? W jaki sposób patrzymy na siebie nawzajem, my, istoty ludzkie i nieludzkie? To ostatnie pytanie jest kluczowe dla fotografii i wymaga rozwinięcia, jednak aby móc je zdekodować, należy zapożyczyć język Bruno Latoura i jego teorii aktora-sieci (Actor Network Theory – ANT). Krzysztof Arbiszewski, twórca przekładu „Reassembling the Social – An Introduction to Actor Network Theory” wyjaśnia w przejrzysty sposób, czym jest ANT:

ANT raczej jest metodą niż teorią. Owa metoda wielokrotnie przedstawiona została wraz z zawołaniem „podążaj za aktorami”. Przy czym aktorem (lub aktantem) jest wszystko to, co działa [...]. [Kroki] polegają na takim przechodzeniu od jednego aktora do drugiego, by jednocześnie czegoś się pozbyć [...] i coś zyskać (względna uniwersalność papierowego wykresu, obraz aksonu, abstrakcyjne zależności), dlatego uzyskują one miano transformacji albo translacji. To ostatnie pojęcie jest w ANT bodaj ważniejsze niż pojęcia „sieci” bądź „aktora”⁹⁰.

W dalszej części rozdziału będę szczegółowo zajmował się ANT w kontekście fotografii. W tym miejscu muszę jednak zwrócić uwagę na kilka aspektów, które bezpośrednio wiążą się z pytaniami dotyczącymi patrzenia. W świetle tej metody, jak określa ANT Arbiszewski, musimy założyć, że nie tylko my i autor fotografii patrzymy, aparat (powracający motyw technologiczny) też patrzy, tak samo jak ekran, na którym oglądamy fotografię cyfrową bądź ściana galerii, na której zawieszona jest fotografia artysty. Relacje między tymi aktorami (lub aktantami) prześledzone dokładnie oprócz tego, że konstruują sieć znaczeniową fotografii są regresywno-progresywną metodą na wyabstrahowanie esencji z owej sytuacji.

90. Arbiszewski, K. (2007), Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura. W: Teksty Drugie, 1-2, s. 116.

Jedyna wątpliwość, którą mam budując tę konstrukcję dotyczy tego, czy język, który Latour konstruował na potrzeby badań naukowych, może być zastosowany w dyskursie patrzenia, który – jak pisał John Berger – ma nieco paradoksalny charakter, gdyż z jednej strony umiejscawia nas w świecie, a z drugiej strony wcale nie daje konkretnych odpowiedzi na temat tego świata: „To widzenie jest tym, co określa nasze miejsce w otaczającym świecie; tłumaczymy ten świat za pomocą słów, jednak słowa nigdy nie są w stanie cofnąć faktu, że otacza nas obraz. Relacja między tym, co widzimy i co wiemy, nigdy nie jest czymś skończonym”⁹¹.

Ze względu na to, że świat obrazu jest w ciągłym ruchu i nie możemy nadać mu naukowego rygoru zdawałoby się, że zastosowanie ANT w kontekście fotografii jest niecelne, gdyż wraz z brakiem laboratoryjnej kontroli ilość aktorów mnożyć będzie się bez końca. Jednakże relacja straty i zysku, o której wspomina Latour daje szansę na obronę takiej aplikacji teorii aktora-sieci. Jeśli więc faktycznie fotografia jest pogrążona w kryzysie, a jej charakterystyka spektaklu rozpoznawana w mediach społecznościowych, dewaluacja jako dokumentu oraz komodyfikacja jako informacji na to wskazują, to próby odnalezienia nowych bądź innych wątków metodą ANT, stojącą poza normami wyznaczanymi przez dyskurs pozwolą na zbadanie tych kierunków, które zazwyczaj dla fotografii były marginalne. Co więcej, ów ciągły ruch świata obrazu świadczy o tym, jak dalece rozczłonkowany został proces patrzenia. W konsekwencji jego zbadanie wymaga analizy wielu relacji między nimi, co jest istotą metody zaproponowanej przez Bruno Latoura. Ten sposób prowadzenia badania może wskazywać na to, co typowe dla całej teorii postmodernistycznej, czyli odrzucenie wielkich prawd (według myśli Lyotarda)⁹². Wydawałoby się, że jeśli z góry odrzucam perspektywę metanarracyjną, to naturalnym rozwinięciem będą teorie poststrukturalistyczne. Te jednak mają dla mnie charakter wspomagający, przyjmuję więc perspektywę, którą

91. Berger. J. (2008), *Ways of seeing*. Penguin, Londyn, s. 148

92. Arbiszewski, K. (2007), s. 115. Patrz: **HP REF #58**

prezentował Baudrillard w „Grze resztkami”: nie możemy już dalej dekonstruować, ponieważ nie zostało już nic, co moglibyśmy rozebrać na części. Pozostałości po teorii należy zebrać i próbować dowolnie łączyć. W efekcie nie powinniśmy rozważać fotografii w kategorii ukończonych dzieł, obrazów, sytuacji, które mają zostać poddane analizie i interpretacji. Powinno się myśleć o obrazach, ale też o całym zjawisku, jako o punktach styku, między którymi zachodzą dynamiczne relacje. Relacje te podlegają pod zasadę nieoznaczności, co wskazuje na to, że próba definicji jednego aspektu może powodować zaburzenie reszty struktury, co z kolei prowadzi do sytuacji przypominającej husserlowskie epoche – zawieszenie, podczas którego porzucamy to, co już wiemy, by skonstruować nowy sposób myślenia.

4.1 FOTOGRAFIA W KONTEKŚCIE KONSTRUKCYJONISTYCZNYCH TEORII SPOŁECZNYCH

Systemy, które powstają po zastosowaniu metody ANT są nigdy niekończącymi się sieciami relacji. W ich skład wchodzi czynniki społeczne i technologiczne, które w pełny sposób opisują relacje między osobami a artefaktami czy obiektami. Ludzie i wszystko co nie-ludzkie w tym samym stopniu wpływa na kształt sieci – gdyby jeden z elementów tej sieci przestał istnieć, wraz z nim przestałaby istnieć cała sieć. Należy jednak zauważyć, że choć ich rola jest równie ważna w konstruowaniu sieci, to jeden z aktorów jest zawsze nadrzędny w stosunku do drugiego. Latour używa przykładu pistoletu, ja do zobrazowania tej sytuacji – delikatnym skinieniem głowy w stronę Susan Sontag – mogę użyć aparatu fotograficz-

93. Lyotard, J. F. (1984), *The Postmodern Condition*. Manchester University Press, Manchester. s. 60. Pobrano z; https://monoskop.org/images/e/e0/Lyotard_Jean-Francois_The_Postmodern_Condition_A_Report_on_Knowledge.pdf . Patrz: **HP REF #43**

nego. Gdy wykonuję zdjęcie, to nie aparat je robi, lecz fotografujący. Aparat nie może sam zrobić zdjęcia ani wskazać fotografowi, żeby ten fotografował w wybranej przez aparat chwili. Nawet w wypadku fotoradaru decyzja, kiedy ma zostać wykonane zdjęcie, jest decyzją człowieka, który przez zaprogramowanie sytuacji warunkuje aparat. W realizacji Maxa Pinckersa „Trophy Camera v0.9” relacja jest podobna. To Pinckers wraz z Driesem Depoorterem dali zadanie urządzeniu. Sztuczna inteligencja, na której prototyp maszyny się opiera, ma tworzyć jedynie godne nagród fotografie. System w oparciu o wszystkie fotografie nagrodzone w konkursie World Press Photo od 1955 roku jest w stanie zidentyfikować kompozycje podobne do tych obrazów i zapisać je. Jednak to nie autonomiczna decyzja urządzenia lecz zestaw wgranych przez człowieka obrazów jest kluczowym czynnikiem decyzyjnym.

Przyjęcie takiego punktu widzenia, choć odchodzi od radykalizmu teorii aktora-sieci w ujęciu Latoura, pozwala na spojrzenie na sytuację z perspektywy fenomenologii. Jak zaznacza Peter-Paul Verbeek w książce „What Things Do – Philosophical Reflections on Technology, Agency and Design” rzeczy (artefakty) mają wartość i znaczenie poprzez ich relację z ludźmi, równocześnie ich wpływ na ludzi konstytuuje to, kim oni są. Innymi słowy owe artefakty są, podobnie jak u Merleau-Pontyego, medium między ludźmi a światem, jednak Verbeek odwołując się do Latoura zwraca uwagę na ich aktywny status podczas tej mediacji⁹⁴. Powróćmy więc do projektu „Trophy Camera” Pinckersa i spójrzmy na jego pracę z perspektywy innej relacji – tej między odbiorcą dzieła a urządzeniem. Odbiorca wiedząc, że „Trophy Camera” rozpoznaje kadry nagrodzone podczas World Press Photo może podjąć decyzję, by zostać przez aparat zarejestrowanym poprzez odegranie sytuacji z jednej ze zwycięskich fotografii z tego konkursu. „Trophy Camera” ujawnia, iż wszelkie relacje między aktorami (ludźmi i artefaktami) są oparte na scenariuszach, prze-

94. Verbeek, P. (2005), *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency and Design*. Penn University Press, s. 195.

pisach, programach. Każda akcja w obrębie danej sieci wynika z poprzedniej. W związku z takim charakterem relacji w sieci Bruno Latour mówi, że ludzie są słabszym ogniwem sieci, ponieważ nie można mieć pewności, jaką decyzję podejmą. Tak jak w wypadku „Trophy Camera” odbiorca może zdecydować, co zrobi, natomiast urządzenie zawsze w powtarzalny sposób będzie wykonywać swoje zadanie, do momentu aż przestanie działać. Co ciekawe, im bardziej skomplikowany system, tym większe prawdopodobieństwo, że człowiek wykona swoje zadanie. W ramach ekspozycji Pinckers umieścił inne urządzenia wyświetlające kadry, których uczyła się „Trophy Camera”. Doświadczenie tych obrazów, wraz z opisem projektu zwiększało prawdopodobieństwo, że ów nieprzewidywalny odbiorca wejdzie w poprawny sposób w interakcję ze skonstruowanym przez Pinckersa aparatem. ANT dąży do domknięcia sieci – systemu, w którym każdy element będzie zawsze działał tak samo, zakłada więc, że i czynnik ludzki zadziała według ściśle określonego schematu. Takie uwarunkowanie poddaje w wątpliwość próby zerwania z pozytywistycznym porządkiem, w ramach teorii aktora-sieci. Choć w twórczości Latoura fakt pojawiania się form hybrydowych może być traktowany jako wysiłek wykorzenia kartezyjskiego, dualistycznego podejścia, charakterystycznego również dla tradycji pozytywistycznej, to jednak negacja subiektywizmu w ANT nie pozwala na rozpatrywanie tej teorii w innych kategoriach⁹⁵. Oznacza to, że język teorii aktora-sieci jest narzędziem, które w znakomity sposób nadaje się do analizowania fotograficznych bytów, które w jakiś sposób zostały ustabilizowane – pozostają niezmiennie w swojej formie i treści. Fotografie tworzone przez instagramowe subkultury, fotografie tworzone przez trainspotterów, czyli osoby rekreacyjnie zajmujące się oglądaniem i dokumentowaniem przejeżdżających pociągów, próby tworzenia systemów fotograficznych, takich jak topograficzne realizacje Hilly i Bernda Becherów czy kolekcje tworzone przez Joachima Schmidta „Another People’s Photographs” lub

95. Flores, F. (2014), Postphenomenology vs Postpositivism: Don Ihde vs Bruno Latour. Lund University. Pobrano z: portal.research.lu.se/ws/files/5538853/8728444.pdf

lub Erika Kesselsa w serii „Useful Photography” (pomimo ich subwersywnego charakteru) – wszelkie próby parametryzacji obrazu mogą być poddane analizie z perspektywy ANT. Obraz fotograficzny w postaci telewizji przemysłowej, techniki obrazowania medycznego, satelit, dronów czy skanerów na lotniskach może być traktowany podobnie – choć w tych wypadkach, odwrotnie niż w przykładach, które przytaczałem wcześniej, nadrzędność ludzkiego patrzenia i agencji jest coraz bardziej wątpliwa. Teoretycy fotografii, w tym Joanna Żylińska, idą dalej, twierdząc, że nawet gdy człowiek robi fotografię, ta i tak, szczególnie w tych wypadkach, ma w sobie nadrzędny komponent techniczny, czyli ten nieludzki. Żylińska wysnuwa tezę, że fotografia jako całe zjawisko jest kształtowana przez algorytmy – techniczne i kulturowe⁹⁶, co wskazuje na porządek, w którym fotografia powstaje, zawsze a posteriori w stosunku do doświadczeń fotografującego bytu. Co więcej, jeśli kultura też jest kształtowana jak algorytm, każdy obraz należy traktować jako ustabilizowany w ramach konkretnej sieci. Konsekwentnie, odwołując się dalej do „Nonhuman Photography” Joanny Żylińskiej przyjmujemy, że fotografia może zostać opisana jako uniwersalna technologia życia, coś, co z jednej strony reprezentuje rzeczywistość, a z drugiej kreuje i reguluje ją – wszystko w jednym procesie dokumentacji, szczególnie w związku z rozprzestrzenieniem się cyfrowych przenośnych mediów, jak i stałego dostępu do Internetu⁹⁷. Jak wiele lat temu zauważyła Susan Sontag: żyć to znaczy być sfotografowanym, posiadać zapis swojego życia⁹⁸.

Całe to rozważanie odnosi się przede wszystkim do procesu fotografowania, mówi o relacji między fotografującym, narzędziem i fotografowanym tematem. Mówi też o projektowanej interakcji z odbiorcą w sytuacji zinstytucjonalizowanej. Subiektywizm fotografii, czyli to, z czym ANT jako postpozytywistyczne narzędzie nie jest w stanie się

96. Żylińska, J. (2017), *Nonhuman Photography*. MIT Press, Cambridge, s. 2.

97. Tamże.

98. Sontag, S. (2009), s. 9-32.

rozprawić, ujawnia się natomiast w innym aspekcie. John Durham w „The Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media” pisze, że teoria mediów jest teorią środowisk i infrastruktur w takim samym stopniu jak teorią komunikatów i treści. W związku z tym należy o mediach myśleć jako o części środowiska czy habitatu⁹⁹. Powyższe stwierdzenie można przenieść również na obraz fotograficzny. Treść i komunikat obrazu są tak samo ważne jak konkretne środowisko i infrastruktura. Znaczy to, że to, co znajduje się na fotografii jest równie ważne jak kontekst, w którym fotografia ta istnieje. Środowisko bowiem jest docelową grupą odbiorców, podczas gdy infrastruktura oznacza nośnik – platformę, na której obraz jest oglądany. Środowisko determinuje, czy treść i komunikat zostają zrozumiane, podczas gdy infrastruktura jest czymś w rodzaju wzmacniacza amplifikującego je. Ta relacja nie podlega wątpliwości w kontekście fotografii w mediach społecznościowych, ale co dzieje się, gdy decorum zostaje złamane, gdy treść i komunikat przestają funkcjonować na płaszczyźnie obrazu, a są w pełni zdeterminowane przez infrastrukturę? Czy oglądając portret Allie Mae Burroughs Walkera Evansa i „After Walker Evans” Sherrie Levine patrzemy na ten sam obraz? Ujawnia się furtka między obiektywnością obrazu a subiektywizmem znaczeń – aspekt, który tłumaczy Peter Berger i Thomas Luckman w „Społecznym tworzeniu rzeczywistości”.

Aby jednak zacząć budować argument dotyczący obrazu z perspektywy społecznej konstrukcji rzeczywistości, należy wcześniej zrozumieć, w jaki sposób fotografia (ale w istocie każda forma reprezentacji graficznej) może być potraktowana jako byt autonomicznej świadomości. Oczywiście, z jednej strony tłumaczy to ANT Bruno Latoura, jednak przeważający wątek technologicznego funkcjonowania w systemie nie ujawnia potencjalnego organizmicznego, a więc quasiświadomego aspektu życia obrazu. Istnienie tych dwóch porządków – modernistycznego, technologicznego, racjonalnego oraz tego, który stoi na pograniczu myślenia witalistycznego czy animistycznego jest świadectwem istnienia co na-

99. Durham, J. (2015), *The Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, s. 54.

jmniej dwóch ontologii obrazu. Potwierdza to moją tezę o wieloontologiczności fotografii, jednak styka się jedynie z częścią fotograficznych czasoprzestrzeni. Podobny wątek porusza W.J.T. Mitchell w swoim dziele „Czego pragną obrazy”. Oczywiście, jak sam autor zauważa w rozmowie dla „Image & Narrative” z listopada 2006 roku, próby skonstruowania analogii między obrazami a żywymi organizmami nie są niczym nowym. Wątek ten może być traktowany jako próba współczesnej redefinicji pojęć, które funkcjonowały od czasów, gdy ludzie zaczęli tworzyć obrazy. Argument Mitchella różni się jednak od wcześniejszych prób podjęcia tego tematu, gdyż zakłada, że idea obrazu jako formy życia może być również zrozumiała dla bytów, które nie potrafią myśleć abstrakcyjnie. Choć jako przykład podaje dzieci, osoby chore psychicznie lub żyjące poza kulturą – dzikie¹⁰⁰, uważam, że powinniśmy wziąć pod uwagę rozwój technologiczny i pokusić się o to, by taką umiejętność nadać też maszynom, bytom cyfrowym czy sztucznej inteligencji, która już przecież rozumie obraz tak dobrze, że jest w stanie sama go stworzyć.

Celem Mitchella nie jest nadanie ludzkiej osobowości obrazom, interesują go raczej, jak sam określa w podtytule eseju, formy życia i pragnienia, jakie obraz może posiadać. Bada zagadnienia takie jak totemizm czy wręcz fetyszyzm związany z tym, że pomimo całej racjonalności, którą posiadamy jako konsumenci nadal uważamy, że obrazy są w stanie

100. Oczywiście perspektywa, którą przywołuje Mitchell jest kontrowersyjna. Należałoby tu zaznaczyć, że według autora umiejętność myślenia abstrakcyjnego jest kwestią zindywidualizowaną – u dzieci rozwija się w różnym wieku, nie każda osoba cierpiąca na choroby psychiczne nie umie myśleć abstrakcyjnie, a abstrakcyjne myślenie wśród, jak to określił, kultur dzikich, nie do końca można klasyfikować według tych samych kategorii. Niemniej to, co jest ważne, to fakt, że obraz należy traktować jako łącznik pomiędzy tym, co kon-kretne i tym, co abstrakcyjne, niezależnie od tego, czy jest przedstawieniem figuratywnym, czy niefiguratywnym .

wpływać na rzeczywistość lub że wpływając na obrazy my również wpływamy na tę rzeczywistość, którą one przedstawiają. Koncept ten przypomina propozycję Mieke Bal – sztukę, która myśli¹⁰¹, czyli taką, która „rozumie” relację pomiędzy swoją własną strukturą reprezentacji a zdolnością do generowania wiedzy o świecie¹⁰². Koncepcja Bal, podobnie jak to, co proponuje Mitchell, wymaga nadania obrazowi pewnych cech świadomości – postrzeganie zmysłowe, responsywność czy formy pragnień lub pamięci. „To, co my nazywamy myśleniem (w obrazach i innych żywych bytach) schowane jest zdecydowanie głębiej niż filozoficzna refleksja czy samoświadomość. Zwierzęta pamiętają. A zdecydowana większość ludzkiej świadomości wydarza się przed świadomością bądź w podświadomości”¹⁰³. Świadomość wydarza się też w relacji do innych poprzez wpisywanie się w konkretne ramy, a więc przez proces socjalizacji (skutecznej bądź nie). W tym kontekście obraz Sherrie Levine „After Walker Evans” jest przykładem niezwykle bogatej formy życia, która przekraczała granice wyznaczone przez „społeczeństwo” obrazów poprzez brak dostosowania się do ustalonej wcześniej przez fotografię dokumentalną roli.

Świadomość i socjalizacja są dwoma optykami, które pozwalają na spojrzenie na fotografię z perspektywy społecznej konstrukcji rzeczywistości Petera Bergera i Thomasa Luckmanna. We wstępie do swojego eseju Berger i Luckmann odwołują się do Karola Marksa twierdząc, że cała socjologia opiera się na fakcie, iż świadomość człowieka jest determinowana przez jego bycie w społeczeństwie, a w szczególności w relacji między sub-

101. Grønstad, A., Vågnes, Ø. (2006), Interview with W.J.T. Mitchell. W: *Image and Narrative Battles around Images: Iconoclasm and Beyond* 15. Pobrano z: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm

102. Bal, M. (2001), *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago University Press, Chicago.

103. Grønstad, A., Vågnes, Ø. (2006).

strukturami i superstrukturami, które możemy próbować określać jako: działalność ludzka i świat powstający w ramach tej działalności¹⁰⁴. Istnieje jeszcze trzeci rodzaj struktur, który nie został opisany przez Marksa, a który jest kluczowy dla kontekstu praktyk wizualnych, wokół których poruszamy się w tej rozprawie – nazwę ją strukturą post factum, czyli wszystkim tym, co znajduje się pomiędzy rzeczywistym wydarzeniem (substrukturą) a jego uregulowaną, zinstytucjonalizowaną formą, stworzoną przez narrację skonstruowaną z perspektywy czasu przez język. Relacje między tymi dwiema strukturami są niezwykle ciekawe w kontekście sztuki. Z jednej strony możemy mówić o niedoskonałości języka jako narzędzia służącego do tłumaczenia doświadczenia, a z drugiej coraz częściej, żyjąc w świecie fotografii zdewaluowanej przez jej instytucjonalny charakter doświadczamy sytuacji, w których obraz fotograficzny nie jest w stanie stworzyć zapisu superstruktur. Aby jednak przybliżyć się do tych doświadczeń, szuka nowych kluczy estetycznych – między innymi estetyki glitchy i błędów, które obnażają strukturę cyfrowej i wirtualnej rzeczywistości. Kontynuując tok myślenia Bergera i Luckmanna taki podział strukturalny jest charakterystyczny dla każdego społeczeństwa, jednak zazwyczaj tylko niewielka grupa bytów do tego społeczeństwa należących angażuje się w analizę tych struktur. Niemniej, nawet nie angażując się teoretyczną konstrukcją danego społeczeństwa, bez problemu można w nim funkcjonować¹⁰⁵. Jeśli więc przyjmiemy, że obrazy tworzą pewną społeczność, to nie każdy z nich musi kreować znaczenia na poziomie metafotograficznym, by tę przestrzeń współtworzyć, dlatego też w analizach dotyczących obecnej kondycji fotografii tak wielką rolę odgrywają obrazy powstające poza kontekstem praktyk wizualnych. Co nie oznacza, że w tym samym czasie nie możemy badać ich z perspektywy dyskursu krytycznego czy filozoficznego. W tym wypadku nie należy jednak zapominać, że fotografia codzienności

104. Berger, P. L., Luckmann, T. (1967), *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Anchor Books, Nowy Jork, s. 8.

105. Tamże, s. 19. Patrz: **HP REF #24**

jest już sama w sobie przetworzona, a jej znaczenie jest stworzoną przez konkretną osobę subiektywną konstrukcją, która zapewnia spójność tej rzeczywistości. Badając taką fotografię, obraz ów należy zredukować do czystego zapisu i przeprowadzić analizę fenomenologiczną. Innymi słowy, jak Berger i Luckmann zaznaczają, „trzeba powstrzymać się od konstruowania hipotez dotyczących przyczyn powstania, statusu ontologicznego czy »genetyki«, dlatego że zdroworozsądkowy charakter tych fotografii zakorzeniony jest w niezliczonych prawdziwych i quasi naukowych interpretacjach codzienności, które są aksjomatyczne¹⁰⁶. Oznacza to, że nie jesteśmy w stanie znaleźć dla nich racjonalizacji – przypominają mitchellovski witalizm. Z tego powodu badanie ich formy jako jednego aspektu oraz aksjomatycznego charakteru jako drugiego w perspektywie fenomenologicznej umożliwia odkrycie wielu aspektów czystego (już nie rozumianego jako struktura post factum) doświadczenia, które jak codzienność sfotografowana konstruowane jest dookoła „tu mojego ciała, i teraz mojej obecności”¹⁰⁷, jednak w tym wypadku stopień odległości od „tu i teraz” może być zróżnicowany. Z tego powodu rzeczywistość tych doświadczeń, w porównaniu do codzienności jest nośnikiem innych, peryferyjnych znaczeń, które tę codzienność okalają, a w konsekwencji przeżycie każdego z nich jest tożsame w procesem chwilowego oddalania się od wytworzonej przez siebie subiektywnej rzeczywistości. W „Społecznym tworzeniu rzeczywistości” autorzy przyrównują ten proces do ciągłego podnoszenia i opadania kurtyny, które jest również charakterystyczne dla wszelkich doświadczeń estetycznych i religijnych¹⁰⁸. Paradoksalnie, to doświadczenie oddalania się od skonstruowanej rzeczywistości i tak jest później przełożone na język codzienności, wskazując na to, że konstruowany przez naszą świadomość świat jest zdominowany przez pragmatyzm, czyli wszystko to, co jest bezpośrednio dostępne i bezpośrednio rozumiane.

106. Tamże.

107. Tamże, s. 21.

108. Tamże, s.43.

Tak samo jak w relacjach opisywanych przez Bruno Latoura w teorii aktora-sieci, Berger i Luckmann w swoim badaniu poszukują stabilizacji konstruowanych układów. Jednym czynnikiem jest niewątpliwie język, kolejnym zaś proces habitualizacji¹⁰⁹. Oznacza to, że pewnego rodzaju działanie jest wykonywane w sposób powtarzalny, może być powtarzane nieskończenie wiele razy w przyszłości i będzie miało dokładnie takie same reperkusje społeczne, i co ważne – ekonomiczne. Ten proces nie jest jednak cechą charakterystyczną społeczeństw, a raczej cechą charakterystyczną dla ludzi. Możliwość przewidywania ciągów przyczynowo-skutkowych, bezpośredni dostęp do zasobów wiedzy związanych z daną czynnością czy po prostu rutyna sprawiają, że możemy wykonywać wiele działań, nie angażując przy tym zbyt dużo uwagi – działamy automatycznie. Ten automatyzm kończy się w momencie, gdy częścią jakiegoś zwyczaju staje się inna osoba, która tego zwyczaju nie zna. W tym momencie rutynowe działanie jednostki zmienia się w instruktaż, jak Berger i Luckmann określili: dana akcja staje się częścią procesu, który najprościej określić kolokwialnym „tak się to robi w naszych stronach”, tym samym przestaje być zwyczajem, i zaczyna stawać się działaniem zinstytucjonalizowanym. A cały zbiór takich zinstytucjonalizowanych działań jest doświadczany jako obiektywna rzeczywistość, ta jednak, by zostać utrzymaną, musi być wsparta przez kolektywne działanie oparte na tych samych zwyczajach, które ją stworzyły¹¹⁰. Wydawać się może, że taka sytuacja przypomina obieg zamknięty, w którym powtarzalne, wspólne działanie staje się przedmiotem identyfikacji grupy, jednak zazwyczaj wiedza, która jest produktem wytworzonym przez społeczeństwo jest także nośnikiem zmiany w tymże społeczeństwie. Jest to relacja dialektyczna podobna do tej, którą John Roberts opisuje w „Photography and Its Violations”. Choć zależy mu przede na przywróceniu wartości fotografii dokumentalnej przez odbudowanie statusu medium jako nośnika prawdy, co przez proponowane przez niego działania sugerujące, iż fotografowanie jest równoznaczne z pewnego rodzaju kontraktem społecznym uważam za

109. Tamże.

110. Tamże, s. 87.

interesujące, jednak niewystarczające w kontekście praktyk wizualnych, które funkcjonują poza kontekstem dokumentu. Pozwolę sobie na przytoczenie dłuższego fragmentu, który celnie tłumaczy społeczny aspekt konstrukcji rzeczywistości fotograficznej:

Fotografia posiada społeczny imperatyw, który napędza większą część praktyk fotograficznych niezależnie od tego, czy mówimy o fotografii amatorskiej, profesjonalnej, artystycznej czy komercyjnej, łączy twórców, jak i użytkowników fotografii w szerszym procesie socjalizacji i krytycznej autorefleksji. Innymi słowy fotografia w swoich różnorodnych społeczno-relacyjnych sposobach istnienia jest jednym z głównym środków, dzięki którym osoby przeżywają doświadczenia i refleksje na temat świata, w którym się znajdują, i co równie ważne, dzięki któremu przeżywają doświadczenia i refleksje na temat świata, którego fizycznie nie doświadczyli, bądź z którym się nie identyfikują¹¹¹.

Ta refleksja dotyczyć może w takim samym stopniu fotografii dokumentalnej, w wypadku której świat, o którym mowa może być odległą przestrzenią konfliktu bądź grupą społeczną, z którą nie mamy żadnego związku, ale przestrzeń ta może również funkcjonować metaforycznie jako obszar przeżycia metafizycznego czy estetycznego, zaburzającego codzienność. W rzeczywistości mówię tutaj o dwóch końcach tego samego kija. Roberts pisze, że fotografii nie można podzielić na praktyki dokumentalne i sztukę, fotografię techniczną i komercyjną. Zauważa, że całe zjawisko należy raczej traktować jako uosobienie społecznych relacji pomiędzy fotografującym, światem, obrazem i użytkownikiem, które mają na celu reprezentację tego, kim jesteśmy, kim są inni, kim jesteśmy my razem jako kolektywny byt świadomy społecznych napięć i wymian¹¹². Jednak jeśli obraz fotograficzny poddawany jest

111. Roberts, J. (2014), *Photography and Its Violations*. Columbia University Press, Nowy Jork, s. 5.

112. Tamże.

procesowi instytucjonalizacji, a przecież poprzez jego globalizację, a co za tym idzie ciągle powielanie wykreowanych przez korporacje wizji idealnego świata wraz z rolą obrazu fotograficznego jako towaru w ujęciu neoliberalnym, musimy na fotografię patrzeć jako byt zinstytucjonalizowany, więc powyżej zaproponowana społeczna funkcja fotografii nie może zostać spełniona. Berger i Luckmann, tłumacząc proces reifikacji w ramach instytucji zauważają, że proces ten odbywa się po to, by nadać danemu bytowi status, który jest ontologicznie niezależny od działalności ludzi oraz znaczeń, jakie tej działalności nadają. W konsekwencji rola fotografii nie może być inna niż ta, która została zaprojektowana dla niej w ramach instytucji. Należy też pamiętać, że relacje między społeczeństwem a instytucją zależą od wspólnego podtrzymywania statusu quo, a więc każda instytucja ma wpisaną w siebie nietrwałość. Konfrontując się z pewnym porządkiem, wyrażając swój sprzeciw, może rozpocząć nowy proces socjalizacji, dzięki której powstaje nowa ontologia. Z tą myślą, być może jeszcze nie w takim stopniu zdefiniowaną, powstawały obydwie edycje „Normalizmu”, książki, która skupiała młodych fotografów pracujących z konkretną estetyką, rozpoznawalną w historii jako styl zero czy deadpan, który ja nazywam nudną fotografią. Choć próby stworzenia kolektywnych działań w ramach tej inicjatywy, czyli próby wytworzenia społeczności, okazały się nieskuteczne (według mnie z powodu zbyt dużego rozproszenia odpowiedzialności w ramach projektu), inicjatywa ta wytworzyła jednak załączek działań, które poszerzone o nowe wątki tu i teraz konstytuują to, czym nudna fotografia jest.

Oparłszy się nie tylko na teoriach socjologicznych konstrukcjonistów czy Latoura, ale również zbadawszy szerzej sam fenomen patrzenia, rozumiem, że kluczowym dla każdego doświadczenia, w tym doświadczenia estetycznego, jest fizyczne badanie dystansu między moim tu i teraz a peryferiami świadomości. Coś, co w swoim założeniu było jedynie badaniem odbywającym się na płaszczyźnie intelektu, stało się sytuacją, w której agencję posiada całe ciało jako wehikuł dla zmysłowego postrzegania rzeczywistości. Berger i Luckmann zgodnie twierdzą:

To niezwykle ważne, by podkreślić, że organizm wpływa na każdą fazę czynności mających na celu konstruowanie rzeczywistości, podczas gdy w tym samym czasie na niego samego oddziałują siły tej rzeczywistości. Mówiąc wprost, zwierzęcość ludzi jest jedynie przekształcana przez socjalizację, nie można się jej pozbyć. Dlatego człowiekowi może burczeć w brzuchu, nawet gdy ten zajęty jest konstruowaniem świata. Co więcej, jego produkt może sprawić, że w jego brzuchu będzie burczeć mniej, bardziej lub inaczej. Człowiek potrafi nawet jeść i teoretyzować w tym samym czasie! Idąc dalej tym tropem, współistnienie ludzkiej zwierzęcości i społeczności możemy zaobserwować podczas rozmowy przy kolacji. Możemy mówić o dialektyce pomiędzy naturą a społeczeństwem. Ta dialektyka jest wpisana w kondycję ludzką i manifestuje się w każdym człowieku [...]. Zewnętrznie to dialektyka pomiędzy zwierzęciem-jednostką i jego społecznym światem. Wewnętrznie to dialektyka pomiędzy biologicznym podłożem jednostki a jej społecznie wytworzoną tożsamością¹¹³.

