

Dorota Walentynowicz

---

„Fotografia wobec  
praktyk wizualności  
i polityki ekspozycji”

Dorota Walentynowicz

„Fotografia wobec praktyk wizualności i polityki ekspozycji”

część opisowa rozprawy doktorskiej

promotor: prof. Grzegorz Klaman

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Gdańsk 2022

# Spis treści

WPROWADZENIE .....	4
Przedstawienie zagadnienia badawczego .....	5
Kontekst artystyczny .....	8
Ramy teoretyczne i kluczowe koncepcje .....	11
Metodologia .....	13
1 : EWOLUCJE OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO .....	18
Natura obrazów fotograficznych .....	19
Poza analogowo-cyfrową dialektykę .....	22
Poza antropocentryczną optykę .....	27
Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej .....	30
2 : APARATY .....	34
Urządzenia i ich program .....	35
Zglobalizowana wyobraźnia i masowa konsumpcja obrazów .....	38
Operatorki .....	42
Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej .....	48
3: OGLĄDAJĄCE I OGLĄDANE .....	50
Re(dystrybucja) postrzegalnego .....	51
Emancypacja widzialnego we wczesnych praktykach fotografii .....	54
Opresyjne algorytmy : czym okiem patrzą maszyny .....	58
Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej .....	61
4 : SPOŁECZEŃSTWO KONTROLI .....	66
Fotografia i penetracja życia codziennego .....	67
Nie pozostało już nic do zobaczenia .....	74
Od dyscypliny do kontroli .....	77
Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej .....	80
5 : OPÓR .....	84
Trochę jak <i>Rok 1984</i> . .....	85
Przejęcie prawa do patrzenia .....	91
Słaby opór .....	96
Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej .....	104
PODSUMOWANIE .....	106
BIBLIOGRAFIA .....	112

## Przedstawienie zagadnienia badawczego

Fotografia jako technologia wizualizowania i kształtowania rzeczywistości od początku swojego istnienia analizowana była przede wszystkim w kategoriach semiotycznych – jako indeks motywowany ciągłością obrazu z jego odpowiednikiem w świecie rzeczywistym. W mojej pracy proponuję inne podejście. Centralnym zagadnieniem jest tu pytanie o metody wykorzystania medium fotografii jako mechanizmu kontroli społecznej i ustanawiania władzy – o to, w jaki sposób obrazowanie fotograficzne uwikłane jest w technologię władzy, w jaki sposób ją podtrzymuje i wytwarza. Badając to zagadnienie, będę odnosić się w dużej mierze do funkcji i znaczenia samego aparatu fotograficznego, który traktowany jest przeze mnie w kategoriach dyspozytywu – podobnie jak w teorii społecznej, gdzie dyspozytyw jest rozumiany jako dynamiczny zespół relacji władzy<sup>1</sup>. Kładę przy tym nacisk przede wszystkim na złożone relacje między aparatami i ich użytkownikami i staram się znaleźć możliwość wyjścia poza dualizm wolności i opresji w sposobie obchodzenia się z technologią wizualną.

Podążając za słynnym twierdzeniem Michela Foucaulta, mówiącym o tym, że tam, gdzie jest władza, tam jest i opór (lub, parafrazując, gdzie jest dyskryminacja, tam jest i emancypacja), skupię się na strategiach przekraczania ograniczeń, jakie były i są narzucane poprzez paternalistyczny dyskurs technologii fotograficznej. Zapytam między innymi o to, w jaki sposób we wczesnych latach rozwoju fotografii kobiety, których aktywność ograniczała się do pozornie mało ważnych zajęć domowych, zdołały wykorzystać fotografię jako narzędzie tworzenia archiwów i mikrohistorii oraz podważenia narzuconych im ról społecznych.

<sup>1</sup> M. Nowicka, *Kategoria dyspozytywu w analizach empirycznych* "Przegląd Socjologii Jakościowej" Tom XII Numer 1, 2016. s. 89.

Skonfrontuję to zjawisko ze współczesnymi praktykami słabego oporu wobec mechanizmów kontroli ukrytych w technologiach obrazowania. Będę przy tym analizować własną praktykę, opartą na idiosynkratycznej metodzie tworzenia obrazów i obiektów fotograficznych, wykorzystującą zasadę działania kamery otworkowej.

Podejmując ten nader szeroki temat, skupiam się na dwu studiach przypadków, związanych z wydarzeniami oddalonymi od siebie w czasie dokładnie o 100 lat. Pierwszym z nich jest kampania reklamowa firmy Kodak zainicjowana około 1915 roku pod hasłem „At Home with the Kodak („W domu z Kodakiem”), która ilustruje tendencję do pozycjonowania kobiet w roli domowych operatorek. Drugim wydarzeniem jest zaś spopularyzowanie w latach 2015–2016 opartych na fotografii form aktywizmu sieciowego, w którym fotografia umożliwiła wielu „niewidocznym” grupom społecznym nowe formy uczestnictwa w sferze publicznej. Obydwa przypadki analizuję nie tylko w odniesieniu do samej technologii fotograficznej, ale także badam ich znaczenie dla redefinicji pojęcia archiwum.

Zanim przejdę do szczegółowego przedstawienia zagadnienia badawczego chciałabym nakreślić ramy pojęciowe dla mojego rozumienia fotografii jako części szerszego kontekstu medialnego.

Joanna Żylińska zwraca uwagę, że w dyskursie akademickim fotografia jest traktowana dwojako – albo jako sztuka, albo jako praktyka społeczna<sup>2</sup>. W mojej pracy odnoszę się przede wszystkim do fotografii w perspektywie socjologicznej, która wykracza poza wizualny aspekt fotografii i bada nie tylko to, w jaki sposób ludzie robią zdjęcia, ale także to, jak fotografie wpływają na ich życie. Podobnie jak Żylińska, wychodzę poza typowe ukierunkowanie teorii fotografii na jej indeksykalność, reprezentację i zachowywanie śladów pamięciowych i skupiam się na nieprzedstawiających formach twórczości fotograficznej.

Bliskie jest mi stwierdzenie Kai Silverman, że fotografia to medium, które jest w stanie odsłonić nam świat, a nie tylko technika wymyślona przez trzech lub czterech mężczyzn w pierwszej połowie XIX wieku, udoskonalana w ciągu następnego stulecia, a dziś zastąpiona obrazami cyfrowymi<sup>3</sup>. Interesuje mnie to, w jaki sposób fotografia rozwija się z nami i w odpowiedzi na nasze jej zastosowania. Jakie historycznie czytelne formy przybiera i dokąd zmierza. W pracy będę odwoływać się zarówno do najwcześniejszej z tych form, jaką była kamera otworkowa,

<sup>2</sup> J.Żylińska, *Nonhuman Photography*, The MIT Press Massachusetts 2017 p. 3.

<sup>3</sup> K.Silverman, *The Miracle of Analogy*, Stanford University Press, 2015, p. 12.

która została raczej odnaleziona niż wynaleziona, do fotografii chemicznej, jak i do współczesnych form fotografii obliczeniowej.

Rozprawę zacznę od określenia pojęciowych ram i zdefiniowania podstawowych procesów, jakie towarzyszą ewolucji fotograficznej w ostatnich stu latach (rozdz.1).

Następnie przejdę do analizy funkcji i znaczenia samej technologii oraz konstrukcji aparatu fotograficznego dla procesów społecznych, jakie wywołuje fotografia, oraz opiszę proces kształtowania się masowego rynku fotograficznego. Szczególne miejsce poświęcę roli, jaką w tym procesie odegrały kobiety, odpowiedzialne za tworzenie domowych archiwów fotograficznych (rozdz. 2).

Dalej, uznając za fakt masowe oddziaływanie fotografii na relacje społeczne, opiszę, w jaki sposób fotografia z jednej strony dostarcza i podtrzymuje dominujące wzorce interpretacyjne, z drugiej zaś przyczynia się do podziałów w obszarze tego, co postrzegalne. Podejmując to zagadnienie, proponuję spojrzenie na fotografię nie tylko jako na środek tworzenia i dystrybucji obrazów, ale przede wszystkim jako na formę badania i dekonstrukcji procesu patrzenia i bycia oglądanym (rozdz. 3).

W kolejnym rozdziale omówię sposób, w jaki naiwna potrzeba przekształcania doświadczeń w obrazy doprowadziła do całkowitej penetracji życia codziennego przez aparaty i wytworzenia dzisiejszego społeczeństwa kontroli żyjącego w opresji algorytmów (rozdz. 4).

W końcu przedstawię strategie oporu, jakie daje zastosowanie metod, które – w trybie kontr-wizualności – podważają konwencjonalne sposoby obrazowania fotograficznego, a tym samym stanowią zaburzenie (glitch) w oprogramowaniu „czarnej skrzynki” i odsłaniają jej ukryte wymiary (rozdz.5).



## Kontekst artystyczny

W wielu moich pracach pierwszoplanową rolę odgrywa fotografia, a sam aparat fotograficzny jest ich głównym tematem. W centrum swoich dociekań umieszczam medialne uwarunkowanie spojrzenia – czyniąc to, kwestionuję nie tylko autorytet aparatu fotograficznego, ale także próbuję ujawnić intencje, które kryją się za obrazem i spojrzeniem. W mojej pracy relacja między obrazem a aparatem jest odwrócona. Obraz przeważnie nabiera eksperymentalnego i peryferyjnego statusu jako czysto indeksalny zapis padania światła. Podczas gdy obraz zdaje się rezygnować z funkcji przedstawiania przestrzeni, sam aparat zyskuje wymiar przestrzenny. Kamera-obiekty z serii *Algebra of Fiction* (2013) czy *Ubu Roi* (2013) wydają się wprost figuralne: stają się bytami, które pełnią funkcję przestrzennego odpowiednika dla widza i odwracają przyczynowość fotograficznej reprezentacji przestrzennej. Można je rozumieć jako odwrócone, wywrócone na zewnątrz wnętrza kamer, które starają się uwidocznic swoje wnętrza, jakby chciały nadać odcieleśnionemu i niemal niematerialnemu charakterowi fotografii fizyczną, przestrzenną formę. Odręczny charakter kamera-obiektów, ich modelowy wygląd i improwizowany dobór materiału (sklejka, tektura) sprawiają, że prace oscylują między pozornie niedokończonymi prototypami a dystopijnymi maszynami do oglądania. Widz nie jest pewien, czy obiekty te są faktycznie zdolne do obserwacji lub nadzoru, choć przy bliższym spotkaniu kamera-obiekty tracą swój „autorytet” i moc, okazują się kruche, chwiejne, a nawet bezbronne. Ważnym aspektem moich prac jest ironia, która pozwala przełamać powagę reżimu spojrzenia, sprawiając, że aparaty wydają się nieco niezręczne, a nawet sympatyczne. Ich figuratywny wygląd i potencjał „cielesnej” ekspresji czynią z nich bohaterów scenariusza przestrzenno-sytuacyjnego – spektaklu, który angażuje widzów, a nawet integruje ich we wspólnej choreografii. Gra spojrzeń między widzami a aparatami rozwija się jako zakłócenie - obserwator/ka i obserwowana/y zamieniają się rolami.

il. "Algebra of Fiction"  
kameraobiekty  
2013  
(tektura)





il. "Ubu Roi"  
kameraobiekt  
2013  
(sklejka)

## Ramy teoretyczne i kluczowe koncepcje

Jednym z kluczowych terminów, jakie pojawiać się będą w mojej pracy, jest pojęcie „aparatu”, którego rozumienie podąża za dwoma tropami interpretacyjnymi. Jeden z nich odnosi się do teorii Michela Foucaulta (nazywany tu dyspozytywem), drugi zaś do Viléma Flussera (nazywany aparaturem).

Dyspozytyw<sup>4</sup> (od franc. *dispositif* – słowa, które bywa tłumaczone jako „urządzenie”) to – obok znanej analityki wiedzy/władzy i kategorii rządomyślności – kluczowy składnik analizy społecznej Foucaulta. Dyspozytyw to jednak mniej znany pośrednik między tymi dwoma ujęciami. *Dispositif* opisuje sieć władzy składającą się z heterogenicznego zespołu mechanizmów i praktyk regulacyjnych. Przy czym – jak pisze Giorgio Agamben<sup>5</sup> – nie mamy tutaj do czynienia z terminem szczególnym, który odnosiłby się tylko i wyłącznie do technologii władzy. Dyspozytywy nie sprowadzają się jedynie do tych czy innych środków nadzoru czy technologii, ale zajmują w strategii Foucaulta miejsce, z którego w krytyczny sposób definiuje on uniwersalia. Termin dyspozytyw jest używany przeze mnie przede wszystkim po to, by podkreślić, że media fotograficzne to nie tylko technologiczne artefakty, ale też instrumenty zawsze uwikłane w praktyki.

Agamben odnosi ponadto foucaultowski *dispositif* do greckiego terminu *oikonomia*, to znaczy ogółu praktyk, wiedzy, środków i instytucji, których celem jest zarządzanie i kierowanie myślami oraz działaniami ludzi w sposób, który ma być użyteczny i odpowiedni. Dyspozytyw/urządzenie oznacza więc to, w czym i przez co realizuje się czysta praktyka rządzenia bez żadnej podstawy w bycie. Dlatego urządzenia zawsze łączą się z procesami upodmiotowienia, to znaczy zawsze muszą produkować swoje podmioty<sup>6</sup>.

Vilém Flusser natomiast, wprowadzając do filozofii fotografii pojęcie „apparatusa”, nazwał go narzędziem symulującym myśli „tak złożonym, iż osoba wykorzystująca je, nie może go pojąć”<sup>7</sup>. Dla Flussera „apparatus” jest terminem o pierwszorzędnym znaczeniu – stanowi klucz do epoki posthistorycznej, wyznacza zasady zaprogramowanego fun-

<sup>4</sup> M. Foucault, *The birth of biopolitics: Lectures at the College de France 1978 /1979* red. Michel Senellart, Palgrave, Basingstoke 2008.

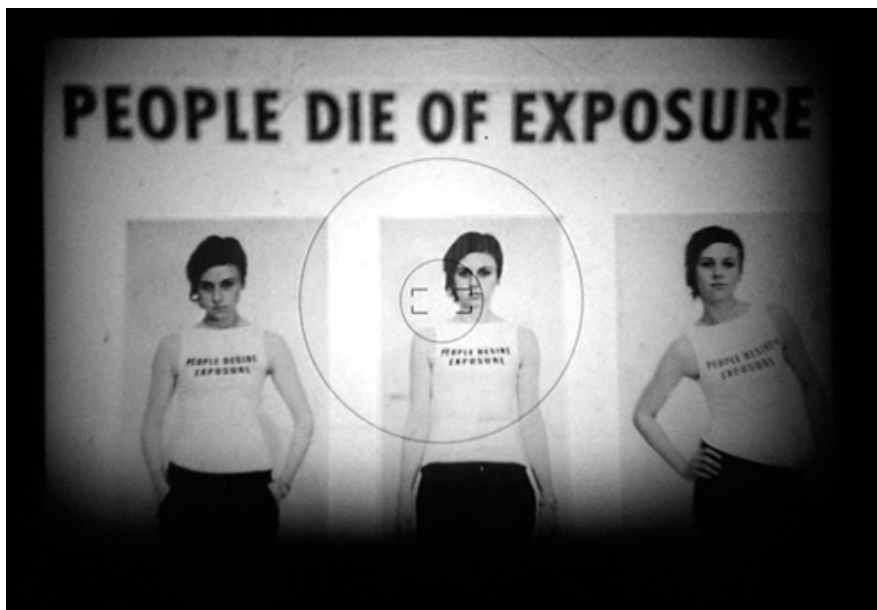
<sup>5</sup> G. Agamben, *Czym jest urządzenie?* [tłum. J. Majmurek] w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010. p.87.

<sup>6</sup> *ibidem* p.91.

<sup>7</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia, Warszawa 2015, p. 27.



il. "People die of exposure",  
performance 2005



kcjonowania, w ramach którego aktywowani są funkcjonariusze lub gracze. W traktacie *Ku filozofii fotografii* Flusser pisze: „Aparat fotograficzny czyha na fotografię; ostrzy zęby w gotowości. Ta gotowość do działania ze strony aparatów, ich podobieństwo do dzikich zwierząt, jest uchwycone w próbie etymologicznego zdefiniowania tego terminu”<sup>8</sup>. Flusser opiera się tutaj na łacińskim pochodzeniu terminu „aparat”, który wywodzi się od *apparare*, czyli „przygotować się do” (połączenie przedrostka *ad-*, czyli „do-” i rdzenia *parare* – „przygotować”). To prowadzi go do odczytywania fotografii jako fenomenu wpisanego w splot urządzeń do przechwytywania obrazów, różnych komponentów oraz procesów chemicznych i elektronicznych, a także ludzi wyposażonych we wzrok i technologię.

Kolejnym kluczowym pojęciem jest „ekspozycja”. Jest to określenie techniczne, w fotografii oznaczające naświetlenie. „Polityka ekspozycji” natomiast to termin odnoszący się do ideologii nadzoru, stosowanej przez rządy w partnerstwie z gigantami internetowymi; do kapitalizmu nadzoru wspomaganego przez neoliberalne uporządkowanie świata. Polityka ekspozycji oznacza rosnące możliwości śledzenia wszystkiego, co robimy, i ujawniania naszych tajemnic. Prowadzi ona do wykorzystywania dominacji w gospodarce opartej na danych w celu nieustannego progresu, osiąganego pomimo jego społecznych kosztów. Polityka ekspozycji to pojęcie, które prowadzi z powrotem do zainspirowanej wiele lat temu przez Michela Foucaulta dyskusji na temat relacji wiedzy i władzy.

<sup>8</sup> ibidem, p. 22.

Podobnie wizualność – rozumiana jako dziedzina polityczna, estetyczna i technologiczna – będzie przeze mnie interpretowana przede wszystkim w kontekście stosunków władzy, jakie wyznacza. Wizualność to koncepcja z początku XIX wieku, oznaczająca wizualizację historii. Jako taka była ona centralnym elementem legitymizacji zachodniej hegemonii w świecie kolonialnym. Nicholas Mirzoeff w książce *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* wywodzi historyczne dziedzictwo wizualności od XIX-wiecznego historyka Thomasa Carlyle’a, który opisał wizualność jako autorytarną aktywność percepcyjną, która nadaje dowódcy moc zarówno techniczno-naukową, jak i mistyczną<sup>9</sup>. Mirzoeff wyjaśnia, w jaki sposób wizualność łączy autorytet z władzą i powoduje, że władza wydaje się oczywista dzięki technikom klasyfikacji, separacji i estetyzacji. Badacz pokazuje jednocześnie, w jaki sposób każdemu kompleksowi wizualności przeciwstawiają się zniewoleni i skolonizowani, domagający się autonomii wobec władzy i roszczeni o prawo do patrzenia.

## Metodologia

Jako metodologię w mojej pracy zamierzam zastosować podejście transwersalne (z łac. poprzeczne), które pozwala na zarysowanie relacji między tak zwanymi starymi i nowymi mediami fotograficznymi w sposób nieliniarny. Transwersalna praktyka redefiniuje warunki produkcji treści wizualnych, łącząc ze sobą heterogeniczne historie, instytucje, aktorów i materiały. Przy czym transwersalność oznacza nie tylko przemieszczanie się między dyscyplinami, ale także przemieszczanie się między teorią a praktyką. Podążam tutaj za argumentem Kristofera Gansinga, mówiącym o tym, że transwersalność<sup>10</sup> pozwala myśleć o relacjach między społeczeństwem, kulturą i technologią w sposób niedialektyczny – jako zawsze nierozwiązanych i stale przechodzących transformację<sup>11</sup>. Ponadto, rozważając relacje między starymi a nowymi mediami w sposób nieliniarny, podejście transwersalne, które jest właściwe między innymi dla dziedziny archeologii mediów, pozwala na konceptualizację rozwoju technologicznego w nowy sposób. Jak pisze Gansing, „pozwała na

<sup>9</sup> N. Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press, Durham 2011, p. 13.

<sup>10</sup> Transwersalność w teorii i praktyce kulturowej, oznacza ruch rozciągający się poza dane terytoria lub instytucje i ich praktyki, jako wyzwanie dla danej struktury i systemu poprzez połączenie elementów heterogenicznych.

<sup>11</sup> K. Gansing, *Transversal Media Practices - Media Archaeology, Art and Technological Development*, Malmö University School of Arts and Communication, Malmö 2013 p. 15.

odrzućcie ideę, że technologie medialne zawsze postępują ku lepszemu zgodnie z heglowskim teleologicznym marszem historii, gdzie to, co było wcześniej, jest zawsze niczym więcej niż błędym poprzednikiem bardziej doskonałej formy w teraźniejszości”<sup>12</sup>.

Swoje podejście etyczne sytuuję natomiast w kontekstowych ramach kontrpubliczności. Pojęcie kontrpubliczności, zostało zaproponowane przez Aleksandra Klugego i Oskara Negta w analizie proletariackich kontrpubliczności z 1972 roku i rozbudowane przez Nancy Fraser do postaci „kontrpubliczności podporządkowanych” w roku 1990. Fraser zdefiniowała kontrpubliczności jako „równoległe pola dyskursywne, w których członkowie podporządkowanych grup społecznych tworzą i rozpowszechniają kontradyskursy, co z kolei pozwala im formułować opozycyjne interpretacje ich tożsamości, interesów i potrzeb”<sup>13</sup>. Pojęcie Fraser wywodzi się z krytyki nakreślonej przez Jürgena Habermasa obrazu wspólnej sfery publicznej jako opartej na konsensusie i służbie mitycznemu dobru wspólnemu.

Sfera publiczna to przede wszystkim system dominacji i dyskryminacji, który generuje wykluczonych, podwładnych, a nawet wrogów publicznych. W odpowiedzi na wykluczenie z dominującej publiki powstają kontrpubliczności. Kontrpubliczności rozpoznają podporządkowujące wymiary danej tożsamości (np. płeć, pochodzenie etniczne, orientację seksualną) i traktują je jako główną zasadę organizującą, ale jednocześnie oferują przestrzeń, w której może narodzić się opór przeciwko instytucjonalnej i kulturowej hegemonii<sup>14</sup>. Podporządkowani (*subalterns*) to termin wywodzący się z postkolonialnej teorii Gayatri Chakravorty Spivak. Nie są oni grupą homogeniczną, ale raczej podzielonym, heterogenicznym, niespójnym bytem. Nie łączy ich wspólna wola, ale zawsze stanowią zarzewie oporu, potencjalnie destrukcyjnego dla dominujących elit. Podporządkowani milczą – ale kiedy ośmielą się mówić, przestają być podporządkowani. I przestają być publicznością<sup>15</sup>.

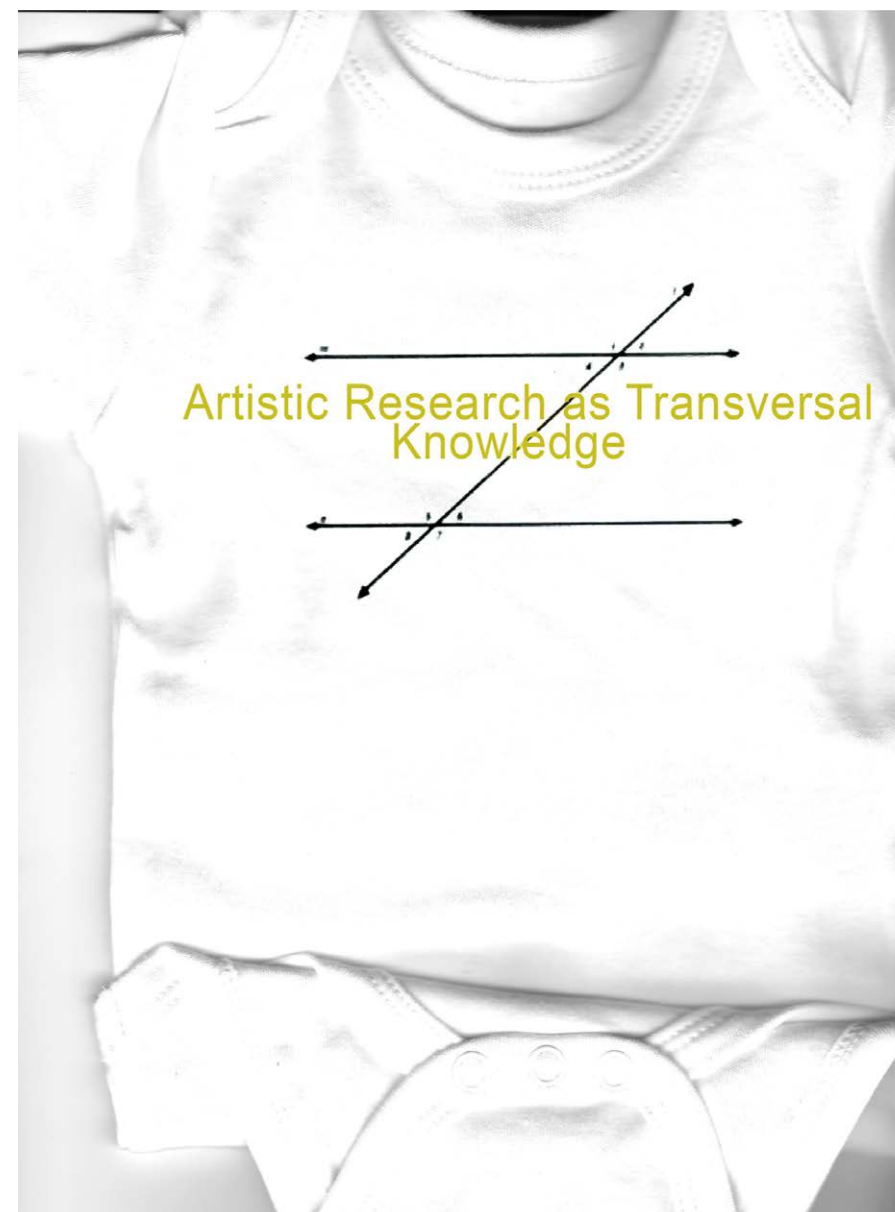
<sup>12</sup> ibidem, p. 19.

<sup>13</sup> N. Fraser, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, „Social Text”, No. 25/26, Duke University Press 1990, pp. 56-80.

<sup>14</sup> ibidem, p. 53.

<sup>15</sup> G.C. Spivak, *Can the Subaltern Speak? w: Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1988.

il. „Transversal  
research  
as maternal practice  
(after Mary Kelly)”  
nadruk na ubranku  
niemowęcym 2021





il.  
"M-----"  
( Waschkaue :  
Dividing Line)"  
haft na flaneli  
2018

# 1. Ewolucje obrazu fotograficznego

Przy całej świadomości radykalnych zmian, jakim uległo medium fotograficzne wraz z tzw. rewolucją cyfrową, opowiadam się za rozszerzeniem dotychczasowych definicji fotografii, a nie ich porzuceniem. Argumenty dotyczące zachowania ciągłości fotografii są ważne dla mojej pracy, ponieważ zmierzam do wykazania zbieżności procesów, jakie miały miejsce na początku XX wieku, kiedy fotografia analogowa wchodziła w powszechne użycie, i 100 lat później, kiedy spopularyzowana została fotografia cyfrowa. Jednocześnie chciałabym podkreślić, że następstwo czasowe – wbrew progresywistycznej teorii mediów – nie oznacza dla mnie wcale technologicznej wyższości nowszego nad starszym.

## Natura obrazów fotograficznych

Przekształcony w strumień danych cyfrowy obraz nie ma już stałej formy – ma tylko połączenia. Jeśli kiedyś był wyjątkowym momentem ekspozycji światła i cienia, to dziś rozprasza się w ulotnych punktach styku między milionami kamer sieciowych. Jak konstatuje teoretyk kultury Ken Hollings, „przechwytywany i udostępniany, ale nigdy nie utrwalony, ten nowy porządek informacji wizualnych szybko zanika w samym sobie”<sup>1</sup>. Taka sama ulotność i płynność obrazu, jaką przypisujemy dzisiejszym mediom cyfrowym, charakteryzowała także klasyczną, średnio-wieczną kamerę otworkową.

Klasyczna *camera obscura* (XIII–XVII w.) pozwala doświadczyć w sposób niezapśredniczony przepływu obrazów fotograficznych – zaciemniona komora z małym otworem, przez który wpadało światło, niosąc strumień odwróconych obrazów, pochodzących ze świata zewnętrznego. Ten ciągły przepływ obrazów istniał tylko w momencie, w którym się pojawił. Kaja Silverman tak opisuje ten proces: „Ta płynność [obrazu] zmywała wszelkie rozróżnienia, od których zależy współczesna podmiotowość, dlatego siedemnastowieczny człowiek próbował «okularyzować» *camera obscura*, zastępując świat percepcyjny reprezentacjami mentalnymi i przekształcając *camera obscura* w urządzenie służące do zatrzymania strumienia obrazu”<sup>2</sup>. Dopiero o wiele późniejszy dagerotyp pozwolił na utrwalenie i zatrzymanie obrazów fotograficznych na światłoczułym podłożu. Wraz z dagerotypem retoryka przepływu ustąpiła miejsca retoryce odcisku, śladu, inskrypcji.

<sup>1</sup> K.Hollings, *The Bright Labyrinth: Sex, Death and Design in the Digital Regime*, Strange Attractor Press, London 2014, p. 25.

<sup>2</sup> K.Silverman, *The Miracle of Analogy*, Stanford University Press, 2015, p. 70.



Do końca XIX wieku fotografia pozostawała głównie aktywnością dla zamożnych dżentelmenów – członków intelektualnej i arystokratycznej elity, którzy tworzyli towarzystwa i publikowali czasopisma, po to by dzielić się swoimi odkryciami, wymieniać fotografiami i upowszechniać nowe medium. To oni stworzyli załączki fotograficznego dyskursu i próbowali opisać naturę tego nowego wynalazku. Jak wykazała Grace Seibeling w swoich szeroko zakrojonych badaniach na ten temat (*Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*), fotografia amatorska w latach 40. i 50. XIX wieku zyskała popularność właśnie dzięki figurze „dżentelmena”, którego niezależność finansowa uwolniła go od konieczności zarabiania na życie i który w czasie wolnym poświęcał się aktywnościom intelektualnym – przede wszystkim takim, które pozostawiały namacalny, widoczny rezultat. Dżentelmeni-amatorzy spędzali swój wolny czas na kultywowaniu takich zainteresowań naukowych czy artystycznych jak malarstwo pejzażowe, kolekcjonowanie, nauka języków archaicznych czy właśnie fotografia. Te zajęcia klasy wyższej były często określane jako „racjonalna rekreacja”, co umiejscawiało je w wiktoriańskim dyskursie powagi i „wyższego” celu.

Anglik William Henry Fox Talbot, jeden z mężczyzn, którym powszechnie przypisuje się wynalezienie fotografii w 1839 roku, reprezentuje właśnie ów paradygmat poważnego amatora. Finansowo niezależny, studiował matematykę, chemię, astrologię i asyriologię. W piśmie „The Pencil of Nature”, publikowanym w latach 1844–1846 i uważanym za jeden z najważniejszych wczesnych traktatów o fotografii, Talbot ewidentnie pisze dla czytelników, których zalicza do podobnych sobie dżentelmenów-amatorów – chcących poświęcić sporo czasu i wysiłku na poznanie cudów chemii i tak jak on wykazujących zainteresowanie sztuką, architekturą i literaturą. Opisując wykonane przez siebie odbitki, podkreśla, że „efekty tej pracy zostały uzyskane przez samo działanie światła na delikatny papier. Zostały uformowane lub przedstawione wyłącznie środkami optycznymi i chemicznymi, bez pomocy osób zaznajomionych ze sztuką rysowania. Zostały odcisnięte ręką Natury”<sup>3</sup>. To nie fotograf tworzy obraz, ale raczej obraz tworzy siebie sam.

Biorąc pod uwagę strukturę społeczną Wielkiej Brytanii, dżentelmen-amator był znacznie silniejszą postacią w Anglii niż w Stanach Zjednoczonych, ale również tam dziedzina fotografii amatorskiej w pierwszych dekadach fotografii była w dużej mierze podporządkowana etyce dżentelmeńskiej, która kładła nacisk na edukację, zaangażowanie i dobry gust. Fotografia jawiła się tu jako poważana praktyka, godna szacunku zarówno środowiska artystycznego, jak i naukowego.

Oliver Wendell Holmes, amerykański lekarz i pisarz, który publikował regularnie na łamach „The Atlantic Monthly”, szukał wyjaśnienia dla natury obrazu fotograficznego w atomistycznej teorii percepcji Demokryta z Abdery. Według filozofii Demokryta atomy istnieją nie tylko w materii, ale także we właściwościach, takich jak percepcja i funkcje duszy ludzkiej. Holmes w swoim artykule o fotografii z 1859 roku porównuje emanacje ciał do filmu, przy czym używa tu słowa „film” w jego pierwotnym znaczeniu – jako cienkiej folii<sup>4</sup>. Pisze on: „Demokryt z Abdery [...] nauczał, że wszystkie ciała nieustannie zrzucają z siebie obrazy, których subtelne emanacje, uderzając w nasze organy cielesne, dają początek naszym doznaniom. [Obrazy te] są bezustannie zrzucane z powierzchni ciał stałych, podobnie jak kora zrzucana jest przez drzewa. Te ulotne filmy [...] nie istnieją realnie, w oddzieleniu od swojego oświetlonego źródła i giną natychmiast po jego wycofaniu. Gdyby ktoś podał metalowe spekulum Demokrytowi z Abdery i kazał mu spojrzeć na swoją twarz, obiecując, że jeden z filmów zrzucanych z jego twarzy powinien tam zostać, tak aby ani on, ani nikt nie mógł zapomnieć, jakim był człowiekiem, filozof roześmiałby się. Ale to właśnie uczynił dagerotyp. Utrwalił najbardziej ulotne z pojęć, które filozof odnosił do niestabilności i nierzeczywistości. Fotografia triumfem zwieńczyła ten proces, powodując, że kartka papieru odbija widoki jak lustro i zatrzymuje je jako obraz”<sup>5</sup>.

William Jerome Harrison, XIX-wieczny angielski geolog, opublikował w 1887 roku jedną z pierwszych *Historii fotografii*. Harrison charakteryzuje fotografię – zgodnie ze swoim geologicznym powołaniem – jako odcisk (*impression*). Fotografia w tym rozumieniu jest procesem tak starym, jak opalanie ludzkiej skóry na słońcu czy wybielanie wosku przez słońce lub każdy inny proces, w którym słońce zostawia ślad na ciele stałym. Harrison nie tylko wskazuje na pozaludzki element fotograficznej impresji, ale wydaje się też dawać do zrozumienia, że fotografia istniała od zawsze – trzeba ją było tylko odkryć i utrwalić na trochę dłużej – a nie wymyślić czy wynaleźć<sup>6</sup>.

4 „Film : cienka warstwa jakiejś substancji na powierzchni ciała stałego” : słownik PWN. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/film.html> (dostęp: 9.04.2022).

5 O.W.Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, „The Atlantic Monthly”, vol. 6, Boston 1859.

<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/> (dostęp: 9.04.2022).

6 J.W. Harrison, *History of Photography*, , Scovill, New York 1887, p. 107.

## Poza analogowo-cyfrową dialektykę

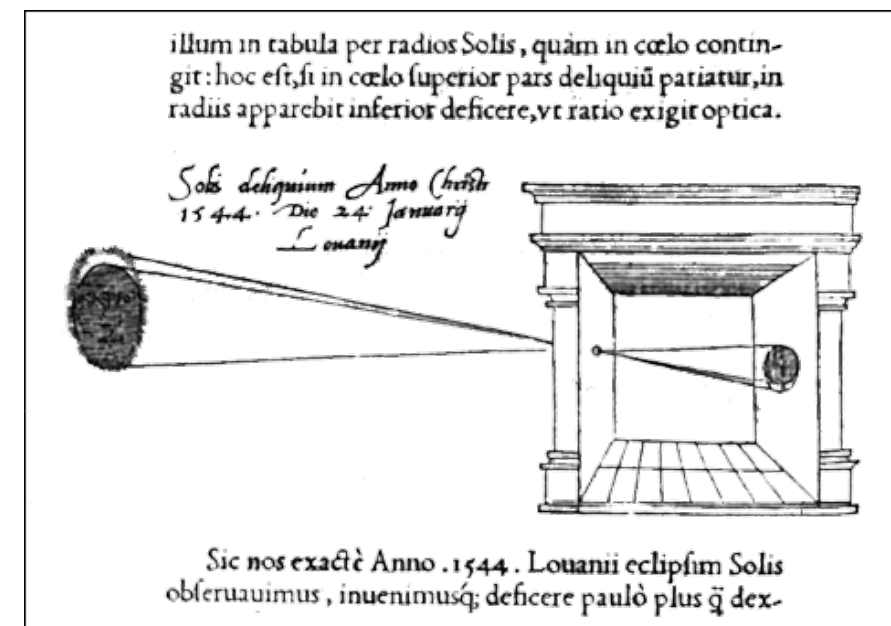
Technologia cyfrowa odegrała znaczącą rolę w transformacji fotograficznego krajobrazu. Fotografie funkcjonują dziś nie jako pojedyncze obiekty, na które należy patrzeć, a raczej jako przepływy danych, w który należy od czasu do czasu się zanurzać. Aparat natomiast to już nie światłoszczelne pudełko, w którym uwięzione są odwrócone widoki świata, ale całkowicie usieczione urządzenie, przez które obrazy przepływają świetlistym strumieniem. Wraz ze zmianą cyfrową zmieniła się przede wszystkim rola fotografii w naszych relacjach społecznych: nastąpiło przejście od zachowywania wspomnień do dzielenia się doświadczeniami. Fotoobrazowanie jest teraz szybsze i bardziej dostępne niż kiedykolwiek, zarówno pod względem finansowym, jak i geograficznym. Zapewne można założyć, że dla wielu osób robienie zdjęć jest dziś częściej wykorzystywaną funkcją telefonu komórkowego niż prowadzenie rozmów telefonicznych. A ludzie robią dziś więcej zdjęć telefonami niż jakimkolwiek innym aparatem. Fotografia przekształciła się z medium, które służyło do gromadzenia ważnych wspomnień, w interfejs komunikacji wizualnej. Jak pisze Ken Hollings w książce *The Bright Labyrinth*, „jesteśmy jak pasażerowie bez celu, których jedyna rola polega na dostarczaniu aparatom treści do pochwylenia”.

Ciekawe, iż już w 1986 roku Vilém Flusser dokładnie przepowiedział przyszłość fotografii: „Wkrótce zdjęcia odłączą się od swojego materialnego nośnika i wyemigrują w pole elektromagnetyczne, porzucając chemię: nie będą już oglądane na papierze, ale na ekranach. To jest rewolucja techniczna – a w zasadzie wszystkie rewolucje kulturowe mają podłoże techniczne. Te nowe zdjęcia będą się odróżniały od fotografii chemicznej w trzech zasadniczych kwestiach: (1) są praktycznie wieczne; nie podlegają entropii, drugiej zasadzie termodynamiki. (2) Mogą się przemieszczać i wydawać dźwięk. (3) Mogą zostać zmodyfikowane przez swoich odbiorców”<sup>7</sup>.

Jednak rewolucja cyfrowa tylko pozornie zmieniła ontologię fotografii, która przecież od początku była płynna. Fotografia była i jest ulotnym strumieniem obrazów, które od czasu do czasu rozmaite wynalazki techniczne pozwalały zatrzymać na takim czy innym podłożu. Fotografia w swojej ewolucji nieustannie lawiruje pomiędzy skupieniem i rozproszeniem, pochwyleniem a przepływem. Transformacja analogowo-cyfro-

7 V. Flusser, *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*, „Leonardo”, 19:4, 1986, pp 329-332.

il. Gemma Frisius,  
camera obscura  
i zaćmienie słońca  
w Louvain w 1544 r.



wa tylko te procesy spotęgowała. Zachowanie ontologicznej ciągłości z wcześniejszymi wcieleniami medium fotograficznego jest więc zasadne, jednak pod warunkiem – jak postuluje Edgar G. Cruz – że jesteśmy przygotowani na zakwestionowanie dość ograniczającego semiotyczno /indeksalnego rozumienia obrazów fotograficznych<sup>8</sup>.

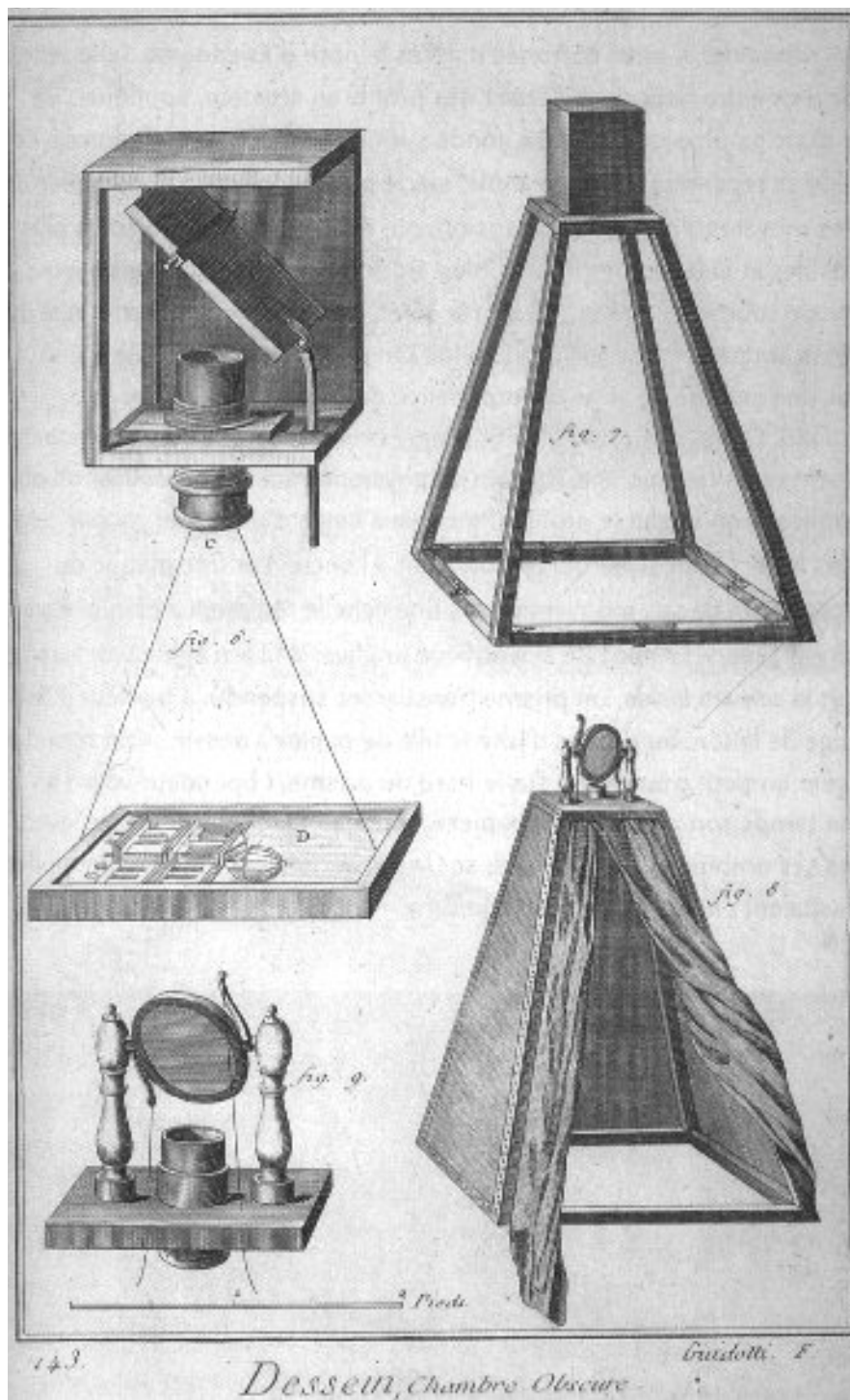
Porzucenie indeksalnego rozumienia obrazów fotograficznych, które pozwoliłoby przenieść debatę o fotografii poza analogowo-cyfrową binarność, polega z jednej strony na rozpoznaniu formatywnej roli światła w procesie fotograficznym, a z drugiej na skupieniu się na aspekcie czasowym fotografii jako na chwilowej stabilizacji przepływu. Dla Joanny Żylińskiej to właśnie moment chwilowej stabilizacji wskazuje na ontologiczną osobliwość fotografii, pozwalając uznać fotografie za formy ustabilizowanych percepcji i „rodzaj imprintów występujących w różnych mediach”<sup>9</sup>.

Stabilizacja obrazu łączy się zawsze z chwilowym pęknięciem w czasie, które wskazuje na hiatus, czyli rozziw, rozerwanie między momentem zapisu obrazu przez światło, który ma miejsce w aparacie, a momentem jego „wywołania”, czyli odzyskania obrazu, który ma miejsce podczas jego oglądu. Daniel Rubinstein pisze, że w tym rozerwaniu stan ontologiczny obrazu fotograficznego ujawnia się jako różnica między dwoma niewspółmiernymi stanami. Zasadą fotografii nie jest więc in-

8 E. Gomez Cruz *Photo-genic assemblages: Photography as a connective interface*, w: *Digital Photography and Everyday Life*, Routledge, London 2016, p.238.