Badania nad fenomenologicznym postrzeganiem fotografii są przeprowadzane sporadycznie. Możemy doszukiwać się pewnych aspektów fenomenologii u Andre Bazina w jego „Ontologii obrazu fotograficznego”, gdzie pisze o obrazach jawiących się jako przedmioty. Robi to również Roland Barthes w „Świetle obrazu”, zwracając uwagę na to, że fotografia jest emanacją rzeczywistości minionej¹¹⁵, czy Kendall Walton, odwołując się do bliskości (immediacy) jako części procesu patrzenia na już stworzoną fotografię¹¹⁶.

113. Berger, P. L., Luckmann, T. (1967), s. 180.

114. Bazin, A. (1960), The Ontology of the Photographic Image. W: Film Quarterly, Vol. 13 No. 4. s. 4-9.

115. Barthes, R. (1996), Światło obrazu: uwagi o fotografii. Wywiadnictwo KR, Warszawa, s. 156-160.

Istnieje kilka tekstów opracowujących powyższe, chociażby „Depictive Traces: On Phenomenology of Photography” Mikaela Petterssona czy „Beyond Barthes – Rethinking the phenomenology of photography” Andrew Fishera, te jednak koncentrują się na tym, że owszem, fenomenologia może mieć sporo do zaoferowania fotografii, jednak nie jest to ta fenomenologia, którą znajdujemy u Barthesa czy Bazina. Fisher w szczególności pisze, że model empatycznej fenomenologii eidetycznej fotografii¹¹⁹ w „Camera Lucida” prowadzi do nieuchronnej reifikacji doświadczenia skupionego tylko na odbiorze, zwraca jednak uwagę na to, że istnieje możliwość nowego czytania fotografii w odniesieniu do „Fenomenologii percepcji” Maurice’a Merleau-Ponty’ego.

Choć tekst Fishera ma już dziesięć lat, próby czytania fotografii z tej perspektywy podejmowane były dotychczas w bardzo wąskim środowisku akademickim, w dodatku niezwiązanym z samą fotografią, lecz raczej z filozofią, nic więc dziwnego, że krytycy i teoretycy fotografii wstrzymują się od dokonywania takich analiz.

116. Walton, K. (1984), *Transparent Pictures; On the Nature of Photographic Realism*. *Critical Inquiry*, 11(2) s. 246-277. Pobrano z : <http://www.jstor.org/stable/1343394> via scihub, s. 247.

117. Petterson, M. (2011), *Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69(2), s.185-196. Pobrano z <http://www.jstor.org/stable/42635475> via scihub.

118. Fisher, A. (2008), *Beyond Barthes: Rethinking the phenomenology of photography*. Pobrano z: <http://radicalphilosophy.com/article/beyond-barthes>

119. Tamże, s. 27.

120. Tamże, s.29

Z tego powodu wydawać się może, że ogromna część projektów i praktyków wizualnych, do których realizacji się odnoszę, jest zakorzeniona w postmodernizmie. W istocie wiele strategii, szczególnie tych związanych z fotograficznym ready-made czy aprioriacją ma taki charakter, jednak moim celem jest spojrzenie na nie z perspektywy fenomenologii, by zastanowić się, czy może ona przynieść nowe rozwiązania w kontekście obecnej kondycji fotografii.

4.2 PATRZEĆ FENOMENOLOGICZNIE

Model patrzenia proponowany przez Kartezjusza nadal pozostaje dominującym modelem w dyskursie fotograficznym. System ten przypomina sposób, w jaki funkcjonuje camera obscura, najbardziej elementarne urządzenie pozwalające na utrwalenie obrazu na światłoczułym elemencie. Martin Jay mówi, że ten reżim funkcjonował i funkcjonuje od wieków, dominuje i jest punktem wyjścia do jakichkolwiek rozmów o wizualności. W istocie model ten wpisany został w teorię fotografii w zasadzie od początków jej dziejów poprzez asocjację fotografii i geometrii wynikającej z optycznych prawideł, dzięki którym fotografia mogła zaistnieć¹²¹. Zgodnie z tym paradygmatem fotografia jest formą widzenia dokładniejszą, prawdziwszą i bardziej uniwersalną niż spojrzenie osoby, dlatego osoba fotografująca i jej kontekst w wypadku perspektywizmu jest nieważny. Kartezjański model, w którym to patrzące ja dominuje nad światem i definiuje go, nie spełnia już swojej funkcji,

121. Jay, M. (1988), Scopic Regimes of Modernity. W: Foster, H. (red) Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture. Number 2. Bay Press, Seattle. S.5

choćby dlatego, że agencję w powstawaniu obrazów możemy nadać również podmiotom, które nie są ludźmi. Oczywiście możemy przywołać w tym miejscu również wiele kontekstów postmodernistycznych, jednak ich ukierunkowanie jest nieco inne – ważne jest, kto patrzy na nas, a nie to, co proponuje fenomenologia, czyli w jaki sposób patrzenie umiejscawia nas w świecie. Oba porządki są w pełni uprawnione w dzisiejszym kontekście, między innymi dlatego, że media społecznościowe i przystawanie do konkretnych form w nich propagowanych poprzez tworzone obrazy chyba jest ważniejsze niż fotograficzna prawda.

Jedną z alternatyw do epistemologicznego spojrzenia jest model fenomenologiczny, który pojawia się u takich badaczy fotografii, jak Barthes¹²², Walton¹²³ czy nawet Mitchell¹²⁴. Jednak, jak zauważa Andrew Fisher w eseju „Beyond Barthes”, często w wypadku fotografii mamy do czynienia z niedokładnym czytaniem fenomenologii i dlatego w „Świetle obrazu”, które jest chyba najsilniej łączone z fenomenologią, mamy de facto do czynienia ze spojrzeniem ontologicznym, które poddane jest próbie redukcji ejdetycznej¹²⁵. Dla Barthesa przedmiotem badania fenomenologicznego jest poszukiwanie uniwersalnego języka opisującego, w jaki sposób realizuje się fotograficzny paradoks zawarty między formą a przypadkowością zdarzeń sfotografowanych, jednak fakt napisania eseju z perspektywy pierwszoosobowej narracji kłóci się z próbami uniwersalizacji. W konsekwencji, pomimo że jak twierdzi cytowany przez Fishera Mark Hanson fenomenologia fotografii Rolanda Barthesa została zaakceptowana przez dyskurs, to jedynie po to, by móc udowodnić, że fotografia, jak i fenomenologia, zdezaktualizowały się¹²⁶:

122. Barthes, R. (1996).

123. Walton, K. (1984).

124. Mitchell, W. J. T. (2015), *Czego chcą obrazy*. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.

125. Fisher, A. (2008), s. 20.

126. Tamże

Potrzeba przeprowadzenia fenomenologicznej analizy może wynikać ze sposobów, w jakie dyskurs i praktyka fotograficzna poddawana jest próbom przez nadchodzące po sobie fale nowych cyfrowych technologii obrazowania oraz powstania i proliferacji Internetu. Może być to dość niespodziewane, ponieważ teoretyczne próby zrozumienia tych innowacji mają tendencję do opisu ich doświadczeń z perspektywy anty-fenomenologicznej [...], jednak aby stworzyć teorię niezbadanej wcześniej relacji między ciałem a obrazem w kontekście, w którym duży nacisk kładziony jest na formy czasoprzestrzenne [...], w których doświadczenie obrazu konfrontuje się nieustannie z wątpliwościami związanymi z możliwościami mutacji informacji cyfrowych [...] fenomenologia ma nadal wiele do zaoferowania¹²⁷.

Andrew Fisher w tekście „Beyond Barthes” nie daje bezpośredniej odpowiedzi na pytanie, co w istocie fenomenologia może zaoferować fotografii po rewolucji cyfrowej. Zwraca jedynie uwagę na kilka aspektów, które stały się niezwykłym źródłem inspiracji dla moich analiz. Z jednej strony esej Fishera możemy traktować jako pogodzenie się z Barthesem jako kimś, kto dał początek myśli fenomenologicznej w fotografii, z drugiej autor zwraca uwagę na to, że „Światło obrazu” całkowicie ignoruje obecność fenomenologii egzystencjalnej Heideggera, choć w rzeczywistości mamy do czynienia z myślą zakorzenioną w egzystencjalizmie. Fisher zauważa również, że fotografia w ujęciu Barthesa traci swoją materialność na rzecz zadowolenia się doświadczeniem emocjonalnym, czyli punctum, które przesywa formę, i jest tym samym najczystsza formą reprezentacji, ukazując, że próba redukcji pozostaje nieukończona.

Moja propozycja patrzenia fenomenologicznego nie czerpie bezpośrednio z tradycyjnego podejścia do fenomenologii fotografii, jest raczej namysłem nad tym, w jaki sposób poruszenie tego wątku jest w stanie zdestabilizować wyeksploatowane

127. Tamże.

modele postmodernistyczne. W konsekwencji patrzeć fenomenologicznie oznacza zwrócić uwagę na dwa obszary. Jednym z nich jest relacja między technologią a patrzeniem, co pojawia się w fenomenologii egzystencjalnej, a w szczególności u Heideggera, i co prowokuje typowy sposób prowadzenia dyskusji o fotografii, który zakłada czytanie jej przez technologię. Drugi obszar jest stosunkowo mało zbadany, ale proponuje bardziej angażujący sposób patrzenia, wynosząc fotografię poza jej dwuwymiarowość, wymagając od niej takiego sposobu funkcjonowania, który uruchamia ciało, czyli bada jej aspekt performatywny. Istnieje również trzeci aspekt, który przez dyskurs został w pełni zignorowany lub jest traktowany tak marginalnie, że nie udało mi się odnaleźć żadnych śladów jego badania. Nie jest to fenomenologia patrzenia czy patrzenia na fotografię, lecz fenomenologia fotografowania. Mogłoby się zdawać, że fotografowanie jako proces w pełni tożsamy z narzędziem będzie dzielił wspólny teren z perspektywizmem kartezyjskim. Sama fenomenologia stara się zrozumieć świat z perspektywy, w której patrzący jest umiejscowiony poniekąd w centrum, tak samo fotografując osoba tworząca fotografię jest w środku, podczas gdy świat przedstawiony konstytuuje się wokół niej. Jednak doświadczenie w tym wypadku wynika z subiektywnej interakcji z rzeczywistością, a nie jest jedynie przedmiotem poznania umysłowego. Można powiedzieć, że subiektywność i intersubiektywność, relacja między człowiekiem a świadomością innych bytów, konstruuje podstawę do badania fenomenologicznego, którego celem nie jest wyjaśnienie bądź analiza, lecz opis stanu rzeczy, uchwycenie esencji, pomimo że – jak zauważa Merleau-Ponty w „Fenomenologii percepcji” – uchwycenie jej jest niemożliwe, a najważniejszą lekcją, jaką daje próba redukcji jest to, że nie można jej ukończyć¹²⁸.

Być może pytanie, które zadałem: co w istocie fenomenologia może zaoferować fotografii po rewolucji cyfrowej? – okazuje się banałem, na który odpowiedzieć można jednym zdaniem, jednak odpowiedź ta staje się interesująca w kontekście istnienia bytów,

128. Merleau-Ponty, M. (2001), Fenomenologia percepcji. Alatheia, Warszawa. s. 262.

które nie są ludźmi, a posiadają zdolność tworzenia oraz analizy obrazu fotograficznego, obrazu, który nie jest związany fizyczną relacją z rzeczywistością i obrazu, który nie powstaje w wyniku pracy aparatu, lecz szeregu kalkulacji i algorytmicznych konstrukcji opartych o wcześniejszą analizę istniejących już fotografii. W jaki sposób my, ludzie (o ile antropocentryczna perspektywa jest jeszcze ważna) odnosimy się do obrazów fotograficznych rzeczywistości, które nie istniały? Czy istnienie bądź nieistnienie odpowiedników obrazów fotograficznych w rzeczywistości jest faktycznie decydujące? Przy założeniu, że dokumentalność fotografii, czyli jej moc opowiadania o „prawdziwym” świecie jest znikoma, ponieważ dziś prawda jest kreowana, a nie po prostu jest. Czy w takim wypadku owa intersubiektywność nie realizuje się w innej przestrzeni, takiej, w której prawda może ujawniać się przez metaforę bądź przez inną konstrukcję rzeczywistości, która z jednej strony jest sama w sobie zredukowaną refleksją, a z drugiej strony realizuje się przez obecność innego, który tę konstrukcję poddaje własnej analizie, a tym samym ją współtworzy? Czy można rozpatrywać fotografię w kontekście działań partycypacyjnych, w których akt fotografowania i akt patrzenia stawiamy na równi? Ów trzeci aspekt pozostawiam w tym momencie jako pytanie otwarte, do którego będę powracał w następnych rozdziałach.

Mimo że uważam, że istnieje inna ścieżka patrzenia na fenomenologię fotografii, tak samo jak w „Świele obrazu” robił to Barthes, muszę odwoływać się do Edmunda Husserla, a w zasadzie do jego elementarnej konstatacji, iż zrozumienie esencji, czyli doświadczenie rzeczywistości jest jednym z głównych celów fenomenologii. Aby to uporządkować, Husserl zaproponował redukcję fenomenologiczną, epoche¹²⁹. Narzędzie, które służy do rzucenia cienia wątpliwości na istnienie. Jak pisał później Merleau-Ponty, skoro istniejemy w świecie, który bez przerwy się zmienia, i skoro nasze refleksje o tym świecie pochodzą z ciągle

129. Husserl, E. (1983), Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy. First book: General Introduction to a pure phenomenology. W Kersten F. Edmund Husserl: Collected works, (vol. 2). Martinus Nijhoff Publishers, Boston.

zmieniającej się świadomości, którą próbujemy uchwycić, nie ma możliwości, aby istniała jedna myśl, która uchwyci wszystkie inne myśli¹³⁰. W takim wypadku możemy więc ograniczyć pole badania, twierdząc za Husserlem, że wszystkie świadome doświadczenia, a więc też doświadczenia związane z fotografią są opisane przez ich kierunkowość. W ten sposób każdy akt kochania jest aktem kochania czegoś lub kogoś, a każdy akt patrzenia jest aktem widzenia czegoś lub kogoś, definiowany w równej mierze przez podmiot, jak i przedmiot widzenia. Co ciekawe Husserl, myśląc o kierunkowości patrzenia, jak pisze Moran, nie widział tego jako złamania kartezjańskiej zasady dualizmu, lecz jej ożywienie¹³¹. W tym kontekście możemy mówić, że każde doświadczenie pochodzi od nas samych w takim samym stopniu, jak od przedmiotu. Merleau-Ponty definiuje to podobnie – dla niego jest to pytanie o świadomość rozumianą jako właściwość należąca do świata, której nie można osiągnąć, ale którą można kierować w określone miejsca. W konsekwencji możemy stwierdzić, że każdy obiekt wchodzi w relację z innymi i odnosi się również do szerszego porządku rzeczy, które uznajemy za ważne czy użyteczne. Czy te relacje, a raczej wagę różnych agencji w ramach tej relacji można wartościować? Czy świat fotografii jest uboższy niż świat człowieka? Czy to, że my patrzymy na coś sprawia, że to my doświadczamy fotografii, a nie że obraz doświadcza nas?

To niezwykle ważne, aby spojrzeć na koncepcje Husserla, pomimo że dualizm był mu bliski, jako na pierwsze kroki w kierunku odrzucenia porządku kartezjańskiego. W efekcie jego pracy Merleau-Ponty w „Fenomenologii percepcji”, Heidegger w fenomenologii egzystencjalnej czy też wywodzący się z fenomenologii Sartre skonstruowali nowe byty, w oparciu o umieszczenie podmiotu jako ontologicznie zanurzonego w obustronnej relacji z przedmiotem spojrzenia (szczególnie w wypadku Heideggera, który rozszerzył ów opis o esencję technologii). Fenomenologiczne patrzenie jest, z mojej perspektywy, krokiem

130. Merleau-Ponty, M. (2001), s. 328. Patrz **HP REF #14**

131. Moran, D. (2000), Introduction to phenomenology. Routledge, London, s. 16.

pośrednim, który otwiera ścieżkę do zdecydowanie bardziej radykalnej krytyki kartezjańskiego paradygmatu – hegemonicznego patrzenia, które mimo wszystko stanowi podstawę zachodniego myślenia o wizualności.

Relacja dystansu między podmiotem a przedmiotem, typowa dla modernistycznego sposobu widzenia, jest antagonistyczna, i jak zauważa Levin¹³² wizualna reprezentacja jest reprezentacją „innego”. Pozycja, jaką przyjmuje patrzący, według kartezjańskiego paradygmatu jest równie znacząca: jest to pozycja patrzącego na coś z góry, dominującego (dosłownie i w rozumieniu potocznym). Jak zauważa Heidegger, obraz świata w takiej formie nie może istnieć, gdyż sam świat staje się obrazem. W efekcie reprezentacja nie jest jedynie sposobem, poprzez który tworzymy obraz czegoś, a jest raczej sposobem, w jaki osoba wyciąga obiekt z kontekstu i przedstawia ów obiekt sobie do kontemplacji. W dodatku ów obiekt, jak i patrzący na niego, są częścią tej samej rzeczywistości.

Świat obrazu (das Weltbild) nie oznacza tylko podobizny bytu, jego odbitki, nie jest to więc jedynie „kopia” rzeczywistości. Heidegger podając definicję pisze, że jest to „świat pojmowany jako obraz”, co jeszcze raz wskazuje na podmiotową rolę w nim człowieka, który chcąc dociec prawdy, musi w swoim mniemaniu uzyskać pewność przedstawiania. A to równa się uprzedmiotowieniu bytu. Sam świat z kolei według twórcy „Wegmarken” pojmowany jest jako byt w całości. Kosmos, przyroda, ale także procesy dziejowe zaliczają się do niego wzajemnie się przenikając. „Światoobraz” więc jest niczym innym jak światem samym, bytem postawionym przed sobą¹³³.

132. Levin, D. M. (1999), *The opening of vision: Nihilism and the postmodern situation*. Routledge, Nowy Jork, s. 66.

133. Markowska, M. *Koncepcja „światoobrazu” w filozofii Martina Heideggera*. Pismo Koła Naukowego Filozofii Kultury przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Pobrano z: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA2.html>.

Świat obrazu Heideggera nie deaktualizuje się. Jak zauważa Martyna Markowska w opracowaniu „Koncepcja »światoobrazu« w filozofii Martina Heideggera” tekst ten może stanowić „inspirację dla późniejszych teorii rozpatrujących rzeczywistość jako sferę obrazowości, projekcji albo nawet, w zradykalizowanej formie – wirtualnej hiperrealności”¹³⁴. Potwierdza to Mitchell, mówiąc o fotografii cyfrowej w kontekście jej wpływu na pojęcie prawdy fotograficznej. To, jak prosto można manipulować obrazem cyfrowym, ukazuje koniec kartezyjskiego porządku, a tym samym potwierdza, że świat szczególnie dziś jawi się jako obraz, który nie jest już reprezentacją, a bytem postawionym przed sobą¹³⁵.

Mysząc o fotografii w kontekście świata obrazu nie mogę nie odwołać się do innego tekstu Martina Heideggera, „Question Concerning Technology”, który w dość niespodziewany sposób umiejscawia technologiczny aspekt teorii fotografii. W odniesieniu do technologii i narzędzi, których używamy, by tworzyć, definiować, ingerować w rzeczywistość Heidegger potwierdził bez wahania, że mają one instrumentalny charakter, uważał przy tym, że instrumentalność nie jest esencją technologii (używam tutaj języka Husserla). Esencją technologii jest odkrywanie czy unaocznianie tego, co dla nas nie jest czytelne lub widoczne¹³⁶. Sensem tego unaocznienia nie jest jednak Poiesis, lecz wpisanie obiektów w system, strukturę, porządek, czy jak pisze William Niebending – w porządek popytu i podaży¹³⁷, co wpisuje się w obraz fotografii dziś, nawet bardziej niż przewidywała to Susan

134. Tamże.

135. Mitchell, W. J. T. (1994), *Reconfigured eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, Cambridge, s. 225.

136. Heidegger, M. (1977), *Question Concerning Technology*. W: *The question concerning technology, and other essays*. Garland Publishing Inc. Nowy Jork. Pobrano z: https://monoskop.org/images/4/44/Heidegger_Martin_The_The_Question_Concerning_Technology_and_Other_Essays.pdf, s. 11.

Sontag w pod koniec lat 70. XX wieku. Wniosek, jaki wysnuwa z tego Heidegger jest również aktualny: największym zagrożeniem technologicznym jest utrata możliwości widzenia, a postępująca dewaluacja fotografii w kontekście poznania jest tego symptomem.

Dlaczego akurat teraz szukam tego, co nazywam nowym paradygmatem fotografii? Opresyjność fotografii sięgnęła granic – obraz-informacja służy już zupełnie innym celom niż pokazywanie świata czy, jak uważało wielu wybitnych fotografów, w tym Walker Evans i William Eggleston, do tego, by zobaczyć, jak coś wygląda na fotografii. Technologia cyfrowa w fotografii wraz z rozwojem technologii komunikacyjnych dokonały tego, czego obawiał się Martin Heidegger – sprawiły, że przestajemy widzieć¹³⁹. Istnieje jednak rozwiązanie tego problemu – Heidegger uważał, że kiedyś istniała aktywność ludzka, która unaoczniając prawdę, unaoczniała również piękno. Mówił oczywiście o sztuce i to w niej upatrywał możliwości pokonania technologicznego impasu¹⁴⁰. Uważam, że taka definicja sztuki, którą możemy oprzeć o myśl Martina Heideggera jest restrykcyjna, sztuka bowiem nie ma być estetyzującym obiektem pożądania czy – zapożyczając od Guya Deborda – częścią kultury spektaklu¹⁴¹, sztuka ma być baczny obserwacją technologii, czyli w tym wypadku powinna stanowić przeciwwagę dla wirtualizacji i schematyzacji rzeczywistości, w której doświadczanie traci swój fizyczny charakter, powinna jednak odnosić się do języka zbudowanego przez technologię, w którym każdy uczestnik czy użytkownik ma moc odkrywania

137. Niebending, W. J. (2011), *Photography, Phenomenology and Sight: Toward and Understanding of Photography through the Discourse of Vision*, s. 88.

138. Sontag, S. (2009), s. 156.

139. Heidegger, M. (1977), s. 27.

140. Tamże.

141. Debord, G. (2009), *Society of the Spectacle*. Soul Bay Press Ltd, Eastbourne, s. 122-126.

odkrywania treści poprzez swoją obecność. Być może właśnie dlatego to „Fenomenologia percepcji” Merleau-Pontyego może stać się kluczowym tekstem do nowego czytania fotografii.

W przedmowie Merleau-Ponty tłumaczy, że świat fenomenologiczny to nie jest czysty byt, ale sens, który przebłyskuje w punkcie przecinania się doświadczeń jednego bytu z doświadczeniami drugiego. Ten sens znajduje się tam, gdzie zachodzą one na siebie nawzajem; tak więc sensu nie można oddzielić od subiektywności i intersubiektywności doświadczeń minionych czy obecnych, czyichś lub własnych¹⁴². Fenomenologia Merleau-Ponty’ego opiera się o fizyczny ruch ciała, nie zajmuje się fotografią, a jeżeli zajmuje się postrzeganiem produktów kultury, czerpie z tradycyjnych mediów. Punktem wyjścia do rozmowy na ten temat jest malarstwo Cezanna, podczas gdy fotografia, o ile w ogóle jest wspomniana w jego tekstach, jest traktowana jedynie jako reprezentacja i imitacja, która jest tak daleko odsunięta od doświadczeń fenomenologii, że nie warto się nią zajmować. Merleau-Ponty uważał również, że fotografie zamrażają czas – czas, którego nie można już odzyskać. Brak ruchu w fotografii czy samym procesie fotografowania możemy zestawić z tym, co mówił Martin Jay: malarz nie tworzy reprezentacji jedynie przez patrzenie, maluje całym ciałem, które zanurzone w rzeczywistości miesza się z nią¹⁴³. Z drugiej strony, jeśli zgodzimy się z Andrew Fisherem, że fotografowanie w swojej istocie jest niczym innym niż patrzeniem¹⁴⁴ i z tym, że Merleau-Ponty twierdził, że widzenie nie odbywa się jedynie za pomocą oczu, a jest dotknięciem rzeczywistości całym ciałem, w doświadczeniu którego nie możemy wyabstrahować jedynie spojrzenia, trudno zgodzić się ze statycznością fotografii. Jak podsumowuje Gulsum Depeli:

142. Merleau-Ponty, M. (2001), s. 17.

143. Jay, M. (1994), *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. University of California Press, Berkeley, s. 55-56.

144. Fisher, A. (2008), s. 19.

Najbardziej swoisty aspekt fotografii, spojrzenie, które opuszcza ciało i przemieszcza się, by odbyć podróż przez fotograficzny materiał nie zakłada bezruchu. W istocie, nieobecne spojrzenie osoby fotografującej, która zmraża czas i daje ciało fotografiom, rozprzestrzenia się wielokrotnie poprzez obraz widziany przez różne osoby. Co więcej, obraz ten podróżuje po różnych czasoprzestrzeniach. Innymi słowy, to niezwykle stechnicyzowane spojrzenie nie jest umieszczone w centrum – w ciele fotografa lecz wyrwa się z niego. Jako materialny produkt nieobecnego spojrzenia wchodzi w interakcję z różnymi percepcjami, wyobrażeniami i emocjami, i w ten sposób, szczególnie w wypadku fotografii rodzinnej, uzyskuje dostęp do biograficznych narracji i pamięci społecznej. Szkoda, że tych połączeń nie widzimy bezpośrednio w optymistycznej fenomenologii Merleau-Pontyego, choć są one wyraźne w wizjach Sartra i Barthesa. To pewne, że ta późniejsza dyskusja dotycząca fotografii i jej relacji z rzeczywistością byłaby jednym z ciekawszych tematów dla Merleau-Pontyego, gdyby ten nie umarł w 1961 roku¹⁴⁵.

Zgadzam się z Depelim, że rozwój fotografii stanowiłby ciekawy temat dla Merleau-Ponty'ego, uważam jednak, że proces rozprzestrzeniania obrazu nie jest jedynym aspektem, który zainteresowałby fenomenologa. Pomimo że wszystko wskazuje na postępującą dewaluację fotografii wierzę, że możliwe jest przywrócenie statusu doświadczenia poznawczego, i bez różnicy, czy mówimy tu o doświadczeniu samych siebie, czy doświadczeniu otaczającej rzeczywistości. W kontekście fotografii używa się często dychotomicznych sformułowań: *canny-uncanny* i *common-uncommon*, wskazujących na zamkniętą w cykl

145. Delepi, G. (2015), Looking at family photographs: Reading Camera Lucida with Merleau-Ponty, s. 34. Pobrano z: http://academia.edu.19788494/Looking_at_Family_Photos_Readings_Camera_Lucida_with_Merleau_Ponty.

relację między tym, co zwyczajne, znane, bezpieczne i nudne, a tym, co niezwykle, magiczne, ponad naturalne, trudne do uchwycenia. Taka dychotomia nie jest jedynie częścią procesu fotografowania, w którym twórca obrazu nie zamraża czasu, lecz zawiesza jego upływ, by rozpuścić się w otaczającym tle, ale częścią patrzenia na fotografie, selekcjonowania i dyseminacji obrazów fotograficznych. W ramach tej dychotomii, podobnie jak robił to Roland Barthes, możemy pochylić się nad istotą fotografii rodzinnych bądź innych, które mają intymny charakter dla odbiorcy i twórcy. Sposób patrzenia na nie jest inny niż na fotografie, z którymi nie mamy żadnej więzi. Przedmiot i podmiot w procesie fotografowania czy patrzenia rozpoznają się, budując most między przeszłością a teraźniejszością¹⁴⁶. W „Fenomenologii percepcji” możemy odszukać fragment, który opisuje podobny proces, mówiący o percepcji przedmiotów kultury:

Postrzegający podmiot przestaje być „akosmicznym” podmiotem myślącym, a działanie, uczucia, wola stają się obszarem, który należy zbadać jako oryginalny sposób ustanawiania przedmiotu, ponieważ „przedmiot jawi się jako pociągający lub odpychający zanim ukaże się jako czarny lub niebieski, okrągły lub kwadratowy”. Ale empiryzm nie tylko deformuje doświadczenie, czyniąc ze świata kultury złudzenie, podczas gdy jest on pokarmem naszej egzystencji. Zniekształcony, i to z tych samych powodów zostaje również świat przyrody. Zarzucamy empiryzmowi nie to, że właśnie ten świat obrał za pierwotny temat analizy. Albowiem jest prawdą, że każdy przedmiot kultury odsyła do przyrodniczego podłoża, na którym się ukaże i które może być zresztą niewyraźne i odległe. Nasza percepcja wyczuwa pod obrazem bliską obecność płótna, pod zabytkową budowlą obecność kruszejącego cementu, pod postacią teatralną obecność zmęczonego aktora¹⁴⁷.

146. Tamże, s. 26.

147. Merelau-Ponty, M. (2001), s. 42.

Innymi słowy tło, które rozciąga się przed przedmiotem jest jego częścią, jednak owe tło niczym palimpsest odkrywa kolejne warstwy: „W miarę jak realizuje się fenomen motywowany, ujawnia się jego wewnętrzny związek z fenomenem motywującym, tak że fenomen motywowany nie tylko po nim następuje, ale go rozjaśnia i pozwala zrozumieć do tego stopnia, iż wydaje się, że poprzedza on własny motyw¹⁴⁸.”

W konsekwencji fenomenologia to studium pojawiania się bytu dla świadomości, a nie zakładanie jego możliwości danej z góry, i choć widzenie w takim ujęciu zdaje się wychodzić z konkretnej perspektywy, nie znaczy to, że ta perspektywa je wyczerpuje. Przykładem, który przychodzi mi w tym kontekście na myśl jest wykorzystanie fotografii znalezionej czy wernakularnej jako materiału do budowania zupełnie nowych rzeczywistości, takich, które choć istnieją na obrazie, stanowią zaburzenie znanego porządku, który niejako realizuje dychotomię *canny-uncanny*. W taki sposób funkcjonują niezwykle zbiory fotograficzne Erika Kesselsa, holenderskiego artysty, który rekontekstualizuje fotografie. W „Useful Photography” pokazuje je, między innymi, jako zwykłe obrazy, poprzez pozbawienie ich formalnego kontekstu, w którym uprzednio funkcjonowały, a w serii „In Almost Every Photograph” prezentuje dziwne obrazy w prostych, małych książkach fotograficznych, sprowadzając je do poziomu czegoś zwyczajnego. Myśląc o działaniach Kesselsa i pokrewnych mu artystów, w szczególności o pracach Joachima Schmidta czy Hansa-Petera Feldmanna, o projekcie „The Abandoned Photo Museum” Teda Adamsa, jak również o bardziej już ingerujących w obraz realizacjach Penelope Umbrico czy Weroniki Gęsickiej, a nawet o fenomenie znalezionego archiwum prac Vivian Maier, to czytając „Fenomenologię percepcji” odnajduję u Merelau-Ponty’ego wytłumaczenie, dlaczego fotografia tak intensywnie koncentruje się na znajdowaniu i reappropriacji obrazów:

Granice pola wizualnego nie są same w sobie zmienne i istnieje moment, w którym zbliżający się przedmiot zaczyna być w sensie

148. Tamże, s.69.

absolutnym widoczny, tylko że my tego nie zauważamy. Ale jak to obszerniej pokażemy, pojęcie uwagi nie opiera się na żadnym świadectwie świadomości. Jest to tylko pomocnicza hipoteza, którą ukuto, aby ocalić przesąd dotyczący istnienia obiektywnego świata. Powinniśmy uznać, że nieokreśloność jest zjawiskiem pozytywnym. Właśnie w takiej atmosferze ukazuje się jakość. Sens, jaki zawiera, jest sensem dwuznacznym, chodzi tu raczej o wartość ekspresyjną niż o znaczenie logiczne¹⁴⁹.

W szczególności fragment „pojęcie uwagi nie opiera się na żadnym świadectwie świadomości” ujawnia, że nie musimy znać kontekstu fotografii, by ją rozumieć. Granice jej pola wizualnego nie zmieniają się, niezależnie od tego, jak dany obraz funkcjonuje, jednak to nasze doświadczenia, wiedza, wszystko to, na co patrzymy wcześniej sprawia, że podejmujemy sądy nad obrazem zanim go tak naprawdę zobaczymy. Nieokreśloność jest jedną ze strategii, którą stosuje właśnie Kessels: gdy nie jesteśmy w stanie zastosować tego, co już wiemy o fotografii bezpośrednio do opisanie obrazów, na które patrzymy, osiągamy fenomenologiczne zdziwienie. Merleau Ponty dalej tłumaczy to tak:

Czyste doznawanie równałoby się doznawaniu niczego, więc po prostu brakowi doznania. Rzekoma oczywistość doznania nie opiera się na świadectwie świadomości, ale na przesądzie dotyczącym świata. Sądzimy, że dobrze wiemy, co znaczy „widzieć”, „słyszeć” i „czuć”, ponieważ percepcja od dawna dostarcza nam przedmiotów barwnych lub dźwiękowych. Kiedy chcemy ją zanalizować, przenosimy te przedmioty do świadomości. Popęlniamy błąd, który psychologie nazywają „experience error”, to znaczy, że od razu zakładamy, co wedle naszej wiedzy jest w rzeczach. Postrzegamy za pomocą rzeczy postrzeganych. A ponieważ rzeczy postrzegane są

149. Tamże, s. 25.

*nam dostępne oczywiście tylko dzięki percepcji, ostatecznie nie rozumimy ani jednego, ani drugiego*¹⁵⁰.