9 J. Żylińska, *Nonhuman Photography*, The MIT Press Massachusetts 2017.





il. camera obscura  
i jej przednowoczesne  
odmiany

deksacyjne powiązanie przeszłości z terażniejszością, ale wizualne przedstawienie wewnątrznie podzielonego czasu<sup>10</sup>.

Rozpoznanie formatywnej roli światła w procesie fotograficznym pozwala na zestawienie różnorodnych form zapisu w jednej kategorii. I tak, czarno-biały film fotograficzny rejestruje odcisk światła na powierzchni pokrytej atomami srebra. W ten sposób, pod wpływem reakcji fizyko-chemicznej, która jest możliwa dzięki światłoczułym właściwościom kryształów halogenku srebra, powstają obrazy monochromatyczne. W filmie kolorowym warstwa celuloidowa jest pokryta kilkoma warstwami emulsji, w których ziarna halogenku srebra zostały uczulone spektralnie – każda z nich jest wrażliwa na inne światło: niebieskie, zielone lub czerwone. Każde zdjęcie jest więc potrójnym utajonym obrazem z wielowarstwowym zakresem kolorów, który zostaje odtworzony podczas wywołania. Aparat cyfrowy natomiast – wynaleziony w 1975 roku przez amerykańskiego inżyniera Stephena J. Sassona z firmy Eastman Kodak – wykorzystuje matrycę CCD (*charge-coupled device*), czyli układ wielu elementów światłoczułych, z których każdy rejestruje, a następnie pozwala odczytać sygnał elektryczny proporcjonalny do ilości padającego na niego światła.

Obraz cyfrowy to zasadniczo kod, który można uruchomić za pomocą różnych interfejsów i różnych urządzeń. Arild Fetveit podkreśla, że cechą charakterystyczną fotografii cyfrowej jest radykalne oddzielenie nośnika pamięci od nośnika wyświetlania, co jest jednym z fundamentów logiki informatyki – takie rozróżnienie charakteryzuje ogólną logikę działania komputera. W formie zapisanej cyfrowo fotografia jest gotowa do wywołania i zmaterializowania na wszelkich dostępnych powierzchniach – czy to na ekranach różnych urządzeń, na papierze drukarki czy na bardziej „ambitnych” formach ekspozycji, takich jak t-shirt czy para trampek. Plik obrazu cyfrowego ma jedynie wirtualną egzystencję, jest potencjalny, musi więc zostać odzyskany, przywołany, abyśmy mogli go zobaczyć. Obraz zamanifestuje się inaczej w zależności od tego, czy umieszczony jest na ekranie, papierze czy jeszcze innej powierzchni. Gdy „przywołanie” dobiega końca – na przykład kiedy przechodzimy do wyświetlania innego obrazu na naszym ekranie – przestaje on istnieć jako obraz. Fetveit wskazuje tu na duże podobieństwo do fotografii analogowej: „Proces negatywno-pozytywny, upubliczniony przez Talbota

<sup>10</sup> D. Rubinstein, *Post-representational Photography, or the Grin of Schrödinger's Cat*, w: *Photography reframed*, I.B. Tauris, London 2018.

w 1839, wprowadza separację, która traktuje negatyw jako uprzywilejowane medium przechowywania fotografii, podczas gdy pozytyw ma zajmować się funkcją wyświetlania (choć oczywiście odbitki pozytywowe też bywały przechowywane – m.in. w albumach rodzinnych)<sup>11</sup>. Ta ontologiczna niepewność obiektu fotograficznego odzwierciedla się w pytaniu o jego oryginał: co jest oryginałem – negatyw czy pozytyw? W praktykach archiwistycznych negatyw często uważany jest za oryginał i tym samym zasługuje na ochronę i digitalizację. W obrocie sztuki jednak oryginałem bywa kopia pozytykowa wykonana na specjalnym papierze o określonej wielkości, być może również podpisana i prezentowana w wybranej ramie.

Innym wspólnym dla fotografii cyfrowej i analogowej tropem jest trop „braku”. Niezależnie od tego, czy analogowa, czy cyfrowa, fotografia jest zawsze „zdjęta”, „zabrana” – wyjęta z jej źródła<sup>12</sup>. „Fotografia to ten paradoksalny obraz, pozbawiony grubości i substancji (i w pewnym sensie całkowicie nierealny), który czytamy bez wypierania się poglądu, że zachowuje coś z rzeczywistości, z której została w jakiś sposób uwolniona poprzez swój fizykochemiczny układ”<sup>13</sup> – pisał o fotografii analogowej Hubert Damisch w roku 1978. Jean Baudrillard z kolei wskazywał, że fotografia izoluje, fragmentaryzuje, uszczegóławia i uszczupla przedmiot tak, że zachowuje moment zniknięcia, przy czym „to lekkie przemieszczenie nadaje przedmiotowi magię, dyskretny urok wcześniejszej egzystencji”<sup>14</sup>. Na ten trop zwraca też uwagę Flusser w tekście *The Photograph as Post-Industrial Object*: „Zdjęcia są bezwartościowe jako przedmioty, ponieważ informacje, które zawierają, są przechowywane gdzie indziej i mogą być łatwo przenoszone z jednej bezwartościowej powierzchni na drugą. Obiekt postindustrialny jest obiektywnie bezwartościowy i zawiera informacje, które można powielić oraz informacje opracowane przez zautomatyzowany aparat. Jeśli więc mamy ogarnąć fotografię (i kulturę postindustrialną w ogóle), musimy skoncentrować się na aparacie fotograficznym (i ogólnie na aparacie)”<sup>15</sup>.

Co niniejszym czynię.

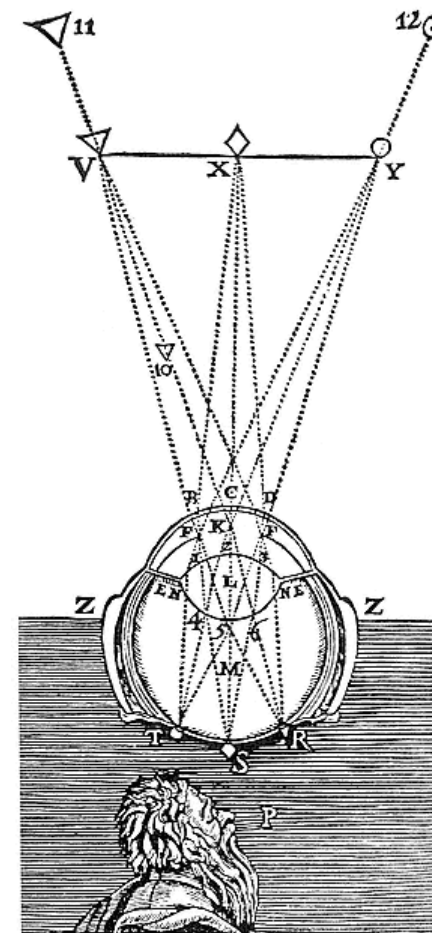
11 A. Fetveit, *The Ubiquity of Photography*, w: *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, MIT Press, Cambridge 2013.

12 Ten akt zabrania wyraża się we frazeologii: m.in. „to take a photograph” (eng.), *prendre une photo* (fr.) *να βγάλω φωτογραφία*, (gr.)

13 H. Damisch, *Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image*, „October” No. 5, 1978, p.70.

14 J. Baudrillard, *Art and Artefact*, Sage Publications, London 1997, p.30.

15 V. Flusser, *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*, Leonardo, 19:4, 1986, 329-332.



il.  
René Descartes  
„Obraz siatkówkowy”,  
*La Dioptrique* 1637

## Poza antropocentryczną optykę

W narracji kartezjańskiej sprawstwo zostało oderwane od form percepcyjnych, aby można je było przenieść na ludzkie spojrzenie. W czwartej części traktatu o optyce Kartezjusz argumentuje, iż „należy wystrzegać się założenia, że aby odczuwać, umysł musi postrzegać pewne obrazy przekazywane przez objekty do mózgu, jak to powszechnie przypuszczają nasi filozofowie”<sup>16</sup>. Zamiast tego Kartezjusz przekonuje, że obraz świata tworzony jest na siatkówce oka. Maurice Merleau-Ponty w tekście *Oko i umysł*, przestrzegając przed naśladowaniem *Optyki* Kartezjusza, pisze, że jest ona brewiarzem myśli, która nie chce już trwać w widzialnym i postanawia budować widzialne według modelu w myślach<sup>17</sup>.

16 R. Descartes, *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*, Hackett Publishing Company, Indianapolis/ Cambridge 2001, p.87.

17 M. Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, w: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, red. Galen A. Johnson, Northwestern Univ. Press, Evanston 1993, p.130.

Fotografia została niejako wtłoczona w tę narrację, w której dominujące sposoby percepcji zakładają, że świat jest światem ludzkim, dla nas stworzonym i przez nas rządzonym. Kaja Silverman tak opisuje ten proces: „Standaryzacja ujęcia fotografii w ramach ludzkiej władzy patrzenia zapoczątkowała nowy rozdział w historii nowoczesnej metafizyki – historii, która rozpoczęła się od «cogito», dążącego do ustanowienia człowieka jako centrum relacyjnego wszystkiego, co istnieje, i którego fundamentem jest «podbój świata jako obrazu»”<sup>18</sup>.

Świat jest tu światem ludzkim, zasadniczo subiektywnym i zorientowanym na człowieka. Uznajemy również obiektywny nieludzki świat sam w sobie, który istnieje w „stanie już danym”, to znaczy do momentu, w którym go postrzegamy i przekształcamy w świat dla nas. Ludzkie patrzenie jest natomiast napędzane fantazją o wszechmocy, w której wszelkie inne punkty widzenia są pomijane na rzecz nadrzędnej monokularnej perspektywy<sup>19</sup>. Jak pisze Eugene Thacker w książce zatytułowanej apokaliptycznie *In the Dust of This Planet* [Na prochach tej planety]: „wszystkie soczewki interpretacyjne – mitologiczne, teologiczne, egzystencjalne – mają za swoje najbardziej podstawowe założenie pogląd na świat jako świat zorientowany na człowieka, jako świat «dla nas» jako istot ludzkich, żyjących w kulturach ludzkich, rządzonych przez wartości ludzkie. A kiedy świat nieludzki objawia się nam w ten ambiwalentny sposób, najczęściej naszą reakcją jest wtłoczenie tego nie-ludzkiego świata w jakikolwiek humanocentryczny światopogląd, jaki dominuje w danym czasie. Jedną z najwspanialszych lekcji, która płynie z toczącej się obecnie dyskusji na temat globalnych zmian klimatycznych jest to, że te podejścia nie są już adekwatne. Zamiast tego możemy zaproponować nową terminologię do myślenia o problemie świata nie-ludzkiego. W pewnym sensie prawdziwym wyzwaniem jest dziś skonfrontowanie się z tą enigmatyczną koncepcją świata bez nas”<sup>20</sup>.

Ten krótki moment w historii naturalnej, kiedy – jak pisze Claire Colebrook – gatunek ludzki owinął „świat wokół własnego, coraz bardziej krótkowzrocznego punktu widzenia”,<sup>21</sup> nazywamy powszechnie humanizmem. Przy czym humanizm używa terminu „świat”, aby opisać sposób, w jaki to my, jako ludzki podmiot, istniejemy w świecie, podczas gdy ów świat jest nam objawiany. „Punkt widzenia” natomiast jest tu

18 K. Silverman, *The Miracle of Analogy*, Stanford University Press, 2015 p.1.

19 K. Silverman, *The Treshold Of The Visible World*, Routledge, London 1996, p. 173.

20 E. Thacker, *In the Dust of This Planet*, Zero Books, Winchester and Washington 2011, p 5.

21 C. Colebrook, *Death of the PostHuman*, Open Humanities Press, Ann Arbor 2014, p.22.

rozumiany jako pozycja, z której pojmowane jest to, co nazywamy „światem”, i z której konstruowana jest wiedza.

Wiedza zawsze konstruowana jest z perspektywy. Wiedza usytuowana zakłada, że czynniki społeczne, kulturowe i historyczne każdorazowo ograniczają proces konstruowania wiedzy. Donna Haraway, która ukuła termin „wiedzy usytuowanej” w eseju z 1988 roku, w przeciwieństwie do teorii, które przypisują przywilej epistemologiczny znawcom, przypisuje go właśnie ograniczonej perspektywie. To ograniczona perspektywa pozwala na produkcję wiedzy usytuowanej – i zdanie sobie sprawy z posiadania tej wiedzy. Patrzenie „znikąd” natomiast zawsze kończy się przemyśleniem ludzkiego punktu widzenia (zwykle białego, heteroseksualnego, męskiego) z powrotem do debaty uwzględniającej rzekomo z pozaludzką perspektywę. „Wydaje mi się oczywiste, że widzenie jest zawsze ucieleśnione i że sensorium to należy odzyskać, mimo że używano go na oznaczenie wyskakiwania z naznaczonego ciała ku zdobycwczemu spojrzeniu znikąd. Takie spojrzenie miało mitycznie wpisywać się we wszystkie naznaczone ciała i tym samym dawać asumpt nienacechowanej kategorii, by widzieć, nie będąc widzianym i reprezentować, jednocześnie unikając przedstawienia. Spojrzenie oznacza nienacechowaną pozycję Mężczyzny i Białego”<sup>22</sup>. Protetyczne wzmocnienie widzenia, jakim jest aparat fotograficzny, zrodziło mniemanie o braku ograniczeń i doprowadziło do stanu „nieuregulowanego łakomstwa”, które pragnie widzieć wszystko znikąd, szerząc założenie, że wszystko może być i jest widzialne.

Wprowadzenie w ramy pojęciowe i wizualne troski o punkt widzenia i o jego ujęcie, a co za tym idzie podważenie uprzywilejowania i stabilności humanistycznego punktu widzenia, jest charakterystyczne dla posthumanizmu. Perspektywa posthumanistyczna, lub też non-humanistyczna czy transhumanistyczna, kwestionuje tradycyjne zasady, których ośrodkiem jest skoncentrowane na sobie, napędzane kapitałem maskulinistyczne „ja”, które rzekomo panuje nad własną wizją rzeczywistości i światopoglądem. W zamian stawia pytania o ludzki podmiot jako zakotwiczenie i główny punkt odniesienia. Nakreśla bardziej ucieleśniony, immersyjny i uwikłany model percepcji oraz kształtowania obrazu i świata<sup>23</sup>. Przekracza subiektywizm ludzkiego oka; wyzwala obrazy z ludzkiego układu współrzędnych, pozbawiając je antropocen-

22 D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599.

23 J. Zylińska, op.cit. p.8.



trycznego punktu odniesienia, i dokonuje przemieszczenia sprawczości z czynnika ludzkiego na nie-ludzki.

W odniesieniu do fotografii ta zmiana optyki skutkuje przesunięciem ośrodka, z którego konstruowana jest teoria medium – między innymi oddalając znaczenie pamięci (która jest antropocentryczna) i przesuwając je na fotografię postrzeganą jako materialny dokument. Fotografia cyfrowa natomiast może stać się katalizatorem wirtualnej i bezcielesnej wizualności, która stanowi alternatywę dla perspektywicznych, okulocentrycznych i linearnych schematów wizualnych odziedziczonych po humanizmie. Jak pisze Daniel Rubinstein, „Ten nowy system wizualny pozbywa się monocentrycznej siatki perspektywy Brunelleschiego na rzecz siatki kabli światłowodowych, nadajników Wi-Fi, wyświetlaczy siatkówki i przewodów zasilających”<sup>24</sup>.

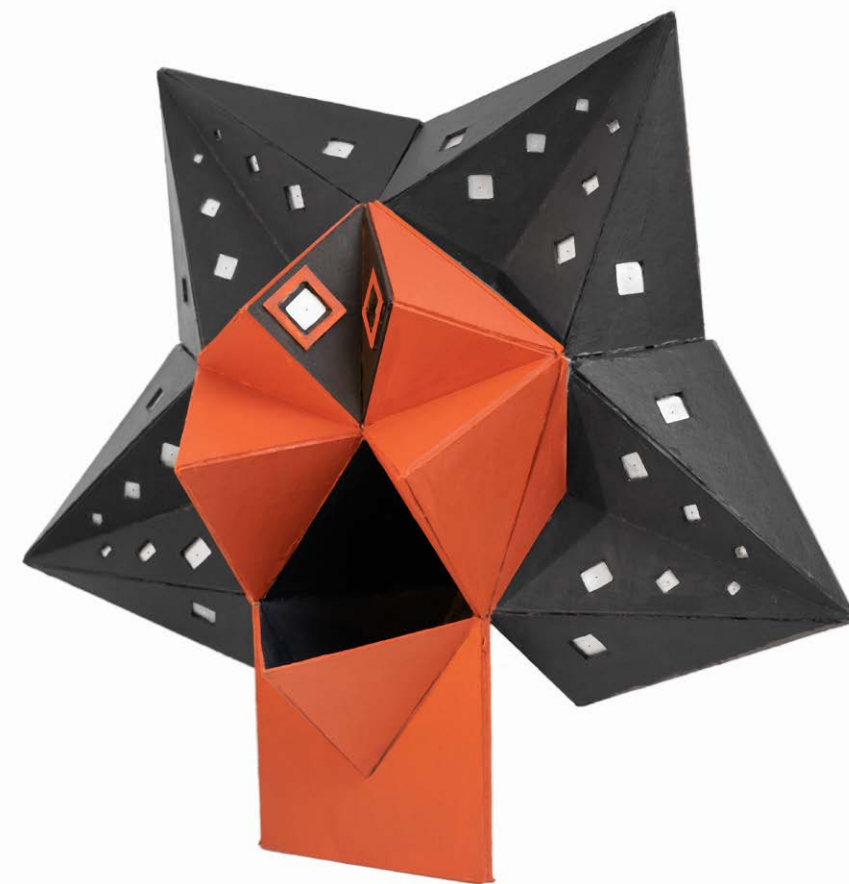
### Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej

W mojej praktyce generujące zdjęcia aparaty stopniowo uzyskują coraz bardziej ewokującą przedmiotowość. Konsekwencją eksperymentów z mechaniką fotografii jest uprzedmiotowienie i wizualna antropomorfizacja aparatów. Stojące na statywach *camerae obscurae* przywodzą na myśl magiczne totemy. Dokonuję w ten sposób zhumanizowania otoczenia w sposób literalny – antropomorfizując maszyny.

Przykładem takiej pracy jest wykonana przeze mnie głowa Meduzy jako camera obscura, z licznymi otworkami, które oplatają wystające z głowy macki. W mitologii greckiej Meduza była jedną z Gorgon. Gorgony to potężne, uskrzydłone istoty chtoniczne bez jasnej genealogii; nie mają ustalonego rodowodu ani rodzaju (gatunku czy płci), chociaż są zwykle przedstawiane jako kobiety. Gorgony zamieniały w kamień tych, którzy spojrzeli w ich twarze. Ponieważ bóstwa Olimpu uznały Meduzę za szczególnie niebezpieczną dla sukcesji swojej władzy, wysłały Perseusza by ją zabił. Z pomocą Ateny Perseusz odciął głowę Gorgonie i podarował ją bogini mądrości i wojny, która umieściła ją na swojej tarczy, Egidzie.

Pomijając oczywiste odniesienie figury Meduzy do zagadnień związanych ze wzrokiem, patrzeniem i fosylizacją, a przez to fotografią, Meduza jest dla mnie istotna także jako hybryda i symbol transgatunkowej narracji oporu. Jest cyborgiem w tym sensie, że jest uwolniona

<sup>24</sup> D. Rubinstein, op.cit.



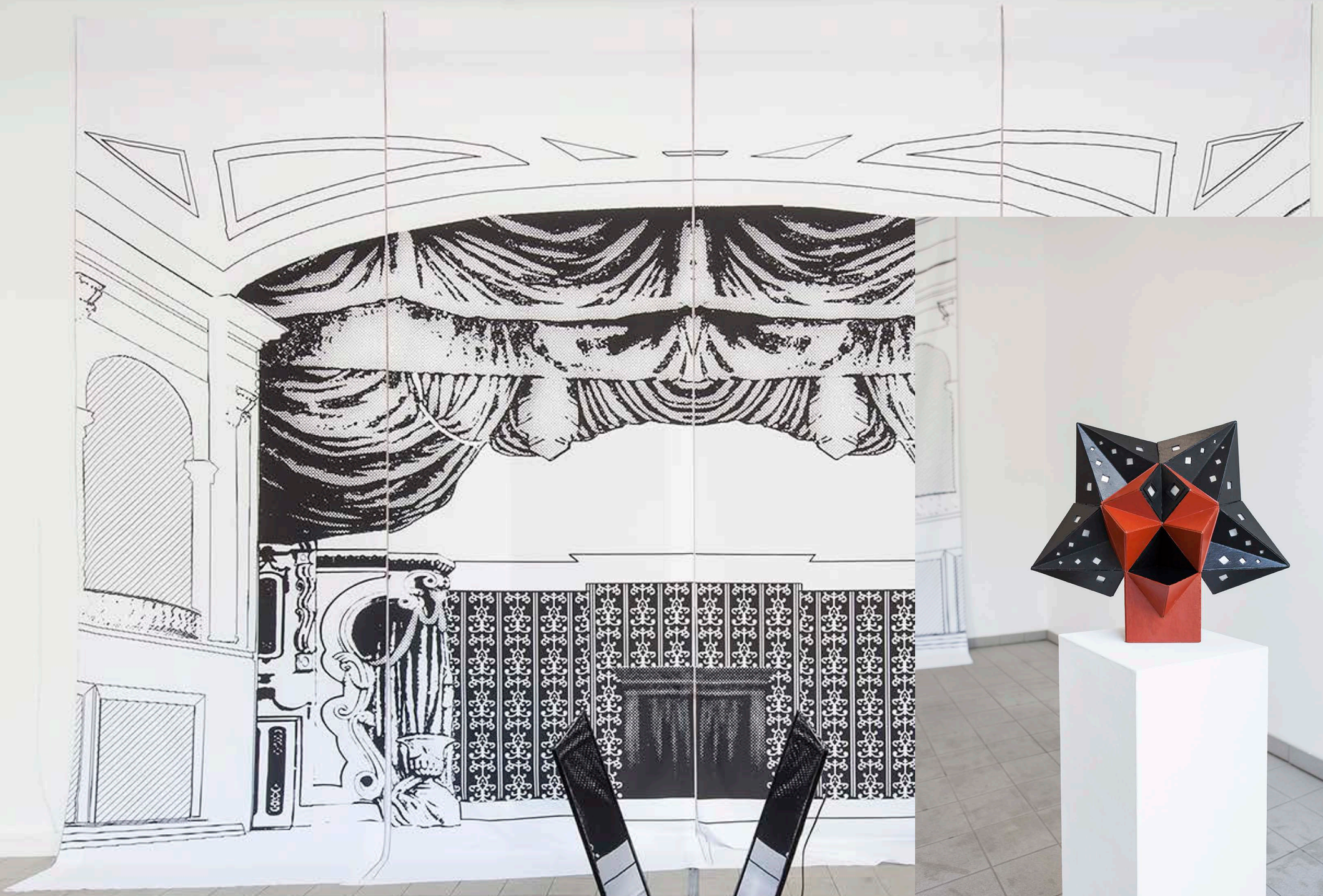
il. „Medusa”  
kameraobiekty 2021  
(tektura)

z przymusu binarności, pochodzi ze świata bez płci. Dla Donny Haraway Meduza (Potnia Theron z twarzą Gorgony) jest ikoną Chthulucenu – jak nazywa ona czas po katastrofie ekologicznej, kiedy ludzie będą starali się żyć w równowadze i harmonii z naturą. Haraway wskazuje na akustyczne i dotykowe doznania wywoływane przez Meduzę i jej synpojetyczne, nadludzkie ciało. Węże bardziej przypominają czułki macek, które patrzą wielorękami złożonymi oczami.

„Być może Meduza, jedyna śmiertelna Gorgona, zaprowadzi nas do Terrapolis i pomoże rozbić okręt XXI wieku o rafę koralową, zamiast pozwolić mu wyssać ze skały ostatnią kroplę skamielin”<sup>25</sup> – pyta prowokacyjnie Haraway.

<sup>25</sup> Haraway, Donna, *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London 2016, p.52.







## 2. Aparaty

Aparaty – podobnie jak w nauce – to nie tylko pasywne przyrządy obserwacyjne. Wręcz przeciwnie – aparaty są częścią zjawisk i elementem ich produkcji<sup>1</sup>. Vilém Flusser wprowadzając do filozofii fotografii pojęcie „apparatusa”, nazwał go narzędziem symulującym myśli „tak złożonym, iż osoba wykorzystująca je, nie może go pojąć”. Postęp technologii zmierza w kierunku kwestionowania umiejętności jej użytkowników i eliminacji wiedzy. Oprócz eliminacji wiedzy ważną rolę w tej ewolucji odgrywa też znaczne przyspieszenie procesu produkcji i wymiany obrazów, a także marginalizacja pozycji rzemieślnika i wywyższenie amatora.

<sup>1</sup> K. Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007, p. 142.

### Urządzenia i ich program

W aparacie fotograficznym to, co ludzkie i nieludzkie, organiczne i mechaniczne, techniczne i dyskursywne, przenika się nawzajem, wspólnie doprowadzając do produkcji wizji, a co za tym idzie – produkcji świata. Relacje te kształtowały się zmiennie na przestrzeni wieków. W klasycznej *camera obscura* (XIII–XVII w.) obserwator znajdował się wewnątrz aparatu i był z nim związany: operator, obraz i aparat stanowili jedność. Człowiek stawał się niejako trybem maszyny, a jednocześnie mieszkańcem tego dziwnego pomieszczenia, jakim było wnętrze aparatu. Proces fotograficzny inicjował człowiek, ale „przeprowadzał” go aparat, który *de facto* pozostawał właściwym autorem fotografii, która „działa się” sama. W 1694 roku Robert Hooke zaprojektował pierwszy w historii aparat-protezę. Była to optyczna *camera obscura*, którą użytkownik nakładał na głowę i która poruszała się razem z nim tak, jakby była częścią jego ciała. Tak obrazy zostały podporządkowane pozycji operatora i tym samym zokularyzowane.

W latach po rewolucji przemysłowej nastąpiła zasadnicza zmiana w relacji między człowiekiem a aparatem, w efekcie której człowiek stał się jedynie „funkcją” aparatu – jak pisze Vilém Flusser – ograniczoną do realizacji jego programu<sup>1</sup>. Flusser poświęcił wiele uwagi relacji między operatorem a aparatem i obrazem. Podobnie jak dawni teoretycy fotografii, twierdził on, że sprawstwo człowieka jest zasadniczo wykluczone z procesu tworzenia zdjęć, co przypisywał autonomii aparatu fotograficznego. Gra z aparatem polega według Flussera na kombinacji symboli zawartych w jego programie: nasza rola sprowadza się tu wyłącznie do funkcji realizatora programu zdeponowanego wewnątrz. Flusser prze-

<sup>1</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia, Warszawa 2015, p.35.

konywał, że zadaniem „poprawnej” krytyki fotograficznej jest uwypuklenie złożonych implikacji zachodzących między człowiekiem a aparatem, fotografie są bowiem niczym innym jak skutkiem tych właśnie implikacji. Tak więc zanim krytyk będzie mógł zastosować kryteria takie jak „doskonałość” i „informacja”, musi najpierw zadać następujące pytania: Jaki aparat wyprodukował zdjęcie? W jakiej części świata, jakimi technikami, w jakich uwarunkowaniach kulturowych, politycznych i historycznych ten aparat został wyprodukowany i czym różni się od innych aparatów dostępnych na rynku? W jakim stopniu program aparatu fotograficznego odciągnął fotografa od jego intencji”<sup>2</sup>.

Dzisiejsza wszechobecność obrazów (jako informacji, danych) wskazuje na wszechmoc, jaką oprogramowanie aparatu ma nad społeczeństwem postindustrialnym. Wizja świata, jaką ma podmiot, zależy od programu aparatu – aparat jest bowiem zaprogramowany tak, aby narzucać swoją wizję świata w tak uwodzicielski sposób (z większą rozdzielczością, wyższą jakością, lepszym kolorem itp.), żeby użytkownik w końcu wziął ją za swój własny ogląd świata<sup>3</sup>. Flusser twierdzi, że obrazowanie technologiczne chce zastąpić ludzką wyobraźnię. Dlatego zostało zaprogramowane w taki sposób, że podmiot staje się jego zakładnikiem (lub „funkcjonariuszem”, jak nazywa go Flusser), nawet nie zdając sobie z tego sprawy. Użytkownicy, całkowicie tracąc kontrolę nad procesem generowania obrazu, akceptują ograniczenie swojej wolności w zamian za możliwość generowania za pomocą aparatów coraz większej ilości informacji w jeszcze szybszym tempie.

Aparaty trafiają do naszych rąk już wstępnie zaprogramowane: możemy je tylko wyzwalać, ale nie możemy nimi sterować. Joanna Żylińska podkreśla, że automatyka w naszym sposobie robienia zdjęć odnosi się już nie tylko do zautomatyzowanego aparatu, ale też do zautomatyzowanych reakcji na pewne sytuacje, w obliczu których bezwiednie sięgamy po aparat. Mechaniczny gest wykonywania zdjęć i automatyzm odruchowej akcji wyzwiania migawki aparatu jest synonimem własnego automatyzmu podmiotu i jego potrzeby fotograficznego uchwycenia świata prywatnego i publicznego w formie ciągłej i obsesyjnej<sup>4</sup>. Element mechaniczny jest zawarty nie tylko w samym akcie wykonywania technicznych i kulturowych algorytmów, które egzekwują tworzenie obrazów przez nasze urządzenia, ale także w naszych praktykach oglądania.

2 ibidem.

3 Gianetti, Claudia, *The path to a new imagination*, w: *Underneath the skin another skin*, Wien 2019, p.7.

4 ibidem.

Ale realizując program aparatu, realizujemy też program konsumencki podporządkowany nienasyconemu kapitalistycznemu pragnieniu innowacji. Jakub Dziewit, przypatrując się środowisku fotograficznemu i licznie występującym w internecie forum dyskusyjnym poświęconym tej tematyce, zauważa, że posiadacze sprzętu fotograficznego są nie tylko jego „użytkownikami”, ale bardzo często także jego „hodowcami”, twórcami spersonalizowanych kolekcji, na które składają się starannie dobrane egzemplarze aparatów, obiektywów i akcesoriów. Wielu z nich wykazuje niemal organiczne zaangażowanie w hodowlę swoich kolekcji, połączone z przekonaniem o wyższości swoich okazów – co jednak rzadko wynika z chęci robienia lepszych zdjęć. Fotografia to dla wielu hodowla, a kolejne egzemplarze zoomów to wciąż rozwijany katalog interesujących okazów, których włączenie do „zestawu” staje się celem samym w sobie (a po jego spełnieniu zostaje wyznaczony kolejny cel – nowe aparaty i obiektywy pojawiają się przecież tak szybko!)<sup>5</sup>.

Zmieniający się krajobraz mediów jest napędzany etosem planowanego starzenia się (tzw. *planned obsolescence*), który towarzyszy nam od lat 30. XX wieku, ale nasilił się w erze plastiku, kultury sieciowej i cyfrowej. Aby uzasadnić ciągłą potrzebę unowocześniania technologii, kapitalizm sprowadza innowacyjność do postępu liniowego. Oparty na wierze w nieskończone możliwości wydawania pieniędzy przez konsumentów, technologiczny progresywizm wyrzuca na rynek kolejne egzemplarze; zawsze „lepsze” od poprzednich. Innowacja służy jedynie do przyspieszenia liniowej konceptualizacji zmiany, w której rzeczy są cenione tylko wtedy, gdy podążają w tym samym kierunku, co „postęp” technologiczny i akumulacja bogactwa.

Ken Hollings konstatuje, że postęp jest dziś nieuniknionym produktem ubocznym codziennego życia: „piętrzy się przed nami, odbiera nam marzenia i domysły i przekonuje, że jutro to po prostu trochę lepszą wersją dnia dzisiejszego. Nie mamy innego wyboru, jak tylko pozwolić się posunąć naprzód. Postęp w drugiej połowie XX wieku przetrwał «zamknięty świat» opisany przez Wellsa dzięki prostemu wybiegowi podziału na kolejne dziesięciolecia. Nie ma to jednak nic wspólnego z upływem czasu, a jedynie z eskalacją relacji między produkcją a konsumpcją, między stylem i treścią, między projekcją a percepcją”<sup>6</sup>.

5 J. Dziewit, *Aparaty i obrazy: w stronę kulturowej historii fotografii*, Grupa Kulturalna, Katowice 2014, p. 176-177.

6 K. Hollings, *The Bright Labyrinth: Sex, Death and Design in the Digital Regime*, Strange Attractor Press, London 2014, p.42.



il. plakat przedstawiający Kodak Girl na pikniku, Wielka Brytania, ok. 1920.

## Zglobalizowana wyobraźnia i masowa konsumpcja obrazów

Zglobalizowana wyobraźnia, podtrzymywana dziś przez rozbudowane sieci komunikacji cyfrowej, jest w dużej mierze skonfigurowana przez aparaty. To zjawisko zostało zapoczątkowane ponad 100 lat temu w momencie powstania masowego rynku konsumenckiego obrazów, w którym wiodącą rolę odgrywał Kodak i jego szeroka strategia promocyjna. Jak pisze analityk Munir Kamal, największym sukcesem firmy Kodak było nie tylko opracowanie nowej technologii – aparatu na film fotograficzny – ale stworzenie zupełnie nowego rynku masowego<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> K.A.Munir, N. Phillips, *The Birth of the 'Kodak Moment': Institutional Entrepreneurship and the Adoption of New Technologies*, "Organization Studies" 26/2005, pp 1665–1687.

Rozwój Kodaka przypadł na okres, w którym Europa i Ameryka Północna były silnie dotknięte internacjonalizacją – przyspieszył przepływ towarów, a kapitał przemieszczał się między krajami stosunkowo swobodnie. Uprzemysłowienie umożliwiło standaryzowaną produkcję artykułów gospodarstwa domowego z wykorzystaniem ekonomii skali, podczas gdy szybki wzrost populacji stworzył trwały popyt na towary. Ważnym czynnikiem napędzającym tę falę globalizacji<sup>8</sup> był fakt, że wiele krajów zaczęło przyjmować liberalną politykę handlową po latach protekcyjizmu. Wraz z ruchem globalnych fuzji nastąpiło rozszerzanie rynków i spadek cen. Tak wykształciła się kultura masowej produkcji i masowej konsumpcji, której częścią była także fotografia.

Autor opracowania na temat rodzącej się w tym czasie tzw. „kultury towaru”, Thomas Richards, zauważa, że na krótkiej przestrzeni między połową XIX wieku a I wojną światową „towar stał się i pozostał jedynym podmiotem kultury masowej, centralnym elementem codziennego życia, punktem skupienia wszelkiej reprezentacji, martwym centrum nowoczesnego świata”<sup>9</sup>. Przedmioty w coraz większym stopniu nabierały wyobrażonej wartości, pojawiając się jako symbole w pozornie nieskończonej różnorodności społecznych znaczeń. Taka przemiana mogła mieć miejsce, ponieważ w tym okresie pojawiła się także reklama, prezentująca towary jako spektakle, jako przedmioty o wyjątkowym znaczeniu. Do czasu drugiej rewolucji przemysłowej (1880/1890) ekonomia potrzeby została uzupełniona ekonomią pożądania. Fotografia doskonale wpisywała się w ten dyskurs. Jak konkluduje Nancy West, „Kodak i jego reklamodawcy uczynili zdjęcie towarem wyjątkowym – takim, który nie tylko utowarowił piękno, przyjemność i niewinność, ale także stworzył iluzję, że te fantazje są prawdziwe, ponieważ są wytworem samych konsumentów”<sup>10</sup>. Zdjęcia reprezentują najwyższą kategorię towaru: ucieleśnienie nieskończonej powtarzalności połączonej z aurą niepowtarzalności.

Zanim firma Kodak wprowadziła na rynek swój przełomowy aparat na klisze w rolkach w 1888 roku, zrobienie zdjęcia było skomplikowaną procedurą. Fotograf musiał przygotować kolodion, rozlać go na płytkę, pozwolić błonie „stwardnieć”, po czym zanurzyć ją w roztworze uczulającym ze srebrem, a następnie naświetlić i wywołać, zanim wyschnie. Sprzęt, który fotograf musiał przewieźć, aby na przykład zrobić

<sup>8</sup> na temat fal globalizacji : <https://en.wikipedia.org/wiki/Globalization> (dostęp: 9.04.2022).

<sup>9</sup> T. Richards, *The commodity culture of Victorian England: advertising and spectacle 1851-1914*, Stanford University Press, Stanford 1994, p. 68.

<sup>10</sup> N. West, *Kodak and the lens of nostalgia*, University of Virginia Press. 1999, p.8.

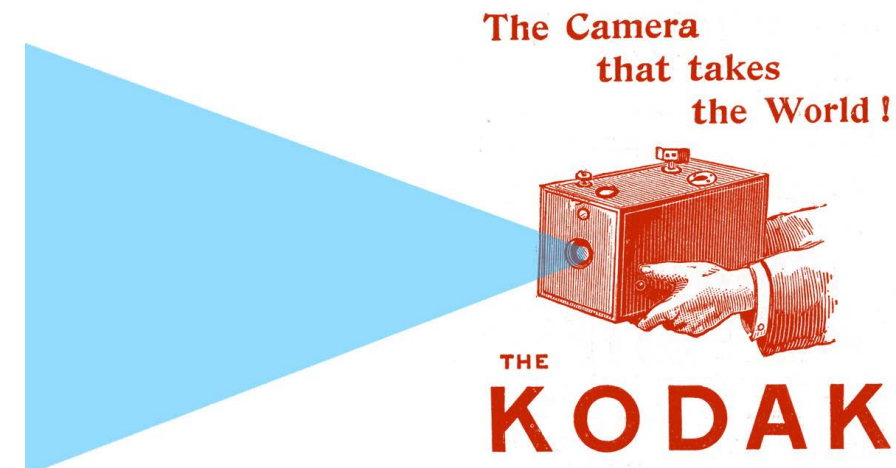


zdjęcie w plenerze, obejmował ciężki aparat, obiektywy, ciemny namiot, kolodion, spirytus, siarczan żelaza, filtry, kwas azotowy, kuwety do wywoływania, wagi i odważniki oraz szklane płytki. W roku 1880 mokry kolodion został zastąpiony suchymi płytkami żelatynowymi, które były produkowane jako już uczulone na ekspozycję, co eliminowało potrzebę przygotowania płyt na miejscu. Były one jednak drogie, duże i ciężkie.

W tym czasie wiele firm fotograficznych myślało o tym, jak można udostępnić fotografię masom. Dyskurs na temat fotografii jako poważnej, technicznej i artystycznej działalności dominował do tego stopnia, że dla większości producentów niewyobrażalne było jednak poświęcenie jakości obrazu na rzecz prostoty jego wykonania. George Eastman, twórca marki Kodak, zdecydował się na ten krok. W 1888 roku pokrył arkusze celuloиду kryształkami halogenku srebra zdyspergowanymi w żelatynie, co pozwoliło na stworzenie filmu w rolkach. Do tego zaprojektował kompaktowy aparat fotograficzny na taki film jako proste pudełko, w którym wystarczyło „nacisnąć przycisk” i które można było z łatwością zabierać w podróż. Co więcej, Eastman odseparował obróbkę ciemniową od procesu fotografowania. Od 1888 roku aparaty Kodaka były sprzedawane z fabrycznie załadowanym filmem. Po skończeniu rolki użytkownik zwracał aparat z filmem do placówki Kodaka – tam pracownicy wyjmowali film, wywoływali i robili odbitki, po czym wkładali nowy film do aparatu i zwracali go użytkownikowi. Wiedza techniczna nie była już konieczna do tego, aby robić zdjęcia – dlatego fotografia stała się dostępna dla laików, umożliwiając im swobodne wejście w nową rolę fotografa.

Aby jego aparat na klisze w rolce został zaakceptowany jako najlepsza możliwa forma fotografii, Eastman musiał też zasadniczo zmienić samą ideę aparatu fotograficznego. Do tego trzeba było zmodyfikować kryteria, których potencjalni użytkownicy używali do oceny jakości aparatu (na przykład wygoda użytkowania musiała stać się ważniejsza niż jakość obrazu) – trzeba było zmienić wyobrażenie o tym, jak trudne było użycie aparatu, a jednocześnie zmienić rolę obrazów w życiu codziennym<sup>11</sup>. Kiedy więc Kodak wyprodukował pierwszy amatorski aparat fotograficzny, musiał nauczyć ludzi, jak i co fotografować, a także przekonać ich, dlaczego muszą to robić, tak aby móc przekształcić fotografię z zajęcia dla profesjonalistów w popularną, społeczną praktykę i w ten sposób wykształcić rynek masowy dla swoich produktów. W rezultacie, za pomocą rozbudowanej kampanii promocyjnej, Eastman był w stanie

<sup>11</sup> K.A.Munir, N. Phillips, op.cit., p. 1680.



wpłynąć na zmianę znaczenia technologicznego artefaktu, jakim jest aparat fotograficzny – aparat zamienił się w pospolity przedmiot, który stał się integralną częścią życia społecznego.

Aparat Kodak No. 1 z 1888 roku miał 100 klatek do naświetlenia, co stanowiło prawdopodobnie – jak pisze socjolożka Nancy West – dziesięciokrotnie więcej obrazów niż przeciętna amerykańska rodzina z klasy średniej posiadała w tym czasie w swoim domu. West zauważa dalej, że „reklamy Kodaka zapewniały, iż po prostu naciskając przycisk aparatu, każdy fotograf-amator może spełnić coś, co było dominującą nadzieją amerykańskiej kultury od początku XIX wieku: nadzieję na bezwysiłkową obfitość”<sup>12</sup>.

W tamtym czasie strategia Kodaka musiała budzić duże obiekcje wśród profesjonalistów, czego przykładem jest opublikowany w 1897 roku artykuł autorstwa znanego fotografa Alfreda Stieglitza, który pisał z dezaprobatą, że „teraz każdy mógł bez trudu nauczyć się, jak otrzymać byle obraz na kliszy, a tego właśnie pragnęła publika – dużo zabawy, mało pracy. Doszło do tego, że ręczny aparat kompaktowy i zła jakość stały się synonimami. Punkt kulminacyjny został osiągnięty, gdy pewna firma załaziła rynek bardzo pomysłowym aparatem, zapewniając: *Ty naciskasz przycisk, a my zajmujemy się resztą*. Był to początek ery *fotografii z metra*”<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> N. West, op.cit., p.2.

<sup>13</sup> A. Stieglitz, *The Hand camera – its present importance*, „American Annual of Photography and Photographic Times Almanac” 1897, pp. 18-27.

Susan Sontag twierdziła, że jedną z cech charakterystycznych dla współczesnej kultury jest jej systematyczne dążenie do gromadzenia fotografii na każdy możliwy temat, a tym samym umożliwienie „gromadzenia świata”<sup>14</sup>. Kodak miał swój zdecydowany udział w stworzeniu możliwości do zrealizowania tego dążenia jednocześnie przekształcając nas w to, co Sontag nazywa „image junkies”<sup>15</sup>.

## Operatorki

koną nowego stylu fotografowania stała się Kodak Girl (Dziewczyna Kodaka), która pojawiała się na – wtedy jeszcze rysowanych – reklamach firmy od 1892 roku. Była to młoda kobieta, której ładna twarz i stylowe kostiumy – jak ujmuje to Nancy West – kontekstualizowały fotografię w ramach współczesnych dyskursów o modzie i kobiecym pięknie, a jej młodzieńczy wizerunek sugerował łatwość, przyjemność i swobodę robienia zdjęć<sup>16</sup>. W przeciwieństwie do późniejszych, te wczesne reklamy pokazywały niezależne kobiety fotografujące świat: zimą lub latem, na nartach lub na korcie tenisowym, w samochodzie lub na łodzi – Kodak Girl wszędzie nosiła ze sobą aparat.