Merleau Ponty w odróżnieniu od empirycznego, naukowego podejścia Kartezjusza proponuje postawę, która nie dekonstruuje procesu widzenia, lecz traktuje tenże jako immersyjną całość o ontologicznym charakterze, coś, co otwiera nas na świat bez potrzeby kategoryzowania. Proces, który Merleau Ponty opisuje niewątpliwie inspirowany jest myślą Martina Heideggera, który używał greckiego *Aletheia*, by mówić o widzeniu świata. *Aletheia* znaczy tyle, co prawda, jednak prawda rozumiana jako unaocznianie, o którym pisałem już wcześniej¹⁵¹. W kontekście fotografii *Aletheia* jest podobna do *Techne*, które określa sposób, w jaki zdobywamy wiedzę. Wiedzieć znaczy coś zobaczyć, jednak zobaczyć nie w empirycznym znaczeniu, lecz wydobyć to, co niewidoczne z wielozmysłowej całości, którą powyżej przypisywałem Merleau-Ponty'emu. Taki sposób patrzenia na świat wymaga skonstruowania relacji między świadomością i światem, który po prostu jest. Ta relacja jest w kontekście „Fenomenologii percepcji” immersją, zanurzeniem, które pozwala oddać się widzeniu, a widzi się nie tylko jednym zmysłem, ale wszystkimi. Z tego powodu Merleau-Ponty uważał, że redukcje zaproponowane przez Husserla są niekompletne. Stąd właśnie pomysł na zaproponowanie kolejnego stopnia redukcji – stopnia całkowicie regresywnego, w którym, zdając sobie sprawę z niepowodzenia epoki i pomimo zaangażowania ciała w proces, wracamy do normalnego dziania się rzeczy. Powracamy do normalności z poszerzoną wiedzą, która dotyczy naszych granic postrzegania, granic medium i granic świata obrazu. Dotyczy również tego, o czym pisał Sartre – decentralizacji świata, której

150. Tamże, s. 23.

151. Heidegger, M. (1992), O źródle dzieła sztuki. W: Sztuka i filozofia 5, s. 9-67. Pobrano z http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5-s9-67/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5-s9-67.pdf, s. 37.

doświadczamy, będąc podmiotem i przedmiotem przyglądania się, co w istocie jest definicją patrzenia postmodernistycznego¹⁵².

Fotografia nie leżała w centrum zainteresowań fenomenologii, traktowana była przez nią marginalnie, jednak język, który dotyczy widzenia ma dla tego medium ciekawe reperkusje, szczególnie gdy ugruntujemy jego pozycję, patrząc na niego z perspektywy zwrotu postmodernistycznego, który ukonstytuował pozycję fotografii i pozwolił jej uwolnić się z okowów kartezjańskiego perspektywizmu oraz wyprowadzić jej własną teorię i własny język. Kluczowe dla mojego myślenia o fotografii jest rozwinięcie myśli dotyczącej decentralizacji spojrzenia. Każda próba konceptualizacji obrazu przez oczy innego sprawia, że mamy coraz mniejszą kontrolę nad samym obrazem. Sartre podaje przykład trawy – nie możemy zobaczyć i zrozumieć jej zieleni z perspektywy innego. Możemy wątpić, czy inny postrzega ten kolor tak samo, co destabilizuje nasze własne widzenie. Natomiast jeśli ten drugi spojrzy na nas, jest pewne, że to spojrzenie jest odmienne. Paradoksalne jest to, że podmiot staje się obiektem dla obiektu, jak pisał Jean Paul Sartre: „staję się świadomy własnego istnienia, podczas gdy opuszczam swoją świadomość¹⁵³. Z postrzeganiem fotografii jest podobnie, bo patrzymy na świat z perspektywy innego podmiotu, jednak ta sytuacja jest o tyle inna, że my dla tego drugiego nie stajemy się obiektem, stajemy się nim dla jego obiektu, który przejmując rolę podmiotu, jest emulacją spojrzenia drugiego. Patrząc na fotografię jesteśmy w jej mocy i to ona staje się sprawcza, ona dominuje, i jak pisze Elkins ona sprawia, że obiekt i podmiot reagują do momentu, kiedy nie rozpuszczą się w sobie nawzajem¹⁵⁴, co jest tożsame

152. Sartre, J. (1992), *Being and nothingness: A phenomenological essay on ontology*. Washington Square Press, Nowy Jork, s. 343. Pobrano z: https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.69160/2015.69160.Jean-paul-Sartre-Being-And-Nothingness_djvu.txt

153. Tamże

154. Elkins, J. (1997), *The object stares back: On the nature of seeing*. Harcourt Brace, San Diego, s. 45.

z das Weltbild Heideggera, jak i stwierdzeniami, które odnoszą się do dzisiejszej kondycji fotografii, w której – jak zauważa Sarah Kember – jesteśmy w sytuacji impasu, bo produkujemy i konsumujemy media równocześnie, nie mogąc w konsekwencji odróżnić tych dwóch procesów¹⁵⁵.

W tym kontekście nie brzmi radykalnie stwierdzenie, że w zasadzie cała powstała przed rewolucją cyfrową teoria fotografii wymaga reewaluacji, a przynajmniej rozszerzenia pola kontekstowego. To samo dotyczy tekstów, które klasycznie łączyło się z fotografią. Susan Sontag napisała „Widok cudzego cierpienia”, który możemy traktować jak rozszerzenie treści z „O fotografii”, Mitchell pisał o fotografii cyfrowej w „Reconfigured Eye”, rozwijając pewne koncepcje obecne w „Czego pragną obrazy”, jednak Walter Benjamin nie napisze już o dziele sztuki w dobie reprodukcji cyfrowej ani fenomenolodzy nie odniosą się do wizualności w epoce, gdy czarny sen o utracie umiejętności widzenia Martina Heideggera ziści się w najbardziej z groteskowych sposobów – przez implozję. Moglibyśmy również próbować przepracowywać Rolanda Barthesa, bo nie wiem, czy jego podział na to, co symboliczne i to, co osobiste w znaczeniu fotografii dziś, kiedy ta ma wpisana w siebie jeszcze inną jakość, wyczerpuje temat. Myśląc o krytyce i teorii nie można pominąć Vilema Flussera piszącego o fotografii w niezwykle wizjonerski sposób, odnoszący się wielokrotnie do heideggerowskiej fenomenologii egzystencjalnej, jest też John Szarkowski z podziałem na obrazy i lustra, ale żaden z nich nie miał możliwości zaobserwować proliferacji fotografii cyfrowej. Z kolei współczesna teoria koncentruje się bardziej na systemach, budując paralelę między technologią a społeczeństwami. Jest to niezwykle ważny trop, jednak ja cały czas zainteresowany jestem ujęciem, u podstaw którego leży fenomenologia. Nie oznacza to, że wychodzę z perspektywy technosceptycyzmu, uważam jednak, że to pozornie regresywne spojrzenie na charakter fotografii cyfrowej, czy w istocie na rolę obrazu w dzisiejszej rzeczywistości, jest w stanie przygotować odbiorcę do bardziej krytycznego, świadomego

155. Kember, S. (2016), *iMedia: the Gendering of Objects, Environments and Smart Materials*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, s. 8-10.

spojrzenia na fotografię.

Od porządku kartezjańskiego do postmodernistycznej teorii doświadczamy kompletnego odwrócenia pojęć. Wiemy, że oko, czyli to, co było narzędziem siły i kontroli jest zdecentralizowane i nie jest już tylko częścią naszego ciała. Jest w spojrzeniach innych, w konstruowanych przez społeczeństwo hierarchiach, w języku, w reżimach skopicznych (wszechobecnym patrzeniu, które definiuje współczesność). Oko, które było narzędziem siły i kontroli jest teraz organem najdelikatniejszym, służy do kontrolowania nas. Jednak jeśli spojrzemy na tę sytuację z perspektywy fenomenologii, owe mechanizmy kontroli są efektem dominacji jednego zmysłu, podczas gdy reszta aparatu poznawczego pozostaje niewykorzystana. Co więcej, jak zauważali Berger i Luckmann to i tak zubożone doświadczenie jest później przekładane na język¹⁵⁶ – zinstytucjonalizowany byt, który z samym doświadczeniem ma w zasadzie niewiele wspólnego.

Podobnie widzi to Michael Foucault: wszystko, co może zostać zobaczone jest połączone, a efektywnie podlega skonceptualizowanemu i najbardziej fundamentalnemu sposobowi przekazywania wiedzy – językowi. Foucault mówi, że musimy jeszcze raz zbadać, w jaki sposób rozdystrybuowane jest to, co widzialne i niewidzialne, a w konsekwencji musimy zrozumieć, co zostało powiedziane, a co nie¹⁵⁷. Z perspektywy około trzydziestu lat po przewrocie cyfrowym ten najbardziej fundamentalny sposób przekazywania wiedzy nie jest już takim językiem, jak rozumiał go Foucault. Dziś język jest kodem, językiem programowania, którego funkcja jest dokładnie taka sama, choć proporcja tego, co widzialne i niewidzialne jest zdecydowanie inna, ponieważ widzialne (wraz z konwencjonalnym językiem) stanowi jedynie ułamek kodu, który tworzy cyfrową rzeczywistość. Język fotografii, obrazu czy tekstu poprzez proces ucyfrowienia również staje się kodem. A ze względu

156. Berger, P. L., Luckmann, T. (1967), s. 34-46.

157. Foucault, M. (1975), *The Birth of a Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. Routledge, Londyn, s. IX.

na łatwość i prędkość komunikowania się za pomocą obrazów, obraz (fotograficzny bądź graficzny w formie piktogramów czy emotikonów) wyprze słowo pisane, i wizualność całkowicie przejmie formy komunikacyjne we wszelkich systemach związanych z kontrolą. W efekcie „patrzenie” nie będzie już jedynie związane z zawłaszczaniem, jak u Susan Sontag¹⁵⁸, a będzie aktem kontroli, uprzedmiotowienia, poniżania czy jak zauważa Elkins¹⁵⁹, w istocie będzie aktem przemocy, który w swoich założeniach ma zadawać ból. Na podobnych koncepcjach opiera się „Dyscyplinować i karać” Michaela Foucault, tekst, który koncentruje się na patrzeniu w kontekście instytucji: koszar, szkół, więzień czy słynnego benthamowskiego Panopticonu, metafory wizualności w kulturze współczesnej, modelu dyscyplinarnej siły, w której spojrzenie innego ma czynnik normalizujący, ma utrzymywać kontrolę nad każdym, kto jest widziany. Foucault nie był jedynym, który traktował patrzenie jak narzędzie kontroli. Guy Debord w „Społeczeństwie spektaklu” mówi o tym, że nieustanne bombardowanie obrazami, towarami i obrazami towarów sprawia, że nasza uwaga jest odwracana od rzeczy ważnych. Społeczeństwo poddane takim procesom jest w całości pochłonięte, i tym samym konstruowane przez spektakl, w którym wszystko staje się towarem, w którym nie widzimy nic oprócz towarów, w którym świat staje się towarem. To intelektualna spuścizna po Walterze Benjaminie i jego „Pasażach”. Chyba najbardziej znaczącym wkładem Deborda jest idea, że wszystko, co było bezpośrednio przedmiotem przeżywania, stało się teraz reprezentacją¹⁶⁰. Jeśli chcielibyśmy odnieść to do języka Foucault, spektakl jest czymś, co wyklucza, marginalizuje i stygmatyzuje poprzez tworzenie normatywów, sposobów, jak żyć – to totalitarna dominacja nad życiem. Zaś z perspektywy fenomenologii tworzenie normatywów bezpośrednio uniemożliwia przeżywanie. Swoistą amplifikacją tej sytuacji może być koncepcja Baudrillarda – według niego technologie produkcji i dyseminacji

158. Sontag, S. (2009), s. 16.

159. Elkins, J. (1997), s. 27.

160. Debord, G. (2009), s. 24.

obrazów doprowadziły do sytuacji, w której nie mamy już prawie nigdy do czynienia z oryginałami, ze źródłami, z rzeczywistością przeżywaną bezpośrednio¹⁶¹.

W ujęciu postmodernizmu ważne jest to, że obrazy czy reprezentacje nie są konstruowane na bazie konkretnego odniesienia do obiektywnej rzeczywistości, i choć modernistyczna tradycja również zakłada, że obraz może przekłamywać rzeczywistość lub być niedokładny, to dla postmodernistycznej wizji fotografia jest symulacją¹⁶². Taki sposób patrzenia w konsekwencji prowadzi do całkowitej destrukcji tego, czym jest modernistyczne spojrzenie. Prawdziwą symulacją obraz staje się dopiero dziś, kiedy fotografia wyzwala się z głębszej indeksykalnej relacji z rzeczywistością poprzez fakt, że może zostać wygenerowana za pomocą algorytmów, które same nie badają rzeczywistości lecz badają inne fotografie-symulakry.

Rozbudowując tak szeroko historyczny rys drogi, jaką przechodzimy od kartezjańskiego okularocentryzmu, przez tradycję modernistyczną i postmodernistyczną, aby móc badać kondycję patrzenia dziś, nie mam na celu założenia wielkiej metanarracji, co w istocie jest fundamentalną (sic!) prawdą postmodernizmu, ale wskazanie pewnej dominanty w myśleniu o wizualności. Najnowsze koncepcje, na przykład Joanny Żylińskiej o fotografii „niehumanistycznej” w ujęciu postantropocentrycznym czy transhumanistycznym¹⁶³ czy badania czy badania fotografii abstrakcyjnej prowadzone przez Lyla Rexera¹⁶⁴ ukazują, że medium to znajduje się paradoksalnie w momencie wielkiego kryzysu i przewartościowania, co

161. Baudrillard, J. (1994), *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, s. 54.

162. Termin wprowadzony przez Jean'a Baudrillarda oznacza imitację bądź reprezentację czegoś. Symulakr różni się od symulacji tym, że nie jest kopią rzeczywistości, lecz autonomicznym bytem.

163. Żylińska, J. (2017).

164. Rexer, L. (2013).

przypomina mi wypowiedź Harolda Rosenberga, krytyka i historyka sztuki znanego przede wszystkim z pracy związanej z budowaniem podwalin teoretycznych dla ekspresjonizmu, który mówił: „Wielki moment wydarzył się wtedy, gdy podjęto decyzję, żeby malarstwo było „tylko malowaniem”¹⁶⁵. Każdy gest na płótnie był gestem wyzwolenia się od wartości – politycznej, estetycznej czy moralnej. Ów wielki moment, wraz ze wszelkimi uwarunkowaniami społeczno-politycznymi w wypadku fotografii ma miejsce teraz, a tym samym obowiązkiem moim, jaki i wszystkich twórców, krytyków i teoretyków fotografii jest wyłonienie nowych porządków, które weryfikować będzie przyszłość. Może to oczywiście oznaczać, że moja wizja pozostanie jedynie teoretyczną bazą do rozwinięcia czy odrzucenia; trudno dziś wartościować ten tekst w kontekście przyszłych działań. Podobnie krótka analiza historyczna widzenia ukazuje, że nie ma jednego sposobu patrzenia na świat. Fotografia jako forma praktyki wizualnej wpisuje się w ten dyskurs i powinna być analizowana, biorąc po uwagę różne mody, także te, które jeszcze nie powstały. Należy zauważyć, że trzy porządki, do których się odwołuję (modernizm, postmodernizm i fenomenologia) są bardzo różnicowane. I choć historycznie można powiedzieć, że wynikają z siebie, to w istocie są ze sobą sprzeczne. Zdawałoby się, że kartezyjska dokładność reprodukcji w fotografii dokumentalnej ucina jej możliwość zaistnienia w innych porządkach, o których mówię. Jednak nawet „najprawdziwiej” ujęty kadr wymaga krytycznej analizy i spojrzenia w taki sposób, abyśmy mogli w pełni zrozumieć sytuację – sama fotografia na to nie pozwala. Obecność nawet jednej innej perspektywy umożliwia dokładniejszą ocenę, czyli weryfikacja obrazu fotograficznego odbywa przez oko innego, a nie fotografującego. Tak czy inaczej to nie jest możliwe w perspektywie kartezyjskiej, gdzie jeśli przyjmiemy jeden punkt widzenia za poprawny, drugi nie może już być prawdziwy. Jeśli natomiast przyjmiemy reżim postmodernistyczny, to drugie oko potrzebne jest, aby skrytykować jednostronność kartezyjskiego oglądu. Postmodernistyczna perspektywa zakłada wątpliwość w obraz, który jest formą

165. Rosenberg, H. (1952), *The American Action Painters*. W: *ARTNews* 51(8), s. 50.

zastępczą doświadczenia. Jak pisze Mitchell:

Tego rodzaju podejrzenie dotyczące obrazu wydaje się właściwe tylko w czasach, gdy nawet widok z okna, a tym bardziej sceny rozgrywane w życiu codziennym oraz w różnych mediach, wymagają ciągłej czujności interpretacyjnej. Wszystko – natura, polityka, seks, inni ludzie – istnieją teraz jako obraz, z wpisaną w siebie arystotelesowską gatunkowością¹⁶⁶.

Powyższy cytat stanowi bazę, na podstawie której być może będzie można przywrócić obrazowi fotograficznemu status prawdy, jednak tylko wtedy, kiedy obraz sam w sobie zerwie ze spektakularnością, kiedy pozbawi się go stylu, formalnego kadrowania, kiedy będzie niemalże przypadkowy. Jedyna prawdziwa fotografia to taka, która nie jest narracyjna, nie ma na celu opowiedzenia żadnej historii o świecie, która jest efektem ubocznym eksploracji czegoś nieuchwytnego, subliminalnego. Uważam, że o takiej fotografii możemy skutecznie mówić w ujęciu fenomenologicznym. Choć Sartre odchodził od konstrukcji fenomenologicznych, to jednak jego sposób ujęcia fotografii nosi takie znamiona. W oczach Sartra choć fotografujący i oglądający fotografię patrzą na tę samą scenę, nie współdzielą tej samej fizycznej przestrzeni w świecie. Oglądając obrazy, których nie chcemy oglądać (podobny mechanizm zachodzi w każdym przypadku, gdy jesteśmy wciągnięci w przestrzeń, której nie jesteśmy w stanie fizycznie zająć ani doświadczyć) musimy rozważać je przez oczy fotografującego. W konsekwencji oba podmioty patrzące, widz i fotograf, są rozczłonkowani przez siebie nawzajem. Innymi słowy każda fotografia jest spojrzeniem do wnętrza fotografującego, a nie na sfotografowany obraz. Owo spojrzenie zmienia się w relacji do przestrzeni, w której

166. Mitchell, W. J. T. (1986), *Iconology*. University of Chicago Press, Chicago, s. 26. Pobrano z: https://monoskop.org/images/9/90/Mitchell_WJT_Iconology_Image_Text_Ideology.pdf

proces ten się odbywa, do przedmiotów i bytów, które tam się znajdują. Wszystkie te elementy są oczami innych, nieważne, czy są ożywione, technologiczne czy przynależą do zupełnie jeszcze niezrozumiałego porządku rzeczy. Podsumowując, jak zauważa William Nieberding, też zastanawiając się fenomenologicznym aspektem fotografii, nawet fotografia znaleziona na ulicy, wyrzucona przez kogoś, jest skontekstualizowana przez to, że ktoś ją wyrzucił¹⁶⁷.

Kwestia kontekstualizacji jest niezwykle ważna. Perspektywizm odrzuca i ignoruje konteksty – odbicie rzeczywistości jest od kontekstów wolne. Postmodernizm pozycjonuje kontekst wyżej niż sam obraz. Zaś perspektywa fenomenologiczna patrzy na problem kontekstów globalnie, zakładając, że wszystkie byty, które istnieją w naszej świadomości są częścią sieci połączeń, tak samo wszystko, co znajduje się w polu widzenia istnieje nawet nie jako kontekst, czyli punkt odniesienia, rewaluacji, ale byt czynnie współtworzący rzeczywistość obrazu. W związku z tym moim zdaniem nie powinno zajmować nas pytanie dotyczące tego, co możemy za pomocą fotografii osiągnąć, lecz w jaki sposób fotografia konstruuje świadomość odbiorcy. A proces konstrukcji świadomości wpisuje się w podkreślaną zarówno przez Husserla, jak i Heideggera trójjedność czasu, co oznacza, że ten nie płynie linearnie, a przeszłość, teraźniejszość i przyszłość dzieją się równocześnie. W konsekwencji przestrzeń zobrazowana w fotografii nie jest zatrzymana, lecz biegnie poza oś czasu. Jak w „Fenomenologii percepcji” pisał Merleau-Ponty:

Szczelina przyszłości zawsze wypełnia się nową teraźniejszością. Nie istnieje podmiot jako związek postrzeżeń bez czynności wiązania, bez podmiotu, nie istnieje jedność bez czynności jednoczenia, ale każda synteza jest zarazem rozluźniana i ponownie odtwarzana przez czas, który w swoim biegu jednocześnie ją kwestionuje i potwierdza, gdyż wytwarza nową teraźniejszość przejmującą przeszłość¹⁶⁸.

167. Niebending, W. J. (2011), s. 176.

168. Merleau-Ponty, M. (2001), s. 262.

I wcześniej:

Powtarza się, że „postrzegać to przypominać sobie”. Pokazuje się, że przy lekturze tekstu szybkość, z jaką przesuwa się po nim spojrzenie rodzi luki we wrażeniach siatkówkowych i że dane zmysłowe muszą zatem zostać uzupełnione projekcją wspomnień. Krajobraz lub gazeta widziane do góry nogami reprezentowałyby widzenie źródłowe, natomiast krajobraz lub gazeta widziane w sposób normalny byłyby wyraźniejsze tylko dzięki udziałowi wspomnień. Z powodu nienormalnego rozkładu wyrażen [w tym wypadku] nie może już zachodzić wpływ przyczyn psychicznych. Nikt się nie zastanawia, dlaczego inaczej rozłożone wrażenia sprawiają, że gazeta staje się nieczytelna, a krajobraz nierozpoznawalny. A dzieje się tak dlatego, że aby wspomnienia mogły uzupełnić percepcję, musi ją najpierw umożliwić fizjonomia danych. Zanim dojdzie do jakiegokolwiek wpływu pamięci, widziane zjawiska muszą się aktualnie zorganizować w taki sposób, abym dojrzał w nich obraz, w którym mogę rozpoznawać swoje wcześniejsze doświadczenia¹⁶⁹.

Czy możemy w takim razie stwierdzić, że opis fenomenologiczny posiada wspólne cechy z hipertekstem, w którym nielinearny sposób czytania jest nośnikiem znaczeń? W jaki sposób tego typu struktura czasu przyczynia się do naszego codziennego funkcjonowania? Czy trójjedny czas jest czasem zatrzymanym, czy raczej osiągającym wielką prędkość, podróżując między wieloma przestrzeniami? Odpowiedzi na te pytania znajdują patrząc na fotografię z perspektywy społecznej i jej uwikłanie w technologię, której zdolności analizy i syntezy danych wielokrotnie przekraczają wydajność ludzkiego mózgu, a w konsekwencji prowadzą do przeładowania – stanu, w którym doświadczanie czegokolwiek staje się niemal niemożliwe.

169. Tamże, s.37.

5. PERSPEKTYWA

SPOŁECZNA –

FOTOGRAFIA PO

ZWROCIE CYFROWYM

Poprzedni rozdział miał na celu stworzenie klucza, przy pomocy którego odczytywać można fotografię w kontekście relacji odbiorcy, twórcy i świata (jako tła otaczającego te dwa z wielu bytów współtworzących obraz). Spektrum opisanego literatury z „Fenomenologią percepcji” Merleau-Ponty’ego oraz teorią aktora-sieci Bruno Latoura na czele tworzy zbiór, który łączy wiele porządków, wiele mód filozofowania i opisu rzeczywistości. Ta utkana przeze mnie sieć jest nie tyle emulacją perspektywy społecznej fotografii po zwrocie cyfrowym, ile odpowiedzią, alternatywą, a może całkowitym przeciwieństwem tego, czego jako ludzie doświadczamy, oraz tego, w jaki sposób funkcjonujemy, próbując nadążyć za technologią, która dziś jest zdecydowanie wydajniejsza niż jakakolwiek jednostka rozpatrywana w kontekście ekonomii neoliberalnej. Fenomenologiczne spojrzenie proponuje inny model doświadczania rzeczywistości – w niniejszym rozdziale chciałbym rozciągnąć go na wątek społeczno-ekonomiczny, zastanawiając się, czy taki sposób istnienia, a szczególnie istnienia zapośredniczonego przez obraz fotograficzny, może funkcjonować w relacji do kondycji współczesnych zglobalizowanych społeczeństw.

Uważam, że więź między sposobami obrazowania a kondycją świata jest niezaprzeczalna. Tak jak Eugene Atget, fotografujący ustępujący hausmannowskiemu alejowi Paryż walczył z poczuciem rzeczywistości rozpuszczającej się w coś nowego, tak powstała na początku lat 70. XX wieku wystawa „New Topographics” była reakcją utraty po wielkim kryzysie ekonomicznym w Stanach Zjednoczonych. Jak zauważam w eseju „W poszukiwaniu nowego paradygmatu fotografii”:

[...] okazało się, że fotografia może być nowym otwarciem, należy tylko porzucić wiedzę dotyczącą świata i fotografować go tak, aby wiedzieć, jak on wygląda sfotografowany poza wszelkimi wypracowanymi dotychczas schematami. Rewolucja cyfrowa roku 1988 i postępujący po niej bezustannie rozwój technologii zmienił sposoby postrzegania. Tak jak fotografia modernistyczna nie potrafiła znaleźć sposobu na to, by opowiedzieć o zmianach w Stanach Zjednoczonych na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, tak i dzisiejsza zinstytucjonalizowana fotografia, zniewolona przez media społecznościowe, nie potrafi dać odpowiedzi na obecną kondycję świata”¹⁷⁰.

Żyjemy w czasach przejścia między dwoma porządkami ekonomicznymi – tym klasycznym, opartym na produkcji i jego przedłużeniem, czyli społeczeństwem usługowym, oraz tym, który nazywamy Digital, Internet czy New Economy. Ich wzajemne ścieranie się znajduje swoje odzwierciedlenie w wielu dziedzinach życia, między innymi w fotografii, jak i w innych typach praktyk wizualnych.

170. Rogalo, J. (2018), W poszukiwaniu nowego paradygmatu fotografii. Nurt New Topographics a rozszerzanie pola medium. W: Nieczyפורowski, R., (red.) W stronę artysty, z serii: Acta humaniora. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk, s. 5.

5.1 NOWA NORMALNOŚĆ FOTOGRAFICZNA - EKONOMICZNY ASPEKT FOTOGRAFII JAKO NARZĘDZIA W RĘKACH MEDIÓW

Każda rewolucja oparta jest o gniew, potrzeby i aspiracje mas, rozumianych jako dominująca klasa społeczna. Brytyjski ekonomista Guy Standing główną klasę społeczną definiuje jako prekariat¹⁷¹ powstały w wyniku liberalizacji i globalizacji rynków. Prekariat składa się z ogromnej ilości ludzi żyjących w niepewności, wykonujących krótkoterminowe prace, pracujących na zlecenie, bez możliwości profesjonalnego rozwoju. To miliony sfrustrowanych młodych ludzi, których ekonomista opisuje jako denizens, a nie citizens (obywatele). Denizens jedynie zamieszkują dany obszar – mają ograniczone prawa do udziału w kulturze, życiu społecznym czy polityce, a także ograniczone możliwości w zapewnieniu sobie profesjonalnego rozwoju. Co symptomatyczne praca, którą wykonują przedstawiciele prekariatu obejmuje wiele niezdefiniowanych jasno czynności, które nie są tradycyjnie rozpatrywane jako przedmiot pracy. Czynności te nie są płatne, pomimo że są konieczne, by ów prekariusz mógł potwierdzić swoje zaangażowanie i utrzymać zatrudnienie. W konsekwencji prekariat jako klasa traci kontrolę nad swoim czasem i bezpieczeństwem finansowym, traci też zdolność do tworzenia własnej tożsamości, której – pomiędzy poszczególnymi zadaniami związanymi z utrzymaniem się – poszukuje w mediach cyfrowych¹⁷². Ten brak możliwości odnalezienia się w rzeczywistości nie jest przypadkowy, jest skutkiem coraz mniejszej ilości ogólnodostępnych, publicznych przestrzeni społecznych, takich jak parki, biblioteki czy kluby środowiskowe, w efekcie czego coraz większa część życia rozgrywa się online¹⁷³.

171. Standing, G. (2011), *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury, Londyn, s. 14. **HP REF #42**

172. Tamże, s. 19.

173. Tamże, s. 129.

Zastanawiając się nad sposobem funkcjonowania nowego pracownika w nowej rzeczywistości rynkowej, myślę również o eseju Marca Prensky'ego „Digital natives, digital immigrants”, który ukazuje, że problem wynika nie tylko z sytuacji rynkowej, ale także z rozwoju mediów cyfrowych, co w pierwszej kolejności przyczyniło się do zmian warunków produkcji. Prensky zwraca uwagę, że dzisiejsi studenci są zupełnie innymi ludźmi niż ci, dla których projektowano system edukacji. Już w 2001 roku zauważał, że przeciętny student studiów magisterskich spędził jedynie pięć tysięcy godzin czytając, podczas gdy korzysta z mediów cyfrowych (gry komputerowe, Internet, smartfon i innego typu komunikatory) ponad sześciokrotnie więcej, w konsekwencji czego przetwarza informacje w sposób zupełnie inny niż pokolenia wcześniejsze. Cyfrowi tubylcy, jak Prensky nazywa to pokolenie, posługują się wieloma narzędziami równocześnie, równolegle rozwiązują kilka zadań, wolą operować obrazem niż tekstem i wymagają takiej struktury informacji, która zakłada hipertekstualność, czyli możliwość śledzenia połączeń między treściami niezależnie od punktu, w którym zdecydują się zacząć¹⁷⁴.

Zmiana ta nie dotyka jedynie systemu edukacji, podobne trendy można zaobserwować w zasadzie we wszystkich sferach życia – między innymi w świecie sztuki czy praktyk wizualnych, które również idą w stronę partycypacji, zaangażowania i kreowania w procesie współtworzenia sytuacji zaplanowanej przez twórcę – szeroko opisuje to „Estetyka relacyjna” Nicholasa Bourriauda¹⁷⁵. Potrzeba brania udziału w współtworzeniu treści przeniknęła również do świata mediów masowych i szybko okazało się, że użytkownicy wyposażeni w smartfony ze stałym dostępem do szybkiego Internetu są w stanie lepiej wykonywać pracę fotografów, marketingowców czy sprzedawców, nawet nie dlatego, że są lepiej wykwalifikowani, ale dlatego, że ich siła tkwi w ich ilości. Zamiast jednej niezwyklej fotografii

174. Prensky, M. (2001), *Digital Natives, Digital Immigrants*. W: *On the Horizon*. 9(5) MCB University Press.

175. Bourriaud, N. (2012), *Estetyka relacyjna*. MOCAK, Kraków.

wykonanej przez fotoreportera obecnego na miejscu wydarzenia oglądamy trzydzieści obrazów marnej jakości, zamiast oprzeć się na ekspertyzie grup fokusowych, kierujących w naszą stronę wybrany produkt, konsumujemy jedynie propozycje podsunięte nam przez algorytm znający już nasze preferencje. To paradoks, na który zwracam uwagę po raz kolejny – tworzymy i konsumujemy to samo medium w tym samym czasie¹⁷⁶. Co więcej, jako użytkownicy-twórcy nie musimy być utrzymywani przez wielkie platformy komunikacyjne czy medialne. Wynagrodzenie, które otrzymujemy jest liczone w ilościach reakcji, udostępnień i kciuków skierowanych górę – nazywamy to ekonomią lajków. Owe zjawisko badają Carolin Gerlitz i Anne Helmond w artykule „The like conomy: Social buttons and the data-intensive web”:

[Media społecznościowe] stworzyły infrastrukturę umożliwiającą społeczne doświadczanie sieci, należy również zauważyć, że w tym samym czasie biorą udział w tworzeniu back-endu - zaplecza sieci, którego celem jest nieustanne przetwarzanie owych interakcji tak, by móc zmierzyć i przeanalizować zachowania poszczególnych użytkowników, jak i danych społeczności. Dzięki temu każda interakcja mająca miejsce w sieci jest również wręcz namacalnym i mającym swoją, w sensie rynkowym, wartość. Co więcej, wszelkie te zachowania mogą zostać bardzo dokładnie filtrowane i przekierowywane, aby móc uzyskać najlepsze efekty¹⁷⁷.