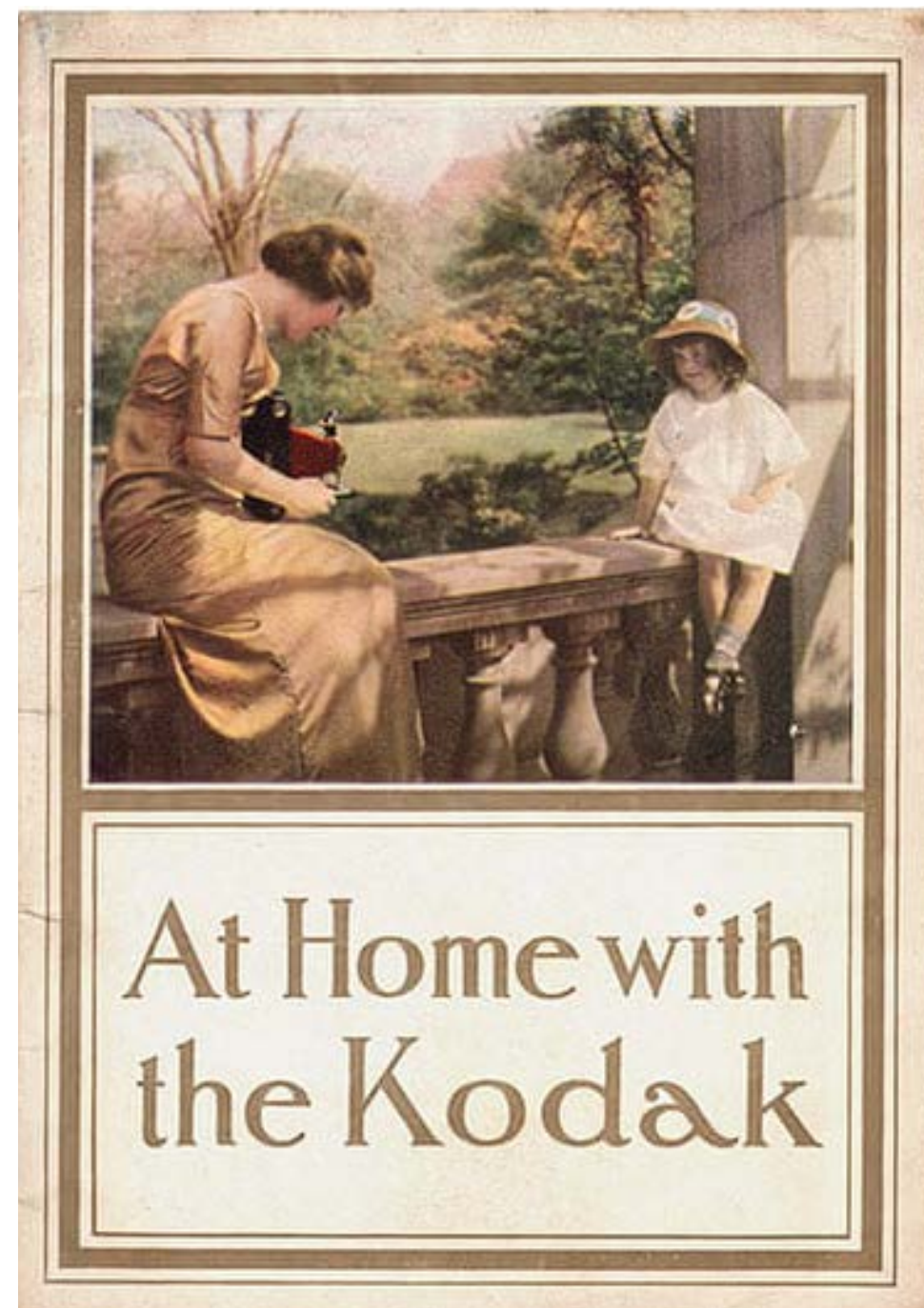
Na wiele lat kobiety miały pozostać szczególnym segmentem rynku odbiorców Kodaka, aż finalnie go zdominowały. Każdego roku firma Kodak wydawała dziesiątki książek i broszur, w których znajdowały się praktyczne porady dla amateerek i amatorów fotografii. Główną grupę ich czytelników stanowiły kobiety: niemal w każdym numerze od roku 1913 do początku lat 30. na okładce pojawiała się kobieta fotografka – sama, w towarzystwie innych kobiet lub z dziećmi. Specjalnie dla kobiet Kodak produkował aparaty z linii Vanity Kodak, dostępne w różnych kolorach (czerwonym, niebieskim, zielonym), które wpisywały aparat w linie akcesoriów modowych.

Okolo roku 1910 reklamy Kodaka zaczynają skupiać się na znaczeniu, jakie fotografia ma dla tworzenia domowej atmosfery i zachowywania rodzinnych wspomnień. Nancy West przekonuje, że prawdziwym punktem zwrotnym była tu I wojna światowa, kiedy to Amerykanie walczący na froncie potrzebowali fotografii, które miały służyć jako potwierdzenie jedności rodziny. Kodak wykorzystał wzmacniający się dyskurs na te-

<sup>14</sup> S. Sontag, *On Photography*, Picador, New York 1977, p.3.

<sup>15</sup> *ibidem*, p.24.

<sup>16</sup> N. West, *op.cit.*, p.53.







mat rodziny, który pojawił się, gdy żołnierze, którzy od lat przebywali poza domem, powrócili z frontu. Kobiety zaś wróciły do zajmowania się domem i wychowywania dzieci. Eastman dostrzegł tę dynamikę społeczną i swoją nową kampanię reklamową znowu oparł na kobietach.

Fotografowanie, które było do tej pory spontaniczną zabawą, teraz przekształciło się w obowiązkowy akt zachowywania rodziny i dzieciństwa na kliszy, a młodą wyzwoloną kobietę ulokowano teraz w bezpiecznym domu. Zwrot ten był jednak znowu podyktowany kwestiami technicznymi: Kodak ciągle ulepszał swoje klisze, tak aby można było je naświetlać nie tylko w słońcu, ale także we wnętrzach. Około 1915 roku amatorki i amatorzy fotografii mogli już wykonywać wysokiej jakości zdjęcia w pomieszczeniach zamkniętych. Do robienia zdjęć w domu zachęcała znowu bogata literatura, w tym regularnie wydawana broszura „At Home with the Kodak”, oraz reklamy, które wychwalały wartość domu jako „obfitego źródła urokliwych zajęć, które tylko czekają na fotografa”<sup>17</sup>. Ale źródeł tego przejścia można szukać też w tym, co West opisuje jako stosowaną w reklamie Kodaka stopniową tendencję do pozycjonowania fotografii jako sprywatyzowanej pamięci<sup>18</sup>.

Kobiety w reklamach Kodaka prezentowane było odtąd jako zaradne gospodynie domowe, które za pomocą fotografii tworzyły historie rodzinne. Zachęcano je do bycia archiwistkami, czyli skrupulatnymi kronikarkami życia rodzinnego: jeśli kobieta chciała być postrzegana jako troskliwa matka i odpowiedzialna gospodyni domowa, musiała dokumentować rozwój swojej rodziny. Fotografia stała się niezbędną do konstruowania tego, co reklamy Kodaka nazwały „domową wersją historii”. W ponad dwustu reklamach łączących fotografie z „historiami” kampania „Let Kodak Keep the Story” koncentrowała się na wykorzystaniu narracji jako środka organizowania doświadczenia i tym samym sugerowała, że kolekcja fotografii może stanowić skuteczniejszy sposób zapisywania, zapamiętywania i interpretowania wydarzeń niż omylna pamięć konsumenta. Zapisywanie rodzinnej „historii” stało się dla kobiet moralnym imperatywem, skłaniając je do poszukiwania przyjemności w produkcji i konsumpcji obrazów jako aktywności spajającej rodzinę. Ostrożna konstrukcja albumu z fotografiami jako integralnej części rodzinnych interakcji, była kluczowym aspektem w inspirowaniu do coraz częstszego korzystania z aparatu fotograficznego w codziennym życiu rodzinnym<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> W oryginale: „bountiful source of charming activities waiting for the snapshotter”.

<sup>18</sup> N. West, op.cit., p.13.

<sup>19</sup> M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, MA 1997. p.47.

Podobny dyskurs utrzymywał się w kampaniach reklamowych Kodaka przez dziesięciolecia – w latach 40. i 50. XX wieku reklamy Kodaka ukazywały się w skierowanych do kobiet magazynach lifestylowych, takich jak „Life”, „Look”, „Colliers” i „Ladies Home Journal”. W reklamach z lat 60. „celebrytki” lub żony celebrytów głośno głosiły korzyści płynące z prowadzenia archiwum rodzinnego na kliszach Kodaka. W ten sposób Kodak pomógł w konstruowaniu różnych ról dla kobiet (a wszystko to pozostawało w związku z technologią). Pod wpływem międzynarodowego sukcesu „dziewczyny Kodaka” wielu producentów skierowało swoje kampanie reklamowe do kobiet – kluczowych postaci w polu rodzącego się konsumpcjonizmu. W końcu kobiety stały się największym segmentem rynku fotografii w USA: do lat 70. ponad 60% zdjęć w Stanach Zjednoczonych – największym światowym rynku fotografii – zostało wykonanych przez kobiety<sup>20</sup>.

Wraz z rewolucją cyfrową kobiety ustąpiły miejsca mężczyznom jako głównym użytkownikom aparatów. Aparaty cyfrowe zaczęto postrzegać jako gadżety elektroniczne. W rezultacie to mężczyźni stali się głównymi użytkownikami tej technologii. Dzięki aparatom cyfrowym obrazy można było oglądać na aparatach, telefonach komórkowych lub komputerach, więc liczba wykonywanych odbitek gwałtownie spadła. Jak zauważył Kamal Munir, mężczyźni nie potrzebują odbitek, gdyż w przeciwieństwie do kobiet nie byli socjalizowani w roli archiwistów rodzinnych<sup>21</sup>.

Archiwum – oficjalne lub osobiste – stało się w epoce nowożytnej najważniejszym środkiem gromadzenia, przechowywania i odzyskiwania zarówno wiedzy historycznej, jak i pamięci. W teorii kultury termin „archiwum” często łączony był z pojęciem władzy – nazywany „aparatem władzy pamięci” (Wolfgang Ernst)<sup>22</sup> „ciałem władzy i wiedzy” (Hito Steyerl)<sup>23</sup>, „systemem, który rządzi” (Michel Foucault). Archiwum pojawia się więc na przecięciu relacji władzy i wiedzy. Jacques Derrida łączy znaczenie słowa „archiwum” z domem możnych, czyli archontów, pisząc, że początkowo był to „dom, miejsce zamieszkania, adres, rezydencja najwyższych sędziów, tych, którzy dowodzili – obywateli, którzy byli znacznikami władzy politycznej, a tym samym posiadali też prawo do stanowienia lub reprezentowania prawa. Ze względu na ich publicznie

20 B. Allen, *The Rise and Fall of Kodak's Moment*, w: *Photo Boom Photo Boost*, Revolver Publishing, Berlin 2018, p.66.

21 K.A.Munir, N. Phillips, op.cit., p. 1688.

22 W. Ernst, *Stirrings in the Archives: Order from Disorder*, Rowman & Littlefield, 2015, p.45.

23 H. Steyerl, *Politics of the Archive, Translations in Film*, „Transversal” 06/08, 2008.



Moments like this won't wait for Dad

... always keep your camera handy!



You can depend on the name Kodak.

The show can go on year after year when you make movies of childhood highlights. Be prepared with the KODAK Automatic 8 Movie Camera near at hand. It's fully automatic—relieves you of concern about exposure settings, because the built-in electric eye does it for you. No need to focus either. Fast f/1.6 lens gets the action in sharp detail for close-ups or at a distance. Signal warns you when light is too dim for good movies. Built-in filter, fast film winding. No need to wait for Dad with the KODAK Automatic 8 Movie Camera! Less than \$55. See your Kodak dealer now.

**EASTMAN KODAK COMPANY, Rochester 4, N.Y.**

ENJOY WALT DISNEY'S "WONDERFUL WORLD OF COLOR" SUNDAY EVENINGS, NBC-TV  
Price subject to change without notice.

**Kodak**  
TRADEMARK

uznawany autorytet, to właśnie w ich miejscu zamieszkania, w tym miejscu, które było ich domem (domem prywatnym, domem rodzinnym) składane były dokumenty, a archonci stawali się ich pierwszymi strażnikami”. Derrida konkluduje ten wywód słowami: „Dom, czyli miejsce zamieszkania, to miejsce, w którym archiwum przechowywane jest na stałe, wyznacza instytucjonalne przejście od prywatnego do publicznego”<sup>24</sup>.

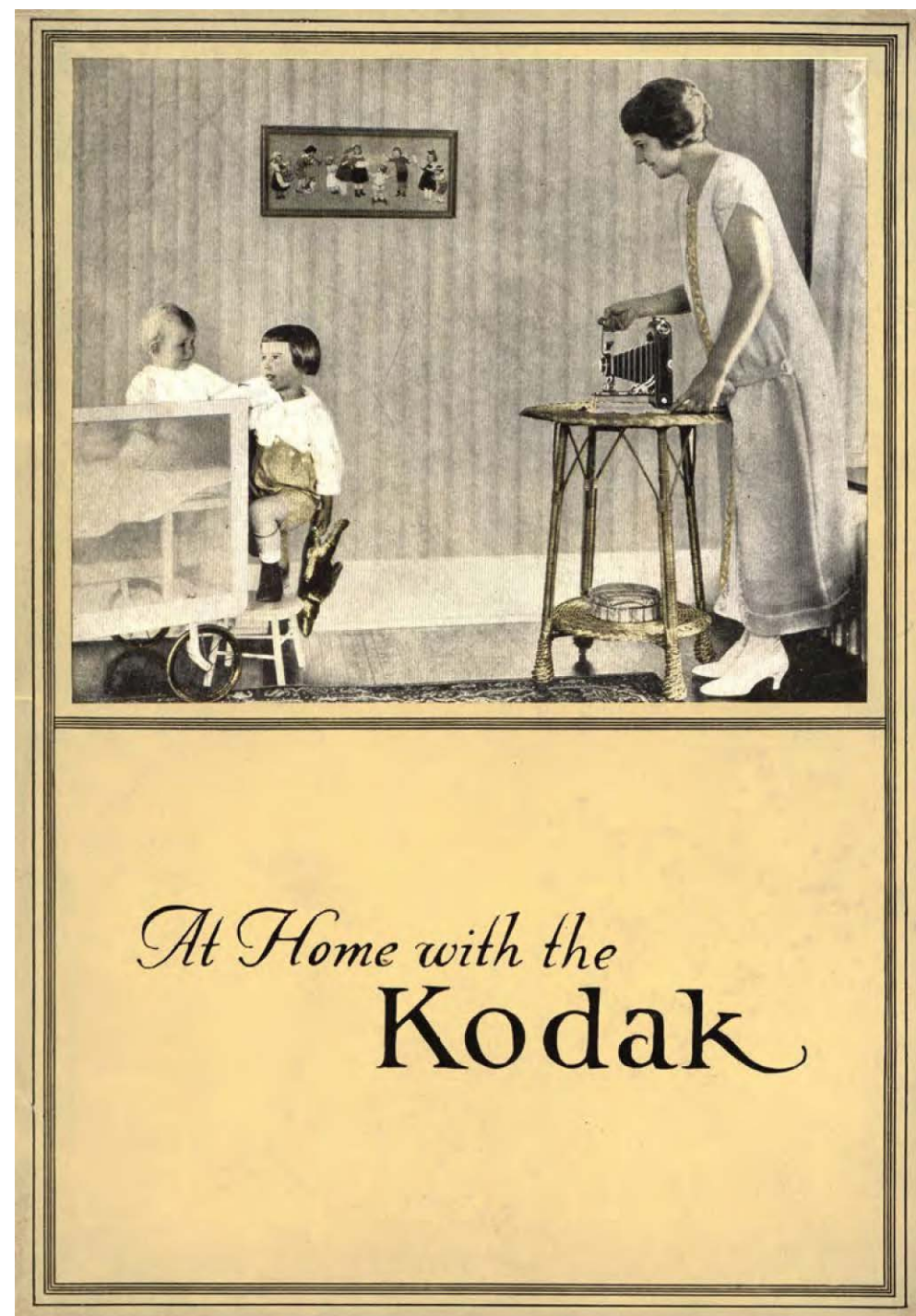
24 J. Derrida, *Archive fever: A Freudian impression*, „Diacritics”, Vol. 25, No. 2, The Johns Hopkins University Press, Chicago 1995, pp.9 -10.



Matka-archiwistka, która pielęgnuje domowe archiwum, jest więc niczym archont – najwyższa urzędniczka i strażniczka. Ma prawo nie tylko strzec archiwum, ale, podobnie jak archonci, posiada kompetencje potrzebne do jego interpretowania i hermeneutyki. Bo kto inny, jak nie ona, może odczytać wszystkie twarze na zdjęciach, podać daty, miejsca, okoliczności, które przecież skrupulatnie zapisała na każdej odbitce? Archiwum jest usytuowanym aparatem wiedzy – w odróżnieniu od kolekcji, archiwum ma zamiar opowiedzieć konkretną historię w określony sposób, oddający jego usytuowanie w określonym miejscu i w ten sposób oprzeć się dominującej konstrukcji historii. Ponieważ historia publiczna i polityczna była w tym czasie tworzona przez mężczyzn, matki-strażniczki tworzyły za pomocą fotografii własne historie w formie archiwów domowych, występując z pozycji kontrapubliczności. Blisko jest tym działaniom o stuletniej już dziś tradycji do współczesnej pracy z archiwami wykonywanej przez podporządkowane grupy społeczne (m.in. związanych z ruchami dekolonizacyjnymi), które uznają archiwa za przestrzenie generatywne, laboratoria politycznego i kolektywnego zaangażowania, oferujące sposób legitymizacji nowych form wiedzy<sup>25</sup>.

### Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej

Wykonana na podstawie oryginalnych broszur „At Home with the Kodak” z lat 1920–1930 praca podejmuje temat „obsadzenia” kobiet w roli domowych archiwistek jako efektu wczesnych kampanii reklamowych Kodaka oraz zagadnienie wykonywania i kolekcjonowania przez nie fotografii jako pracy afektywnej.



<sup>25</sup> K. Eichhorn, *The archival Turn in Feminism: Outrage in Order*, Philadelphia, Temple University Press 2013, p.4.

### 3. Oglądający i oglądane

Istotnym rysem naszej rzeczywistości społecznej jest fakt, że relacja pomiędzy oglądającym i tym, kto jest oglądany, jest daleka od równości, a pozycje te są pozycjami zależności czy też wprost dominacji.

#### (re)dystrybucja postrzegalnego

Kaja Silverman podkreśla, że każda kultura próbuje skolonizować pole widzenia – określić, kto jest widzialny, a kto niewidzialny, i co oznaczają widzialność, niewidzialność i widzenie. Ta kolonizacja ma realne konsekwencje; jesteśmy fizycznie i społecznie ograniczeni kategoriami wizualnymi, do których jesteśmy przypisani. Według Silverman ma to szczególnie konsekwencje dla kobiet, ponieważ prawie zawsze wyznacznikiem, za pomocą którego tworzą się podstawowe podziały w społeczeństwie, jest płeć.<sup>1</sup>

W czasie kiedy „rodziła się” fotografia, a w zasadzie już od XVIII wieku, w relacjach społecznych obowiązywała patriarchalna ideologia odrębnych sfer, oparta przede wszystkim na pojęciu biologicznie zdeterminowanych ról płciowych i patriarchalnej doktrynie religijnej. Ideologia ta głosiła, że kobiety powinny unikać sfery publicznej – domeny polityki, pracy zarobkowej, handlu i prawa. Sfera publiczna (niem. *Öffentlichkeit*) to obszar życia społecznego, w którym jednostki mogą się spotykać, aby swobodnie dyskutować i identyfikować problemy społeczne, a poprzez tę dyskusję wpływać na działania polityczne. Sferę domową można zaś zdefiniować jako szereg powiązanych ze sobą idei, które charakteryzowały dom rodzinny jako szczególną domenę kobiety. Kobieta była poprzez nie idealizowana, przedstawiana jako anioł w domu – gwarant duchowego i moralnego dobra rodziny.

Kobiety już w tamtym czasie niejednokrotnie występowały jako podmioty zdolne do przełamywania narzuconych im ról i identyfikacji. Jacques Rancière w artykule z 2004 roku zatytułowanym *Who Is the Subject of the Rights of Man?* przytacza przykład XVIII-wiecznej dramatopi-

sarki Olympe de Gouges, której działania rekonfigurowały granice wytyczone między publicznym i prywatnym oraz przełamywały kojarzenie tego pierwszego z mężczyznami, a drugiego z kobietami. W swojej *Deklaracji praw kobiety i obywatelki* (1791) Olympe de Gouges kwestionowała praktykę męskiego autorytetu i pojęcie nierówności między kobietami a mężczyznami – fakt iż kobiety równego stanu nie były obywatelkami równego stanu. Życie kobiet przynależało do sfery udomowionej, prywatnej, od której dobro wspólne i życie polityczne musiało być trzymane z dala. De Gouges twierdziła natomiast, że skoro kobiety mogły stracić życie, zostać skazane na śmierć z powodów politycznych jako wrogowie państwa, to ich życie prywatne (skazane na śmierć) też było polityczne.<sup>2</sup> De Gouges została stracona na gilotynie w 1793 roku.

De Gouges dokonuje wyłomu w tym, co Rancière nazywa „dzielaniem postrzegalnego” (*partage du sensible*)<sup>3</sup>. Jest to system podziałów i granic, który istnieje między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne w ramach określonego reżimu estetyczno-politycznego. Koncepcja Rancière’a dotyczy dystrybucji postrzegalnego jako zasady organizacji pola, która wyznacza pozycję poszczególnych jego członków w ramach tego pola. Temu podziałowi towarzyszy organizacyjny układ współrzędnych, który dzieli społeczność na grupy, pozycje społeczne i funkcje. Poprzez podział estetyczny na widzialne i niewidzialne, słyszalne i niesłyszalne, mówione i niewypowiedziane ci, którzy biorą udział w sferze publicznej, są oddzieleni od tych, którzy są z niej wykluczeni.

Jak wyjaśnia Rancière, de Gouges jako kobieta nie miała kwalifikacji, aby twierdzić, że kwalifikacje te posiada. A jednak zachowywała się tak, jakby była równa mężczyznom. De Gouges stała się więc reprezentantką tej części ludu (*demos*), która nie ma udziału w sferze publicznej. Konstruując scenę niezgody (wygłaszanie oświadczeń politycznych, do których nie była uprawniona, i pisanie deklaracji), de Gouges kwestionowała całościowy podział postrzegalnego, podział ról, miejsc i zadań. Personifikowała to, co Rancière nazywa „stosunkiem włączenia i wykluczenia”<sup>4</sup>. De Gouges dezidentyfikowała się z kategorią kobiety postrzeganej w ramach danego porządku, a mianowicie z jej sprywatyzowaną, apolityczną desygnacją, i ustanowiła się jako to, co Rancière nazywa „podmiotem” – jako nowa kategoria kobiety, która ma prawo do partycypacji poli-

2 J. Rancière, *Who Is the Subject of the Rights of Man?*, “The South Atlantic Quarterly” vol. 103, Duke University Press, 2004, p. 303.

3 J. Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, London 2006.

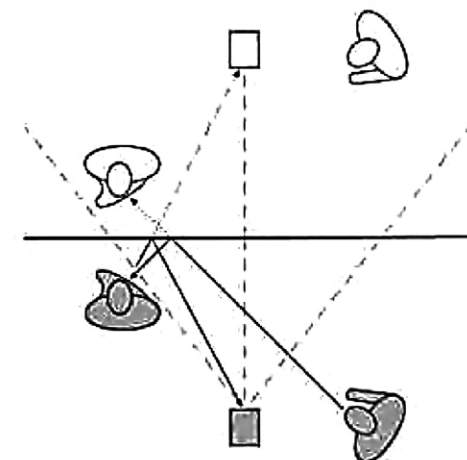
4 J. Rancière, *Who Is the Subject of the Rights of Man?*, op.cit. p. 304.

tycznej. Podobnie jak opisywana przez Judith Butler Antygona, de Gouges „mówi w języku, do którego nie jest uprawniona, w języku roszczenia, z którym nie może się ostatecznie identyfikować”<sup>5</sup>.

Rozumienie polityki przez Jacquesa Rancière’a koncentruje się na walkach grup pozbawionych praw obywatelskich lub grup zmarginalizowanych, które demonstrują swoją równość i stają się podmiotami politycznymi, ćwicząc te same zdolności, których rzekomo im brak, i wprowadzając w życie prawa, o które nie mają prawa się ubiegać. Rancière używa dla takich zmagani terminu „subiektywizacja polityczna” i podkreśla, że proces ten zawsze wiąże się z dezidentyfikacją, czyli zerwaniem z przypisaną tożsamością, miejscem lub rolą w nieegalitarnym porządku. Dlatego dorobek krytyczny Rancière’a okazuje się częstym odniesieniem dla badaczy szerokiego zakresu walk i ruchów politycznych – nie tylko feminizmu, ale też mobilizacji uchodźców i imigrantów w Europie i Ameryce Północnej, ruchów Occupy, aktywizmu queerowego, ruchu Black Lives Matter, intifady palestyńskiej czy ruchu zapatystów<sup>6</sup>.

Jako przykład z zakresu fotografii powołam się tu na analizę pracy *Picture for Women* autorstwa Jeffa Walla z roku 1979, jakiej dokonuje Arne De Boever w artykule *Feminism after Rancière*. Obraz *Picture for Women* to fotografia zrobiona w lustrze. Na pierwszy rzut oka jest ona zwodniczo prosta: po lewej stronie kadru kobieta, po prawej stronie fotograf Jeff Wall, pośrodku obrazu wielkoformatowy aparat.

il. Arne De Boever  
diagram dla  
“Picture for Women”



5 J. Butler, *J Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, New York 2000, p. 82.

6 A. Gündoğdu, *Disagreeing with Rancière: Speech, Violence, and the Ambiguous Subjects of Politics*, “Polity”, vol.9, No.2, 2017, pp. 188–219.



Po bliższym przyjrzeniu się uświadamiamy sobie jednak, że kamera mogła „widzieć” tylko lustro: jej zasięg nie pozwala objąć ani kobiety, ani fotografa, lecz uwzględnia jedynie ich lustrzane odbicia. W tym sensie Picture for Women jest „czystym” obrazem – nie obejmuje żadnych rzeczywistych osób, a przechwytuje jedynie ich odbicia. De Boever zauważa, że podział postrzegalnego dokonuje się tutaj poprzez estetykę, która reprezentuje kobietę de facto bez jej reprezentowania, pozostawiając ją częściowo niewzględnioną lub „pustą”<sup>7</sup>.

### Emancypacja widzialnego we wczesnych praktykach fotografii

Na początku dyskursu o fotografii, kiedy nowe medium dopiero zdobywało popularność, pojawiło się wiele głosów uznających fotografię za medium emancypacyjne i egalitarne, dzięki któremu grupy do tej pory dyskryminowane otrzymają dostęp do sfery widzialnego.

Jednym z entuzjastów fotografii jako sztuki demokratycznej był Walter Benjamin. W swoim słynnym eseju *Dzieło sztuki w epoce mechanicznej reprodukcji* Benjamin poszukuje związków fotografii z wyznawanymi przez siebie marksistowskimi ideami. Pisze, że skoro fotografia jest w stanie wielokrotnie powielać dzieło sztuki, to pozwala każdemu posiadać kopię czegoś, co wcześniej było dostępne tylko dla elitarnej instytucji lub uprzywilejowanej osoby. Fotografia i film mogą również uchwycić zgromadzenia setek tysięcy osób, pozwalając wielu ludziom postrzegać siebie jako zbiorowość. W ten sposób zastępują wyjątkowość egzystencji jej masowością i proletaryzują nasze postrzeganie. A to dopiero początek tego, do czego zdolne są obrazy techniczne: z ich pomocą możemy zlikwidować dziedzictwo kulturowe, z którego faszyzm czerpie swoją siłę, wskrzesić je w nowej formie i odnowić ludzkość. Możemy również przejąć całość narzędzi i sił wytwórczych i wprowadzić społeczeństwo bezklasowe, którego członkowie będą rozwijać wszystkie swoje zdolności<sup>8</sup>. Nadzieje Benjamin okazały się płonne. Jak zauważa Kaja Silverman, fotografia i film wcale nie podważyły faszystowskiego kultu przywódcy, a wręcz przeciwnie, pomogły w jego ugruntowaniu – czego najdobitniej-

7 A. De Boever, *Feminism After Rancière: Women in J.M. Coetzee and Jeff Wall*, "Transformations Journal of Media & Culture", No. 19, 2011.

8 W. Benjamin, *The work of art in the age of its mechanical reproductibility*, w: *Illuminations*, Schocken Books, New York 1969, p.218.

szym przykładem jest film *Triumf woli* Leni Riefenstahl, który pokazuje Hitlera niczym boga zstępującego z chmur na ziemię. Narodowy socjalizm wykorzystywał film i fotografię na wiele sposobów, by propagować swoje zgubne idee, i tak samo robił to potępiany przez Benjamina kapitalizm.<sup>9</sup>

Innym przykładem entuzjastycznej wiary w emancypacyjny potencjał fotografii były deklaracje amerykańskiego abolicjonisty Frederica Douglassa. Douglass wychwalał między innymi dostępność fotografii dla zwykłych ludzi: „Najskromniejsza służąca może teraz posiadać swój obraz, coś co tylko królowie mogli kupić pięćdziesiąt lat temu”<sup>10</sup>. Niwelując istniejące od wieków społeczne hierarchie portretu, fotografia oferowała pozornie uniwersalne narzędzie autoprezentacji. Chociaż już sam ten fakt był godny uwagi, Douglass sugerował ponadto, że fotografie mogą dokonać bardziej ekspansywnej zmiany społecznej. W mowie wygłoszonej w Massachusetts w 1861 roku, zatytułowanej znamienne „Pictures and Progress”, Douglass zapewniał słuchaczy, że fotografia odegra ważną rolę w obaleniu niewolnictwa i rasizmu oraz przysłuży się wprowadzeniu równych praw obywatelskich. Twierdzenie to opierał na przekonaniu, że fotografia może zapewnić dokładniejszy portret czarnoskórych Amerykanów w kluczowym momencie amerykańskiej historii, i wierze, że nawet w rękach rasisty kamera nie będzie kłamać<sup>11</sup>. Douglas, urodzony w niewoli, z której zbiegł w 1838 roku, pod koniec swojego życia stał się najczęściej fotografowaną osobą w Ameryce – pozował do większej liczby portretów niż sam Abraham Lincoln.

Fotografia rozwijała się właśnie w czasie ruchów abolicjonistycznych w Stanach Zjednoczonych. Jak piszą Maurice O. Wallace i Shann Michelle Smith we wstępie do obszernej publikacji *Pictures and Progresses – Early Photography and the Making of African American Identity*, dla wielu Afroamerykanów fotografia stała się nie tylko środkiem umożliwiającym autoprezentację, ale także narzędziem politycznym, dzięki któremu mogli zająć miejsce w sferze publicznej, ograniczonej przez rasistowskie linie podziału widzialnego. Fotografia stała się sceną, na której tworzyła się i upowszechniała ich nowa tożsamość<sup>12</sup>.

9 K. Silverman, op.cit. p.6.

10 F. Douglass, *Pictures and Progress: An Address Delivered in Boston, Massachusetts in 1861*, w: *The Frederick Douglass Papers, Volume Three*, Yale University Press, 2009, p. 8.

11 ibidem.

12 M. O. Wallace; S.M.Smith (red.) *Pictures and Progress Early Photography and the Making of African American Identity*, Duke University Press, Durham 2012, p.4.



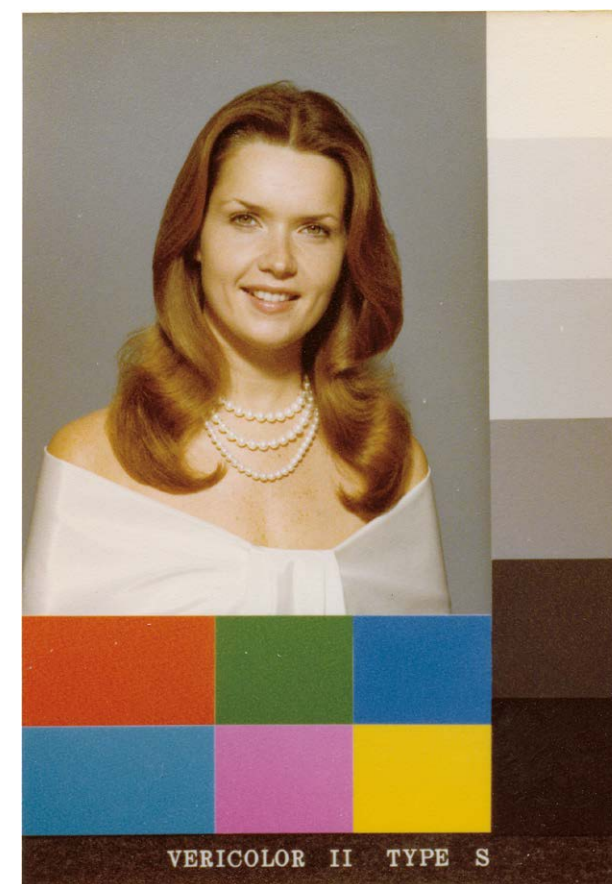
I tu – podobnie jak w przypadku Waltera Benjamina – nadzieje na demokratyzację fotografii okazały się płonne. Nowa technologia została szybko zaprzęgnięta do represyjnych form wiedzy i systemów nadzoru, a naukowcy zajmujący się etnografią entuzjastycznie wykorzystali ją do badania i katalogowania ludzi w nowe, podrzędne etnicznie, kategorie. Kolejnym polem przemian demokratycznych na przełomie XIX i XX wieku były ruchy sufrażystek. W Wielkiej Brytanii od 1907 roku fotografia stała się preferowanym narzędziem ich wizualnej retoryki: profesjonalne fotografki tworzyły między innymi portrety przywódczyń ruchu jako szanowanych, opanowanych kobiet czy też dokumentowały pokojowe demonstracje o prawa kobiet. Ukierunkowane na prasę codzienną, zdjęcia te miały na celu zaprzeczyć wizerunkom sufrażystek jako irracjonalnych ekstremistek, rozpowszechnianym wówczas przez większość wydawnictw ilustrowanych. Jak zauważa Thomas Galifot, kurator przekrojowej wystawy *Who's Afraid of Women Photographers? 1839–1919*, medium to umożliwiło kobietom – po raz pierwszy w historii – kontrolowanie swojego publicznego i politycznego wizerunku<sup>13</sup>.

Ale zdecydowana większość robionych przez kobiety zdjęć z początku XX wieku odzwierciedla ich przywiązanie do kontekstu domowego. Galifot podkreśla, że właśnie w ramach tych ograniczeń fotografki odkryły obszar ekspresji niedostępny dla mężczyzn lub przez nich nieoczekiwany. Kiedy fotografowanie we wnętrzach stało się technicznie łatwiejsze, „dostępny stał się inny rodzaj fotografii, dający możliwość pracy z dala od opinii publicznej i wykorzystujący fotograficzne możliwości bardziej intymnej scenarii<sup>14</sup>. W takich warunkach mogły powstawać fotograficzne autoportrety, które w zwodniczo łagodny sposób rzucały coraz większe wyzwanie tradycyjnym rolom społecznym oraz kodeksom zachowania i ubioru. Następujące w wyniku ruchów emancyjacyjnych zmiany skłoniły kobiety do potraktowania fotografii jako środka obalania konwencji sfery publicznej i stopniowego przesuwania granic narzuconych przez różnicę płci.

<sup>13</sup> T. Galifot, *Who's Afraid of Women Photographers? 1839–1919*, Musée de l'Orangerie 2015 <https://www.musee-orangerie.fr/en/agenda/events/whos-afraid-women-photographers-1839-until-1945> (dostęp: 9.04.2022).

<sup>14</sup> ibidem.

il. Kodak  
"Shirley Card"  
lata 1950e



## Opresyjne algorytmy: czym okiem patrzą maszyny

Fotografia wielokrotnie okazywała się nie tylko przykładem technologii emancypacyjnej, ale także dyskryminacyjnej; przykładem technologii, która propaguje binarne widzenie świata, oparte na dualistycznym rozróżnieniu między tym, co negatywne, a tym, co pozytywne. Terminy „negatyw” i „pozytyw” nie tylko odnoszą się do siebie w sposób binarny, ale także wywołują szereg innych opozycji: światło/ciemność, dobro/zło, prawda/fałsz. I chociaż pierwsze negatywy miały różnorakie kolory, w zależności od użytych środków chemicznych, to stopniowa ich standaryzacja trwale wpisała obraz fotograficzny w czarno-białe kategorie.

Widzialność jest w znacznym stopniu definiowana przez technologie reprezentacji, które to technologie, podobnie jak sfera publiczna, w której operują, zbudowane są na całej masie wykluczeń i podziałów. XX-wieczna kolorowa technologia fotograficzna rozwijała się z myślą o jak najlepszym przedstawieniu ludzi o białym kolorze skóry. Jasna skóra stała się chemiczną bazą dla technologii produkcji filmu kolorowego, odpowiadając na potrzeby dominującego rynku docelowego. Fakt ten znacznie utrudniał odpowiednią reprezentację osób o ciemnym kolorze skóry, a wręcz uniemożliwiał przedstawienie zgromadzeń rasowo mieszanym. Dopiero w latach 90. firma Kodak stworzyła technologię koloru, która naprawiła te wcześniejsze błędy.

Kanadyjska badaczka Lorna Roth wykazała, że w latach 70. Kodak Color Photo Studios otrzymywało liczne skargi od firm produkujących czekoladę, które narzekały, że nie uzyskują na fotografiach swoich produktów odpowiednich odcieni brązu. Także producenci mebli nie byli w stanie uzyskać odpowiedniego zróżnicowania pomiędzy kolorami drewna. Mimo iż Kodak już dużo wcześniej otrzymywał skargi od osób ciemnoskórych, dotyczące na przykład jakości zdjęć dyplomowych ich dzieci, dopiero firmy produkujące czekoladę i meble zmusiły Kodaka do zmiany technologii. Earl Kage, ówczesny szef Kodak Color Photo Studios, przyznał: „Czarny kolor skóry nie był w tamtym czasie traktowany jako poważny problem”<sup>15</sup>.

W dobie technologii cyfrowej mamy do czynienia z kolejną odsłoną dyskryminacji w sferze wizualnej, jaką jest dyskryminacja danych. Aktywistka Joy Buolamwini ukuła termin „the coded gaze”

<sup>15</sup> L.Roth, *Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity*, „Canadian Journal of Communication”, Vol.34, No.1, 2009.

(„kodowane spojrzenie”) na określenie uprzedzeń, które tkwią w „patrzeniu” sztucznej inteligencji. Buolamwini natknęła się na to uprzedzenie, kiedy technologia lepiej rozpoznała jej twarz dopiero po tym, jak nałożyła białą maskę. Badanie przyczyn tej sytuacji doprowadziło ją do wniosku, że wykluczenie osób podobnych do niej było wynikiem faktu, iż sztuczna inteligencja podlega uprzedzeniom rasowym i płciowym, które odzwierciedlają poglądy i pochodzenie kulturowe tych, którzy ją tworzą. Badania Joy Buolamwini dotyczące niedokładności sztucznej inteligencji w technologii rozpoznawania twarzy i oprogramowaniu służącemu do automatycznej oceny skupiają się na braku regulacji takich narzędzi sprzedawanych przez IBM, Microsoft i Amazon, które utrwalają uprzedzenia rasowe i płciowe, a które de facto są wykorzystywane do podejmowania „cyfrowych” decyzji.

Podobna dyskryminacja pojawia się też w wyszukiwarkach internetowych, które nie wszystkim oferują równą widzialność – połączenie prywatnych interesów i statusu monopolisty prowadzi do tendencyjnego zestawu algorytmów wyszukiwania, które uprzywilejowują biały kolor skóry i dyskryminują osoby kolorowe, a w szczególności kolorowe kobiety. Jak pisze Safiya Umoja Noble w książce *Algorithms of Oppression*, „decyzje cyfrowe [digital decisions] wzmacniają opresyjne relacje społeczne i wprowadzają nowe sposoby profilowania rasowego”<sup>16</sup>. Jak podkreśla Noble, naszej uwadze często umyka fakt, że wyszukiwarka taka jak Google to firma komercyjna, a nie informacyjna. Wiele treści pojawiających się w wynikach wyszukiwania komercyjnego jest powiązanych z płatną reklamą, a wyszukiwarki finansowane z reklam w oczywisty sposób są nastawione na spełnianie potrzeb swoich reklamodawców, a nie swoich użytkowników. Strategie marketingowe i reklamowe wyszukiwarek bezpośrednio ukształtowały sposób, w jaki ludzie z tzw. marginesu (nie biali, nie hetero, nie mężczyźni, nie zamożni) są reprezentowani w wynikach wyszukiwania i sieciach społecznościowych. A jednak badania, na które powołuje się Noble, pokazują, że 66% użytkowników wyszukiwarek uważa, że są one rzetelne i pozbawione uprzedzeń.

Co więcej – w technologii pojawiają się błędy (a nawet katastrofy): aberracje danych, usterki w algorytmach, problemy z automatycznym tagowaniem w aplikacjach fotograficznych i oprogramowaniem do rozpoznawania twarzy. Te błędy maszyn nie pozostają bez konsekwencji dla nas, użytkowników. Noble opowiada o kilku przypadkach, które

<sup>16</sup> S.U. Noble, *Algorithms of Oppression How Search Engines Reinforce Racism*, New York University Press, 2018, p.10.

pokazują, że rasizm i seksizm są częścią architektury i języka technologii. Te spostrzeżenia są szczególnie ważne, ponieważ technologia wpływa na relacje społeczne w sieci i poza nią i wywołuje przy tym daleko idące – nawet jeśli niezamierzone – i często szkodliwe konsekwencje. Noble śmiało twierdzi, że „opresja algorytmiczna nie jest tylko usterką w systemie, ale leży u samej podstawy systemu operacyjnego sieci”<sup>17</sup>. To, czego nie widzimy, to uprzedzenia, które są wbudowane w technologię.

Duża część tej technologii jest przez nas po prostu odziedziczona. Warto więc zadać sobie pytanie: jakiego rodzaju wiedza jest wbudowana w systemy, które zarządzają danymi? Na jakiej – albo raczej: na czyjej – wiedzy i światopoglądzie oparte są algorytmy? I dlaczego – jak pisze badaczka Wendy Hui Kyong Chun – „ich «domyślne» nazywa się naszymi «preferencjami?»”<sup>18</sup>. Chun, autorka książki *Discriminating Data*, udowadnia na przykład, że korelacja, która uzasadnia potencjał predykcyjny dużych zbiorów danych, opiera swoją zasadę działania na metodach wypracowanych podczas eugenicznych prób „wyhodowania” lepszej przyszłości w pierwszej połowie XX wieku. Uczenie maszynowe w dużym stopniu oparte jest na metodach statycznych. A statystyka i eugenika są w rzeczywistości głęboko ze sobą powiązane. Wiele teoretycznych problemów związanych z metodami statystycznymi jest pozostałością ich pierwotnego celu, jakim było wspieranie eugeniki i identyfikacji różnic rasowych. Chun wyjaśnia na przykład, że maszyny wektorów nośnych (SVM), czyli klasyfikatory używane do określania granic między punktami danych, są oparte na liniowej funkcji dyskryminacji, opracowanej w latach 30. XX wieku przez Ronalda A. Fishera, brytyjskiego genetyka populacyjnego. Fisher dokonał przełomowych prac nad liniowymi dyskryminatorami, które miały wspierać eugeniczne dążenie do oddzielenia nakładających się populacji<sup>19</sup>. Fischer z kolei był w dużym stopniu zainspirowany metodami eugenicznymi opracowanymi przez Prasantę Chandrę Mahalanobisa, który zaprojektował biometryczne i statystyczne narzędzia, których używał do pomiaru tego, co nazwał „odległościami kastowymi” wśród ludności w Bengalu. Fischer z kolei był w dużym stopniu zainspirowany metodami eugenicznymi opracowanymi przez Prasantę Chandrę Mahalanobisa, który zaprojektował biometryczne i statystyczne narzędzia, których używał do pomiaru tego, co nazwał „odległościami kastowymi” wśród ludności w Bengalu.

<sup>17</sup> ibidem.

<sup>18</sup> W. H. K. Chun, *Discriminating Data*, MIT Press, Massachusetts 2021, p. 105.

<sup>19</sup> ibidem, p. 71.

Historia ma tutaj ogromne znaczenie, ponieważ korelacja między zmiennymi statystycznymi opiera się na założeniu, że terażniejszość i przyszłość pokrywają się z wysoce wyselekcjonowaną przeszłością. Standardowa dla modeli uczenia maszynowego weryfikacja oznacza, że jeśli przechwycona i wyselekcjonowana przeszłość jest rasistowska i seksistowska, to model zostanie zweryfikowany jako poprawny tylko wtedy, kiedy generuje rasistowskie i seksistowskie przewidywania.

Seksizm, rasizm, pornografia – to ich „domyślne”, a nie nasze „preferencje”.

il. „A vista”  
wydruk  
fotograficzny  
związany  
na periaktoi  
2018



### Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej

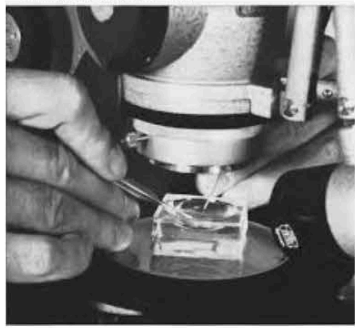
Za pomocą algorytmu wyszukiwania obrazów stworzyłam wizualne odniesienia między moimi własnymi fotografiami a tymi swobodnie krążącymi w Internecie, które następnie połączę w wielkoformatowe obiekty fotograficzne. Dzięki statystycznym podobieństwom określonym przez algorytm Google stworzył dla mnie panoramę w postaci heterogenicznego, nigdy nie dokończonego i otwartego produktu. Jest to zarówno „figura”, jak i możliwość „konfiguracji”; zarówno układanka, jak i jej element, konstrukcja i sama jej instrukcja – przewidziana, ale

jeszcze nieobecna. Aby odzwierciedlić ciągły i nieskończony charakter otrzymanego w ten sposób wyniku, zamierzam zaprezentować wygenerowane ciągi obrazów w formie wydruków nawiniętych na zwoje i zwieszonych z sufitu niby zwoje papirusu. Prace pozwalają na refleksję nad naszą obecną kulturą wizualną, która opiera się na nieustannej interakcji między przestrzeniami online i offline.