176. Kember, S. (2016).

177. Gerlitz, C., Helmond, A. (2013), The like economy: Social buttons and the data-intensive web. *New Media & Society*, 15(8), s. 1348-1365. <https://doi.org/10.1177/1461444812472322> . Pobrano via scihub, s. 1349.

Ten model jest charakterystyczny dla Facebooka, ale zaplanowane interakcje między użytkownikami oraz pomiędzy użytkownikami a interfacem różnią się w zależności od platformy. Instagram, zapewne ze względu na to, że jest w rękach tego samego właściciela co Facebook, wykorzystuje podobną politykę interakcji, jednak rozszerza ją, dając większą kontrolę nad serwisem tak zwanym influencerom, którzy dzięki swojej przedłużonej aktywności otrzymują narzędzia niedostępne dla zwykłych użytkowników, a tym samym mogą lepiej kierować udostępnianą przez siebie treścią, by ta mogła generować wyższy zysk. Czy w ten sposób użytkownik, niezależnie od tego, czy osiągnął szersze zasięgi, a w efekcie jest bardziej uprawniony, nie staje się częścią interfejsu, rozumianego jako zjawisko szersze niż relacja urządzenia z jego użytkownikiem, a mianowicie jako przekaźnik informacji między konsumentem a wytwórcą?

W konsekwencji myśląc o tego typu relacjach nie możemy nie zwrócić uwagi na to, w jaki sposób relacje rynkowe (rozumiane jak wyżej) poddają się dyskursowi technologicznemu, w szczególności wymagają analizy z perspektywy cybernetyki. Jak pisze Melissa Gronlund w „Contemporary art and digital culture” cybernetyka pomaga w uformowaniu odpowiedzi użytkowników w stosunku do technologii. Technologii, które są samodzielnymi, samoregulującymi się systemami, rozwijającymi się w oparciu o treści dostarczone przez użytkowników, jednak w tym samym czasie zdolne do wykraczania poza granice tych treści. Autorka zauważa, że ma to ciekawe reperkusje w kontekście sztuki – dzięki temu powstaje charakterystyczna forma partycypacji, w której odbiorca staje się częścią artystycznego eksperymentu w galerii, a technologiczny aspekt dzieła nie może być rozpatrywany jako obiekt, lecz również jako podmiot. Zanim jednak rozwinę tę myśl, dokładniej wytłumaczę samo pojęcie „cybernetyka”. Cybernetyka jest nauką, której celem jest przetwarzanie informacji w taki sposób, by móc je usystematyzować, a w konsekwencji nimi sterować. Teoria cybernetyki zakłada, że dziedzina ta stanie się uniwersalnym językiem, który będzie mógł opisywać relacje pomiędzy różnymi aktorami, pomijając wątek ich intencji i indywidualizmu, natomiast informacja będzie cyrkulować w oparciu o przewidywane zachowania wygenerowane w przeszłości, tworzące tak zwany feedback loop, w którym punkt wyjścia i punkt końcowy łączą się, stanowiąc samoregulujący się system, kształtem przypominający

niewco koło hermeneutyczne. Przy tym cybernetyka odrzuca subiektywizm ludzkiego spojrzenia, kierując się wyraźnie w stronę ontologii przedmiotu Grahama Harmana, odrzucającej antropocentryczną perspektywę dominacji człowieka i wskazującej na to, że kultura jest w takim samym stopniu ludzka, jak i nieludzka. Norbert Weimer, twórca samego pojęcia cybernetyki, w swoim dziele z 1948 roku „Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine” niewątpliwie prezentował post-antropocentryczną perspektywę, w której człowiek nie był rozpatrywany jako psyche i jego intencjonalizm, ale raczej jako zestaw zachowań, które można obserwować, przewidywać i dostosowywać do swoich potrzeb¹⁷⁸. Od czasów badania Wienera minęło ponad 70 lat i opisana przez niego strategia działania przeniknęła głębiej niż tylko do statystycznej analizy możliwości podjęcia konkretnych manewrów wojennych przez wroga – wykreowała całą nową rzeczywistość, wraz z rynkiem finansowym i praktykami wizualnymi, w których użytkownik – biorący udział – postrzegany musi być jako integralna część systemu.

Rozpatrując cybernetykę fotografii musimy widzieć fotografię jako system, jako informację, nie jako fizyczny byt, lecz jako coś cyfrowego, umiejscowionego pomiędzy obiegiem danych a reprezentacją¹⁷⁹. Czy spośród tych dwóch porządków któryś dominuje? Czy fotografia jest jednak reprezentacją rzeczywistości, czy jedynie nośnikiem danych?

178. Galison, P. (1994), *The Ontology of the Enemy: Norbert Wiener and the Cybernetic Vision*. *Critical Inquiry*, 21(1), s. 228-266. Pobrano z: <http://www.jstor.org/stable/1343893> via Scihub.

179. Choć w istocie istnieją również aspekty fizyczne wszystkich bytów, nawet istniejących jedynie w rzeczywistościach wirtualnych – jest nim hardware, który umożliwia tego typu doświadczenia, tak samo jak ciało, które jest nośnikiem świadomości.

5.2 OBRAZ FOTOGRAFICZNY W KULTURZE NIETRWAŁOŚCI

Nietrwałość jest czymś nieco innymi niż niematerialność, jednak w przypadku fotografii, a w szczególności fotografii cyfrowej, obydwa te przymiotniki współistnieją i wynikają przede wszystkim z charakteru przestrzeni, w której fotografia funkcjonuje – jest to przestrzeń wirtualna. Fotografia cyfrowa poprzez swój brak indeksyjnej relacji z rzeczywistością czy fotografia CGI (Computer Generated Image) w żaden sposób niezwiązana z tradycyjnymi fizycznymi i chemicznymi procesami fotografii, jest jedynie efektem pracy algorytmu, a więc z natury jest niematerialna. Fotografie cyfrowe są również nietrwałe, pomimo że cyfrowy plik ma wpisany w siebie potencjał nieskończonej reprodukowalności i iternowalności. Paradoksalnie obraz cyfrowy jest skończony i policzalny – piksel po pikselu możemy przeliczyć ilość możliwych kombinacji w ramach określonego obszaru – tak jest w wypadku posiadania pliku źródłowego. Jednak wraz z dyseminacją, czyli rozprzestrzenianiem się obrazu w sieci, kolejne jego wersje pozostawiają jedynie wrażenie nieskończonej reprodukowalności, która funkcjonuje tylko na poziomie semiotyki¹⁸⁰. Według Melissy Gronlund ta niedokładność kopii jest odbiciem osłabiającej się siły obrazu jako nośnika informacji o świecie, pomimo jego wszechobecności. Jak pisali Marks i Engels w „Manifeście komunistycznym”:

Ustawiczne przewroty w produkcji, bezustanne wstrząsy ogarniające całość życia społecznego, wieczna niepewność i wieczny ruch odróżniają epokę burżuazyjną od wszystkich poprzednich. Wszystkie stężące, zaśniedziałe stosunki wraz z nieodłącznymi od nich, z dawien dawna uświęconymi pojęciami i poglądami ulegają

180. Gronlund, M. (2017), Contemporary Art and Digital Culture. Routledge, Londyn, s. 7.

rozkładowi, wszystkie nowo powstałe stają się przestarzałe, zanim zdążą skostnieć. Wszystko co stanowe i zakrzepłe znika, wszystko. Co święte, ulega sprofanowaniu i ludzie muszą wreszcie spojrzeć trzeźwym okiem na swoją pozycję życiową, na swoje wzajemne stosunki.

Określenie tych stosunków w relacji do rzeczywistości cyfrowej i rynku neoliberalnego jest trudne, ponieważ, jak zauważał Baudrillard¹⁸¹, bogactwo nie jest kwestią ostentacji, lecz kwestią ruchu spekulatywnego kapitału. W taki sposób wojna nie jest oceniana poprzez jej prowadzenie, lecz przez jej spekulatywne efekty istniejące jedynie w abstrakcyjnej, elektronicznej przestrzeni informacji – tej samej, przez którą przepływa cały kapitał. W tej samej rzeczywistości funkcjonuje obraz fotograficzny, mieszając się z wirtualnymi informacjami i wirtualnym kapitałem, którego ruch w abstrakcyjnej przestrzeni generuje wartość. Jednak ruch ten musi zostać w odpowiedni sposób obliczony, bo życie obrazu w feedzie musi być wystarczająco długie, by dotrzeć do grupy odbiorców – obraz żyje tylko w tym krótkim momencie. To fascynujące, że już w 1927 roku Siegfried Kracauer w eseju „Fotografia” zauważył pewną prawidłowość, która ujawnia się w pełni dopiero dziś, w dobie fotografii cyfrowej. Kracauer twierdził, że technologie masowej produkcji obrazów są równoznaczne z utratą pamięci, pisał, że zamieć obrazów (blizzard of images)¹⁸² zniszczy naszą umiejętność pamiętania, że jedyne, co będziemy widzieć, to biały szum. Dzisiejsza proliferacja obrazów bez wątplenia daje taki efekt, nie chodzi tu jednak o utratę pamięci, ale o brak możliwości kontemplacji rzeczywistości sfotografowanej przez jej obraz. Nieco później Vilem Flusser w eseju „Photography as post-industrial object” przewidywał:

181. Baudrillard, J. (1994), s. 56

182. Kracauer, S., Levin, T. (1993). Photography. Critical Inquiry, 19(3), s. 421-436. Pobrano z: <http://www.jstor.org/stable/1343959> via scihub, s. 432.

[...] przyszłość kultury niematerialnych informacji jest wymodelowana za pomocą nowej fotografii, która nie potrzebuje przedmiotu, fotografii, która konsumuje i jest konsumowana bez poświęcania jej żadnej uwagi. W tym sensie, człowiek nie będzie już podmiotem dla obiektów. Nie będziemy konfrontowali się z wszechświatem obiektów, a osoba będzie łączyła się ze światem za pomocą różnych kanałów, za pomocą których będzie odbywał się przekaz informacji. Ta wspólnota będzie istnieć poza czasem i przestrzenią, w tej przestrzeni inny będzie zawsze obecny. Można nazwać to doświadczenie intersubiektywnym, by odróżnić je od istnienia subiektywnego¹⁸³.

Flusser w odróżnieniu od Kracauera wierzy, że zmiana związana z proliferacją obrazów nie będzie zmianą prowadzącą do utraty pamięci, lecz do utraty indywidualizmu, ponieważ tożsamość będzie kreowana przez niematerialne obrazy. Flusser mówi o tym jak o katastrofie, której możemy zapobiec, jak o dystopijnej rzeczywistości, która może, lecz nie musi się ziścić. To poczucie rozczarowania, nietrwałości reprezentacji staje się jedną z metod pracy artystycznej, która jako punkt wyjścia zakłada negatywne polityczne i socjoekonomiczne konteksty, funkcjonujące na poziomie artystycznego meta-języka. Naturalnym skutkiem tego jest próba, którą podejmują praktycy wizualni, mająca na celu przepracowanie problematyki proliferacji obrazów cyfrowych. Robi to między innymi sztuka post-internetowa, jednak jako nowy paradygmat pracy nie wytworzyła ona jeszcze spójnego języka, nieustannie szukając odpowiedniego klucza teoretycznego, by opisać swoje działania. W ramach tych poszukiwań możemy powrócić do myślenia o fotografii jako o obiekcie.

183. Flusser, V. (1986), *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*. *Leonardo*, 19(4), s. 329-332. doi:10.2307/1578381. Pobrano via scihub.

Wyobraźmy sobie narrację, w której patrzymy na obrazy z perspektywy wczesnych technologii reprodukcji, takich jak fotografia i litografia. W ich kontekście obraz istnieje po to, by być oglądanym, trzymanym w dłoniach i zachowywanym. Obraz przemierza przez XX wiek oddalając się od tej tradycji, w której jest również obiektem, a staje się czystym obrazem, tak jak Baudrillardowska symulakra jest czymś definiującym późny kapitalizm. Albo tak jak u Petera Osborne'a czy Hito Steyerl, gdzie sztuka współczesna i jej fantazje związane są z byciem obrazem-pamięcią czy repozytorium pamięci. Dziś obrazy żyją. Są aktywnymi częściami komunikacji społecznej¹⁸⁴.

Oczywiście zwrócenie się w stronę materialności fotografii jest ciekawym kierunkiem, jednak twarda opozycja do cyfrowości zdaje się nie przystawać do całego dyskursu. Myśląc o radykalnej materialności fotografii przychodzą mi na myśl powracające silnie fotografia analogowa wraz z tak zwanymi technikami szlachetnymi, które w istocie nie są niczym innym niż technologicznymi relikami. Próby wskrzeszenia piktorialnej tradycji nie przynoszą zrozumienia sposobów funkcjonowania medium, za punkt wyjścia przyjmując dzisiejszą kondycję produkcji obrazów, lecz są eskapistycznym zabiegiem wykrywającym brak umiejętności poszukiwania nowego języka w spektakularnych, a nie krytycznych formach. Uważam, że dzisiaj, choć patrzymy na tak wiele fotografii, to sam obraz nie ma już znaczenia. Ważny jest system, w ramach którego ów obraz funkcjonuje. Takie ujęcie materialności, które zakłada systemowość, znajduje odzwierciedlenie w teorii aktora-sieci Bruno Latoura. Jak pisze Melissa Gronlund – powrót do myślenia o obiekcie nie jest retroaktywnym ruchem poszukującym autentyczności i oryginalności czy nawet benjaminowskiej aury, to sposób na zastanowienie się, w jaki sposób partycypujemy w systemach i w jaki sposób ta partycypacja wpływa na sferę kultury, która klasycznie rozumiana jest

184. Gronlund, M. (2017), s. 18.

jako coś tworzonego zawsze z udziałem człowieka. Obiekt w systemach cyfrowych pełni równie ważną rolę jak człowiek, w związku z tym praktyki wizualne, w tym fotografia, pochyłając się nad obiektem powinny koncentrować się na innych relacjach – takich, które są siecią agencji między tym, co ludzkie i nieludzkie. Podobnie powinniśmy patrzeć na relację między tym co rzeczywiste a wirtualne, cyfrowe – nie jako na relację dychotomiczną, lecz porządki, które wzajemnie się przenikają. Myśląc o takim ujęciu systemowym rozpatruję dwa wątki. Pierwszy dotyczy ukutego przez Gottfrieda Jagera pojęcia fotografii generatywnej, na którą można patrzeć bardziej z perspektywy klasycznego dyskursu sztuki, drugi traktuje fotografię jako część Web 2.0, i wpisuje ją w schemat funkcjonowania działań partycypacyjnych¹⁸⁵.

Fotografia generatywna, jak określa Jager, jest działaniem w ramach medium fotografii, które zrywa z tradycyjną koncepcją dokładności reprodukcji. Teoria generatywności zakłada, że celem obrazowania fotograficznego nie jest jedynie tworzenie kopii rzeczywistości, lecz również tworzenie z jej pomocą zupełnie nowych form. W takim kontekście fotografia postrzegana powinna być jako zupełnie inne medium, które służy do przetwarzania informacji w cybernetycznej manierze za pomocą narzędzia – aparatu. Cybernetyczność fotografii generatywnej znajduje swoje potwierdzenie w teorii estetyki cybernetycznej Herberta W. Franke'a, zgodnie z którą cybernetyczny system feedback loop jest tworzony po to, by

185. Można by zastanowić się, czy te dwa porządki wyczerpują całe spektrum zagadnienia. Prawdopodobnie nie, ale ciekawe jest obserwowanie polaryzacji tego, czym jest fotografia nawet na płaszczyźnie tak bardzo ograniczonego pola, jakim jest „fotografia systemów cyfrowych”. W tym miejscu możliwe jest również wykończenie ekstrapolacji tych zagadnień i rozmowa o nich w kontekście fotograficznej metanarracji. Końcowym wnioskiem może być konstatacja, że fotografia rozgrywa się pomiędzy technologią a partycypacją (ludzką bądź nie), a spoiwem łączącym te dwa porządki jest obraz pełniący funkcję katalizatora.

skutecznie mógł odbyć się akt percepcji, który sam w sobie jest coraz bardziej wyszukany, gdyż jak całą koncepcją pętli rządzi nim potrzeba optymalizacji. Dzięki temu sztuka posiada społeczną funkcję – bez ustanku tworzy nowe, zmienne wzory, motywy i modele, które przetwarzają same siebie nawzajem. Dzięki temu też fotografia może tworzyć nowe byty, które odrzucają tradycyjne czytanie medium. Takie podejście koresponduje z antropologicznym rozumieniem fenomenu sztuki¹⁸⁶. Pisałem, że fotografia generatywna przywołuje na myśl bardziej tradycyjne formy sztuki przede wszystkim dlatego, że pozostawia po sobie artefakt. Nie można również pominąć jej wizualnych konotacji ze sztuką minimalizmu, gdzie autor stanowił jedynie część zaplanowanego systemu, w sercu którego był proces. Koncentracja na procesie, którą widać w realizacjach Gottfrieda Jägera, choć dotyczy dominujących wówczas procesów analogowych (fotografia cyfrowa jeszcze nie istniała), w celny sposób bada relacje między obiektem a obrazem niematerialnym (w tym wypadku takim, który nie istniał, więc nie jest ważny), próbując odnaleźć parametry, które w fotografii był peryferyjne. W realizacji „Two triangles: spontaneous production” z 1983 roku bada, w jaki sposób schnie papier fotograficzny – pozostawia mokre od odczynników naświetlone obrazy, by te mogły same zacząć pracować nad swoją formą, kreując swój własny język. To niezwykle proste działanie, wręcz banalne, a jednak w świetle kreślonego przeze mnie paradygmatu fotografii na styku cyfrowego wernakularyzmu i fenomenologii pracę Jägera można traktować jako kamień milowy. „Two triangles” definiuje cyfrowy wernakularyzm nie jako teorię fotografii cyfrowej, lecz jako zestaw strategii z pogranicza systemu, generatywności i cybernetyki, który jest fundamentem dla obrazów cyfrowych, rozumianych jako efekt zapisu za pomocą narzędzia przetwarzającego widzianą scenę w binarny kod, będąc przy tym fenomenologicznym badaniem medium, które odrzuca patrzenie na fotografię jedynie z perspektywy „zinstytucjonalizowanej”, oprawionej w ramy

186. Jäger, G. (1986), *Generative Photography: A Systematic, Constructive Approach*. Leonardo, 19(1), s. 19-25. doi:10.2307/1578296. Pobrano via. Scihub.

analizie fenomenologicznej, u podstaw której stoi ruch w relacji do świata. W tym wypadku jednak ruch nie oznacza przenoszenia treści obrazu ani jego dyseminacji, lecz fizyczną interakcję z rzeczywistością jako tłem.

Na drugim krańcu ujęcia systemowego umiejscawiam fotografię w kontekście Web 2.0. O ile fotografia generatywna wywodziła się z fali minimalizmu i od samego początku wpisana była silnie w kontekst sztuki, to kontekst sieci 2.0 jest związany z rozwojem Internetu jako medium masowego przekazu, w którym praktyki partycypacyjne, kultura remiksu i hackingu, czyli tworzenie i przetwarzanie treści, stały się podstawowymi sposobami interakcji. Interakcji, która nadal jest uważana za coś, co dotyczy jedynie niefizycznej, abstrakcyjnej, globalnej cyberprzestrzeni. Problematyka związana z Web 2.0 często wraca jako przedmiot moich badań. W tekście „Beholder as Co-Creator In Visual Practices After the Digital Revolution” z 2013 roku pisałem:

Zwrot „abstrakcja globalnego” wymaga wyjaśnienia. W tym wypadku nie odnosi się to do sytuacji, w której traktujemy Internet jako narzędzie, które utrudnia doświadczanie rzeczywistości przez zrzucanie swoich użytkowników informacjami. Oczywiście niespodziewane i nieprzewidywalne połączenia mogą mieć miejsce, jednak zdecydowana większość użytkowników Internetu jest w stanie odróżnić, co wydarzyło się w fizycznym, a co w wirtualnym świecie - możliwość okrążenia kuli ziemskiej przy pomocy Google Earth nie jest porównywalna do fizycznego okrążenia globu. Niemniej, doświadczenie okrążenia ziemi w obu wypadkach jest prawdziwe (różni się jedynie na płaszczyźnie fenomenologicznej). Główny problem, z którym musimy się zmierzyć, to łatwość, z jaką informacje krążą w sieci, a w związku z tym pojawia się pytanie, jak dostęp do informacji globalnych może prowadzić do utraty kontroli nad tym, co lokalne, tym, co bezpośrednio wpływa na nas, podczas gdy poczucie dystansu wydaje się znikac¹⁸⁷.

W powyższym akapicie zwracam uwagę na to, że doświadczenia w sieci w istocie nie różnią się niczym od doświadczeń w rzeczywistości, jednak możliwość doświadczania rzeczy bezpośrednio niedostępnych sprawia, że tracimy poczucie tożsamości na rzecz krótkotrwałych interakcji. Niemniej, wiele sytuacji udowodniło, że Internet jest wartościowy w kontekście społeczeństw wykorzystujących go jako narzędzie, w pierwszej kolejności o zasięgu lokalnym, a dopiero w drugiej globalnym. Wydarzeniem, które to najdobitniej potwierdza, była Arabska Wiosna 2011 roku. Niezliczone ilości wideo pojawiających się na portalu Youtube, tweety i wpisy na blogach ilustrują, że media społecznościowe są efektywnym narzędziem służącym do samoorganizacji i przekazywania informacji. Dzięki działaniom online Egipcjanie zebrali się na placu Tahrir i byli w stanie obalić rządy Hosni Mubaraka. Arabska Wiosna była wydarzeniem, które współistniało w dwóch rzeczywistościach – online i offline. Chociaż rewolucja, ta prawdziwa zmiana struktury państwa, mogła mieć jedynie miejsce w przestrzeni fizycznej, wsparta była działalnością online, która wcale nie była, jak często się myśli, powodem, dla którego decydujemy się nie uczestniczyć w politycznej i społecznej rzeczywistości. Wręcz przeciwnie – poprzez swój lokalny charakter pomogła zbudować społeczność dążącą do jasno określonego celu. Chcę w podobny sposób myśleć o praktykach wizualnych, fotografach czy innych osobach pracujących z obrazem. Rolą artysty, jak pisałem w cytowanym powyżej eseju, nie jest być wytwórcą produktów mających na celu zabawianie czy zadziwianie odbiorców. Artysta powinien przypominać raczej obserwatora, komentatora kultury i społeczeństwa, który wykorzystuje różne formy i narzędzia w celu integrowania i zaangażowania grup odbiorców. Tym samym praktyk wizualny może odpowiadać za zmiany społeczne, które zauważa. Być może z tego powodu zajmując się siecią 2.0 i rolą fotografii w teź nie możemy pominąć wątku ataku na World Trade Center z 11 września 2001 i odpowiedzi świata zwanej „wojną z terroryzmem”, której efekty odczuwamy nadal. Opisują to szeroko John Roberts w „Photography and Its Violations” oraz Errol Morris w „Believing is Seeing” – okazuje się, że cała historia fotografii może

zostać opowiedziana z perspektywy konfliktów, jednak ja świadomie podejmuję decyzję, by temat ten jedynie zasygnalizować jako kolejny, który można poddać analizie. Pozostaje mi jedynie przywołanie poruszającego dzieła, które w swojej książce cytuje Melissa Gronlund. Rabih Mroue w „The Pixelated Revolution” z 2012 roku pokazuje materiał nakręcony za pomocą telefonu komórkowego, w którym jeden z protestujących nagrywa reżimowego snajpera, podczas gdy ten przygotowuje się do oddania strzału, który ma go zabić. To niezwykle moment, w którym fizyczne „tu i teraz” rozbite zostaje na wiele innych czasoprzestrzeni. Wydaje się, że sam filmujący ma wrażenie, że jest tylko aktorem w filmie albo nie boi się śmierci, gdyż jego życie zostanie przedłużone jako materiał wideo, który nakręcił¹⁸⁸. Materiał, który oglądamy u Mroue ma charakter czegoś, co wydaje się dziwnie znajome (do opisu tego wrażenia będę używał angielskiego słowa *uncanny*, które jest precyzyjnym sformułowaniem dobrze już opisanym w dyskursie sztuki), jest być może jakimś błędem powielonym przez pamięć bądź sytuacją, która wydarzyła się na styku świat wirtualnego i rzeczywistego – na przykład w grze. Gronlund zauważa, że obcowanie z czym, co jest *uncanny* stało się pożądane, nęci równie silnie jak XIX-wieczne *cabinets of curiosity*. Jest podobne do tego, co Julia Kristeva¹⁸⁹ opisuje jako *abject* – fizyczną reakcją na traumatyczne doświadczenie, w którym tracimy możliwość rozróżnienia przedmiotu od podmiotu, między sobą a innym, zwłaszcza jeśli rozpatrujemy to w kategoriach zaburzania rzeczywistości. Reakcja na doświadczenie czegoś, co opisujemy jako *uncanny* nie jest aż tak radykalna. Na tej płaszczyźnie maluje się cała gama działań, począwszy od performatywnych sytuacji Rudolfa Schwarzkoglera (wraz z autokastracją) dokumentowanych przez Heinza Cibulke, „Leap into the Void” Yvesa Kleina, po bardzo subtelne na poziomie wi-zualnym, lecz niezwykle skomplikowane na poziomie konstrukcji prace Thomasa Demanda –

188. Gronlund, M. (2017)

189. Kristeva, J. (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, Nowy Jork, s. 65.

wszystkie funkcjonują na styku fizyczności poprzez zawierzenie w indeksykalność medium fotografii i cybernetycznej pętli, prezentując światy, które mogłyby być, światy wirtualne, czyli takie, które nie istnieją, lecz są stworzone, by emulować prawdziwy świat. Doświadczenie wirtualności jest prawdziwe, mimo że nie znajduje swojego odwzorowania w świecie materialnym (oprócz hardware'u). Z tego powodu celem, który praktycy wizualni jako twórcy treści powinni sobie postawić, jest nie tylko świadome wykorzystanie mediów, ale doprowadzenie do normalizacji relacji między tym, co technologiczne, a co fizyczne. Tym między innymi są właśnie próby spojrzenia fenomenologicznego.

5.3 ANESTETYZM

Uncanny jest doświadczeniem podobnym do doświadczania czegoś wzniosłego (sublime), jest czymś, co zaburza porządek rzeczy, bez względu na to, jaki ten porządek jest. Jeśli każdego dnia doświadczamy przeładowania treściami, tym zaburzeniem może być chwila ciszy. Jeśli jesteśmy przyzwyczajeni do oglądania jedynie obrazów perfekcyjnych ciał, choroba czy deformacja może być źródłem abjekcji. Jeśli żyjemy w rzeczywistości pogrążonej w konflikcie, doświadczenie bezpieczeństwa może okazać się nieznosne. W istocie to, jak wygląda świat na fotografiach oraz jaki jest w rzeczywistości może być źródłem właśnie takiego dysonansu poznawczego.

Guy Debord w „Społeczeństwie spektaklu” twierdził, że proliferacja obrazu działa jak narzędzie, którego celem jest odsunięcie ludzi od faktycznego przeżywania. Gdy pisał „Społeczeństwo spektaklu” miał na myśli telewizję, jednak dziś okazuje się, że istnieje lepsze, panoptyczne i poddane samoregulacji medium – Internet. Doświadczenie obrazu fotograficznego w Internecie charakteryzuje się natłokiem treści, które nie są uporządkowane.

190. Debord, G. (2009).

Często w kontekście sieci mówi się o zjawisku *visual pollution*, czyli o rozpuszczaniu się w sobie nawzajem niepasujących do siebie form, które prowadzi do tego, że ani jeden, ani drugi obraz nie jest czytelny. Czasem jako jedną z przyczyn tego zjawiska określa się ogromną nadprodukcję obrazów. Paradoksalnie, podczas gdy ilość wzrasta, jakość i różnorodność spada. W konsekwencji doświadczamy anestetyzacji. Proces ten nie jest tożsamy z anty-estetyzacją, nie chodzi o celebrację brzydoty albo abjektu. Anestetyka jest odwrotnością estetyki. W eseju „Beholder as Co-creator In visual Practices After the Digital Revolution” pisałem, że estetyzacja zajmuje się doświadczaniem, podczas gdy założeniem anestetyki jest zablokowanie możliwości doświadczania, duchowa ślepota. Anestetyzmem jest też brakiem wrażliwości na bodźce inne niż te, do których jesteśmy przyzwyczajeni. To brak możliwości odnalezienia się w rzeczywistości innej niż ta, która została nam pre-programowana.

Na wczesnym etapie pracy nad niniejszym tekstem pojęcie anestetyzmu wydało mi się kluczowe. Fotografie w cyfrowych feedach kojarzyły mi się z agresywnym bombardowaniem bodźcami, przypominającym torturę przebodźcowania, w efekcie której poddana jej osoba przestaje te bodźce przetwarzać. Okazuje się jednak, że we współczesnych wysoko rozwiniętych społeczeństwach reakcja na przebodźcowanie jest znikoma, gdyż wskutek urbanizacji, zagęszczenia ludności i hałasu technologicznego permanentnie doświadczamy takiego stanu, wzmocnianego jeszcze próbami doświadczenia wydajności maszyn, które pozbawione biologicznej warstwy nie muszą posilać się czy odpoczywać. W którymś momencie, podczas rozmowy dotyczącej mojego badania użyłem sformułowania: „jeśli się zatrzymam, to chyba nie będę już miał siły, by znów się rozpędzić” – jakby brak nadchodzących bodźców mógł sprawić, że mój organizm odmówi współpracy. Zrozumiałem wtedy, że moje działanie oparte jest na ciągłej konsumpcji – im więcej wytworów mediów konsumuję, tym bardziej zadowolony jestem z postępów pracy. Gdy przestaję konsumować, to oprócz ogromnego zmęczenia odczuwam strach, który zapewne jest iteracją FOMO - strachu przed tym, że coś mnie ominie, który jednak tym razem nie dotyczy, jak zazwyczaj, kontaktów

w mediach społecznościowych, lecz pracy, którą wykonuję. Boję się, że umyka mi treść, która mogłaby być w jakiś sposób wartościowa, a ja nie jestem wystarczająco wydajny, by móc tę treść przetworzyć. To stan obsesyjny, który blokuje możliwość odbioru treści już stworzonych, gdyż zamiast koncentrować się na komunikacji, skupiam się na swojej nieadekwatności związanej z fizycznymi ograniczeniami mojego ciała.

Wcześniej zwróciłem już uwagę na proces normalizacji między tym, co technologiczne, a co fizyczne. Ta relacja może być opisana z jednej strony jako proces prowadzący do homogenizacji, a z drugiej jako proces budowania nowej tożsamości afirmującej to, co technologiczne, wpisując się tym samym w nowy sposób życia. Ten nowy sposób opisuje Marc Auge w tekście „Non-Places – an Introduction to Supermodernity”, zwracając uwagę na to, że współczesny człowiek nie funkcjonuje w jednym miejscu, posiada bowiem narzędzia, dzięki którym żyje w dziwnej przestrzeni o naturze intelektualno-audiowizualnej, a przy tym niezależnej od jego bezpośredniego, rzeczywistego sąsiedztwa. Auge wyznacza kilka obszarów, które należy zbadać, by zrozumieć opisywany przez niego świat. Pierwszym z nich jest globalizacja, z jednej strony umożliwiająca niezwykłą homogenizację, a z drugiej będąca narzędziem wykluczenia, jak w przypadku prekariatu. Owa homogenizacja, o której mówi Auge, jest efektem rozprzestrzeniania się wolnego rynku i korporacji medialnych, które rządzą informacjami. Drugim obszarem jest urbanizacja, która postępując wchłania wszystkie klasy, tworząc iluzję przestrzeni demokratycznej, w rzeczywistości bezrefleksyjnej i pozbawionej tożsamości. Trzeci zaś obszar związany jest z architekturą i jej paradoksami ukrytymi pomiędzy funkcyjnością, estetyką a próbą historycznego ulokowania w konkretnej przestrzeni.

Marc Auge może być postrzegany jako krytyk postmodernizmu, w końcu nie mówi o postmodernizmie, lecz o supermodernizmie. W postmodernizmie zaś widzi problem związany z tym, że nie może dokonać oceny wartości jednej czy drugiej mody, tak samo jak nie jest w stanie zrozumieć patchworku zbudowanego na ich bazie. Ów patchwork, połączenie między różnymi porządkami, stanowi istotę postmodernizmu, a tym samym wyznacza koniec myśli modernistycznej. W konsekwencji Auge zauważa zbyt wielką ilość porządków, by móc je w rozsądny sposób podać jakiegokolwiek analizie. Pisze:

Co w tym wypadku jest nowe, to nie fakt, że światu brakuje znaczeń lub że jest tych znaczeń mało, albo że jest w nim wartości mniej niż było kiedyś. Niemniej zdaje się, że mamy ogromną potrzebę nadawania każdemu dniu rangi niezwykłości. Ta potrzeba ciągłego nadawania znaczeń nie tylko wydarzeniom obecnym, lecz też tym, które miały już miejsce jest ceną, którą musimy zapłacić za nadmiar doświadczeń¹⁹².