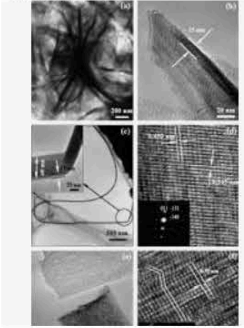




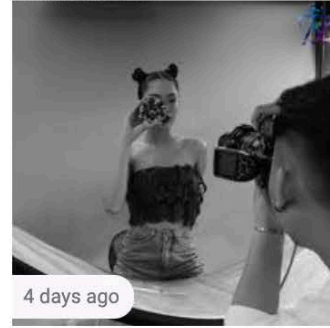




Satellite Cells in the Nervous Sy...  
jstor.org



Synthesis of single-cry...  
sciencedirect.com



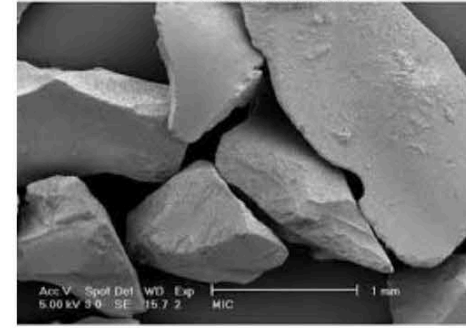
4 days ago  
Agnes Makeup Art Academy  
facebook.com



QuinStreet • Where Perform...  
quinstreet.com



Inheritance: Black Life and A...  
theatlantic.com



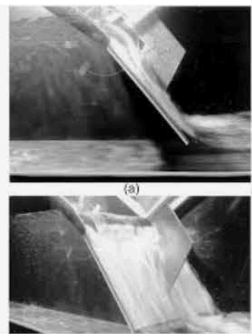
dissolution processes in hydroxyapatite ...  
london-nano.com



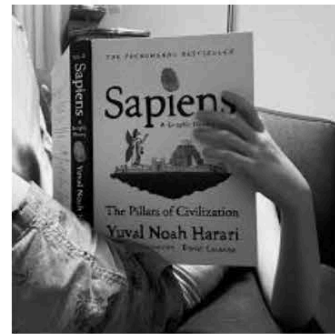
芭蕾雅客- Ballet Art Ne...  
facebook.com



Kristen BURKHALTER | Microb...  
researchgate.net



Hydraulic level control ...  
icevirtuallibrary.com



Rajat Toshniwal - Head of Pro...  
in.linkedin.com



Emilia ZABIELSKA-MENDYK | ...  
researchgate.net



Regulatory Focus on A...  
journals.sagepub.com



cowrite - Twitter Search / Twitter  
mobile.twitter.com



Amy's All Star Dance Studio - ...  
m.facebook.com



BeingFrankle (@BeingFran...  
twitter.com



I Left My Dream Job to Pursue Another ...  
bonappetit.com



Dimitris Vlachos – Lead ...  
ch.linkedin.com



Mothers of Invention | ...  
mothersofinvention.online



Mike Keyz | Spotify  
open.spotify.com



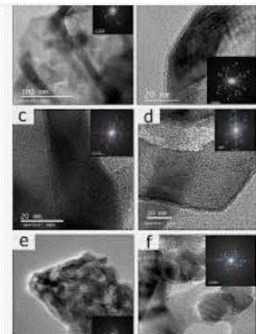
11 idées de Couples chréti...  
pinterest.com



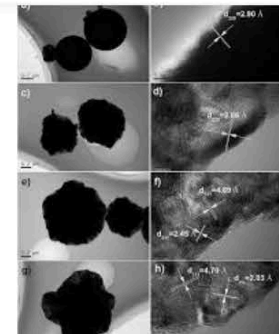
Fragment-Humeruskop...  
link.springer.com



testing of apples for fir...  
fruit2.com



titanium dioxide nanot...  
sciencedirect.com



lithium-ion batteries ...  
sciencedirect.com



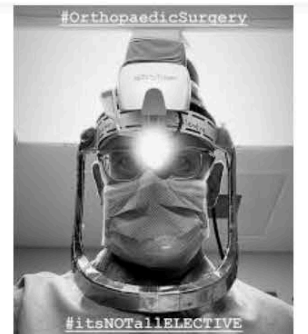
AIR POWER History / SUMMER 2005  
facebook.com



Stanley Tucci, Klancy Miller: The Books ...  
amazon.com



SEA Inclusion & Safeguarding ...  
facebook.com



JJ Pedulla - Sales Repre...  
facebook.com

## 4. Społeczeństwo kontroli

Za pomocą anachronicznego środka, jakim jest *camera obscura*, można opowiedzieć o dzisiejszym świecie, w którym nasze nieustannie monitorowane zachowanie podlega ciągłej (samo)kontroli.

### Fotografia i penetracja życia codziennego

Z każdym dniem fotografia coraz głębiej i szybciej przenika do codziennego życia konsumentów. Statystyki z początku tego roku mówią, że ponad 350 miliardów zdjęć zostało do tej pory przesłanych na Facebooka<sup>1</sup>, a ponad 80 milionów zdjęć jest każdego dnia przesyłanych na Instagram<sup>2</sup>. Podstawową cechą tych obrazów jest przy tym dokumentowanie codziennej rutyny – użytkownicy Instagrama żyją w fotograficznej chmurze, otoczeni ulotnymi obrazami ulotnych chwil. Będąca elementem tej zabawy dialektyka anonimowego podglądania i ekshibicjonizmu napędza hiperrozrost mediów społecznościowych.

Początków tego procesu można szukać we wczesnych kampaniach reklamowych Kodaka. To właśnie Kodakowi udało się uczynić z fotografii aktywność społeczną – to Kodak wykształcił w swoich konsumentach potrzebę przekształcania codziennych doświadczeń w obrazy. Pierwsza fala promocji, która towarzyszyła produkcji popularnego aparatu Kodaka Brownie Box w 1900 roku, natychmiast przeniknęła do amerykańskich gospodarstw domowych, a czasopismo „Kodakery” intensywnie zachęcało do rejestrowania szczególnych momentów z życia rodziny. Aparaty, których obsługa dotąd kojarzona była z fachową wiedzą techniczną, za sprawą kampanii reklamowych Kodaka zaczęły symbolizować zupełnie nowy zestaw wartości. Kodak sprawił, że obecność aparatu podczas wydarzeń towarzyskich stała się niemal niezbędną. Ważnym aspektem była tu niska cena aparatu: Brownie był prostym aparatem wykonanym z kartonu, który kosztował zaledwie dolara, co było ceną przystępną nawet dla dzieci. W pięć lat po jego wprowadzeniu na firma

<sup>1</sup> <https://www.websiterating.com/research/facebook-statistics/> (dostęp: 9.04.2022).

<sup>2</sup> <https://www.digitalgyd.com/instagram-statistics/> (dostęp: 9.04.2022).



rozszerzyła zainteresowanie fotografią amatorską na około jedną trzecią populacji Stanów Zjednoczonych – do końca 1905 roku sprzedała ponad 1,2 miliona aparatów<sup>3</sup>.


Aby upowszechnić używanie aparatów fotograficznych, Kodak wypromował tzw. *Kodak Moment*, czyli chwilę, która nieodzwrotnie musi zostać uwieczniona na fotografii – urzekające zdjęcia dzieci, które otwierają prezenty przy choince albo bawią się swoim pierwszym rowerem, czy zdjęcia szczęśliwej rodziny na wakacjach pomogły w stworzeniu koncepcji „momentu Kodaka”. Kodak zdołał przekształcić fotografię ze złożonej, przypominającej alchemię działalności w popularną praktykę społeczną, która stała się integralną częścią życia codziennego, gdyż zachowywanie wspomnień i utrwalenie codziennego życia na zdjęciach uznano za konieczne.

Na początku XX wieku zrobienie profesjonalnego zdjęcia dobrej jakości nadal wymagało odpowiednich warunków i czasu, ponieważ fotograf musiał kontrolować kilka elementów, takich jak oświetlenie czy postawa fotografowanej osoby. Kampania reklamowa Kodaka wyraźnie kontrastowała z tą rzeczywistością, przekonując, że zdjęcia robi się szybko i łatwo. Ale kosztem jakości. Chociaż aparaty Kodaka oferowały większą mobilność, to cecha ta nie była w stanie zrekomensować słabej jakości, która zniechęcała zarówno dla profesjonalistów, jak i poważnych amatorów, którzy stanowili zdecydowaną większość klientów rynku aparatów fotograficznych. Aby odwrócić uwagę użytkowników od słabej jakości zdjęć, Kodak położył nacisk na zabawowy aspekt fotografii, zachęcając do fotografowania spontanicznego i masowego. Jak podkreśla Kamal Munir, ten sam zabawowy aspekt był sto lat później wykorzystywany niemal powszechnie w reklamach fotografii cyfrowej, po to aby zwiększyć tempo przenikania aparatów cyfrowych do codziennego życia konsumentów<sup>4</sup>.

Same fotografie, które Kodak wykorzystywał w swoich reklamach, różniły się znacznie od profesjonalnych fotografii reklamowych owego czasu, takich jak na przykład te tworzone przez Edwarda Streichena dla firmy Jergens. Zdjęcia reklamujące Kodaka były robione tak, aby wyglądały amatorsko. Niektóre z nich rzeczywiście były dziełem „autentycznych” amatorów, dla których Kodak organizował konkursy fotograficzne, ale większość z nich wykonali profesjonalni fotografowie pracujący z modelami. Spędzali oni cały dzień na robieniu zdjęć, aby uzyskać jedno,

<sup>3</sup> N. West, *Kodak and the lens of nostalgia*, University of Virginia Press. 1999, p. 75.

<sup>4</sup> K.A. Munir, N. Phillips, *The Birth of the 'Kodak Moment': Institutional Entrepreneurship and the Adoption of New Technologies*, "Organization Studies" 26(11) 2005, p. 1668.



*Just what I wanted—A Kodak*

Autographic Kodaks \$6.50 up  
At your dealer's

Eastman Kodak Company, Rochester, N. Y. *The Kodak City*



które będzie wyglądało na „zwykłe”. Spontaniczność, naiwność i intymność były starannie inscenizowane.

Kodak odegrał też zasadniczą rolę w przekształcaniu podróżowania w turystykę, czyniąc fotografię integralną częścią innej popularnej instytucji społecznej – wakacji. Przed wprowadzeniem przez Kodaka rolek filmowych zabieranie aparatu w podróż było niezwykle uciążliwe i nie było powszechną praktyką społeczną. Jednak nawet gdy aparaty Kodaka stały się już lekkie, przenośne i proste, użytkownicy nie mieli zwyczaju zabierania ich ze sobą na wakacje. WYROBIENIE tego nawyku wymagało interwencji reklamy i innych działań promocyjnych.

Wakacje i czas wolny w ogóle, już nie jako przywilej klas wyższych, ale prawo pracownicze, pojawił się w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to znacznie zmieniła się organizacja pracy. Narrację o uszlachetniającej wartości pracy zastąpiono nowoczesnym akcentem na zabawę jako cel sam w sobie. Jak to ujął Johan Huizinga w słynnej pracy *Homo ludens* z 1938 roku, czas wolny w kulturze industrialnej ucieleśnia ideały prawdziwej indywidualności, kreatywności i wolności,<sup>5</sup> a wakacje są obietnicą czasu, w którym można doświadczyć życia w sposób, w jaki je idealizujemy.<sup>6</sup> Posiadanie fotografii przedstawiających ujęcia z podróży

5 J. Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Martino Fine Books, Eastford, 2014, p.27.

6 *ibidem*, p. 15.

stało się elementem tożsamości – wakacje mogły być teraz rejestrowane i prezentowane jako symbol bywania w świecie i statusu społecznego. W wyniku antyelitarnych praktyk w fotografii nastąpiła więc „demokratyzacja” turystycznego spojrzenia, które nadaje kształt podróżom.

Kodak nie tylko promował turystę jako bohatera swoich kampanii reklamowych, ale też aranżował dla niego różne atrakcje. W 1922 L. B. Jones, szef działu reklamy Kodaka, nakazał kilku zespołom pracowników jeździć po najczęściej uczęszczanych drogach kraju w poszukiwaniu szczególnie malowniczych krajobrazów. Następnie we wskazanych przez nich miejscach postawiono wzdłuż dróg prawie 6000 znaków, aby poinformować kierowców, że przed nimi rozciąga się malowniczy widok. Na znakach widniał prosty czarny napis: „Picture Ahead! Kodak as you go!”<sup>7</sup>. W taki właśnie sposób Kodak konstruował to, co socjolog John Urry nazywa „turystycznym spojrzeniem”, które jest „nakierowane na cechy krajobrazu i pejzażu miejskiego, które oddzielają je od codziennych i rutynowych doświadczeń”<sup>8</sup>. Turyści, uzbrojeni w swoje Kodaki, zwykle już przed przyjazdem konsumowali całą gamę zdjęć danego miejsca, a następnie odszukiwali je tylko po to, aby je sfotografować. Urry konstatuje, że znaczna część turystyki staje się w efekcie poszukiwaniem fotogeniczności, jest niczym innym jak strategią kumulacji fotografii<sup>9</sup>.

Historia Kodaka może także posłużyć jako przykład dla ogólnego rozważania o tym, w jaki sposób nowe technologie wchodzą do powszechnego użytku. Tradycyjne wyjaśnienia zmian technologicznych zazwyczaj koncentrują się na nieodłącznych funkcjonalnych i ekonomicznych zaletach nowych technologii, ale pomijają społeczne zakorzenienie procesu, dzięki któremu pewne innowacje stają się powszechnie akceptowane, a inne nie. Kamal Munir wskazuje, że interpretując jakąś radykalnie nową technologię, użytkownicy w dużej mierze odnoszą się do już nabytego, dostępnego im zestawu pojęć. Tak więc w celu zwiększenia szansy na przyjęcie nowej technologii jej wytwórca będzie musiał zmienić owe „schematy” i „skrypty” pojęciowe na swoją korzyść. Analiza dyskursu pozwala zaobserwować, w jaki sposób przekształcane są znaczenia ucieleśniane przez poszczególne technologie<sup>10</sup>. W przypadku Kodaka to właśnie transformacja znaczenia ucieleśnionego przez aparat fotograficzny odegrała kluczową rolę w spopularyzowaniu fotografii migawkowej.

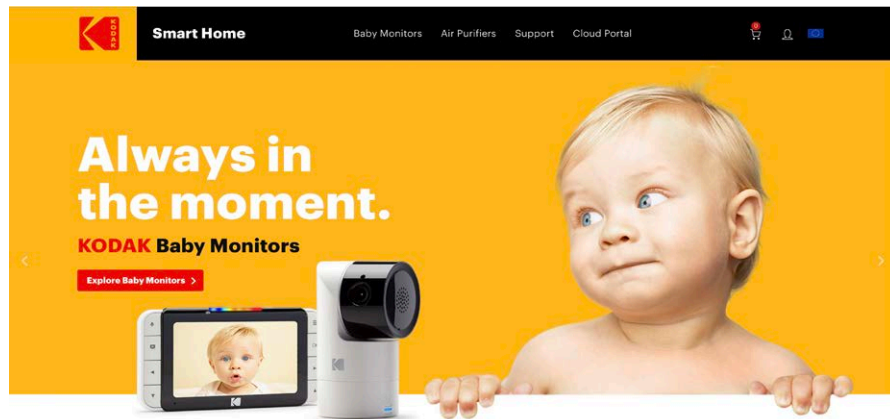
7 D. Collins, *The Story of Kodak*, H.N.Abrams, New York 1990, p.156.

8 J. Urry, *The Tourist Gaze*, SAGE Publications, New York, 2002, p.3.

9 J.Urry, *Consuming Places*, Routledge, London and New York 2002, p.176.

10 K.A.Munir, N. Phillips, *op.cit.*, p. 1666.





Sto lat później wszechobecność aparatów do produkcji zdjęć cyfrowych i sieci ich rozpowszechniania spowodowała głębokie zmiany w medium i praktyce fotografii, która wykroczyła daleko poza swoją tradycyjną rolę nośnika pamięci. Kodak, który początkowo bagatelizował znaczenie zmian w obrazowaniu, najpierw zupełnie ignorując fotografię cyfrową, a następnie odrzucając ją jako całkowicie „niezdatną”<sup>11</sup> dla rynku masowego, dziś znowu szuka sposobu na to, aby wkroczyć w nasze życie prywatne. Nowa linia produktów Kodaka, „Kodak Smart Home”, odnosi się bezpośrednio do historii firmy z czasów świetności fotografii analogowej – w reklamach kamer do zdalnej obserwacji niemowląt KODAK Baby-cam czytamy: „Od ponad wieku Kodak rejestruje najważniejsze wydarzenia w Waszym życiu: od lądowania na Księżycu do chwili, gdy Twoi rodzice po raz pierwszy zobaczyli, jak otwierasz oczy. To są chwile, które wszyscy cenimy [...]. Dzięki KODAK Baby-cam możesz cieszyć się wszystkimi pięknymi chwilami rozwoju Twojego dziecka z dowolnego miejsca”<sup>12</sup>. Bezpieczeństwo jest tu identyfikowane z nieograniczonym dostępem.

<sup>11</sup> ibidem, p. 168o.

<sup>12</sup> <https://eu.kodaksmarhome.com/baby-monitors/> (dostęp: 9.04.2022).

[ interludium ]

*Kilka dni później Murray zagadnął mnie o turystyczną atrakcję okolicy, znaną jako najbardziej obfotografowana stodoła w Ameryce. Pojechaliśmy samochodem dwadzieścia dwie mile w głąb terenów wokół Farmington. Sporo jest tam łąk i sadów jabłoni, przez pofałdowane pola biegną białe płoty. Już po niedługim czasie przy drodze zaczęły wyrastać tablice informacyjne: NAJBARDZIEJ OBFOTOGRAFOWANA STODOŁA W AMERYCE. Zanim znaleźliśmy się na miejscu, zdążyliśmy naliczyć pięć. (...) Przeszliśmy wydeptaną przez krowy ścieżką na nieznaczne podwyższenie wydzielone dla łowców widoków i zdjęć. Wszyscy dzierżyli aparaty fotograficzne, niektórzy również statywy, teleobiektywy, zestawy filtrów. Mężczyzna z budki sprzedawał przezrocza i pocztówki – fotografie stodoły zrobione ze wzniesienia.*

*Stanęliśmy w pobliżu zagajnika i obserwowaliśmy amatorów fotografowania. Długi czas Murray zachowywał milczenie i tylko od czasu do czasu skrobał coś w notatniku.*

*– Nie widać stodoły – stwierdził w końcu. Zapadła długa cisza. – Po tym, jak zobaczyło się tablice informujące o stodole, nie sposób dojrzeć jej samej. Znowu pogrążył się w milczeniu. Ludzie obładowani aparatami opuścili wzniesienie, a ich miejsce natychmiast zajęli inni.*

*– Nie jesteśmy w stanie uchwycić obrazu, możemy jedynie przedłużyć jego trwanie. Każda kolejna fotografia wzmacnia tę aurę. Czujesz to, Jack?*

*Zapadło długie milczenie. Człowiek w budce sprzedawał pocztówki i przezrocza.*

*– Wizyta w tym miejscu to duchowa kapitulacja. Każdy widzi tylko to co inni: rzesze ludzi, które były tu przed nim, i te, które będą po nim. Zgadzamy się uczestniczyć w zbiorowej percepcji. Fakt ten niemal dosłownie zabarwia nasze spojrzenie. To niejako religijne doznanie, zresztą jak cała turystyka.*

*Znowu zapadła cisza. – Fotografują fotografowanie – skwitował.*

*(Don DeLillo „Biały szum” przeł. R. Zubek)*

## Nie pozostało już nic do zobaczenia

Kultura wizualna weszła obecnie w fazę, w której to komputery, a nie ludzie, przetwarzają, sortują, przechowują, archiwizują i dystrybuują obrazy. Obraz cyfrowy na ekranie komputera jest konfiguracją cząstek, które zostały zbite razem w procesie obliczeniowym. Obraz cyfrowy może być bezpośrednio powiązany z czasem i miejscem w przeszłości lub być syntetyczny, zbudowany w trzewiach sieci wyłącznie za pomocą obliczeń. W każdym razie jest to również produkt duplikacji, wariacji, przekształceń i obliczeń, które są częścią algorytmicznej i zakodowanej struktury sieci. Mamy w istocie do czynienia tylko z kodem, który można uruchomić za pomocą różnych interfejsów i urządzeń. Można więc powiedzieć, że kiedy komputery patrzą na zdjęcia, nie widzą cioci Halinki, zachodu słońca ani urodzinowego tortu ze świeczkami. Fotografia jest dla komputera informacją policzalną, nieróżniącą się od innych policzalnych informacji. Wiele z tych informacji, które są przesyłane razem z cyfrowym plikiem obrazu, jest dla nas niewidocznych – owe „metadane” obejmują szczegóły dotyczące powstania fotografii cyfrowej, jej własności oraz umiejscowienia w strukturach porządkowych. W środowisku technologicznym, w którym istotną rolę odgrywają media mobilne (smartfony i tablety), następuje odchodzenie od rozumienia fotografii jako przedmiotu, w kierunku postrzegania i strukturyzowania fotografii jako strumienia. Ten sam obraz często staje się zarówno widocznym przejawem sieci, jak i narzędziem do jej tworzenia – tak jak w przypadku zdjęć, które zostały zgeolokalizowane za pomocą GPS<sup>13</sup>.

W cyfrowym środowisku sieciowym dostęp do metadanych mają zarówno użytkownicy, jak i sztuczna inteligencja. W dzisiejszych czasach, zdominowanych przez oparte na obrazie media społecznościowe i powszechną inwigilację, stajemy się coraz bardziej świadomi tego, że zrozumienie niewidzialnych informacji, krążących wokół obrazów fotograficznych, jest tak samo ważne, jak zobaczenie tego, co przedstawiają one na swojej powierzchni. Algorytmy oprogramowania organizują obrazy, które widzimy i wymieniamy, jednocześnie zbierając cenne dane generowane przez nasze interakcje. Nowe ekosystemy danych potrafią wydobywać wartość z dużych zbiorów informacji, wykorzystując analitykę predykcyjną czy analizę zachowań użytkowników. Wiemy dziś, że ogromna większość danych przechwytywanych z kabli światłowodowych pozos-

tanie niezbadana przez ludzi. To oprogramowanie przesiewa metadane, przeprowadza złożoną analizę wzorców i wyszukuje triggera, dla których człowiek pozostaje tylko „zdepersonalizowanym pakietem potencjału”<sup>14</sup>.