Efektom braku możliwości zakorzenienia się w przeszłości bardzo często jest rozczarowanie, a w konsekwencji potrzeba budowania zindywidualizowanych uniwersów w celu poszukiwania znaczeń jest większa niż kiedykolwiek. Projekty artystów, o których już wcześniej mówiłem, między innymi „ZZYXZZ” Gregorego Halperna czy projekt Maxa Pinckersa o nieistniejących superbohaterach, a nawet narracje dziennikowe, takie jak projekty japońskiej fotografki Rinko Kawauchi bądź kolejnego japońskiego autora Daido Moriyamy są poszukiwaniami jedynie pewnej prawdy, czyli własnego doświadczenia, nawet jeśli doświadczenie to jest zmitologizowane bądź jest efektem konfabulacji. Ta indywidualnie skonstruowana rzeczywistość nie jest jedyną, w której żyjemy. Tak samo jak istniejemy względem siebie i świata, istniejemy też względem grup, z którymi dzielimy w mniejszym lub większym stopniu tożsamość. Auge opisuje ją jako stabilniejszą, gdyż opartą na intersubiektywnym systemie¹⁹³, pomimo że grupy te przypominają pasażerów komunikacji publicznej, których łączy jedynie cel – odbycie podróży z punktu A do punktu B, a ich osobiste agendy, choć ważne, w momencie spotkania schodzą na dalszy plan.

Wspomniany system wskazuje na to, że przestrzeń sama w sobie – rozumiana jako dworzec, bank, lotnisko, skrzyżowanie, czyli każdy zurbanizowany element rzeczywistości – posiada własną narrację i organizację, definiującą sposób interakcji z nią. Będąc w tych

192. Auge, M. (1995), *Non-places: an Introduction to Supermodernity*. Verso, Nowy Jork, s. 25.

193. Tamże, s. 44.

miejskach, jesteśmy częścią spektaklu, często nie wiedząc, że ten się odbywa¹⁹⁴. Nie tylko przestrzenie miejskie tym się charakteryzują, każda instytucja, w tym muzeum czy galeria sztuki ma podobny charakter, możemy nawet stwierdzić, że sztuka ograniczona do sztywnych granic medium również jest, używając języka Marca Auge, nie-miejscem, gdyż podczas interakcji odbiorcy z dziełem, na przykład fotografią oprawioną w ramę i powieszoną na ścianie, otrzymujemy cały zestaw instrukcji nieróżniących się bardzo od tych, by spojrzeć w lewo przed przejściem dla pieszych w Londynie, lub by uważać na krawędź peronu, stojąc na stacji metra. W istocie przestrzeń ta nie wymaga żadnej refleksji, gdyż dzięki z góry określonym zasadom można podejść do niej całkiem bezrefleksyjnie. W mieście czy w rzeczywistości tak skonstruowanej nie ma miejsca dla figury baudelairovskiego flaneura, przemierzającego bez celu ulice, przyglądającego się światu. Flaneur według Waltera Benjamina jest symbolem alienacji człowieka w świecie neoliberalnym¹⁹⁵. Jego pozorna bezczynność i brak określonego kierunku burzy porządek rynkowych prawideł kapitalizmu, w których ruch, w sterylnej, anestetycznej przestrzeni, napędzany jest potrzebą konsumpcji. Flaneur zdaje się nudzić, a miasto, rozumiane jako konstrukcja, zdaje się go nie dotyczyć. W rzeczywistości poddaje widziany przez siebie świat wnikliwej analizie. Flaneurem jest Eugene Atget, którego spojrzenie na znikający, stary, XIX-wieczny Paryż i powstające na jego gruzach hausmannowskie aleje, daje początek fotografii deadpan.

Nietrwałość i niematerialność nie są pojęciami, które zaczęły definiować fotografię dopiero po rewolucji cyfrowej. Estetyka i wymiar formalny, tak samo jak granice medium podyktowane są przez szerszy kontekst, który można zdefiniować jako charakter czasów – zeitgeist. Dzisiejszy flaneur nie snuje się po ulicach miasta, lecz wędruje po meandrach sieci, krok po kroku odkrywając jej strukturę i próbując znaleźć związek między bytami wirtualnymi a „ja”, które w tym samym czasie jest fizycznym ciałem i awatarem.

194. Tamże, s. 70.

195. Benjamin, W. (1997), Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism. Verso, Nowy Jork, s. 54.

5.4 NUDZIĆ SIĘ

Podobnie jak zmienia się definicja flaneura, zmienia się definicja nudy. Współczesny flaneur odkrywa jakąś strukturę, próbuje coś znaleźć. W istocie jest to spory skrót myślowy, gdyż intencją flaneura przemierzającego przestrzeń – czy to miasta, czy sieci – nie jest przeprowadzenie analitycznego badania, ta wędrówka jest „jedynie” kultywacją nudy, w efekcie której odkrywa się prawdę o świecie. Nuda flaneura jest głęboką, metafizyczną nudą – stanem, który trzeba w sobie rozbudzić. Ta forma nudy ma swoje fundamenty w fenomenologii hermeneutycznej Martina Heideggera. Zanim jednak podejmę próbę ukazania rysu historycznego nudy w relacji do myśli fenomenologicznej, chcę zwrócić się ku przyszłości, a raczej jej wizjom tworzonym przez kino czy literaturę science fiction. Protagonisci w filmach takich jak „Łowca androidów” Ridleya Scotta, „Bliskie spotkania trzeciego stopnia” Stevena Spilberga, „Odyseja kosmiczna” Stanleya Kubricka i w powieściach „Nowy wschodni świat” Aldousa Huxleya czy „Problem trzech ciał” Cixin Liu mają ze sobą coś wspólnego – są bezrobotni bądź na skraju bezrobocia, odchodzą na emeryturę, ich pracę zastępują komputery (jak dr Bowman i dr Poole z „Odysei kosmicznej”). Ich sytuacja sprawia, że są wyalienowani, jak Rick Deckard, który jako główny bohater „Łowcy androidów” zbudował w sobie empatyczny stosunek do replikantów, co sprawia, że kwestionuje swoją relację z władzą. Trwając w zawieszeniu między swoją przyszłością, teraźniejszością a przeszłością, bohaterowie tych utworów odczuwają głęboką nudę, stan, który dziś zaczyna być dominującą kondycją, i który – jak wynika z analizy dzieł literackich i filmowych przeprowadzonej w eseju „Discognitions” Stevena Shavira¹⁹⁶ – jest stanem charakterystycznym dla bliskiej przyszłości opisywanej w utworach science fiction – wszak akcja „Odysei kosmicznej” toczyła się w 2001 r., a „Łowcy androidów” w Los Angeles w roku 2019 r. Ridley Scott i Stanley Kubrick nie mylili się zbyt przedstawiając taką, a nie inną wizję rzeczywistości.

196. Shavira, S. (2016), *Discognition*. Repeater Books, Londyn.

Kontekst science fiction jest ważny również z innego powodu – z powodu roli obrazu fotograficznego. W najważniejszych dziełach, czyli w „Łowcy androidów” Ridleya Scotta, ma funkcję nośnika pamięci i potwierdzenia wspomnień zaimplantowanych w replikantach – przeszłości, która się nie wydarzyła, a która wpływa na przyszłość i terażniejszość, a w serialu „Westworld” służy jako zaburzenie rzeczywistości wykreowanej, czyli przebija się przez terażniejszość, poddając w wątpliwość przeszłość i przyszłość. Innymi słowy, fotografia jest czymś równocześnie immamentnym i transcendentalnym. W podobny sposób, choć to nie potwierdzenie naszego istnienia jako ludzi jest tutaj celem, fotografia funkcjonuje jako część codzienności, w której każdy aspekt życia, wraz z wolnym czasem, poddawany jest coraz agresywniejszej optymalizacji. W efekcie możemy niebawem zauważyć wielką zmianę, w wyniku której to nie technologia i maszyna będzie pomagać ludziom w kompensowaniu deficytów fizyczności, lecz umysł będzie rozszerzał moc maszyny. Gdy patrzę na fotografię dziś zastanawiam się, czy przypadkiem już nie miało to miejsca. Jeśli nadal zgadzamy się z założeniem, że fotografia to przede wszystkim informacja, nie możemy uciec od myślenia, że tworząc kolejne obrazy i umieszczając je na platformach online pomagamy algorytmom zarządzać naszymi pragnieniami. W jaki sposób można tego uniknąć? Przestając uczestniczyć w wyścigu, nie próbując prześcignąć bytów nieludzkich, gubiąc się i nudząc się. Nuda, choć jest przedmiotem zainteresowania wielu dziedzin, jest trudna do zbadania. Neuropsychologowie szukają przyczyn nudy w deficytach produkcji dopaminy¹⁹⁷, behawioryści w nadstymulacji, filozofowie w utracie znaczenia, które można analizować dwojako – nudzimy się i dlatego świat zdaje się nie posiadać znaczenia lub świat zdaje się nie posiadać znaczenia i dlatego nudzimy się. Jedno jest natomiast pewne – nuda jest dominującą kondycją współczesnego człowieka, choć próby zrozumienia tego fenomenu

196. Shaviro, S. (2016), *Discognition*. Repeater Books, Londyn.

197. Lozar, J. M. (2014), *Boredom with Husserl and Beyond*. W: *Prolegomena* 13 (1): 107-121. s. 107.

sięgają antyku. Jednym z pierwszych obserwatorów tego, co zwykle i codzienne był Tales z Miletu, w tym samym czasie jednak badał astronomię, i wtedy spostrzegł to dziwne uczucie, podobne do kategorii wzniosłości Kanta. Konfrontując się ze wszechświatem, dostrzegł maleńkość ludzi. Ów stan przypomina, jak twierdzi Mark Kingwell, nudę, która należy do tej samej grupy stanów czy kondycji ludzkich co prokrastynacja czy uzależnienie¹⁹⁸. Być może tłumaczy to również, dlaczego – nie tylko z punktu widzenia historii, ale i dnia dzisiejszego – na nudę patrzymy jako na coś złego, negatywnego. To, że ktoś nudzi się, jest traktowane jako wada osoby nudzącej się. W tradycji chrześcijańskiej *acedia* (czyli *prot-nuda*) była prawie grzechem lenistwa, z drugiej strony nuda miała być domeną jedynie grup uprzywilejowanych, czymś niedostępnym dla zwykłego człowieka, który na nudę pozwolić sobie nie mógł. Zawsze jednak dotyczyła ona jednostki.

W XIX wieku okazało się, że nuda niekoniecznie jest fenomenem, który przypisać możemy do jednej osoby, raczej jest stanem, który dotyka większych grup, a nawet całej społeczności. W „*Pasażach*” Walter Benjamin pisze o nudzie jako stanie charakterystycznym dla całego społeczeństwa lat 40. XIX wieku¹⁹⁹. Powodem tej nudy miał być fakt, że społeczeństwo stoi w miejscu, podczas gdy technologia rozwija się. Klasy wyższe trwały w stagnacji poprzez hierarchizm, klasa pracująca nudziła się, bo oddawała się jedynie pracy i nie miała żadnego wpływu na swój los. Benjamin ucieczki przed nudą upatrywał w zachowaniach *flaneura*, *hazardzisty* czy *narkomana*. Twierdził, że być może oni pokonają nudę, ponieważ przynajmniej sami podejmują decyzję o swoim losie. Im bardziej uregulowane jest życie, tym więcej trzeba czekać, a czekanie jest równoznaczne z nudzeniem się. Jeśli spojrzymy na sposób, w jaki skonstruowani są bohaterowie dzieł *science fiction*, zauważymy podobieństwo do tych, którzy być może uciekną przed nudą w ujęciu

198. Kingwell, M. (2019), *I Wish I were Here*, McGill-Queen's University Press, Montreal.

199. Benjamin, W. (1999), *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge, s. 108.

Benjamina. Tendencja, aby rozważyć nudę w kategorii całego społeczeństwa ugruntowała się i patrzy się na nią jako coś, co swoje korzenie ma w kulturze i rozrywce. Te nie są w stanie zapełnić czasu, wymagają przede wszystkim pasywnego odbioru, a jak już zauważał Kant w rozważaniach nad etyką, człowiek odczuwa pełnię życia przez działanie, a nie przez oddawanie się przyjemności, gdyż te jako nie-działanie nie zapełniają czasu. W konsekwencji, choć czas mija, jest pusty, ponieważ nie ma się nad nim władzy. Znow próbując zrozumieć jedno z kluczowych zagadnień dla niniejszej pracy doświadczam paradoksu albo raczej sytuacji, w której istnieje więcej niż jedna definicja, którą należy wziąć pod uwagę. Z jednej strony mówimy o nudzie, którą konstruujemy przez swoje działanie, tak jak w ujęciu Kirkegarda, które zakłada, że wraz z nudą przychodzi refleksja nad własnym bytem w świecie. W ten sposób nuda nie dzieje się sama, lecz jest efektem premedytacji. Z drugiej strony doświadczamy nudy oddając się doświadczeniu estetycznemu²⁰⁰. Ten aspekt porusza Schopenhauer, przyrównując odczucie przyjemności czy satysfakcji w obcowaniu z muzyką do tymczasowego stanu odurzenia, kończącego się równie szybko jak utwór, który podczas swego trwania dostarczał wrażeń. Lars Svendsen we wnikliwym tekście „Philosophy of Boredom” ilustruje tę sytuację przy pomocy współczesnej muzyki pop, a dokładniej utworami zespołu Pet Shop Boys, które opierają się na banałach życia codziennego, próbując zmienić je w coś więcej niż błahostka. Piosenki te mówią na przykład o miłości, która może uwolnić od ciężaru nieznośnej lekkości bytu, i tym samym udają wartość pozwalającą na usunięcie części nadmiarowego czasu. Jednak to nie koncepcje Kirkegarda i Schopenhauera, które choć ważne dla zrozumienia zagadnienia, są kluczowe dla mojej interpretacji nudy. Dla obu filozofów nuda jest źródłem zła. Soren Kirkegard twierdził przeciż, że nuda jest gorsza niż śmierć, bo jest stanem nie-bycia. Ja natomiast, mówiąc o nudnej fotografii, wierzę w jej potencjał twórczy, wierzę, że nuda może być sposobem na spojrzenie w głąb siebie i świata, wierzę również, że nuda ma potencjał do badania fenomenologicznego. W rzeczywistości tak jest – Die Langeweile ist der Ursprung des Philosophierens. Langeweile to długa trady-

200. Svendsen, L. (2005), s. 140.

w niemieckiej filozofii wskazująca na nudę²⁰¹. Taka nuda nie jest jedynie denerwującym stanem zawieszenia, spowodowanym przez konkretne doświadczenie, obcowanie z osobą czy wytworem kultury – jest wejściem w stan nudy, które w swoim charakterze jest stanem egzystencjalnym. Tutaj należy zadać sobie dwa pytania: pierwsze, czy faktycznie nuda może być ontologicznie powiązana ze źródłem filozoficznej refleksji oraz drugie, czy i w jaki sposób jest to przedmiot badania fenomenologicznego. Aby móc na nie odpowiedzieć, muszę odwrócić nieco bieg historii i w pierwszej kolejności przeanalizować myśl bez wątpienia najważniejszego badacza nudy, Martina Heideggera, by następnie spojrzeć na owo zagadnienie z perspektywy jego nauczyciela i twórcy fenomenologii transcedentalnej, Edmunda Husserla.

Krytyczna struktura nudy w oczach Heideggera może przypominać tę z późniejszych iteracji redukcji fenomenologicznej – nuda jest źródłem filozofii, dlatego że jest źródłem pytań o byt, niemniej będąc początkiem, jest równocześnie końcem, gdyż nawet analityczne badanie nudy nie przynosi poczucia pełni i satysfakcji. Pomimo to, jak zauważa Mark Kingwell, Heidegger w dziele „Wprowadzenie do metafizyki”:

[...] prowadzi długą - i tak, czasami nudną - dyskusję, [...] w której wymienia trzy pogłębiające się formy nudy [...] (1) nudę jako przedłużające się oczekiwanie na coś - uczucie rozciągającego się czasu powodowane jakimś doświadczeniem lub cech rzeczywistości. (2) Nudę, która jest swojego rodzaju uogólnieniem i która zaskakuje tym, że odczuwana jest postfacto - nie wiąże się ona z żadnym konkretnym doświadczeniem rzeczywistości, a raczej z pewną przestrzenią czasową; i (3) nudę, którą możemy nazwać nudą fundamentalną, nudę doświadczaną jako coś przykrywającego całą samoświadomość Dasein²⁰².

201. Kingwell, M. (2019), s. 8.

202. Tamże, s. 16-17.

Te trzy porządki należy wyjaśnić. By przełożyć je na język związany z fotografią, posłużę się przykładami Larsa Svedsena. Pierwszy poziom nudy to stan, w którym to nie wolny wpływ czasu czy rzeczy, których doświadczamy są jej źródłem. Jest nim sytuacja, która zdaje się nie oferować nic. Na przykład, kiedy czekamy na lotnisku zdawałoby się, że mamy do wyboru wiele możliwości spędzenia czasu, czytamy, pijemy kawę, robimy zakupy w sklepie bezcłowym, możemy porozmawiać z współpasażerami czekającymi na odlot. Ale lotnisko jest miejscem nudnym, ponieważ często czekanie na nim wiąże się z tym, że nie spełnia się nasz cel bycia tam. W istocie, jak mówi Svendsen, lotnisko jest tylko po to, by móc je opuścić²⁰³. a przykładzie portu lotniczego możemy szybko skonstatować, że w podobny sposób funkcjonują wszystkie nie-miejsca. Jeśli miałbym szukać jakiegoś porównania do rzeczywistości fotograficznej, nudę tę przyrównałbym do oglądania produktów w gazetce z supermarketu lub zdjęć z wakacji krewnych. Każda sytuacja, która jest związana z jakimś silnie skonwencjonalizowanym działaniem społecznym, które nie jest celem samym w sobie, będzie miało taki charakter. Drugi poziom nudy Svendsen tłumaczy za pomocą przykładu o powrocie z imprezy: „Jestem na imprezie. Zanim się spostrzegłem, impreza skończyła się, a ja wracam do domu. Kiedy dotarłem na miejsce, zdaję sobie sprawę, że w zasadzie przez cały wieczór nudziłem się”²⁰⁴. Ta forma nudy ma kilka charakterystycznych cech: po pierwsze nie można zidentyfikować źródła nudy, w odróżnieniu do tej pierwszej formy tu nie próbuje się zabijać czasu – czas mija sam. Cała sytuacja jest niczym innym niż rozrywką (ang. *pastime*). Nie ma w niej żadnej innej wartości, natomiast wszystko, co dzieje się po tym wydarzeniu, może być źródłem refleksji. Myśląc o tej formie nudy w kontekście fotografii możemy określić ją jako nudę związaną z pasywnym oglądaniem fotografii w galeriach sztuki, na forach internetowych, platformach społecznościowych i wszelkich innych sytuacjach, w których sami podejmujemy decyzję o oglądaniu, lecz tracimy kontrolę na rzecz

203. Svendsen, L. (2005), *A Philosophy of Boredom*. Reaktion Books, Londyn, s. 119.

204. Tamże, s. 120.

materiału, który już powstał. Trzeci poziom, czyli głęboka metafizyczna nuda jest zagadnieniem, które wymaga sięgnięcia do tezy Waltera Benjamina, że nuda jest cechą charakterystyczną współczesnego społeczeństwa. Heidegger rozszerza tę myśl, wskazując, że jako ludzie robimy wszystko, by jak najbardziej odizolować się od świata – nie pożądamy, nie mamy potrzeby tworzenia wartości, chcemy jedynie, aby życie było proste, zbyt proste. Ta prostota czy lekkość jest źródłem nudy, jest pretekstem, aby nic nie robić, a tym samym pozwalać aby Dasein zapomniało o sobie samym²⁰⁵. Głęboka nuda, podobnie jak lęk, pozwala na rozbudzenie Dasein, jednak jest to trudniejsze w wypadku nudy, gdyż w stosunku do niej można pozostawać obojętnym. Postawa rozbudzania nudy jest w pewien sposób radykalna, gdyż jej celem jest nadanie wagi egzystencji przez odczuwanie stanu dyskomfortu. Doświadczając metafizycznej nudy doświadczamy stanu pustki, a dokładniej pustki, która przesywa rzeczywistość. Jak pisze Svendsen, cytując Heideggera: normalna relacja z rzeczami wyslizguje się i zanika, pustka nudy staje się ostatecznym fenomenem, jedynym, które ma dla nas znaczenie. Dzięki niej wszystko inne staje się efemeryczne i puste. I chociaż Dasein zanurzone jest w tej pustce, istnieje i może ujawnić się w najautentyczniejszy ze sposobów, ponieważ nic go nie zasłania²⁰⁶. Podobnie jak w wypadku redukcji fenomenologicznej i czasu fenomenologicznego przeszłość, teraźniejszość i przyszłość łączą się i stają się jednym. Oczywiście można patrzeć na tę nudę z perspektywy straty – szukamy znaczeń w ich braku, doświadczeń w niedoświadczaniu, staramy się odzyskać czas, niszcząc jego strukturę. Strata ta jednak nie jest czymś ostatecznym, a raczej znakiem, że wszystkie te aspekty życiowego ciężaru mogą zostać odzyskane. Deleuze i Guattari w „Anty-edypie” proponowali, aby zmienić słynne *cogito ergo sum* na *sentio ergo sum* – jestem, ponieważ odczuwam²⁰⁷. Jest to sytuacja tożsama,

205. Tamże, s. 126.

206. Tamże, s. 130

207. Deleuze, G., Guattari, F. (2009), *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Penguin Books, London, s. 18.

dzięki której mamy możliwość wejścia w siebie, by badać nudę, a tym samym odchodzimy również od kartezjańskiego dualizmu i wchodzimy na grunt fenomenologii transcendentnej.

Sam Husserl nigdy nie podjął tematu nudy, jednak zajmował się upływem czasu, twierdząc, że fenomenologia nie zajmuje się czasem obiektywnym, ale jego percepcją, która nie musi być linearna. Czas, kiedy nudzimy się stajemy w miejscu – nie dzieje się nic, co jest warte zapamiętania ani nic, co może dawać nadzieję na wartościowe wydarzenie. Janko M. Lozar tworząc syntezę husserlowskiego czasu i przeszczepiając ją w pojęcie nudy zwraca uwagę na ciąg zdarzeń, który ma miejsce, gdy odczuwamy ten stan. Po pierwsze zapada się teraźniejszość, a w efekcie zapada się również przyszłość i przeszłość, w ten sposób byt traci możliwość reprodukcji doświadczeń i projekcji ich w przyszłość²⁰⁸:

Przyszłość jest przeszłością. I jeśli to, co ma zdarzyć się zaraz już zdarzyło się, teraz wraz ze swoim rozszerzonym polem czasowy, kurczy się i również zanika. Jeśli nic nowego nie czeka na horyzoncie przyszłości, oczekiwanie na nią jako podstawowe oczekiwanie staje się drugorzędne, co oznacza, że to, na co czekamy jest doświadczeniem równoznacznym z czymś, czego już doświadczyliśmy. [...] Reprezentacja poprzedza prezentację, ponieważ przeszłość staje się przyszłością, a przyszłość zawsze, w przód, prezentuje (a raczej reprezentuje) przeszłość. [...] Taka reappropriacja fenomenologii czasu Husserla pozwala na spojrzenie na nudę jako coś zdecydowanie bogatszego niż gest poddania się i braku emocji²⁰⁹.

Próby stworzenia ejdetycznej nudy w oparciu o fenomenologię czasu Husserla są jednak problematyczne, ponieważ definitywnie nie możemy potwierdzić faktu całkowitej utraty

208. Lozar, J. M. (2014), s. 112.

209. Tamże, s. 112-113.

intencjonalności w procesie nudzenia się. W konsekwencji, skoro nie możemy potwierdzić braku intencjonalności, musimy spojrzeć na nudę z perspektywy indywidualności bytu.

Pojęcie indywidualności czy raczej indywidualizmu jest oczywiście nowym obszarem, który można by badać. Ja pozwolę sobie na spostrzeżenia oparte o obserwację różnych przejawów fotografii amatorskiej umieszczanej na portalach społecznościowych – z jednej strony chcemy być unikatowi, jednak robimy to, powtarzając utarte schematy. Znaczenie przesuwa się do sfery quasi-estetyki, a w konsekwencji wraz z nudą, która przez swój uniwersalizujący charakter zaczyna jednak przypominać nudę opartą o Husserla, konfrontujemy się z kryzysem wartości i osobistych znaczeń. Rozwiązaniem tego kryzysu jest ciągle poszukiwanie czegoś, co potencjalnie może zastąpić tożsamość – jest to zazwyczaj ciągle poszukiwanie czegoś nowego, gdyż wierzymy, że tymczasowość jest lepsza niż stagnacja. Jak zauważa Zygmunt Bauman, przechodzimy przez życie jako wieczni turyści – żyjemy estetyką, podczas gdy zapominamy (i jest to nam wybaczone) o moralności²¹⁰Tak samo jak nie możemy mówić o tożsamości, tak samo jak nie możemy mówić o tradycji – zostały one zastąpione estetyką i stylem życia. W takiej konwencji przyjemność z życia ma być jego sensem, jednak wraz z przyjemnością traci się przestrzeń dla wszystkich innych wartości, które przechodzą przez proces estetycznej transfiguracji, by samemu stać się nieważnymi przejawami estetyzacji. A raczej, jak pisałem w swoim tekście „Beholder as a Co-creator in Visual Practices after the Digital Revolution”, anestetyzacji w kontekście utraty wartości fotografii.

Anestetyzacja jest również terminem jak najbardziej celnym w kontekście nudy – przywoływałem tu przykład doświadczeń podobnych w swoim charakterze do bycia odurzonym, do ich tymczasowości, jak również do poczucia pustki, które towarzyszy końcowi działania środka. Jednak mimo wszystko uczucie pustki jest doświadczeniem prostszym niż codzienne zmaganie się z ciężarem tożsamości. Być może dlatego uważa się,

210. Bauman, Z. (1993), *Postmodern Ethics*. Blackwell, Oxford s. 241. W: Svendsen, L. (2005), s. 118.

że nuda jest związana z powtarzalnością. Doświadczam tutaj kolejnego paradoksu, który już zaznaczałem, dokonując diagnozy obecnej kondycji fotografii – z jednej strony codziennie wytwarza się i udostępnia coraz więcej obrazów, pozornie różnorodnych, jednak ich język jest silnie skodyfikowany, więc oglądamy jedynie wariacje kilkudziesięciu czy kilkuset obrazów. Podobnie jest z ze stylami życia – w dążeniu to autokonstrukcji mówimy, że „każdy jest inny”, ale możliwości tej konstrukcji są skończone i policzalne, tak samo jak możliwe konfiguracje pikseli cyfrowej fotografii. Mark Kingwell mówi o tym, jako o byciu stworzonym z celowo porzrzucanych elementów danych – nasz Tweeter, Instagram, zakupy internetowe, nawet sposób pisania wiadomości czy oglądania fotografii uchwycony jest przez algorytm, który wie lepiej niż my sami, kim jesteśmy i jakie są nasze preferencje²¹¹. W ten sposób nasze potrzeby i pragnienia są tworzone przez marketing, napędzane konsumpcją i kulturą pop. Ma to reperkusje dla całego sposobu naszego funkcjonowania. Jak dalej zauważa Kingwell, kapitał nie istnieje po to, by być gromadzonym, ma być reprodukowany poprzez ciągłe wydawanie pieniędzy. Takie zachowanie jest symptomatyczne dla utraconej tożsamości, która szuka ucieczki od lekkości bytu przez konsumpcję²¹².

Odczuwam niepokój, jestem przestymulowany. Konsumuję sam siebie, myśląc, że to uważność. Jestem tożsamością zombie, jestem widmem zawieszonym pośród bezkresu technologii i kapitału, który rzekomo jest tam dla mojego komfortu i rozrywki. A jednak, wciąż... Nie mogę się tu odnaleźć²¹³.

211. Kingwell, M. (2019), s. 5.

212. Tamże, s. 43.

213. Tamże, s. 5.

Dzieje się tak dlatego, ponieważ ludzkie ciało przestaje być źródłem satysfakcji. Doświadczenie, odczuwanie, chociażby takie, jakie towarzyszyć może komuś patrzącemu na morze mgły w obrazie Caspara Davida Freidricha, które jest zarazem źródłem lęku i zachwyty, uświadamiające nas o pozycji, jaką zajmujemy w stosunku do świata (tym samym budujące tożsamość), jest niemożliwe bez udziału jakiegoś technologicznego medium. Odkrycie tej zależności jest niezwykle ważne dla myślenia o wszelkich praktykach wizualnych, nie tylko o fotografii, ponieważ aby zrozumieć to, w jaki sposób postrzegamy, nie możemy zapomnieć, że choć nasze ciała są prawie zawsze całkowicie biologiczne, świadomość i tożsamość są już hybrydami. Tak jak pierwsza fotografia analogowa z dachu Nicephore'a Niepce'a, tak jak pierwsza fotografia cyfrowa Russela Kircha czy pierwsza fotografia wykonana za pomocą telefonu Philippe Khana były kamieniami milowymi i przedmiotami przedłużonej refleksji, tak każdy kolejny powstający obraz jest przejawem spontanicznej relacji człowieka i technologii, a pozyskanie chwili uwagi, zatrzymanie się nad obrazem-produktem staje się podstawowym zadaniem rynków.

W tym momencie znów odwołam się do „Wish I Were Here – Boredom and the Interface”. Stan, który opisałem powyżej, autor nazywa neoliberalną nudą – nudą, w której jeśli prześledzimy trendy zachowań dotyczących komunikacji w mediach społecznościowych, sami chętnie bierzemy udział. Im więcej lajków, im więcej followersów i udostępnień, tym lepiej, tym jesteśmy bogatsi, nie nabywamy jednak większej mocy konsumpcyjnej, ponieważ dalej konsumujemy sami siebie, wykonujemy pracę za darmo i poza tym nudzimy się, ponieważ zawieszeni jesteśmy w dziwnej przestrzeni czasowej – czas i ciało zawieszono są pomiędzy światem fizycznym a wirtualnym, podczas gdy świadomość przeniknęła do sfery wirtualnej. Kingwell szuka przyczyn takiego zachowania nie w konstrukcji konkretnych serwisów, na przykład Instagrama, o którym pisałem wcześniej jako o bardzo symptomatycznym miejscu, lecz w interfejsie, czyli przestrzeni interakcji pomiędzy tym, co rzeczywiste a wirtualne. Wysnuwa ciekawą tezę twierdząc, że interfejs nie powinien być rozumiany jako ekran, klawiatura, urządzenie sterujące, lecz jako skonstruowane w nas pragnienie osiągnięcia czegoś, jako obietnica. Aby to pozyskać, podejmujemy decyzje, które karmi interfejs, jednak są one całkiem puste. Im więcej tych decyzji podejmujemy, tym

bardziej uzależnieni jesteśmy od bezwartościowych akcji, takich jak przesuwanie w lewo i w prawo na Tinderze, takich jak decyzja, czy dodamy psie uszy i nos do selfie na Snapchacie, czy użyjemy tego czy innego presetu do naszej fotografii na Instagramie – wszystko jednak jest skalkulowane przez system, my w rzeczywistości nie mamy żadnej kontroli nad efektem. Te pseudodecyzje sprawiają, że czujemy kontrolę i nie nudzimy się – przecież coś robimy²¹⁴. Podobnie funkcjonuje interfejs wirtualnego targowiska (marketplace economy), gdzie często pracę zastępuje czekanie na zlecenie. Nudę, w takim ujęciu, możemy rozpatrywać więc również jako narzędzie politycznej kontroli w świecie, w którym fizyczne miejsce pracy przestaje istnieć, a nową klasą robotniczą staje się prekariat, próbujący przetrwać w oparciu o zlecenia i inne nieuregulowane formy pracy. Nuda więc jest efektem nowej formy wyzysku i marginalizacji w zaawansowanym kapitalizmie. Nudzimy się, wierząc w pozory wolności. Mitologizujemy ją – wierzymy, że jest prawdziwa, jednak czujemy głęboką samotność i izolację, a wraz z nią niezaspokojenie, gniew i frustrację wynikającą z nadstymulacji, będącej efektem doświadczania jedynie resztek, skrawków informacji porzrzucanych w wirtualnej rzeczywistości. Ta nuda ma potężne reperkusje społeczne – wraz z nią i tą pozorną wolnością zanika prawda. Każdy może mówić, pisać i wyrażać to, na co ma ochotę, w informacyjnym natłoku trudno się z tym konfrontować. W Europie, ale i na całym świecie zwycięża populizm, siłę zyskują radykalne grupy prawicowe, w konsekwencji nie następuje integracja lecz dalej idący podział, który możemy obserwować na przykładzie polaryzacji i kryzysu mediów masowych. Nieistniejące normy prawdy burzą również całą filozoficzną podbudowę, którą próbuję skonstruować, bo jeśli przyjmiemy, że potrzeba osiągnięcia prawdy pozwala na zwalczenie nawet najbardziej niebezpiecznych zagrożeń dla tożsamości, to jej brak oznacza, że pozostaje nam jedynie uczestniczenie w ciągłym spektaklu. Oczywiście, konstatacja ta nie jest niczym nowym, to, że nie istnieje już prawda, a jedynie jej interpretacje, oraz że te interpretacje nie dotyczą jedynie polityki, ale przenikają też do świata kultury, zauważali już między innymi Baudrillard w „Symulacjach

214. Tamże, s. 128.

i symulakrach”²¹⁵ i Guy Debord w „Społeczeństwie spektaklu”²¹⁶. Jednak, mimo że z brakiem prawdy nie radzi sobie tradycyjna filozofia, być może w praktykach wizualnych możemy bez problemu zaakceptować sytuację, w której trudno rozgraniczyć, co jest rzeczywistością od tego, co jest konfabulacją, a brak granicy między nimi jest stwarza szansę na przeprowadzenie fenomenologicznego badania – odkrycie prawdy w postprawdzie.

Stosując język fenomenologii mogę stwierdzić, że aby coś było prawdziwe w tej chwili, musi również być prawdziwe w przeszłości i przyszłości. Innymi słowy, prawda istnieje w teraźniejszości jako refleksja dotycząca przeszłości i projekcja przyszłych światów. W taki sposób istnieje również fotografia, zarówno ta dokumentalna czy poddana reappropriacji przez twórców wizualnych, jak i amatorska, jednak skala ich oddziaływania jest nieco inna ze względu na to, w jaki sposób obraz ten rozprzestrzenia się. Choć, w myśl dyseminacji obrazów cyfrowych, ich potencjał jest taki sam. Co więcej, potencjał ten nie zależy od wizualnej jakości obrazu, a od jego potencjału narracyjnego i kontekstu w jakim jest umieszczony. W tym świetle można spojrzeć na serię „Historic Photographs” Gustava Metzgera, który pracując z powiększeniami fotografii przedstawiających tragiczne wydarzenia XX wieku zastanawia się nad tym, w jaki sposób fotografia jest narzędziem historycznym i w jaki sposób fotografia jako medium masowe konstruuje historię. W swoich instalacjach Metzger chce, abyśmy my, jako widzowie, poczuli opresję – fizyczną i psychiczną. Sam autor pisze w eseju „Poła Śmierci. Szkic do wystawy”:

Gdy widz stoi przed rzędem fotografii, może bez trudu przenosić wzrok z jednej na drugą i ogarniać całość. Jednak w przypadku tych prac nie jest to możliwe, już choćby z tego powodu, że do ich właściwego zrozumienia potrzebny jest namysł. Czas odgrywa tu ważną rolę. Za każdym razem, gdy uwaga widza przenosi się z jednej

215. Baudrillard, J. (1994).

216. Debord, G. (2009).

pracy na drugą, ma miejsce swoisty proces adaptacji, ze swej istoty czasochłonny. W efekcie percepcji kolejnych prac pojawia się ponadto głębsze rozumienie całości. [...] Ich sens jest ukryty, znaczenie musi być dopiero wyjawione. Ma to rozległe implikacje zarówno dla tego, kto urządza wystawę, jak i dla widza. Zazwyczaj wystawy aranżuje się w oparciu o wzajemne relacje między pracami i/lub kontrasty pomiędzy nimi. Oba sposoby można zastosować również tutaj. Jeśli jednak treść poszczególnych obiektów pozostaje przesłonięta, to pojawia się pytanie: w jaki sposób przekazać ją widzowi? Powszechnie stosowany schemat prezentacji nie wchodzi tutaj zatem w grę²¹⁷.

Metzger z jednej strony dystansuje widza od fotografii, które ten już zna – przysłania ją, czasem częściowo, czasem całkowicie, nadaje jej nowego charakteru poprzez interakcję z fizyczną przestrzenią, jak i wybranymi przedmiotami. W ten sposób instalacje te stają się sytuacją, w którą widz może, lecz nie musi wejść. Jeśli podda się dyskomfortowi, na przykład przeczołgania się pod płachtą materiału ułożoną na ziemi, odkryje wybrany przez Metzgera obraz, który nie będzie działał tak samo jako przedruk w podręczniku od historii, lecz jako fizyczne doświadczenie wyjścia ze sfery komfortu. Praca Gustava Metzgera wyznacza kierunek zgodny z moimi własnymi poszukiwaniami, jednak bardziej niż kontekst traum i przeżyć osobistych zajmuje mnie przestrzeń fotografii jako medium. Czy gdyby nie fakt, że ktoś coś sfotografował, to samo wydarzenie zyskałoby taki sam status, i czy gdyby nie fakt, że ktoś zdecydował się wystawić te, a nie inne fotografie w instytucji sztuki, miałyby one takie samo znaczenie? Czy gdyby nie Sherrie Levine, portret Allie Mae Burroughs Walkera Evansa byłby obrazem ikonicznym? Co by było, gdyby katastrofa Hindenburga nie została sfotografowana? Co by się zmieniło, gdyby nie powstała fotografia mężczyzny spadającego

217. Jurkiewicz, M. (2007), Gustav Metzger. Prace 1995-2007. Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa, s. 18-22.

z niezwykle spokojem, jak zdaje się, z płonącej wieży World Trade Center? Albo gdyby śmierć Nedy Agha-Soltan nie została udokumentowana? Jak to jest, że jakaś fotografia może zmienić aż tak wiele w naszym postrzeganiu rzeczywistości? Każda z tych sytuacji, które wymieniłem powyżej jest metaopowieścią, której źródłem nie jest sam obraz, ale jego kontekst. Bez kontekstu fotografie te są zwyczajne – nudne.

5.5 ODNAJDYWAĆ SIĘ

Nie dziwi mnie, że na wstępie „Wish I Were Here” Kingwell nawiązuje do ikonicznego dzieła Martina Parra „Boring Postcards”. Owa kolekcja nudnych pocztówek z Wielkiej Brytanii lat 50. XX wieku, która zresztą miała kontynuację jako zbiory Boring Postcards USA i Boring Postcards Germany, odpowiednio będąc kolekcjami kartek pocztowych ze Stanów Zjednoczonych i Niemiec, jak i jako wydawnictwo pocztówkowe z miasta Boring w stanie Oregon – oczywiście nie jest nudna. Pomimo tego, że z punktu widzenia obrazu fotograficznego mamy do czynienia z trywialnymi konstrukcjami, to całość bawi i budzi nostalgię. Wydawnictwa nie są opatrzone żadnym komentarzem – fotografia ma zrealizować się w doświadczeniach widza, a tym samym pocztówki zebrane przez Parra w celny sposób syntetyzują wiedzę na temat nudy, która może być ciekawa i w której odnajdujemy się grając baudrillardowskimi resztkami.

Pocztówka²¹⁸ nie jest jedynie obrazem, jak zauważa Kingwell, pocztówka jest czymś na kształt wizualnego akompaniamentu dla tekstu, który znajduje się po jej drugiej stronie. Pocztówka jest też częścią większego systemu – miast, placówek pocztowych, drukarni, turystyki, relacji międzyludzkich. Obraz z pocztówki jest w zasadzie wymówką i nośnikiem dla ogromnej sieci połączeń. Co więcej, tekst, który znajduje się na pocztówce jest również drugorzędny w stosunku od faktu wysłania samej pocztówki – do sytuacji, która deter-

218. HP REF #41

minuje znaczenie²¹⁹. Jest to tożsamy z moim rozumieniem fotografii jako potwierdzenia przynależności, w którym obraz jest jedynie nośnikiem tego, co jest prawdziwie ważne (omawiałem to na przykładzie subkultur instagramowych). Arthur Danto zauważa podobną zależność w stosunku do sztuki, potwierdza to w artykule „Transfiguration of the Commonplace”. Twierdzi, że sztuka powstaje w momencie, kiedy tworzy się semantyczny dystans w stosunku do rzeczywistości. Jej nośnikiem nie jest sam obraz, który może wyglądać po prostu jak zagruntowane płótno, lecz obiekt umieszczony w konkretnej sytuacji²²⁰. Obraz jest więc jedynie częścią większego systemu, w którym jest częścią obiektu, obiekt zaś jest częścią sytuacji, która z kolei może być częścią instytucji, która może kreować dyskurs.

Z jednej strony sytuacja ta przypomina McLuhanowską obserwację, że treścią każdego medium, każdego środka przekazu, zawsze jest inny środek przekazu²²¹. Jeszcze trafniejszym sformułowaniem wydaje się to ukute przez Timothy'ego Mortona, który odnosząc się do teorii aktora-sieci zauważa istnienie większych struktur aktantów, które nazywa hiperobiektami. Takich przykładowych hiperobiektów jest wiele, są nimi: globalne ocieplenie klimatu, Internet, neoliberalizm, i oczywiście fotografia i polityka wizualności. O ile w wypadku McLuhana i jego struktury medium wynikającego z medium moglibyśmy określić to prawie jako matryoszki, tutaj mamy do czynienia z wpisującymi się w siebie strukturami przypominającymi hipertekst, gdzie forma i wynikowość niekoniecznie w pełni zależą od tych umiejscowionych poziom wyżej, gdyż mogą łączyć się również z innymi hiperobiektami²²².

219. Kingwell, M. (2019), s. 11.

220. Danto, A. (1974), *The Transfiguration of the Commonplace*. W: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33(2), s. 139-148. Pobrano z: <http://www.jstor.org/stable/429082> via scihub.

221. McLuhan, M. (1964), *Understanding Media - the Extension of Man*. Ginko Press, Berkley, s. 31.

222. Morton, T. (2011), *Sublime Objects*. W: Austin, M. et. Al. *Speculations* 2, s. 207-227.

Czy nazwiemy to medium, aktantem, czy hiperobiektem, wszystkie są jakąś formą interfejsu. Od czynników społecznych, politycznych i ekonomicznych, po psychologiczne i duchowe aspekty życia – wszystko, co kształtuje relację pomiędzy człowiekiem i jego rzeczywistością jest interfejsem²²³. Interfejs jest zaś dokładnie tym samym, czym są lotniska, poczekalnie u lekarzy, granice, pokoje w przydrożnych motelach – przestrzenią pomiędzy. Fotografia też jest interfejsem – fotografujemy po to, by osiągnąć jakiś cel, stworzony obraz jest, jak pokazuje wyraźnie ten rozdział, biletem do spełnienia celów politycznych lub społecznych. Czy jest więc jakaś szansa na to, by fotografia odzyskała swoją tożsamość, gdy jako zaburzenie przedziera się przez granicę między tym, co z góry zaprogramowane a tym, co dla niej natywne? Tak, wymaga to jednak powrotu do przeszłości i odbudowania klucza estetycznego w oparciu między innymi o to, co twierdził John Cage. Zauważył on, że problem nudy nie jest problemem nudnej twórczości czy nudnego twórcy (tak jak pozornie nudne pocztówki Martina Parra, twórczość Warhola czy powtarzane jak mantra „I will not make boring art any more” Johna Baldessariego nie są nudne), jest za to nudny odbiorca, który nie umie odnieść się do przedstawianej rzeczywistości, ponieważ żyje w świecie, którego struktura to uniemożliwia, a jego doświadczenia i odczucia ograniczone są do z góry zaprogramowanych nie-decyzji²²⁴. Według Cage’a, aby znów odnaleźć tożsamość, potrzeba kompulsywnego działania. Tak jak Garry Winogrand fotografował świat, by zobaczyć, jak wygląda świat sfotografowany, tak jak Rinko Kawauchi, która zastanawia się, jak świat wygląda na jej pracach, tak jak Hilla i Berndt Becherowie fotografowali struktury przemysłowe w Niemczech²²⁵, tak i ja poddaję się takiej kompulsji: „jeśli coś jest nudne po dwóch minutach,

223. Kingwell, M. (2019), s. 12.

224. Myśląc o tym, czym mogą być nie-decyzje oczywiście odwołuję się do charakterystycznej relacji między miejscem a nie-miejscem opisanej przez Marca Auge.

225. Rogalo, J. (2018), s. 5.

rób to przez osiem, szesnaście, pół godziny i tak dalej. W końcu okaże się, że jest to jednak ciekawe²²⁶”. Pracując nad tym fragmentem tekstu na żółtej samoprzylepnej kartce napisałem, że aby się znaleźć, trzeba najpierw się zgubić – udać się na peryferia świadomości, podążać za jakąś historią, aż straci się poczucie czasu. Innymi słowy twierdzą, że aby uniknąć sytuacji utraty, nieustannie należy rozszerzać granice, poszerzać obszar eksploracji, szczególnie w wypadku dziedziny takiej, jak fotografia, która przynależy do wielu przenikających się sfer. Taką możliwość widzę dzięki zastosowaniu metody hermeneutycznej :

[Fotografia może] stać się przedmiotem analizy hermeneutycznej próbującej opisać fenomeny w sposób jaki te się jawią w codziennym życiu zanim zostaną opisane teorią, zinterpretowane i wyjaśnione, a tym samym staną się obce i abstrakcyjne - zinstytucjonalizowane. Perspektywę hermeneutyczną, choć bardziej skierowaną w stronę marksizmu przyjmuje Walter Benjamin, który mówi, że ludzkie relacje zostały zreifikowane przez fabryki. Oznacza to, że te nie są już jawne, czyli w języku hermeneutyki fenomenologicznej zostały zbadane i zinstytucjonalizowane, a więc nie są już przedmiotem doświadczenia, i konsekwentnie nie mogą zostać same w sobie przedmiotem fotografii. I to jest w zasadzie kluczowa myśl, na której mogą oprzeć się wszystkie ruchy postmodernistyczne i poststrukturalne. Oznacza to tyle, że prace fotograficzne muszą być w jakiś sposób opisane czy rozszerzone, aby zrekompensować deficyt wynikający z niemożności przeprowadzenia fenomenologicznego opisu²²⁷.

226. John Cage cytowany w: Kingwell, M. (2019), s. 137.

227. Rogalo, J. (2018), s. 10.

Przykładem takiego działania jest projekt Lewisa Baltza „Candlestick Point”, który – co w zasadzie charakterystyczne dla całości jego twórczości – jest próbą interpretacji zmian zachodzących na płaszczyźnie socjo-politycznej, za pomocą analizy kondycji fotografii czy w zasadzie całej tradycji obrazowania. Myśląc o pracach Baltza „Park City”, „Candlestick Point”, jak i o jednym z wcześniejszych jego projektów „Nevada 1977”, nigdy nie traktuję jego działania jako czegoś stricte fotograficznego. Sam Baltz zresztą w wywiadzie „Subjects and Objects of the New Technological Culture”²²⁸. mówi, że nie jest głęboko lojalny koncepcji fotografii jako medium, a jedynie traktuje ją jako najefektywniejszą metodę zapisu obrazu. Powtarza to wielokrotnie – później chociażby w rozmowie dla Archives of American Art, Smithsonian Institute²²⁹. Być może właśnie z tego powodu wynika jego fascynacja Walkerem Evansem, którego praca miała według Baltza być najbliższa osiągnięcia „niewinności spojrzenia”, fotograficznej prawdy. Zauważał paradoks w relacji pomiędzy fotografią dokumentalną a pojęciem rzeczywistości:

Aby fotografia mogła być postrzegana jako dokument, musi przede wszystkim skoncentrować się na jak najdokładniejszym i jak najbardziej obiektywnym przedstawieniu swojego przedmiotu, ale zanim to zrobi, to autor musi przekonać odbiorcę, że zrobił wszystko w swojej mocy, żeby nie narzucać swoich wyobrażeń i przekonać

228. Autor nieznany (1998), Analog, Digital and Copyright – An ‘Early Internet’ Interview with Lewis Baltz. Pobrano z: <https://www.americansuburbx.com/2015/06/theory-lewis-baltz-subjects-and-objects.html>)

229. Witovsky, M. (2009), Oral history interview with Lewis Baltz, 15-17 Listopad 2009, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Pobrano z: <https://americansuburbx.com/2013/11/interview-interview-lewis-baltz-2009.html>

w obrazie, który odwzorowuje. Baltz zauważał, że idealny dokument fotograficzny nie powinien mieć w sobie ani autora, ani charakteru sztuki²³⁰.

Balz uważał też, że nigdy takiej sytuacji nie osiągnął, w związku z tym woli, by patrzono na jego fotografie jako na reprezentacje.

Rzeczywiście, reprezentacje przekształcających się bądź zapomnianych postindustrialnych przestrzeni Lewisa Baltza są czymś więcej niż jedynie dokumentalnym zapisem, to świadectwo myśli dotyczącej ziemi oraz jej przedstawień (krajobrazów), które są przecież, jak twierdził Baudelaire, czymś, co nie występuje naturalnie, lecz jest stworzone przez patrzącą na świat świadomość. Owe świadectwo nie ujawnia się jednak na fotografiach Baltza, tylko na wszystkim, co dla jego pracy peryferyjne: w wywiadach, w pisanych przez niego tekstach, jak i sposobie prezentacji prac na wystawach. Tym ostatnim wątkiem chciałbym teraz się zająć. Baltz twierdzi, że fotografia w swoim charakterze i statyczności jako medium przynależy do XIX wieku, wszelkie teorie wizualności, jakie z fotografią wiążą się bezpośrednio to również teorie tamtych czasów. Paradoksalnie dla Amerykanina bliższe jest myślenie i teoria filmu, w której istotna oprócz samej wizualizacji jest przestrzeń czasowa, trwanie. Z jednej strony można by stwierdzić, że Baltz nie używa żadnych wyszukanych form, jeśli chodzi o przedstawianie swoich realizacji, niemniej patrząc na prezentację „Candlestick Point” czy „Technology Series” trudno oprzeć się wrażeniu narracyjności. „Candlestick Point” prezentowany jest jako siatka czarnobiałych odbitek w ramach zawieszonych na ścianie tak, aby tworzyły prostokąt, pomiędzy niektórymi zdjęciami znajdują się wolne przestrzenie wielkości tychże ram, dynamizując lub spowalniając sposób, w jaki materiał jest oglądany. „Technology Series” to z kolei wieloelementowe instalacje fotograficzne dominujące nad przestrzenią ściany. Są to dość klasyczne formy, jednak grając powtarzalnością kadrów tworzą nierozdzieloną

230. Rogalo, J. (2018), s. 6.

całość. Tematyka „Technology Series” nie przypomina starszych realizacji Baltza, jednak jest konsekwencją jego myśli o krajobrazie. W albumie towarzyszącym projektowi „Candlestick Point” możemy zapoznać się z ciekawym tekstem, który celnie opisuje progresję praktyki artystycznej Baltza, w tym fotografii zorientowanej fenomenologicznie, w nieco inny sposób niż proponował to wcześniej Roland Barthes. Jak sam autor pisał:

Jeżeli fotografie, jak się uważa, automatycznie prowadzą do formalizacji treści, to te cechy formalne fotografii mogą być uznane jako nieodzowne dla jej istnienia, a w konsekwencji dyskusja dotycząca formalizmu jako estetycznej intencji byłaby jedynie dyskusją akademicką. Natomiast to, co akademickie nie jest, to sposób, w jaki formy fotograficzne opisują i prowadzą do refleksji na temat form i zjawisk świata fenomenologicznego²³¹.

I tak w konsekwencji, wracając do tematyki krajobrazu, po pierwsze stwierdzamy, że krajobraz nie jest czymś obiektywnym, po drugie myśląc o krajobrazie jako przedmiocie powstałym w efekcie kontemplacji możemy poczuć bliskość i relację ze światem zniszczonym przez industrializację (tę faktyczną, jak i jej intelektualne reprekusje), po trzecie akt wizualizacji krajobrazu jest relacją, w której czynny udział bierze również natura. Dla Baltza estetyzacja obrazów, takich jak znajdujemy w „Candlestick Point”, ale dotyczyć to może również jego innych prac, jest bardzo silnym sposobem na przełamanie dualistycznego impasu między tym, co stworzone przez ludzi a tym, co naturalne. Reifikacja natury, jaką obserwuje artysta, jest dla niego niczym innym niż kolejną formą wyzysku i nadmiernej konsumpcji, które z kolei są innymi formami alienacji. W ten sposób fotografie Baltza mogą być traktowane jako powrót do sytuacji, którą znamy z malarstwa romantycznego – tego

231. Baltz, L. (1980), Notes on Park City W: Baltz L., Texts. Steidl, Gottingen, s. 41.

niezwykłego uczucia wzniosłości i dominacji krajobrazu nad człowiekiem – pustkę, samotność, ciszę i jego nieskończoność, a wraz z nimi tę dziwną przyjemność oddania się nieokiełznanej sile ziemi. W późniejszych realizacjach definicja krajobrazu jednak zaczyna się zmieniać. Natura powoli ustępuje światu cyfrowemu, to on staje się nadrzędną siłą, podczas gdy sama natura traktowana jest jako zagrożenie, ponieważ nie dostosowuje się do tempa zmian, jakie narzucają ludzie. Baltz jednak dobrze rozumie, że w rzeczywistości zagrożeniem jest człowiek, dlatego też walczy z mitem dominacji człowieka nad krajobrazem pokazując to, co było w fotografii przez lata tematem tabu – zwyczajność i prawdę, jak w rzeczywistości wygląda świat. Co więcej, jego motywacje nie mają korzeni w dokumentalizmie ani w tradycji fotograficznej. Baltz znajduje inspiracje w tradycji pop artu, Fluxusu, sztuki performens, sztuki konceptualnej, land artu czy innych dziedzinach, które już w latach 60. XX wieku rozpatrywały fotografię jako narzędzie do refleksji i analizy, narzędzie, które nie jest immamentne²³². Nie dziwi więc, że już od lat 90. Baltz bada również świat cyfrowy – zauważa, że dematerializacja sztuki czy obrazowania wcale nie jest efektem rewolucji cyfrowej, raczej czymś, co rozpoczęło się wiele lat temu jako pewnego rodzaju konceptualny gest²³³. Niemniej fakt, że fotografia nieustannie odnosi się sama do siebie i balansuje na skraju fizyczności, symboliki i teraźniejszości, równocześnie jest bytem niematerialnym, powoduje, że praktyka Lewisa Baltza opisana może być nie jako apoteoza tej dematerializacji, ale jako „lakoniczna redukcja – fenomenologia fotografii, w której obraz, jego treść i forma spajają się w jeden byt i istnieją na poziomie metakrytyki”²³⁴. Jest to niezwykle ważne w kontekście cyfrowości, która zaburza porządek postmodernistyczny i integruje fotografię na poziomie metanarracji zrywającej z jej XIX-wiecznymi korzeniami.

232. Scheppe, W. (2011), *Lewis Baltz and the Garden of False Reality*. W: Baltz, L., *Candlestick Point*, Steidl, Gottingen.

233. Witovsky, M. (2009).

234. Scheppe, W. (2011).

Lewis Baltz i jego praxis nie jest jedynym przypadkiem działania, które na przełomie lat 60. i 70. XX wieku doprowadziło do przeformułowania języka fotografii. W kolejnym rozdziale zajmę się prześledzeniem kilku fotograficznych nurtów wiążących się z moją koncepcją nudnej fotografii.

6. NUDNA FOTOGRAFIA

Lewis Baltz, Robert Adams, Joe Deal, Frank Gohlke i Stephen Shore wybrani zostali w 1975 roku przez Williama Jenkinsa do udziału w wystawie amerykańskiej fotografii krajo-
brazowej, która odbyła się w George Eastman House. Pomiędzy obrazami ulic, obszarów przemysłowych i suburbii znalazły się też realizacje Hilly i Berndta Becherów, choć nie tworzyli oni fotografii amerykańskiego krajobrazu, lecz dokumentowali przedziwną transformację, która miała miejsce w Niemczech, a dokładniej w Zagłębiu Ruhry. Ich przedstawienia wież ciśnieni, szybów kopalnianych i innych struktur przemysłowych rejestrowały postawanie i znikanie tych struktur w ramach jednej fali industrializacji po drugiej wojnie światowej. Myśląc o ich obecności na wspomnianej wystawie przypuszczam, że Jenkins chciał podkreślić, że ten sposób na pokazanie świata nie był jedynie perspektywą twórców amerykańskich, lecz zjawiskiem globalnym.

Wszystkie 168 fotografii zaprezentowanych na wystawie jest, jeśli spojrzymy na formalną kwestię dotyczącą sposobu wystawiania, potraktowane bardzo tradycyjnie – czarnobiałe odbitki umieszczone w ramach epatują zwyczajnością. Ich treść również na pierwszy rzut oka wygląda na banalną, poza tym nie noszą znamion technicznej perfekcji Ansel Adamsa czy Edwarda Westona²³⁵, odchodzą od piktorializmu, nie mają w sobie

235. Choć oczywiście wiemy, że obrazy Hilly i Berndta Becherów były niezwykle dokładnie konstruowane i zdecydowanie silniej

dokumentalnej treści, którą nadawałaby im wartości. Nie są to fotografie, jakie zwykle w tym czasie prezentowano w galeriach czy innych instytucjach związanych ze sztuką lub fotografią (której status nie był wtedy do końca jasny). Prezentowanie fotografii, która ani nie była ładna, ani nie posiadała żadnej treści realizującej się bezpośrednio na płaszczyźnie wizualnej obrazu było swoistym tabu, czymś wstydliwym, bo przecież tego typu zdjęcia były domeną amatorów. Bob Nickas we wstępie do książki „American Surfaces” Stephena Shore’a” pisze:

To mógł zrobić każdy. Jednak te fotografie nie były dziełem przypadku kogoś, kto miał aparat na wakacjach – zostały zrobione przez Stephena Shore’a. Po powrocie, zupełnie jakby był na letnich wakacjach, autor oddawał rolki z filmem do lokalnego sklepu fotograficznego, aby te zostały wysłane do laboratorium Kodaka. Kilka dni później miał już odbitki. Kiedy jego prace zostały zaprezentowane po raz pierwszy w Nowym Jorku w 1972 roku musiały wyglądać po prostu jak amatorskie ujęcia – jednak ich naturalna prezencja była celem, który autor chciał osiągnąć [...] Choć w tamtych czasach, jak sam zauważa, nie spotkały się z pozytywną recepcją. My jednak możemy obserwować niezwykłą przemianę, którą działania Shore’a sygnalizowały²³⁶.

William Jenkins, konstruując wystawę „New Topographics”, połączył estetykę bezstyłowości z dokumentalnością i prawdą. We wstępie do katalogu wskazuje trzy cechy charakterystyczne

zdecydowanie silniej łączą się z tradycją piktorialną niż fotografie pozostałych uczestników wystawy. To charakterystyczne dla całej Szkoły Dusseldorfskiej, jednak jeśli chodzi o warstwę intelektualną, to jak najbardziej wpisują się zasady określone przez Jenkinsa, ale i samych fotografów, których praktyki nie kończyły się jedynie na tworzeniu obrazów.

236. Nickas, B. (2005), Przedmowa. W: Shore, S. (2005), American Surfaces, Phaidon, London.

dla wszystkich zgromadzonych prac: minimalistyczny styl i estetykę, obiektywny sposób zapisu przedstawianych scen, no i w końcu status dokumentalny²³⁷. Nie do końca mogę się zgodzić, że jedno wynika z drugiego. Jenkins nigdy nie zwrócił uwagi na to, w jaki sposób uczestniczący w wystawie mówili o fotografii, i w jaki sposób konstruowali obraz, by osiągnąć swoje konceptualne cele, innymi słowy nigdy nie przeanalizował prac chociażby Baltza czy Gohlkego pod kątem metajęzyka. Być może również z tego powodu na wystawie „New Topographics” nie pojawiły się prace Edwarda Ruschy, którego projekty „26 Gasoline Stations” z 1962 czy „34 Parking Lots” z 1967 r., czy ikoniczne wręcz „Every Building On the Sunset Strip” były bezpośrednią inspiracją dla wszystkich twórców związanych z ruchem. Pomimo to Jenkins twierdził, że Edward Ruscha wykonuje badania estetyczne i konceptualne, nie jest dokumentalistą jak reszta wybranych fotografów, a przecież celem wystawy „New Topographics” było przedstawienie transformacji amerykańskiego krajobrazu w czasie kryzysu z przełomu lat 60. i 70. XX wieku, pogłębionego przez kryzys naftowy. Jenkins zauważył jednak, że faktycznie kondycja społeczeństwa ma wpływ na sposób, w jaki patrzymy, jednak nie zwrócił uwagi na głębszą transformację, która zachodzi w samym medium. Program ten poniekąd zrealizowali Hilla i Berndt Becherowie. Ukrywa się on pod terminem Szkoła Dusseldorfska.

Kiedy Berndt Becher rozpoczął nauczanie w Dusseldorfer Kunstakademie w 1976 r. jego prace nie były wielce rozpoznawalne, uczestnictwo w wystawie Jenkinsa również nie miało na to żadnego wpływu. Becher uprawiał fotografię silnie zakorzenioną w tradycji niemieckiej Nowej Rzeczowości (Neue Sachlichkeit) lat 20. XX wieku. Takiej też uczył – skomponowanej, formalnej, wpisującej się idealnie w przestrzeń galerii. Jednak na skutek pracy z Candidą Hofer, Andreasem Gurskym, Thomasem Ruffem i Thomasem Struthem (wtedy jeszcze studentami) jego podejście organicznie zmieniał się, dostosowując się do kondycji postmodernistycznej. Maren Polte w „A Class of Their Own – The Dusseldorf School of

237. Jenkins, W. (1975), *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, International Museum of Photography at the George Eastman House, Nowy Jork.

Photography” zwraca uwagę na to, że fotografia nigdy nie determinuje tego, co jest. Fotografia nie jest kopią, ale inną formą oryginału. Nie oznacza to, że fotografia nie nadaje się do reprodukcji, ale ujawniając się w procesie produkcji, uniemożliwia czytanie jej jako kopii²³⁸. Możemy to potraktować jako krytyczne zaangażowanie w tradycję malarską (z którą gra Thomas Struth w serii fotografii muzealnych powstających od 1989 roku), a tym samym w poszerzenie jej kontekstu. Jednak relacja praktyk twórców związanych ze Szkołą Dusseldorfską z malarstwem sięga głębiej i uwidacznia się w rozwiązaniach formalnych. Tworząc monumentalne, kolorowe obrazy, myśląc bardzo tradycyjnie o sposobach prezentacji, tworzą nic innego niż muzealne artefakty. Polte twierdzi, że zwrócenie uwagi na tradycję malarską w momencie kryzysu fotografii jest celne, gdyż dotyka nie tylko sfery wizualności, ale również zagadnień takich, jak autentyczność i oryginalność, i tym samym jest w stanie przeciwdziałać dezintegracji i dematerializacji fotografii²³⁹. O ile próby powstrzymania tego procesu są wartościowe, to równie ważne jak przeciwdziałanie jest zrozumienie, że są to jedynie symptomy zmian, których nie unikniemy. Thomas Ruff jako jedyny przedstawiciel ruchu zdaje się w pełni zauważać tę prawidłowość i choć dalej pracuje z zagadnieniem malarskości, nie generuje nowych obrazów, lecz myśli fotografią znaną bądź wygenerowaną przez algorytmy.

Najnowszym i równocześnie najbliższym tradycji, na fundamentach której budują swoją praktykę jest trend związany z wystawą „Nowi Dokumentaliści”, prezentowaną w 2006 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Adam Mazur, kurator i wybitny specjalista w dziedzinie współczesnej fotografii pisze:

238. Polte, M. (2017), *A Class of their Own - The Dusseldorf School of Photography*. Leuven University Press, Leuven, s. 16.

239. Tamże, s.189.

Wpisując się w kontekst sztuki współczesnej, nowi dokumentaliści świadomie zrywają z domiującą do niedawna w fotografii tradycją działania artystycznego rozumianego w kategoriach „gestu plastycznego”. Innymi słowy, w nowym dokumencie nie chodzi o kreację alternatywnych osobnych przestrzeni. Zamiast tworzyć estetyczny azyl, twórca za pomocą aparatu fotograficznego konfrontuje odbiorcę z obrazami realnego²⁴⁰.

Nowi dokumentaliści, w odróżnieniu od twórców związanych ze Szkołą Dusseldorfską, nie szukają kluczy estetycznych, ponieważ jak dalej zauważa Mazur, tak zwana fotografia artystyczna tkwi w martwym punkcie. Podobnie Nowy Dokumentalizm charakteryzuje się ambiwalencją w stosunku do świata neoliberalnych mediów. Bez nadmiernego wartościowania twórcy tworzą zapisy rzeczywistości, wraz ze wszystkimi jej nierównościami i problemami – mówimy tu o podsumowaniu pierwszych 15 lat istnienia polskiego kapitalizmu, który sam w sobie jest formą groteskową, „spektaklem nierówności wynikającym z wykluczenia w produkcji kulturowej”²⁴¹. Taki sposób patrzenia na rzeczywistość towarzyszy polskim fotografom już od początku lat 90²⁴². I to być może on jest najbardziej celny, jeśli będziemy nadal budować analogię między nim a estetyką deadpan, choć oczywiście wiemy, że Adam Mazur konstruując koncepcję, dookoła której powstała wystawa chciał ograniczyć estetyczny aspekt rozmowy o fotografii. Niemniej, śledząc polską fotografię trudno jest nie odwołać się do dość mocno skodyfikowanych estetycznie działań fotorealistów

240. Mazur, A. (2006), Nowi Dokumentaliści. W: Nowi Dokumentaliści. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, s. 7.

241. Tamże, s. 8.

242. Grygiel, M. (2006), Nowe Widzenie. W: Nowi Dokumentaliści. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, s. 25.

Ireneusza Zjeżdżałki i Wojciecha Wilczyka, trudno również nie zauważyć, że popadające w ruinę budynki na fotografiach Konrada Pustoły są mniej więcej tym samym, co struktury na fotografiach Becherów, co więcej – tak samo jak w przypadku pracy Niemców to ta sama fala społeczna, która je wzniosła, doprowadza je do ruiny. Upatruję w tym jednak nie chłodnego spojrzenia dokumentalisty, lecz działania skalkulowanego, dzięki któremu w tak prosty sposób możemy dziś te dwa porządki łączyć. A z drugiej strony Marek Grygiel twierdzi, że takie a nie inne decyzje dotyczące sposobu obrazowania związane są przede wszystkim z chęcią odkrywania prostoty w świecie przeładowanym obrazami²⁴³. W świecie tym nie jest konieczne konstruowanie kolejnych obrazów – być może dokumentalista nie będzie już potrzebował aparatu, by konfrontować odbiorcę z obrazami realnego, wystarczy, że je podniesie i wykorzysta. Od wystawy „Nowi Dokumentaliści” minęło już 13 lat, w ciągu których nie nastąpił żaden przełom w historii polskiej fotografii, który pozwoliłby zrozumieć, co zmieniło się na przestrzeni tego czasu i że należy zbudować podstawy teoretyczne, język, którym da się o tym opowiedzieć.

Każdy ze wspomnianych nurtów powstał w wyniku jakiegoś przełomu. Najtrudniej jest prześledzić to na przykładzie Szkoły Dusseldorfskiej, która, w odróżnieniu New Topographics czy Nowych Dokumentalistów nie jest projektem kuratorskim, a długim i ustrukturyzowanym ruchem wynikającym z doświadczeń fotografii niemieckiej okresu międzywojnia oraz tego, w jaki sposób Nowa Rzeczowość rezonowała po wojnie, najpierw w postaciach Hilly i Bernda Becherów, a później ich uczniów, którzy w okresie studiów pod okiem Becherów konfrontowali się również z tak znaczącymi twórcami, jak Gerhard Richter czy Nam Jun Paik. W wypadku New Topographics impulsem do zmiany był kryzys ekonomiczny w USA, ale nie można oprzeć się wrażeniu, że ów ruch wyrósł również na fundamentach pop artu i sztuki konceptualnej. Nowi Dokumentaliści są w istocie kalką, którą Adam Mazur dopełnia odnosząc się do twórców dokumentujących okres tuż po zmianie systemowej w Polsce w 1989 roku. Co ważne, w tym samym momencie symbolicznie u

243. Tamże, s. 28.

umiejscawiam rewolucję cyfrową, której wpływ na media również znajduje odzwierciedlenie w pracach nowych dokumentalistów. W ciągu ostatnich 20 lat następowały kolejne przełomy, pojawiło się kilka obrazów, które są zbyt dobre, by być prawdziwymi, zmieniła się fotograficzna ekonomia, zmieniła się kultura wizualna. Weszliśmy w obszar postfotografii, która jest fundamentalnie oparta o brak wiary w to, że fotografia sama w sobie coś znaczy. Jestem jednak gotów wysnuć tezę, że w rzeczywistości ów stan jest efektem wieloletnich doświadczeń traumy rozciągającej się od czasów, gdy fotografia zaczęła towarzyszyć wojnom. Ikoniczny album „Krieg dem Kriege” Ernsta Freidricha wydany w 1924 roku, przedstawiający okaleczone ciała żołnierzy, miał być przestrogą przed kolejną wojną, przed kolejną traumą, która nie rezonuje jedynie w obrazach, a faktycznie wiąże się z cierpieniem ludzi. Im częściej konfrontowaliśmy się z takimi fotografiami, tym bardziej powszednie się wydawały, tym „lepsze” wizualnie i bardziej szokujące obrazy potrzebne były, by wywołać jakiś efekt, poruszyć widza, czyli innymi słowy sprzedać się i trafić do cyrkulacji. Wszelkie zabiegi formalne, które mają na celu sprawienie, że będzie to możliwe, są w swoim charakterze jedynie formalnym działaniem z estetyką obrazu – to błędne koło, w które wpadł dokumentalizm, z jednej strony starając się pozostać obiektywnym, a z drugiej będąc przedmiotem konsumpcji.

Trzy opisane powyżej nurty, choć oczywiście możemy kłócić się, że są one raczej chwilowymi fascynacjami bądź, jak w wypadku New Topographics i Nowego Dokumentalizmu, jedynie intelektualnymi ćwiczeniami kuratora, łączy wspólny klucz: patrzenia na świat poprzez jego peryferia, banały, niezauważane na co dzień struktury, próby rozliczenia się z przeszłością, nie jako fenomenem historycznym, ale sposobem obrazowania, sięganie do kontekstów sztuki, jak i metafotografii. Wszystkie te cechy pokazują, że fotografia nie jest w stanie zintegrować się i prawdopodobnie nigdy nie stanie się jedną spójną całością. Jest bowiem, używając języka cybernetyki, pętlą zwrotną, żywym organizmem, który poddawany jest ciągłemu nieustannym permutacji, w których jeden obraz może bez problemu stać się innym i przejąć funkcje znaczeniowe fotografii, która z punktu widzenia swojej funkcji, a nawet ontologii jest czymś zupełnie odmiennym, choć jest też elementem tego samego hiperobiektu. W tym kontekście najważniejszym zagadnieniem w historii fotografii

nie jest nawet tak mocno eksploatowany wątek technologiczny, ale fakt, że – jak pisał Adam Mazur we wstępie do katalogu „Nowi Dokumentaliści” – fotograf w zasadzie podnosi obrazy, które już istnieją²⁴⁴, a istnieją dlatego, że po prostu są. W efekcie, gdybym miał wskazać na przełom, byłby to moment, w którym Sherrie Levine przezfotografowała portret Allie Mae Burroughs. Potem Richard Prince wykorzystał wizerunek Marlborough Mana, Michael Wolf w „Asoue” wykorzystał obrazy stworzone przez Google Car, a Joachim Schmid czy Erik Kessels przemierzają Internet (choć i też archiwa fizyczne) w poszukiwaniu obrazów, które jako ustrukturyzowane zbiory są esencją współczesnej fotografii. Kolejnym przełomowym momentem byłaby fotografia „Leap” dokumentująca performans Yvesa Kleina lub seria „Blinks” Vito Acconciego. Fotografia po fotografii zdaje się być niczym nowym, tworem umiejscowionym gdzieś pomiędzy dokumentacją, konceptualizmem i generatywnością, które przecież mocno eksplorowane były już w latach 60. XX wieku, jednak wszystkie te zagadnienia wymagają poszerzenia o kontekst cyfrowości, która jest nowym źródłem subliminalności. Czym jest więc nudna fotografia?

Nudna fotografia jest odpowiedzią na kondycję społeczno-polityczną współczesnego zglobalizowanego świata. Powstaje w wyniku reapropriacji obrazów powstałych w odpowiedzi na nowe warunki dystrybucji kapitału-informacji, podnosi obrazy będące wynikiem quasi-pracy użytkowników generujących treści. Obrazy te są jedynie produktem ubocznym zachowań społecznych charakterystycznych dla rzeczywistości cyfrowej – są tworamii wernakularnymi. O ile w wypadku New Topographics, jak i iteracji tej myśli, peryferia były fizycznymi przestrzeniami, teraz peryferyjny jest sam obraz, bo jego warstwa wizualna jest w zasadzie pozbawiona wartości. Nudna fotografia wpisuje się w wątki charakterystyczne dla sztuki konceptualnej, jednak jej esencją nie jest dematerializacja, lecz rematerializacja, która jest typowa dla strategii remiksu, gdzie różne elementy zyskują nowy charakter przez rekonfigurację, jak i generatywności, gdzie systemowe, algorytmiczne potraktowanie przedmiotu działania pozwala na tworzenie nowych treści. Jak mówił Sol LeWitt to pomysł

244. Mazur, A. (2006), s. 8.

staje się maszyną, która robi sztukę²⁴⁵. Z drugiej strony jednak w perspektywie fenomenologicznej to obecność w świecie jako nośnik doświadczenia sprawia, że nasze ciało tak samo jak pomysł staje się maszyną. Nudna fotografia jest więc tylko częściowo tożsama z tworzącą się teorią postfotografii, która ma w zasadzie dobrze skonstruowaną choć otwartą strukturę – mimo wszystko jest ona, jak twierdzą od początku, skoncentrowana na technologii fotografowania, na narzędziach i urządzeniach, podczas gdy jej potencjalna warstwa znaczeniowa poza technologią i jakoby ponowną gloryfikacją charakterystyki medium jest niezbadana, dlatego chcąc stworzyć nowy opis tego, czym jest fotografia po fotografii, chcę zaproponować cztery perspektywy, których przyjęcie pozwoli zdevaluowanemu medium stać się czymś, co ma znaczenie. W konsekwencji nudna fotografia musi wchodzić w relację ze światem, próbując tłumaczyć się przez nie tylko metajęzyk, lecz przez przestrzeń, w której funkcjonuje, przez odbiorcę, który w konfrontacji z obrazem współtworzy go oraz przez twórcę, który nie przypomina już benjaminowskiego wytwórcy, a raczej flaneura patrzącego na świat, będącego w nim, tworząc tym samym jego wartość .

6.1 PERSPEKTYWA METAJĘZYKA

Na fotografię z perspektywy metajęzyka należy spojrzeć dwojako. Po pierwsze podejmując próbę prostej definicji tego, czym metajęzyk jest, a po drugie znajdując bezpośrednią korelację między językiem a fotografią jako bytami, które są w pewien sposób równoległe. W dodatku należy przyjąć określoną konwencję rozumienia języka. Wraz z teorią Fredrika Kortlanda zakładam, że ten jest aktywną formą życia. Owa forma balansuje między symbiotycznością a parazytyzmem, w którym jego struktura ma na celu przede wszystkim

245. Cytat Sola Lewitta przytoczony w: Dziamski, G. (2009), *Przełom konceptualny*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, s. 66.

reprodukcje znaczących efektów²⁴⁶. Próbując wytłumaczyć, czym jest metajęzyk posłużyć się przykładem badania języka, które przeprowadza się w tym samym języku, który jest badany. Sherrie Levine refotografując obraz Walkera Evansa użyła właśnie metajęzyka, gdyż sprawdzała, w jaki sposób funkcjonuje fotografia za pomocą innej fotografii. W wypadku pracy Levine, ale i metody fenomenologicznej, jak zauważa Roman Jakobson, problem metajęzyka polega na tym, że jest reprezentacją samego siebie i wymagać może innych sposobów opisu, by charakterystyka tej reprezentacji mogła wybrzmieć²⁴⁷.

Niezbadaną wartością w tym równaniu jest również sama reprezentacja – obcy i pusty element oznaczający, który wysysa całe życie z tego, co oznacza²⁴⁸. Dla Williama S. Burroughsa relacja słowa i świata jest nie tylko czymś całkowicie arbitralnym, ale też destruktywnym, ponieważ zawiera w sobie aspekt przemocy wynikający z funkcji języka i jego binarnych struktur (między oznaczaniem i znaczeniem). Burroughs znajduje ślady parazytyzmu w nazywaniu i reprezentowaniu wykraczającymi poza najbardziej podstawowe czytanie znaku. Jak pisze Robin Lydenberg:

Gdy trzymam znak z napisanym słowem róža, czytasz ten znak i w głowie powtarzasz to słowo, jednak gdy oglądasz obraz róży, nie musisz tego robić. Sylabiczny język zmusza cię do werbalizowania. Dokładnie te automatyczne reakcje na słowa pozwalają tym, którzy

246. Kortland, F. (2002), The Origin and Nature of the Linguistic Parasite. Pobrano z: (<https://www.kortlandt.nl/publications/art206e.pdf>)

247. Jakobson, R. (1960), Linguistics and Poetics, s. 5. Pobrano z: https://pure.mpg.de/rest/items/item_2350615/component/file_2350614/content

248. Lydenberg R. (1987), Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction. Univeristy of Illinois Press, Chicago, s. 130.

*manipulują językiem kontrolować umysły na masową skalę. Innymi słowy język działa jak bruchomówstwo na masową skalę, w której to my jesteśmy kukłami*²⁴⁹.

Owszem, taka forma języka jest formą pasożytniczą. Język realizuje swoje własne agendy, podczas gdy faktyczna warstwa znaczeniowa zostaje niejako ukryta. Jeśli spojrzymy na fotografię jako język z perspektywy nie tylko funkcji komunikacyjnych, ale i strukturalnych, czyli jako coś, co posiada taki sam potencjał do quasi-lingwistycznej analizy, gdyż obrazy fotograficzne również posiadają tę charakterystyczną relację między oznaczającym i oznaczanym, są usytuowane kulturowo i w końcu są częścią procesu, który jest rezultatem kodowania i odkodowywania znaków, możemy zastosować w stosunku do niej podobne sformułowanie: obraz jest formą pasożytniczą²⁵⁰.

Teoria Kortlanda, która definiowała język przede wszystkim jako formę pasożytniczą została rozwinięta. Zgodnie z myślą Georga van Driema język może stać się częścią symbiotycznej sieci, w której wiele elementów wchodzi ze sobą w relację, jednak nie dominuje nad resztą²⁵¹. W kontekście fotografii oznacza to mniej więcej tyle, co zawieszenie osądu estetycznego, moralnego czy osądu związanego z prawdą w fotografii dokumentalnej na rzecz skoncentrowania się na samym procesie fotografowania bądź odnajdywania nowych

249. Lydenberg R. (1987), s. 41.

250. Moran, M. J., Tegano, D. W. (2005), Moving toward Visual Literacy: Photography as a Language of Teacher Inquiry. W: Early Childhood Research & Practice 7(1). Pobrano z: <http://ecrp.uiuc.edu/v7n1/moran.html>

251. Van Driem, G. (2008), The Language organism: Parasite or Mutualist? W: Studies in Slavic and General Linguistics 330, Evidence and Counter-Evidence: Essays in honour of Frederik Kortlandt: General Linguistics. s. 101-112. Pobrano z: <https://www.jstor.org/stable/40997560>

wątków i znaczeń w istniejących już obrazach za pomocą użycia metajęzyka, czyli języka nie nacechowanego indywidualizmem i subiektywizmem, lecz języka swoistego dla, w tym wypadku, fotografii. Może to przypominać metodę „Do Easy” Burroughsa, polegającą na robieniu czegokolwiek w jak najbardziej właściwy i swoisty sposób: „Doing Easy to sposób robienia rzeczy. To sposób robienia wszystkich rzeczy, które robisz. Do Easy oznacza po prostu robienie wszystkich rzeczy w jak najbardziej zrelaksowany i najprostszy sposób, w jaki umiesz”²⁵².

Teoria Burroughsa zakłada relację, którą interpretuje jako symbiotyczne życie w świecie. Tak jak wypadku teorii aktora-sieci czy teorii hiperobiektów Timothy’ego Mortona²⁵³, rzeczywistość tłumaczona jest przez niehierarchiczne struktury, w których relacje przynoszą obopólną korzyść. W lingwistyce myśli się o tym jako o konstelacjach znaczeń opartych o podstawowe struktury gramatyczne i podstawy leksykalne, które pozwalają na klarowne przenoszenie treści. Z drugiej strony przeciwstawić możemy temu wszelkie mity, koncepcje czy myśli, które istnieją w społeczeństwie, jednak nie są oparte na żadnych strukturalnych podstawach i odnoszą się do subiektywnych wartości. Wszelka tematyka związana ze światopoglądami przedstawia niebezpieczeństwo rozwinięcia się struktur pasożytniczych, które przestają funkcjonować na płaszczyźnie metajęzykowej. Przykładem praktyki, która poprzez formalne badanie fotografii wysnuwa odpowiedzi na pytania społeczne i polityczne, jest twórczość wspomnianego już Lewisa Baltza oraz Jeffa Walla, z jego niezwykle skonstruowanymi scenami przypominającymi fotografię uliczną, po brzegi wypełnioną symboliką, czy przedstawiciela polskiej fotografii młodego pokolenia, Witka Orskiego, prowadzącego strukturalne badania rzeczywistości, jak chociażby w serii

252. Burroughs, W. S. (1978), Scenariusz do Do EasyThe Discipline of D.E. Pobrano z: <https://melancholia.typepad.com/melancholia/2009/07/do-easy.html>)

253. Morton, T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, Minneapolis, s. 15-35.

„Kamienie” z 2012 roku, gdzie poprzez manipulacje obrazem zadaje pytania dotyczące tego, w jaki sposób żyjemy. Wymienione prace są przykładem działań, w których fotografia opiera się na swoim własnym fundamencie: Baltz myśli o anty-krajobrazie, Wall poddaje krytycznej analizie fotografię uliczną, Orski kwestionuje dokumentalność obrazu. W wykorzystaniu medium zastanawiają się nad samym procesem – nie fotografują tak, jak robią to dokumentaliści lub amatorzy, a stworzone przez nich obrazy nie są niczym innym niż metajęzykiem.

6.2 PERSPEKTYWA PRZESTRZENI

Perspektywa przestrzeni dotyka fizycznej strony obrazu, nie chodzi tu jednak tylko o technologiczne aspekty druku czy klasyczne metody prezentacji. Namysłu wymaga przestrzeń w kontekście fenomenologii percepcji, ale też z punktu widzenia rzeczywistości wirtualnych i tego, w jaki sposób rezonują one w fizycznych miejscach. Fotografia nie oznacza dematerializacji. O ile konstatacja ta jest oczywista w przypadku fotografii analogowej – mamy kadr utrwalony na materiale światłoczułym – to przy fotografii cyfrowej możemy mieć wątpliwości co do jej fizyczności, nie wygląda ona bowiem wcale jak obraz, którego się spodziewamy. Maurizio Bolognini w 1992 roku stworzył instalację „Programmed Machines” składającą się z komputerów i innych technologicznych obiektów, których celem było generowanie obrazów, których i tak nikt nie mógł zobaczyć. Fotografia nie istnieje więc jako obraz, jednak sposób, w jaki jest tworzona wymaga technicznej obudowy, która już ma jakąś formę. Podobnie jest z doświadczeniem – każde jest w jakiś sposób wcielone. Nawet jeśli ciało zostałoby zredukowane jedynie do mikrostruktury złożonej z kilku neuronów, jak proponuje Steven Shaviro, doświadczenie byłoby dla niej w jakiś sposób doświadczeniem fizycznym²⁵⁴. Jeśli natomiast świadomość stałaby się częścią systemu komputerowego, to

254. Shaviro, S. (2016), *Discognition*. Repeater Books, Londyn, s. 33.

potrzeba fizycznego elementu (nie musi być biologiczny, może być technologiczny), by doświadczenie mogło się zrealizować. Fotografia cyfrowa jest obrazem niematerialnym, jednak obraz sam w sobie nie konstryuuje tego, w jaki sposób funkcjonuje to medium.

Fotografia po rewolucji cyfrowej obejmuje nie tylko fotografię cyfrową, to również odrodzenie technik historycznych, a wraz z nimi poszukiwanie form, które mają charakter unikatowy, są jedyne i niepowtarzalne. Pomimo że takie fotografie mogą stanowić alternatywę dla współczesnej zdewaluowanej fotografii, wpadają w obszar, który z punktu widzenia badania fenomenologicznego jest kłopotliwy – stają się obiektem quasimusealnym, artefaktem, jak pisał Robert Smithson w eseju „Cultural Confinement”:

[...] tego typu ograniczenia mają miejsce, gdy kurator narzuca swoje własne ograniczenia podczas wystawy sztuki, zamiast prosić artystów, by robili to sami. Artyści są zmuszeni do wpisania się w nieprawdziwe kategorie. [...] A w rezultacie wspomagają kulturalne więzienie, które jest poza ich kontrolą. Artyści sami w sobie być może nie są ograniczeni, jednak ich prace są. Muzea, tak jak więzienia i szpitale psychiatryczne, mają sale i cele - neutralne pomieszczenia nazywane galeriami. Kiedy praca umieszczona w galerii traci cały swój ładunek i staje się jedynie przenośnym obiektem albo płaszczyzną pozbawioną relacji ze światem²⁵⁵.

Innymi słowy te historyczne ujęcia fotografii rzadko są w stanie wykroczyć poza tradycyjne formy, akceptując tym samym ograniczenia, z jakimi konfrontowały się jako artefakty w galeriach i muzeach. Dotyczy to wszelkich tradycyjnych form prezentowania fotografii: lightboxów, fotografii oprawionej w drewnianą ramę i białe passpartout, zawieszoną tak,

255. Smithson, R. (1974), Cultural Confinement. Pobrano z: <<http://www.robertsmithson.com>>

aby środek jej wysokości wypadł na 162 centymetrze, czy nawet aranżacji wykonanej z fotografii na ścianie. Wszystkie one są formami ograny, bezpiecznymi, które wpisują się w muzealny modus operandi, nieprzystający już do współczesnej kondycji tego medium.

Uważam, że fotografia, szczególnie dziś, kiedy tak silnie powiązana jest ze światem cyfrowym, nie powinna bać się czerpania ze sztuki konceptualnej. Dzięki temu może powstawać z myślą o environments i sytuacjach, a nie o obiekcie, który można zaprezentować na ścianach galerii. Fotografia jest na tyle wszechobecnym i dominującym medium, że jej przejawy, nawet te najbardziej radykalne i krytyczne powinny istnieć w prawdziwym świecie, a nie tylko tym przynależącym do dyskursu technologicznego czy dyskursu sztuki. Gest, w którym studio, atelier czy galeria przestają być miejscami, gdzie się ją pokazuje, jest również symbolicznym gestem zerwania z tradycją piktorialną, aktywizującym tym samym inne przestrzenie i rzeczywistości jako odpowiednie do tego, by zacząć rozmowę o fotografii jako praktyce globalnej, nowym języku. Przełom ten dokonywać się może na różnych poziomach – od odrzucenia instytucji, rezygnacji z przestrzeni white cube, po działania symboliczne, burzące tradycyjne sposoby prezentowania fotografii. Jedną z możliwości jest wykorzystanie environments Allana Kaprowa, tworzenie sytuacji, w których odbiorca arty-cypuje w procesie tworzenia dzieła, znanych z „Estetyki relacyjnej” Nicolasa Bourriauda²⁵⁶. Choć ani Kaprow, ani Bourriaud nie odnoszą się bezpośrednio do fenomenologii, koncepcje te wybrzmiewają szczególnie wyraźnie w „Fenomenologii percepcji” Merleau-Ponty’ego potwierdzając, że doświadczenie nie jest ukryte w obiekcie, ale jest częścią świata. Połączenie tych porządków otwiera na działanie, którego celem jest stworzenie projekcji świadomości wykraczającej poza empiryzm. Jak pisze Robert Hobbs w „Merleau-Ponty’s Phenomenology and Installation Art”, fenomenologia zaoferowała możliwość konstruowania sytuacji, w których ciało stawało się strukturą dzieła, równocześnie mogąc go doświadczać²⁵⁷.

256. Bourriaud, N. (2012).

257 Hobbs, R. (2001) Merleau-Ponty’s Phenomenology and Installation Art

Fenomenologiczne potraktowanie przestrzeni, nie tylko u Kaprowa, ale też u wspomnianego wcześniej Gustava Metzgera i jego serii „Historic Photographs”, czy Erika Kesselsa i jego niezwyklej realizacji „24h of Photos” złożonej ze wszystkich fotografii, jakie zostały umieszczone na serwerach serwisu Flickr w ciągu 24 godzin, ale i w projektach, w których pełni rolę kuratora, jak „Failed It” czy „The Embarrasment Show”, również w monumentalnych realizacjach Penelope Umbrico, ma konkretne cele: przywrócenie kontroli obrazowi, który kreuje przestrzeń, bądź przywrócenie tożsamości obrazowi dzięki przestrzeni, w której funkcjonuje oraz oddanie sprawczości widzowi, którego fizyczna obecność jest równoznaczna z współtworzeniem pracy.

Kontynuując wątek sprawczości można również pójść w kierunku kultury DIY i szukać możliwości prezentacji, które wymykają się całkowicie instytucji i tym samym przejąć pełną kontrolę nad procesem i formą, w jakiej zaprezentowana zostanie fotografia. Przejawem takiego działania jest selfpublishing, czyli wydawanie zinoów bądź książek fotograficznych własnym sumptem w celu ominięcia wszelkich struktur odpowiedzialnych za po pierwsze wybór prac, a po drugie za to, co dzieje się, gdy materiał zostanie już opublikowany. Decydując się na selfpublishing twórca partycypuje w zupełnie innym rynku, który nie przypomina kolekcjonerskiego rynku sztuki, a raczej inkluzywną sytuację wymiany, prowadzącej często do zauważenia dzieł, które w innym wypadku nie zaistniałyby. Przykładem takiego sukcesu jest książka „Afronauts” Cristiny de Middel, ale wspomnieć należy również małe wydawnictwa, które regularnie reprezentują KTRSC Books, 8991 Books, LBM czy The Velvet Cell. Choć nazywają się wydawnictwami, są inicjatywami zrzeszającymi kilka osób pracujących po to, by stworzyć książkę czy zina, czyli obiekt. Nazywam książkę obiektem, ale nie odnoszę się bezpośrednio do fotografii z prostej przyczyny – można rozważać ją równie dobrze z perspektywy rzeźby czy filmu, bo choć wywodzi się z fotografii, niewątpliwie staje się autonomicznym bytem.

Choć zdawałoby się, że selfpublishing czy kultura książki fotograficznej w ogóle, a także ogromne realizacje transformujące niekiedy całą przestrzeń, by stworzyć fotograficzny environment, przynależą do dwóch zupełnie różnych światów, w rzeczywistości łączą ich wiele cech. Najważniejszą z nich jest wprawienie medium w ruch, odzyskanie kontroli

nad procesem twórczym, jak i stworzenie przestrzeni, która może stać się doświadczeniem dla odbiorcy.

6.3 PERSPEKTYWA ODBIORCY

W zdecydowanej większości przypadków, gdy myślimy o fotografii rozpatrujemy dualistyczną relację obrazu i przyglądającego się mu patrzącego. Podczas oglądania albumu wędrujemy powoli strona po stronie, ale jeśli jest to slideshow podsumowujący podróż poślubną naszych przyjaciół nie wykonujemy żadnego ruchu, gdyż dynamika zmian jest dyktowana przez przeglądarkę obrazów bądź osobę przygotowujących prezentację. Oglądając fotografie w muzeum i galerii snujemy się często bezmyślnie, przechadzając się od ramy do ramy.

Wszystkie te sytuacje są powtarzalne i pasywne, podczas gdy jest to jednym z powodów, dla którego chociażby klasyczna edukacja nie funkcjonuje tak jak powinna w ucyfrowionym świecie. Patrzący musi odzyskać możliwość prawdziwej partycypacji. Odbiorca współtworzy każde dzieło, tekst, obraz bądź inną formę, z którą się konfrontuje – oczywiście jest to truizm powtarzany wielokrotnie przez sztukę, i wydaje się to być proste, jednak będąc przyzwyczajonymi do nie-wydarzeń, nie-miejsc, programowanej konsumpcji i obrazów, które bezpośrednio instruuja nas, co robić, refleksja na temat rzeczywistości nie jest oczywista, zastępuje ją często brak zrozumienia czy poczucie nudy, a w konsekwencji frustracja, i coś, co miało być doświadczeniem estetycznym, staje się anestetykiem utwierdzającym nas jedynie w przekonaniu, że coś jest bez sensu.

Postrzeganie fotografii, jak i wszelkich innych praktyk wizualnych z perspektywy fenomenologii nie jest czymś zdroworozsądkowym, dlatego też celem dobrej realizacji jest wytrącenie widza ze stanu komfortu: przez humor, strach, rozczarowanie, odczucie abiekcji i wszelkie inne emocje, które nie towarzyszą normalnemu stanowi orientowania się i są pierwszym krokiem, który należy wykonać, by zaangażować widza w proces współtworzenia. Kolejny krok dotyczy teorii wizualności: dominacja form przez ich skalę, położenie w przestrzeni, sposób, w jaki się je ogląda – wszystkie te aspekty są celowymi zabiegami

mającymi za zadanie ukazanie widzowi, że władza obrazu nad nim jest kolejnym z wektorów w skomplikowanej relacji między spojrzeniem twórcy, obiektu, a nim samym. Jak pisał Marcel Duchamp: „W końcu, proces kreacji nie jest jedynie przynależny artyście, to widz urzeczywistnia pracę artysty, dekodując ją i interpretując jej wewnętrzne cechy, tym samym przyczyniając się do aktu jej powstania”²⁵⁸.

Realizuje się to w przypadku pracy Maxa Pinckera „Trophy Camera v0,9”, nowatorskiej technologicznie, ale i ciekawie komentującej fotoreportaż i fotografię prasową, które przestają być realizowane przez profesjonalistów, a tworzone są przez amatorów, często znajdujących się najbliżej dokumentowanej sytuacji. Kolejnym przykładem realizacji wykorzystującej aspekt partycypacyjny, w którym odbiorca nie jest odbiorcą sensu stricto, lecz wybraną przez twórcę, w tym wypadku Penelope Umbrico, osobą zaproszoną do udziału w wystawie „Everyone’s Photos Any License”. Interakcja, czyli rozmowa, którą Umbrico rozpoczyna staje się konceptualną podstawą dla nudnych, w typowy dla twórczyni zainstalowanych obrazów. Wybrane osoby są odbiorcami performatywnego aktu, który jest refleksją dotyczącą największego w tamtym okresie (ok. roku 2015) portalu agregującego fotografie.

Odbiorca, o którym myślimy jako o osobie odpowiedzialnej za współtworzenie dzieła, przyjmuje pozycję zakładającą fizyczny bądź intelektualny wkład w treść realizacji, której doświadcza. Relacja z dziełem zmienia je w jakiś sposób. Dziś pozycję tę łatwo pomylić z pozycją użytkownika, który również wchodzi w interakcję, ta jednak jest ograniczona przez regulaminy i zasady, użytkownik odtwarza więc wszystkie lub część możliwości zaprogramowanych w ramach danej sytuacji.

258. Duchamp, M. *The Creative Act*. W: Sanouillet, M., Peterson, E. (red) (1973), *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, Oxford University Press, Nowy Jork, s. 140.

6.4 PERSPEKTYWA TWÓRCY

Fotografia jest procesem, który rozgrywa się na kilku płaszczyznach w tym samym czasie. Jest częścią intelektualnego procesu osoby fotografującej, która chce powiedzieć coś o świecie bądź do niego się jakoś dopasować, jest również częścią performatywnego aktu, w którym ciało wraz z jego technologicznym przedłużeniem zawieszają swój byt, by uchwycić reprezentację czegoś. Jest również częścią skomplikowanej sieci spojrzeń, realizując się jako odbicie w oku fotografującego, na matrycy aparatu, na materiale światłoczułym i w oku patrzącego. Nade wszystko zaś fotografia jest wynikiem świadomości obecności wszystkich tych czynników.

Świadomość jest z kolei procesem, który sam się wzmacnia, natomiast poczucie satysfakcji w wyniku konfrontacji z estetycznym doświadczeniem może prowadzić do zagrożenia. Steven Shaviro przywołuje cytata z Immanuela Kanta: „dopiero gdy zaspokojone zostają wszelkie potrzeby, rozróżniamy smaki jako formy kulinarnej ekspresji”, podczas gdy nie są one niezbędne²⁵⁹. Potrzeba satysfakcji, obcowania z „estetycznymi wytworami” faktycznie jest przejawem ludzkiej, ale nie tylko ludzkiej słabości. Rytuały godowe zwierząt często nie przyciągają jedynie potencjalnych partnerów, ale i drapieżniki, klasyczne szachowe ruchy czy elegancja matematycznych równań powoduje, że maszyny, które jeszcze nie są w stanie pojąć całości zjawiska estetycznej satysfakcji są wydajniejsze i są w stanie przeciwstawić się najsprawniejszym w danej dziedzinie ludziom. Być może owe systemy nie rozumieją, czym jest piękno, ale są w stanie prześledzić trendy dotyczące tego, co oglądamy, i w jaki sposób to robimy. Rozumieją lepiej niż my, jakie obrazy osiągają największe zasięgi i są najskuteczniejsze w przekazywaniu informacji. Z tego samego powodu algorytmy, systemy deep learning i sztuczna inteligencja zaczynają przejmować kontrolę nad tym, czym jest fotografia, medium, które jako dziwny wieloontologiczny byt konstytuuje informacje,

259. Shaviro, S. (2016), s. 189.

trendy, potrzeby, ale ma też w sobie krytyczny charakter, który można wykorzystać po to, by oddać ludziom władzę nad tym, co oglądają.

Nie chcąc stać się częścią kultury obrazów konsumpcyjnych, za Joachimem Schmidtem twierdząc, że najlepszym rozwiązaniem jest reappropriacja obrazów, które już powstały. Drugim dobrym kierunkiem jest charakterystyczna dla twórców związanych z New Topographics praca z zagadnieniem peryferiów, czyli wybór tematów, które nie mają żadnej polaryzacji i są jedynie technicznymi ćwiczeniami z dokumentacji (wpisując się w metajęzykowy charakter fotografii). Trzecim zaś jest perspektywa generatywności i abstrakcji, którą proponuje Lyle Rexer w „The Edge of Vision”. Fotografia jako coś niefiguratywnego jest oczywiście konceptem przewrotnym, gdyż cała jej historia, jak i zdecydowana większość teorii, opiera się jednak o dialektyczną relację między prawdą a kreacją. Niemniej performatywny aspekt fotografowania jako procesu, który jest jakimś zapisem fenomenologicznie rozumianej percepcji, jest spójny z wnioskami, które konstruuje w tej pracy. Jako twórca, czyli osoba posługująca się, ale niekoniecznie tworząca fotografię, ulokowany jestem w niezwykle trudnym miejscu – nie wierzę w przedstawieniowość i nie wierzę, że nowe obrazy coś zmieniają, stawiam na tautologiczne zastosowanie możliwości dokumentacyjnych fotografii. Wygląda na to, że w zasadzie nie potrzebuję fotografii i że fotografia jest w ogóle niepotrzebna, ponieważ nie jest w stanie wprowadzić żadnej nowej wartości.

W rzeczywistości jest odwrotnie. Wszelkie próby zaprzeczenia wartości fotografii byłyby równoznaczne z próbami zaprzeczenia istnienia wszelkich przejawów kultury wizualnej. Linia napięcia między obrazami powstałymi mechanicznie i za pomocą ręki twórcy, a dziś między obrazami powstałymi mechanicznie a wytworzonymi przez systemy CGI, jest niezbędna do zrozumienia kierunków, w jakich w przyszłości będzie rozwijać się wizualność i jaki wpływ będzie miał obraz na codzienność nadchodzących lat. Perspektywa, którą należy przyjąć jest jednak perspektywą rozczarowania, żalu i straty, ponieważ w czasach, gdy możliwość tworzenia unikatowych obrazów jest większa niż kiedykolwiek, wizualność zamyka się w skonwencjonalizowanych formach i powiela schematy wizualnej satysfakcji, które nie poszerzają pola medium, a są przejawami ślepoty.

7. EPILÓG

Kończąc pracę nad tekstem mam wrażenie, że dotknąłem wielu wątków, odniosłem się do wielu porządków teoretycznych i praktycznych, zostawiając jednak ogromną wolną przestrzeń, która może stać się przedmiotem kolejnych badań. Zrezygnowałem też z wielu elementów, które planowałem jako kolejne rozdziały: nie napisałem o psychoanalitycznym aspekcie fotografii traumy, o somaestetyce Richarda Schustermana, zrezygnowałem też z całego doświadczenia subliminalności w twórczości Arthura Schopenhauera. Być może da się odczuć brak pozycji wobec "Photography is Magic" Charlotte Cotton i innych opracowań dotyczących postfotografii. Nie napisałem również zbyt wiele o pracach Erika Kesselsa ani Joachima Schmidta, którzy pojawiają się w zasadzie jedynie jako odnośniki do praktycznej części mojej pracy, nie wchodzącej w strukturę eseju, czyli rozdziałów 3-6. Podjąłem takie decyzje, ponieważ zdecydowana większość tych wątków poruszona jest w sposób celny w innych opracowaniach, które znaleźć można w bibliografii. Nie zgłębiłem owych tematów również dlatego, że są one niejako poza moim głównym torem myślenia.

Wykonana przeze mnie praca może okazać się nieważna z perspektywy globalności zjawiska chociażby dlatego, że od czasu, gdy zacząłem pracować nad teorią nudnej fotografii, kwestia wymykania się tradycyjnemu dyskursowi wizualności czy zmian w samym medium stało się przedmiotem kilku, być może celniejszych, opracowań czy esejów. Często towarzyszyło mi rozczarowanie, gdy po raz kolejny trafiałem na zjawiska, pomysły, realizacje, które traktowałem jako swoje. Być może jest to znak, że problematyka, którą się zająłem jest w obecnym momencie ważna, być może zastosowanie strategii i sposobów pracy, które mogą zdawać się kalkami wpisuje się w pewien duch czasów. Przecież sposób, w jaki fotografowali twórcy związani z New Topographics, bądź jak fotografują związani z Nowymi Dokumentalistami (tam różnorodność jest nieco większa na płaszczyźnie wizualnej, ale wynika z podobnych konceptów) jest efektem wspólnego przenikania się ich obser-

wacji świata. Widzę jednak w procesie, który przeprowadziłem, inną wartość, zanim jednak do tego przejdę, chcę zwrócić uwagę na dwie transformacje, które przeszedłem, pracując nad tym tekstem.

Po pierwsze uważałem, że nudna fotografia jest bezpośrednio związana z estetyką deadpan – czymś suchym i pozbawionym ekspresji, zrozumiałem jednak, że nie jest to bezpośrednia kalka języka skonstruowanego w odniesieniu do wystawy „New Topographics”. Twierdziłem, że fotografując tak, jak robi to Steven Shore, osiągnę pożądany efekt – nic bardziej mylnego. Esencją deadpanu jest bowiem paradoks, jak w przypadku stand-upera, pozbawionego praktycznie całkowicie ekspresji twarzy, opowiadającego bez żadnych emocji mało śmieszne żarty, który jednak wywołuje śmiech. Sytuacja i treść nie przystają do siebie. Komunikacja oparta o stereotypy zostaje zaburzona i to złamanie dekorum między widzialnym a treścią jest niezwykle ważne. W istocie to, że na przełomie lat 60. i 70. XX wieku Shore pokazywał w najważniejszych galeriach i muzeach odbitki wywoływane w labach przy centrach handlowych, to, że Baltz nazywał sterty śmieci krajobrazem, faktycznie było przejawem takiego zaburzenia. Dziś problematyka, z którą na płaszczyźnie metafotograficznej konfrontujemy się jest jednak inna – dotyczy roli informacyjnej, dokumentalności, prawdy, konsumpcji obrazów. W efekcie nudna fotografia jest czymś innym – jest nefotograficzną fotografią.

Po drugie zakładałem, że efekty przeprowadzonego przeze mnie badania przyniosą mi osobistą satysfakcję. Wierzyłem, że dzięki niemu będę w stanie bez cienia wątpliwości odpowiedzieć na pytanie: „co z fotografią?” Teraz pozostaje mi jedynie odpowiedź: „nie wiem”. Ikea już podobno zrezygnowała z fotografowania na rzecz grafiki 3D i CGI, naukowcy używają coraz więcej fotografii po prostu jako instrumentu, narzędzia. Podczas tych trzech lat, które poświęciłem na pisanie tej pracy algorytmy Instagrama zmieniły się sześć razy, ludzie zaczęli wykorzystywać większe ilości video i animacji do komunikacji. Postfotografia funkcjonuje jako coś na peryferiach dyskursu, a ja sprzedałem kolekcjonerom trzy fotografie oprawione w drewniane ramy i białe passpartout, jedna z nich wisi nad pianinem. Nie było żadnego zainteresowania moją twórczością o bardziej efemerycznym charakterze. Wydałem również trzy ziny, które prawie wszystkie rozdałem. W świetle tempa

zmian myślę, że trudno stworzyć w pełni wyczerpujący opis sytuacji, niemniej to sposób orientowania się, który proponuję, jest najważniejszym efektem mojej pracy.

Przyjąłem perspektywę fenomenologiczną, poszerzoną o kontekst cyfrowości, sieciowości i nudy wnioskującej z tego, że tracimy kontrolę nad obrazami, które oglądamy. Często pracując nad tekstem pisałem, że każdy cyfrowy obraz jest w zasadzie taki sam, że w matematyczny sposób możemy przekształcić wartość każdego piksela w inną wartość tak, aby dostosować go do swoich potrzeb. Oczywiście z jednej strony można myśleć o tym jako o krańcowym redukcjonizmie, w którym wartość wyrażona w bitach i bajtach jest, jak pisze Steven Shaviro, uniwersalnym ekwiwalentem wszystkiego, niszczy tożsamość, sprawiając, że formy posiadające swój własny język zostają sprowadzone do jednego kodu. Można spojrzeć jednak jeszcze z drugiej strony: dane, jako uniwersalna waluta pozwalają na nowy start, demokratyczną sytuację, w której wszystko, co cyfrowe bądź wynikające z cyfrowości staje się siecią bez narzuconej hierarchii, a tym samym żadna forma istnienia nie jest ontologicznie uprzywilejowana. Fotografia może w wolny sposób łączyć się z innymi dziedzinami, proponować nowe modele patrzenia, nowe formy ekspresji, ale tylko wtedy, gdy uwalnia się z kartezjańskiego modelu.

8. MANIFEST

Dziwi mnie, że otaczamy fotografię taką czcią, że obraz jest święty i prawdziwy, że każdy obraz jest autorskim utworem chronionym prawem, podczas gdy fotografię napędza wojna i konsumpcja, propaganda i pieniądze, i obrazy całkiem bezwartościowe z punktu widzenia fenomenologicznego patrzenia na świat.

Straciliśmy fotografię, zyskaliśmy dane. Informacja będąca częścią obrazu jest towarem – dotyczy to w takim samym stopniu fotografii tworzonej przez amatorów, jaki i profesjonalistów. Oglądających i fotografujących. Ludzkich i nie ludzkich, bo mamy taką samą moc wytwarzania kapitału. Nadal wierzymy w niewinne oko – wyznajemy ślepotę.

Wierzymy w fotografię i za jej pośrednictwem przestajemy zauważać. Oglądając ją, stajemy się przedmiotem w procesie widzenia. Przetrawiona, zhomogenizowana, sterylna reprezentacja świata zastępuje fizyczność i fizjonomię. Nie odróżniamy pornografii od abjektu, przerażenia od przyjemności. Stajemy się maszynami filtrującymi treści według z góry określonych zasad. Tak samo jak sztuczna inteligencja generuje obrazy, my je konsumujemy. Bez refleksji – obraz za obrazem. Ciągłe patrząc na to samo. Nazywam to experience error. Aby przełamać impas, musimy zrozumieć, że fotografia nie istnieje w obrazie. Fotografia nie istnieje, dopóki nie zanurzymy się w niej, gdy tworząc i patrząc toczymy walkę z fizycznym bytem. Czujemy jej materialność. Fotografia musi wywoływać grymas zniecierpliwienia. Fotografia musi wywoływać niezadowolenie. Fotografia musi wywoływać frustrację. Fotografia musi stać się czymś niezrozumiałym. Gdy ani ja, ani ty, ani żaden inny system nie zdoła jej sprzedać, unikniemy experience error.

Fotografia musi stać się rozdarciem, które przemawia przez świat, stojąc na skraju realizmu i abstrakcji. Fotografia musi nudzić, by być wolną od historii do opowiedzenia, w które i tak nie wierzymy; by być wolną od światów do wykreowania, które i tak są

nieosiągalne dla nas; by stać się z powrotem źródłem doświadczenia dla nas, a nie informacji o nas; by móc rozegrać się poza meta-językiem. Fotografia musi nudzić, nie spełniając swoich funkcji oraz nie wpisując się w narzucone jej normy, bo i tak w nią nie wierzymy. Fotografia musi wywoływać frustrację.

Niech fotografia stanie się procesem performatywnym, w którym ciało ludzkie i nie-ludzkie działa po to, by uniknąć experience error. Niech oddziałuje bezpośrednio na swoje otoczenie nie tylko jako forma jego reprezentacji, lecz również jako forma reakcji i inter-relacji, w której wszelkie byty mają taką samą sprawczość. Fotografia musi stać się z powrotem źródłem doświadczenia, w którym zawieszam istnienie wszystkich światów. Przestaję kreować – oddaję się procesowi. Fotografia nie istnieje w obrazie. Fotografia nie istnieje, dopóki nie zanurzymy się w niej, nie odczuwamy nudy i kompulsji w tym samym czasie.

Fotografia musi uwolnić się od reprezentacji i zacząć badać samą siebie w relacji do twórcy, odbiorcy, przestrzeni i meta-języka. Przyszłość fotografii jest tautologiczna. Przyszłość fotografii jest paradoksalna. Fotografia nie istnieje w obrazie. Jest nową archeologią, nową antropologią, nową socjologią. Fotografia powinna być sposobem na badanie przestrzeni pomiędzy przeszłością, terażniejszością i przyszłością.

Fotografia ma potencjał, by stać się całym nowym językiem. Ale teraz fotografia mnie rozczarowuje. Chcę rekompensaty za wszystkie fotografie, które są narzędziem w rękach korporacji kontrolujących informacje. Chcę rekompensaty za fotografię, która udaje życie. Chcę rekompensaty za wszystkie takie same fotografie, które muszą oglądać. Chcę rekompensaty za brak ryzyka. Chcę fotografii doświadczenia. Chcę fotografii dezinformacji. Chcę fotografii straty.

8. BIBLIOGRAFIA

Allan, S. (2015), Photojournalism and Citizen Journalism. *Digital Journalism*, 3(4), s. 467-476, DOI: 10.1080/21670811.2015.1034542.

Arbiszewski. K. (2007), Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura. W: *Teksty Drugie 2007*, 1-2, s. 116.

Arystoteles, (1989), *Poetyka*. H. Podbielski (tł.) Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Auge, M. (1995), *Non-places: an Introduction to Supermodernity*. Verso, Nowy Jork.

Autor nieznany (1998), *Analog, Digital and Copyright – An ‘Early Internet’ Interview with Lewis Baltz*. Pobrano z: <https://www.americansuburbx.com/2015/06/theory-lewis-baltz-subjects-and-objects.html>.

Autor nieznany (2015), *Debating the Rules and Ethics of Digital Photojournalism*. Pobrano z: <https://lens.blogs.nytimes.com/2015/02/17/world-press-photo-manipulation-ethics-of-digital-photojournalism/>.

Autor nieznany (2017), *Report: Why Souvid Datta’s image theft is the least of the problem*. Pobrano z: <https://www.bjp-online.com/2017/05/report-why-souvid-dattas-image-theft-is-the-least-of-the-problem/>.

Bal, M. (2001), *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago University Press, Chicago.

Baltz, L. (1980), *Notes on Park City* W: Baltz L., *Texts*. Steidl, Gottingen.

Barthes, R., (1996), *Światło obrazu: uwagi o fotografii*. Wydawnictwo KR, Warszawa.

Baudillard J. (1996), *Gra resztkami*. W: Czerniak, S., Szahaj, A. (red.) *Postmodernizm a filozofia. Wybór Tekstów*, PWN, Warszawa.

Baudrillard, J. (1994), *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.

Bauman, Z. (1993), *Postmodern Ethics*. Blackwell, Oxford .

Bazin, A. (1960), *The Ontology of the Photographic Image*. W: *Film Quaterly*, Vol. 13 No. 4.

Benjamin, W. (1997), *Charles Baudelaire: a lyric poet in teh era of high capitalism*. Verso, Nowy Jork.

Benjamin, W. (1999), *The Arcades Project*, Harvard University Press, Cambridge.

Benjamin, W. (2010), *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Prism Key Press, Lexington.

Benjamin, W. (2011), *Twórca jako Wytwórca*. Wydawnictwo KR, Warszawa.

Berger. J. (2008), *Ways of seeing*. Penguin, Londyn.

Berger, P., L., Luckmann, T. (1967) ,*The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Anchor Books, Nowy Jork.

Bishop, C. (2012), *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Verso, Nowy Jork.

Bourriaud, N. (2012), *Estetyka Relacyjna*. MOCAK, Kraków.

Bourriaud N. (2009), *Radical Art*. Sternberg Press, Nowy Jork.

Burgin B. (1982), *Photographic Practice and Art. Theory*. W: Burgin V. (ed) *Thinking Photography*. Communications and Culture. Palgrave. Londyn.

- Burroughs, W. S (1978), Scenariusz do Do Easy The Discipline of D. E. Pobrano z: <https://melancholia.typepad.com/melancholia/2009/07/do-easy.html>).
- Carey, J. (1989), *Communication as Culture – Essays on Media and Society*. Routledge, Londyn.
- Chesterton, B. (2017), *LensCulture and the Commodification of Rape*. Pobrano z: <https://petapixel.com/2017/05/01/lensculture-commodification-rape/>.
- Cornell, L., Halter, E. (2015) *Mass Effect: Art and the Internet in the twenty first century*. MIT press, Cambridge.
- d'Arnault, C. (2015), *What is Digital Culture?* Pobrano z: <https://digitalculturist.com/what-is-digital-culture-5cbe91bfad1b>.
- Danto, A. (1974), *The Transfiguration of the Commonplace*. W: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33(2), s. 139-148. Pobrano z: <http://www.jstor.org/stable/429082> via scihub.
- Debord, G. (2009), *Society of the Spectacle*. Soul Bay Press Ltd, Eastbourne.
- Delepi, G. (2015), *Looking at family photographs: Reading Camera Lucida with Merleau-Ponty*. s. 34. Pobrano z: http://academia.edu.19788494/Looking_at_Family_Photos_Readings_Camera_Lucida_with_Merleau-Ponty.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2009), *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Penguin Books London.
- Dewey, J. (1927), *Experience and Nature*. Dover Publications, Nowy Jork. Pobrano z: <https://archive.org/details/experienceandnat029343mbp>.
- Duchamp, M. *The Creative Act*. W: Sanouillet, M., Petersonm E. (red) (1973), *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, Oxford University Press, Nowy Jork.
- Durham, J. (2015), *The Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press.
- Dziamski, G. (2009), *Przełom konceptualny*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Eco, U. (1982), *Critique of the image*. W: V. Burgin (ed.), *Thinking photography*. MacMillan, Londyn.
- Elkins, J. (1997) *The object stares back: On the nature of seeing*. Harcourt Brace, San Diego.
- Feuerhelm, B. (2016), *Gregory Halpern: „ZZYZX” This Town Could Be Anywhere*. Pobrano z: <https://www.americansuburbx.com/2016/11/gregory-halpern-zzyzx-this-town-could-be-anywhere.html>.
- Fisher, A. (2008), *Beyond Barthes: Rethinking the phenomenology of photography*. Pobrano z: <http://radicalphilosophy.com/article/beyond-barthes>.
- Flores, F. (2014), *Postphenomenology vs Postpositivism: Don Ihde vs Bruno Latour*. Lund University. Pobrano z: <portal.research.lu.se/ws/files/5538853/8728444.pdf>.
- Flusser, V. (1986), *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*. *Leonardo*, 19(4), 329-332. doi:10.2307/1578381. Pobrano via scihub.
- Flusser, V. (2000), *Towards a philosophy of Photography*. Reaktion Books, London.
- Foucault M. (1975), *The Birth of a Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. Routledge, Londyn.
- Galison, P. (1994), *The Ontology of the Enemy: Norbert Wiener and the Cybernetic Vision*. *Critical Inquiry*, 21(1), s. 228-266. Pobrano z: <http://www.jstor.org/stable/1343893> via Scihub.
- Garcia, D ., Lovink, G. (2007), *The ABC of Tactical Media*. Pobrano z: www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=37996.
- Gerlitz, C., Helmond, A. (2013), *The like economy: Social buttons and the data-intensive web*. *New Media & Society*, 15(8), s. 1348-1365. <https://doi.org/10.1177/1461444812472322> . Pobrano via scihub.
- Greif, M. (2010), *The Hipster in a Mirror*. Pobrano z: https://www.nytimes.com/2010/11/14/books/review/Greif-t.html?pagewanted=2&_r=2&.

- Gronlund, M. (2017), *Contemporary Art and Digital Culture*. Routledge, Londyn.
- Grønstad, A., Vågnes, Ø. (2006), Interview with W.J.T. Mitchell. W: *Image and Narrative Battles around Images: Iconoclasm and Beyond* 15. Pobrano z: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm
- Grygiel, M. (2006), *Nowe Widzenie*. W: *Nowi Dokumentaliści*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- Hand, M. (2012), *Ubiquitous Photography: Digital Media and Society*. Polity, Cambridge.
- Heidegger M. (1995), *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis.
- Heidegger M. (2009), *Podstawowe problemy fenomenologii*. Alatheia, Warszawa.
- Heidegger, M. (1992) O źródle dzieła sztuki. W: *Sztuka i filozofia* 5, s. 9-67. Pobrano z http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5-s9-67/Sztuka_i_Filozofia-r1992-t5-s9-67.pdf
- Heidegger, M. (1977), *Question Concerning Technology*. W: *The question concerning technology, and other essays*. Garland Publishing Inc. Nowy Jork. Pobrano z: https://monoskop.org/images/4/44/Heidegger_Martin_The_Question_Concerning_Technology_and_Other_Essays.pdf
- Hine, L. (1980), *Social photography: How the camera may help in the social uplift*. W: A. Trachtenberg (red.), *Classic essays on photography* Leete's Island Books, New Haven.
- Hobbs, R., (2001), *Merleau-Ponty's Phenomenology and Installation Art* W: Giannini, C. (red). *Installations Mattress Factory 1990-1999*. University of Pittsburgh Press, Pittsburg.
- Husserl, E. (2013), *Doświadczenie i sąd*. Alatheia, Warszawa.
- Husserl, E. (1983), *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy*. First book: *General Introduction to a pure phenomenology*. W Kersten F. *Edmund Husserl: Collected works, (vol. 2)*. Martinus Nijhoff Publishers, Boston.
- Ingarden R. (1970), *Studia z estetyki*. Tom III, PWN, Warszawa.
- Jäger, G. (1986), *Generative Photography: A Systematic, Constructive Approach*. Leonardo, 19(1), 19-25. doi:10.2307/1578296. Pobrano via. Scihub.
- Jakobson, R. (1960), *Linguistics and Poetics*. Pobrano z: https://pure.mpg.de/rest/items/item_2350615/component/file_2350614/content.
- James, S. (2005), *The Truth About Photography*. Pobrano z: <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/the-truth-about-photography-by-sarah-james-dec-jan-2005-06>.
- Jarvis J. (2016), *Death to the Mass – Tinius Trust Report 2015*. Pobrano z: <https://tinius.com/2016/05/18/death-to-the-mass/>.
- Jay, M. (1994), *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. University of California Press, Berkley.
- Jay, M. (1988), *Scopic Regimes of Modernity*. W: Foster, H. (red) *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. Number 2. Bay Press, Seattle.
- Jenkins W. (1975), *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, International Museum of Photography at the George Eastman House, Nowy Jork.
- Jurkiewicz, M. (2007), *Gustav Metzger. Prace 1995-2007*. Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa.
- Kant, I. (2004), *Krytyka władzy sądenia*. PWN, Warszawa.
- Keller, B. (2011), *To Be on the Edge of History*. Pobrano z: <https://lens.blogs.nytimes.com/2011/05/05/the-inner-lives-of-wartime-photographers/>.
- Kember, S. (2016), *iMedia: the Gendering of Objects, Environments and Smart Materials*. Palgrave Macmillan,

- Kessels, E. (2017), *Many Lives of Erik Kessels*. Aperture, Nowy Jork.
- Kiereś, H. (1994), *Klasyczna teoria sztuki*. W: T. Rakowski [red.] *U źródeł tożsamości kultury europejskiej*, Lublin, s. 11. Pobrano z: <http://www.ptta.pl/lsf/publikacje/klasycznateoriasztuki.pdf>.
- Kingwell, M. (2019), *I Wish I were Here*, McGill-Queen's Univeristy Press, Montreal.
- Kortland, F. (2002), *The Origin and Nature of the Linguistic Parasite*. Pobrano z: (<https://www.kortlandt.nl/publications/art206e.pdf>).
- Kracauer, S., Levin, T. (1993), *Photography*. *Critical Inquiry*, 19(3), s. 421-436. Pobrano z: <http://www.jstor.org/stable/1343959> via scihub.
- Krauss, R. (1999), *Reinventing the Medium*. *Critical Inquiry*, 1999(2), s. 289-305. Pobrano z <http://jstor.org/stable/1344204> via sci-hub.
- Krawetz, N. (2011), *Looks Like It*. Pobrano z: <http://www.hackerfactor.com/blog/index.php?archives/432-Looks-Like-It.html>.
- Kristeva, J. (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, Nowy Jork.
- Latour B. (2005), *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, Oxford.
- Levin, D. M. (1999), *The opening of vision: Nihilism and the postmodern situation*. Routlege, Nowy Jork.
- Lister, M., et al. (2009), *New Media – a critical Introduction second edition*. Routlege, Londyn.
- Lozar, J. M. (2014), *Boredom with Husserl and Beyond*. W: *Prolegomena* 13 (1): s. 107–121.
- Lydenberg R. (1987), *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*. Univeristy of Illinois Press, Chicago.
- Lytard, J. F. (1984), *The Postmodern Condition*. Manchester University Press, Manchester. s. 60. Pobrano z; https://monoskop.org/images/e/e0/Lytard_Jean-Francois_The_Postmodern_Condition_A_Report_on_Knowledge.pdf.
- MacDonald, D. (1959) *Teoria kultury masowej*. W: Miłosz, C. [red.], *Kultura masowa*, Instytut Literacki.
- Manovich, L. (2017), *Instagram and Contemporary Image*. Pobrano z: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>.
- Manovich, L. (2001), *Language of New Media*. MIT Press, Cambridge.
- Manovich L. (2013), *Software takes command*. Bloomsbury, London.
- Marien, M. W. (2002), *Photography: A cultural history*. Harry N. Abrams Inc. Nowy Jork
- Markowska, M. *Koncepcja „światoobrazu” w filozofii Martina Heideggera*. Pismo Koła Naukowego Filozofii Kultury przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Pobrano z: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA2.html>.
- Mazur, A. (2006), *Nowi Dokumentaliści*. W: *Nowi Dokumentaliści*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- McLuhan, M. (1964), *Understanding Media – the Extension of Man*. Ginko Press, Berkley.
- Merelau-Ponty, M. (2001), *Fenomenologia percepcji*. Alatheia, Warszawa.
- Metzger, G. (1960), *Manifesto Auto-Destructive Art*. Pobrano z: <http://radicalart.info/destruction/metzger.html>.
- Miller, D., Edwards, W. K., (2007) *Give and Take: a study of consumer photo sharing culture and practice*. Pobrano z: <https://www.cc.gatech.edu/~keith/pubs/chi2007-photosharing.pdf>.
- Miller, V. (2011), *Understanding Digital Culture*. Sage Publications, Londyn.
- Mitchell, M., Wightman, S. (2012), *Typografia książki – podręcznik projektanta*. d2d.pl. Kraków.
- Michell, W. J. T. (2015), *Czego chcą obrazy*. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.

- Mitchell, W. J. T. (1986), *Iconology*. University of Chicago Press, Chicago. s. 26. Pobrano z: https://monoskop.org/images/9/90/Mitchell_WJT_Iconology_Image_Text_Ideology.pdf.
- Mitchell, W. J. T. (1994), *Reconfigured eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. MIT Press, Cambridge.
- Mosseri, A. (2018), *Bringing People Closer Together*. Pobrano z: <https://newsroom.fb.com/news/2018/01/news-feed-fyi-bringing-people-closer-together/>.
- Moran, D. (2000), *Introduction to phenomenology*. Routledge, London.
- Moran, M., J., Tegano, D., W. (2005). *Moving toward Visual Literacy: Photography as a Language of Teacher Inquiry*. W: *Early Childhood Research & Practice* 7(1). Pobrano z: <http://ecrp.uiuc.edu/v7n1/moran.html>.
- Mortensen, T. (2014), *Comparing the Ethics of Citizen Photojournalists and Professional Photojournalists: A Coorientational Study*. *Journal of Mass Media Ethics* 29(1), s. 19-37. DOI: 10.1080/08900523.2014.863125.
- Morton, T. (2013), *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Morton, T. (2011), *Sublime Objects*. W: Austin, M. et. Al. *Speculations* 2.
- Navas, E. (2013), *Turbulence: Remixes + Bonus Beats*. *New Media Fix* 1 Feb. 2007. Pobrano z: http://newmediafix.net/Turbulence07/Navas_EN.html.
- Nickas, B. (2005), *Przedmowa*. W: Shore, S. *American Surfaces*, Phaidon, London 2005.
- Niebending, W., J. (2011), *Photography, Phenomenology and Sight: Toward and Understanding of Photography through the Discourse of Vision*.
- Oliver P. (1997), *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World. Theories and Principles 1*, Cambridge University Press.
- Parr, M., Badger, G. (2004), *The Photobook: A History – Volume I*. Phaidon, Londyn.
- Peck, J., Tickell, A. (2002), *Neoliberalizing Space*. *Antipode*, 34; doi:10.1111/1467-8330.00247.
- Peterson, M. (2011), *Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69(2), s. 185-196. Pobrano z <http://www.jstor.org/stable/42635475> via scihub.
- Polte, M. (2017), *A Class of their Own – The Dusseldorf School of Photography*. Leuven University Press, Leuven.
- Prensky, M. (2001), *Digital Natives, Digital Immigrants*. W: *On the Horizon*. 9(5) MCB University Press.
- Rexer, L. (2013), *Edge of Vision*. Aperture, Nowy Jork.
- Roberts, J. (2014), *Photography and Its Violations*. Columbia University Press, Nowy Jork,
- Rogalo, J. (2013), *Beholder as a Co-creator in Visual Practices After the Digital Revolution*. Niepublikowana praca magisterska. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk.
- Rogalo, J. (2018), *Czym się żywi fotografia*. Pobrano z: <http://www.splesz.pl/jan-rogalo-czym-zywi-sie-fotografia-dzis/>.
- Rogalo, J. (2011), *Manifest Normalizmu*. W: *Normalizm II*. Wyd. Niezależne,
- Rogalo, J. (2018), *W poszukiwaniu nowego paradygmatu fotografii*. Nurt New Topographics a rozszerzanie pola medium W: *Nieczyporowski, R. (red.). W stronę artysty, z serii: Acta humaniora*. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk.
- Rosenberg, H. (1952), *The American Action Painters*. W: *ARTNews* 51(8).
- Rosler, M., Weinstock, J. (1981), *Interview with Martha Rosler*. *October*, 17, s. 77-98. Doi: 10.2307/778252. Pobrano z <http://jstor.org/stable/778252> via sci-hub.
- Rouille, A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Universitas, Kraków.
- Sartre, J. (1992), *Being and nothingness: A phenomenological essay on ontology*. Washington Square Press, Nowy Jork. S. 343. Pobrano z: https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.69160/2015.69160.Jean-paul-Sartre-Being-And-Nothingness_djvu.txt.

- Scheppe, W. (2011), *Lewis Baltz and the Garden of False Reality*. W: Baltz, L., Candlestick Point, Steidl, Gottingen.
- Shaviri, S. (2016), *Discognition*. Repeater Books, Londyn.
- Siemek, J. M. (1970), *Fryderyk Schiller*. Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Smithson, R. (1974), *Cultural Confinement*. Pobrano z: <http://www.robertsmithson.com>.
- Solomon-Godeau, A. (1989), *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*. *Social, Text* (21) s. 191-213. Doi:10.2308/827815. Pobrano z <http://jstor.org/stable/827815> via sci-hub
- Sontag, S. (2009), *O fotografii*. Karakter, Kraków.
- Sontag, S. (2010), *WIdok cudzego cierpienia*. Karakter, Kraków.
- Standing, G., (2011), *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury, Londyn.
- Svendsen, L. (2005), *A Philosophy of Boredom*. Reaktion Books, Londyn § Culture. Palgrave. Londyn.
- Van Driem, G. (2008), *The Language organism: Parasite or Mutualist?* W: *Studies in Slavic and General Linguistics* (330, *Evidence and Counter-Evidence: Essays in honour of Frederik Kortlandt: General Linguistics*. s. 101-112. Pobrano z: <https://www.jstor.org/stable/40997560>.
- Verbeek, P. (2005), *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*. Penn University Press.
- Walton, K. (1984), *Transparent Pictures; On the Nature of Photographic Realism*. *Critical Inquiry*, 11(2) s. 246-277. Pobrano z : <http://www.jstor.org/stable/1343394> via scihub.
- Whalen, C. (2009), *Interpreting vernacular photography: finding „me” – a case study*. W: Howells, R., Matson, R. W. (red). *Using Visual Evidence*. McGraw-Hill, Maidenhead.
- Wiley, C. (2011), *Depth of Focus*. Pobrano z: <https://frieze.com/article/depth-focus>.
- Witovsky, M. (2009), *Oral history interview with Lewis Baltz, 15-17 Listopad 2009*, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. Pobrano z: <https://americansuburbx.com/2013/11/interview-interview-lewis-baltz-2009.html>.
- Woo, B. (2009), *Subculture Theory and the Fetishism of Style*. *Stream: Inspiring Critical Thought*, 2(1). Pobrano z: <http://journals.sfu.ca/stream/index.php/stream/article/view/36>. s. 23-36.
- Żylińska, J. (2017), *Nonhuman Photography*. MIT Press, Cambridge.