„Dla „big data” wartością zdjęcia nie jest specyfika jego treści, ale ilość danych generowanych wokół niego. Dlatego na przykład serwis Getty zdecydował się oddać użytkownikom swoje zasoby graficzne „za darmo” – pod warunkiem, że pozwolimy mu zbierać informacje o wykorzystaniu danej fotografii. Odzwierciedla to zmianę paradygmatu, polegającą na tym, że z poszczególnych obrazów wydobywa się mniejszą wartość niż z relacji między nimi. Relacje te mówią zaś wiele o nastrojach odbiorców, wzorcach konsumpcji i potencjalnym przyszłym zapotrzebowaniu na obrazy. „Dane to nowa ropa”<sup>15</sup>, gdyż, tak jak sto lat temu ropa, są dziś najcenniejszym zasobem na świecie. A giganci, którzy zajmują się „wydobyciem i handlem” danymi, ropą ery cyfrowej, wywołują podobne obawy jak niegdyś giganci naftowi.

Największym z potentatów danych jest oczywiście Google, który wciąż dodaje nowe narzędzia wizualne do swojego arsenału. Google Street View (GSV) jest w pewnym sensie ostatecznym zwieńczeniem medium fotografii. Świat jest dzięki niemu stale fotografowany – z każdej perspektywy i przez cały czas – produkując nieustanny strumień jednorazowych obrazów. Ulice i domy są rejestrowane przez sprzęt montowany na dachach samochodów, trójkołowce rejestrują trasy pieszych, system oparty na skuterach śnieżnych fotografuje tereny górskie, kamery na wózkach fotografują wnętrza muzeów, wąskie uliczki fotografuje się aparatami zamontowanymi na plecaku, a kanały fotografowane są z łodzi. Władza pojmowana jako kontrola jest integralną częścią tej rzeczywistości. Jest zdeterminowana do tego, aby – na wzór opisywanego przez Foucaulta panoptikonu – uczynić widzialnym dla własnego spojrzenia jak największą liczbę elementów. Jak zauważa John Tagg, autor eseju *Mindless Photography*, w tym systemie nadzoru relacja między ucieleśnionym ludzkim podmiotem a aparaturą techniczną została nieodwołalnie zerwana, a obwód technologiczny, składający się z kamer, nagrań, akt i komputerów, pozbył się podmiotu – jego prezentacji wizualnej, inwestycji psychicznej, a nawet organu cielesnego<sup>16</sup>.

Inne narzędzie fotograficzne Google to funkcja „wyszukiwania

<sup>14</sup> R. Coley, *The Horrors of Visuality*, w: *Photomediations: A Reader*, Open Humanities Press, London 2016 p. 290.

<sup>15</sup> *The world's most valuable resource*, „The Economist”, 6.05.2017.

<sup>16</sup> J. Tagg, *Mindless photography*, w: *Photography: Theoretical Snapshots*, Routledge London 2008, p.19.

<sup>13</sup> A. Feteveit, *The Ubiquity of Photography*, w: *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, MIT Press, Cambridge 2013, p. 89-102.

obrazem”, Google Image Search, zastąpiona w tym roku przez podobnie działające Google Lens. Wykorzystując postępy w rozpoznawaniu komputerowym, narzędzie umożliwia użytkownikom znajdowanie obrazów z podobnym „wizualnym śladem” rozsianych po Internecie. W 2011 roku Google tak reklamował swój nowy produkt: „Możesz mieć stare zdjęcie z wakacji, ale zapomniałeś nazwy tej pięknej plaży. Jego opis nie jest na tyle dokładny, aby pomóc w znalezieniu odpowiedzi. Jeśli więc słowa nie wystarczają, możesz teraz wyszukiwać za pomocą samego obrazu”<sup>17</sup>. Możliwość wizualnego wyszukiwania jest metodą pozwalającą przezwyciężyć omylną ludzką pamięć w epoce przyspieszających danych. Google prezentował się jako niezastąpiony pomocnik, współpracownik i powiernik w cyfrowym stylu życia. Albo, jak określiła to wiceprezesa Google Marisa Meyer, jako „najlepszy przyjaciel z natychmiastowym dostępem do wszystkich faktów z całego świata i fotograficznej pamięci wszystkiego, co widziałeś/aś i wiesz”<sup>18</sup>. Dzięki tymczasowemu ujednoczeniu grup rozproszonych obrazów, umieszczonych na zdalnych serwerach internetowych, narzędzie prezentuje się jako rodzaj sieciowej maszyny wizyjnej, oferującej nowy paradygmat nawigacyjny.

Nie musimy już niczego pamiętać – musimy tylko przechowywać. Memory = Storage. Old Google zachowuje stare wersje interfejsu wyszukiwarki Google, Google News Archive zapewnia dostęp do archiwów gazet w internecie, Google Code Archive pozwala odzyskać kody, Wayback Machine pozwala użytkownikowi cofnąć się w czasie i zobaczyć, jak wyglądały strony internetowe w przeszłości. Ilość danych liczy się tu w petabajtach – jednostce używanej do określania wielkości baz danych gromadzących informacje z zasobów całego Internetu.

John Tagg kreśli przynębiającą przyszłość dla fotografii. Według niego traci ona swoją funkcję jako reprezentacja oka i zmierza do systemowego odcieśnienia. To odcieśnienie – poprzez przyspieszające technologie cybernetyki i informatyki – ma nas przygotować na to, co zostało okrzyknięte „postbiologicznym” lub „postludzkim” ciałem, gotowym do wprowadzenia nas w nowe zniewolenie maszynowe. Z niewolenie to jest wynikiem wdzierania się nowych technologii fotograficznych w nasze życie, w którym de facto „nie ma już nic do zobaczenia”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Search by text, voice, or image, <https://search.googleblog.com/2011/06/search-by-text-voice-or-image.html> (dostęp: 09.04.2022).

<sup>18</sup> The future of search, <https://googleblog.blogspot.com/2008/09/future-of-search.html> (dostęp: 09.04.2022).

<sup>19</sup> Tagg, John, op.cit., p.24.

il. kadr z reklamy komputera osobistego Macintosh, 1984.



### od dyscypliny do kontroli

W latach 90. zaczęła się toczyć dyskusja na temat dokonującego się wówczas przejścia od społeczeństwa dyscyplinarnego, które opisywał Michel Foucault, do społeczeństwa kontroli. Michael Hardt i Antonio Negri w 2002 roku podsumowali ten proces następująco: „W przejściu od społeczeństwa dyscyplinarnego do społeczeństwa kontroli realizowany jest nowy paradygmat władzy definiowany przez technologie, które reorganizują społeczeństwo jako sferę biowładzy”<sup>20</sup>. Według Negriego i Hardta społeczeństwo kontroli cechuje wzmożenie i upowszechnienie normalizujących aparatów dyscyplinarności, które stymulują od wewnątrz nasze zwykłe, codzienne praktyki. W odróżnieniu od dyscypliny kontrola ta rozciąga się jednak daleko poza ustrukturalizowane obszary instytucji społecznych, o których pisał Foucault.

Jednym z najważniejszych tekstów, które się wtedy ukazały, i do których odnosiło się w późniejszych latach gros filozofów społecznych, był krótki esej Gilles’a Deleuze’a *Postscript on the Societies of Control* z 1992 roku. Deleuze pisał w nim o rodzącej się wówczas logice „kontroli” i ostrzegał przed władzą – wijącą się jak „zwoje węża”<sup>21</sup> – która działa w złożonych systemach zapośredniczonej komunikacji. Stare dyscypliny, działające w ramach czasowych zamkniętego systemu, zastępuje nowy, swobodnie pływający potwór, pozbawiony jakichkolwiek krępują-

<sup>20</sup> M. Hardt, A.Negri, *Empire*, Harvard University Press, 2001, p.24.

<sup>21</sup> G. Deleuze, *Postscript on the Societies of Control*, “October” Vol. 59 The MIT Press, 1992, pp. 3-7.



cych układów przestrzennych – kontrola. Według Deleuze’a działa ona w postaci bodźców obliczeniowych, funkcjonujących społecznie i biologicznie, infiltrujących relacje cielesne w celu kultywowania dalszego uzależnienia od jej wpływu; jej celem jest nic innego jak generowanie potencjału relacyjnego poprzez pośredniczenie w stawaniu się świata. Kontrola jest mocą elastyczną i subtelną, działającą na zasadzie modulacji i ciągle dostosowującą się do okoliczności.

Jak pisze Deleuze, społeczeństwa dyscyplinarne opierały się na dwóch elementach: podpisie, odsyłającym do jednostki, oraz liczbie albo numerze porządkowym, który wskazywał miejsce jednostki w masie. Inaczej rzecz się ma w społeczeństwach kontroli, w których najważniejszą rolę odgrywa cyfra – numeryczny język kontroli składa się z cyfr otwierających dostęp do informacji (lub go wzbraniających). W ten sposób indywidua stały się „dywiduami” (*dividuels*), czyli „podzielnymi”, a masy – wzorami, danymi, rynkami etc.<sup>22</sup>. Dywiduum to podzielny zestaw danych wytwarzanych przez indywidua: fizycznie ucieleśniony podmiot ludzki okazuje się nieskończenie podzielny i sprowadzalny do danych reprezentowanych za pomocą nowoczesnych technologii kontroli, takich jak systemy komputerowe<sup>23</sup>. To właśnie przełomowe spostrzeżenie – zmiana indywiduum w dywiduum – było przywoływane w wielu późniejszych tekstach na temat społeczeństwa kontroli.

W eseju *Withering of Civil Society* z 1995 roku Michael Hardt próbuje wyjaśnić koncepcję społeczeństw kontroli, wykraczając poza rozpoznania Deleuze’a. Twierdzi, że jako główna nowa forma władzy „metaforyczna przestrzeń społeczeństw kontroli może być prawdopodobnie najlepiej scharakteryzowana przez przesuwające się piaski pustyni, gdzie pozycje są nieustannie zmiatane; lub lepiej – [przez] gładką powierzchnię cyberprzestrzeni z jej nieskończenie programowalnymi przepływami kodów i informacji”<sup>24</sup>. Tym, co nadaje społeczeństwom kontroli ich gładką powierzchnię, jest anonimowość. Stawia je to w opozycji do społeczeństwa dyscyplinarnego, które opierało się na produkcji i pozycjonowaniu tożsamości – panoptikon i ogólne schematy dyscyplinarne funkcjonowały przede wszystkim w kategoriach pozycji i tożsamości. Schemat kontroli jest natomiast zorientowany na mobilność i przypadkowość: funkcjonuje na bazie elastycznego i mobilnego działania zupełnie dowolnych tożsamości. Zespoły czy instytucje kontroli wypra-

22 ibidem.

23 R.W. Williams, *Politics and self in the age of digital re(produ)cibility*. „Fast Capitalism” 1 / 2005.

24 M.Hardt, *Withering of Civil Society*, „Social text” 45/ 1995, p.37.

cowywane są zatem przede wszystkim poprzez „repetycję i produkcję symulaków”<sup>25</sup>. „Nieskończenie programowalna maszyna, ideał cybernetyki, może dać nam przybliżenie schematu owego nowego paradygmatu rządów”<sup>26</sup> – konkluduje Hardt.

W swojej analizie społeczeństwa kontroli Deleuze podkreślał zdolność moźnych nie tylko do kontrolowania intencji jednostki, ale też sprawiania, by wydawało się, że jednostka działa autonomicznie – by mimo braku zdolności do podejmowania własnych decyzji wierzyła, że działa z własnej woli. Ta przepaść między postrzeganą wolnością a rzeczywistą autonomią jest jeszcze bardziej podstępna niż poprzednie instytucje władzy, ponieważ nie możemy nawet uznać, że nasze działania wcale nie są nasze<sup>27</sup>. W podobnym tonie pisze Slavoj Žižek, odwołując się do wizji kontroli, którą wyobrażał sobie w XVIII wieku Johann Gottlieb Fichte. Według Žižka wizja ta, wraz z pojawieniem się złożonej cyfrowej sieci, która nieustannie rejestruje nasze aktywności, stała się dzisiaj w dużym stopniu faktem. Wizja Fichtego pozostaje „totalitarna” w standardowym sensie – jako zewnętrzna instancja, która kontroluje nas w sposób jawny. Dzisiejszej kontroli cyfrowej nie doświadczamy zaś jako jakiegoś zewnętrznego ograniczenia naszej wolności. Mamy tutaj do czynienia z nową, wyjątkową formą „jedności przeciwieństw”, w której subiektywne korzystanie z wolności zbiega się z obiektywną kontrolą<sup>28</sup>.

Według Hardta Deleuze zapożyczył pojęcie społeczeństwa kontroli „z paranoicznego świata Williama Burroughsa”<sup>29</sup>. Mowa tu o tekście Burroughsa *The Limits of Control* z 1975 roku, w którym postuluje on, że technologie kontroli umysłu, psychochirurgii, sugestii posthipnotycznej i wyłaniających się sposobów wojny molekularnej będą stanowić dla Państwa nowy sposób kontrolowania ludzkiego organizmu, przy którym „Rok 1984 Orwella wygląda jak łaskawa utopia”<sup>30</sup>. Burroughs zauważa przy tym pewien paradoks, polegający na tym, że „wszystkie systemy kontroli starają się, aby kontrola była jak najściślejsza, ale jednocześnie, gdyby spełniły swoje cele, nie pozostałoby już nic do kontrolowania”. Tak więc kontrola dla Burroughsa jest elastyczną kontrolą życia, która jednak nie skutkuje totalnym jego zniszczeniem. „Kontrola potrzebuje sprzeciwu lub przyzwolenia; w przeciwnym razie przestaje być kontrolą”<sup>31</sup>.

25 ibidem, p.36.

26 ibidem, p. 40-41.

27 G. Deleuze, op.cit.

28 J.G. Fichte, *Foundations of Natural Right*, Cambridge University Press, 2000.

29 M. Hardt, *The Global Society of Control*, „Discourse”, 1998.

30 W.S. Burroughs, *The Limits of Control*, „Semiotext(e)” no. 2, 1978, pp. 38-42.

31 ibidem.

## Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej

Joanna Żylińska zauważa, że futurystyczna retoryka przemysłu technonaukowego jest napędzana pragnieniem uczynienia technologii bardziej przyjazną i rzekomo „bardziej inteligentną”, co często sprowadza się do prób ukrycia wszelkich widocznych technologicznych aspektów maszyn, po to aby upodobnić ich wygląd i zachowanie do naszych<sup>32</sup>. Znikanie kabli, a przynajmniej lepsze ich ukrywanie, czy lepsza integracja technologii w meblach to procedury, które zwykle prowadzą do jeszcze większej mistyfikacji procesu technologicznego w wyniku oddelegowania naszej codzienności w ręce technokratów.

Przykładem tego jest Internet of Things (Iot), który łączy fizyczne przedmioty codziennego użytku. Za pomocą czujników, zdolności przetwarzania, oprogramowania i innych technologii przedmioty łączą i wymieniają dane z innymi urządzeniami i systemami za pośrednictwem sieci komunikacyjnych. Warto tu też wspomnieć, że obecnie laboratorium medialne (Media Lab) Instytutu Technologii Massachusetts prowadzi projekt badawczy „Turning Objects into Cameras” [zamienianie przedmiotów w kamery], w którym na podstawie wysokiej częstotliwości informacji zakodowanych w cieniach rzucanych przez przedmioty, naukowcy odtwarzają punkt widzenia przedmiotu, skutecznie zamieniając przedmioty w kamery.

Podobnie skonstruowane są moje kamera-objekty w których nadzór jest wizualnie odłączony od obiektów fotografujących ze względu na ich wygląd (kamufaż) oparty na dialektyce odsłaniania i maskowania. Prezentowana tu seria prac fotograficznych, oparta na zasadzie aparatu otworkowego, składa się z półfiguralnych obiektów rzeźbiarskich, wyposażonych w wizjery aparatu otworkowego i „załadowanych” płaskimi negatywami czarno-białymi, na których rejestrują one swoje otoczenie. Owe kamera-objekty – potencjalne elementy przebrania – inspirowane są starożytnymi obrazami, takimi jak scena z ateńskiej amfory przedstawiająca Achillesa zabijającego Pentyzeleę (ok. 540–530 p.n.e.). Przebranie / kamufaż / zasłanianie / maskowanie są tutaj kluczowe: z jednej strony przebieram się w technologię, a z drugiej pokazuję technologię w przebraniu, przez co sprawiam, że technologia staje się bardziej „podobna do nas”.

<sup>32</sup> J. Żylińska, op.cit., p. 159.

il.  
„Shcamera”  
kameraobiekt  
2021  
(tektura)





il.  
fragment  
amfory ateńskiej  
przedstawiający  
Achillesa  
zabijającego  
Pentyzeleę  
( 540–530 p.n.e.)

il.  
"Shecamera"  
kameraobiektyw  
2021  
(tektura)





## 5. Opór

W oparciu o emancypacyjne teorie społeczne można wypracować krytyczne podejście do technologii, które będzie opierało się na małych gestach niesubordynacji wobec technokratycznej narracji postępu. W moich pracach, manipulując konstrukcją mechanizmu fotograficznego i sabotując dominujące cechy technologii fotograficznej, niejako dokonuję dekonstrukcji systemu władzy wpisanego w fotograficzny aparat.

### Trochę jak *Rok 1984*.

Dialektyka kontroli i wolności nadal towarzyszy rozwojowi technologii „osobistej”, której prekursorem były amatorskie aparaty fotograficzne wprowadzone na rynek przez Kodaka ponad sto lat temu. W technoliberalizmie wolność jest warunkiem postępu – zachęca do poszukiwania zysków i innowacji, co z kolei skutkuje większą produktywnością. Jeden po drugim kolejne wynalazki oferują nam wolność, powodując de facto coraz większe zniewolenie. „Najniebezpieczniejsze zagrożenie dla wolności nie pochodzi od jawnie autorytarnej władzy. Zachodzi raczej, gdy naszej niewoli jako takiej doświadczamy jako wolności”<sup>1</sup> – pisze Slavoj Žižek i dodaje: „Gdy doświadczamy siebie jako bez reszty wolnych, jesteśmy całkowicie «zeksternalizowani» i w subtelny sposób manipulowani”.

Między wprowadzeniem na rynek pierwszego popularnego aparatu fotograficznego i pierwszego popularnego komputera osobistego zachodzi wiele analogii. Wprowadzone na rynek w latach 80. komputery osobiste (PC) sprzedawane były z oprogramowaniem dostarczanym w postaci „gotowej do uruchomienia” – albo z zastrzeżonym oprogramowaniem komercyjnym z otwartym kodem źródłowym, albo z systemem zamkniętym, jak komputery Apple. Wcześniej, w latach 60. i 70., instytucjonalni lub korporacyjni właściciele komputerów musieli pisać własne programy, aby móc wykonać z maszynami jakąkolwiek użyteczną pracę. Podobnie Kodak, jeszcze pod koniec XIX wieku, zaczął sprzedawać swoje aparaty z już załadowanym filmem, zwalniając użytkownika z wymogu znajomości technologii w celu jej użytkowania. Analogie zachodzą też w sposobie kształtowania dyskursu wokół nowej technologii.

<sup>1</sup> S. Žižek, *Hegel i mózg podłączony*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021, p.43.

Rok 1984 był nie tylko rokiem Orwella, ale także rokiem, w którym firma Apple z impetem wprowadziła na rynek swój komputer osobisty – Macintosh. Liderem na rynku był w tym czasie IBM, a niewielki i słabszy Apple próbował przykuć uwagę klientów, opracowując produkt, który wyróżniałby się spośród innych. Reklama przedstawia tę retorykę „jednego przeciwko wielu”, przywołując postać lekkoatletki niszczącej ekran, w który bezmyślnie wpatrywały się tysiące ludzi. Jej kolorowy strój i jasne włosy wyróżniały się na tle ciemnych i ponurych kolorów reklamy. Kobieta, rzucająca młotem w ekran, reprezentuje innowację i zmianę, podobnie jak „wyzwolona” dziewczyna z wczesnych reklam Kodaka, której młodzieńczy wizerunek oznaczał łatwość, przyjemność i swobodę robienia zdjęć (zob. rozdz. 3). W reklamie Macintosha wolność to zerwanie z posłuszeństwem wobec samej technologii i bezmyślnym podążaniem za głosem przemawiającym z ekranu<sup>2</sup>. Apple chciał, aby komputer Macintosh symbolizował ideę usamodzielnienia – reklama przedstawiała go więc jako narzędzie do walki z konformizmem i oznakę oryginalności. Dlatego właśnie blondynka rzuca młotem w twarz ostatecznego symbolu konformizmu, Wielkiego Brata. Po tym, jak młot niszczy ekran, wszyscy widzowie dosłownie widzą światło. Ostatnie zdanie brzmi: *And you'll see why 1984 won't be like "1984"*.

Apple przedstawia się tutaj jako ten, kto zrewolucjonizuje informatykę i zagwarantuje, że przyszłość technologii przyniesie wolność, a nie kontrolę. Wykorzystując proste opozycje: posłuszeństwo / wolność, stagnacja / innowacyjność, szarość / kolor w jednodominowej reklamie Apple był w stanie wzbudzić „viralną” ciekawość konsumentów na kilka dni przed premierą swojego pierwszego Macintosha i stworzyć wolnościowy dyskurs, który wciąż dominuje w przekazie firmy. Przekaz był skuteczny – w ciągu kilku miesięcy sprzedano 70 000 komputerów. Tym samym Macintosh stał się pierwszym tak licznie sprzedawanym komputerem osobistym na świecie.

Dwadzieścia lat później amerykańska eseistka Rebecca Solnit napisała, że „1984” Apple’a nie tyle zwiastował nową erę wyzwolenia, ile nową erę ucisku. „Macintosh był i jest dobrym produktem, ale korporacja, która go stworzyła, jest częścią branży koszmaru. Chciałoby się krzyknąć

<sup>2</sup> Głos mówi: „Dziś obchodzimy pierwszą chwalebą rocznicę Dyrektyw Oczyszczania Informacji. Po raz pierwszy w historii stworzyliśmy ogród czystej ideologii, w którym każdy robotnik może rozkwitnąć, chroniony przed szkodnikami szerzącymi sprzeczne myśli. Nasze Zjednoczenie Myśli jest potężniejszą bronią niż jakkolwiek flota czy armia na ziemi. Jesteśmy jednym ludem, z jedną wolą, jednym celem. Nasi wrogowie będą mówić aż do śmierci, a my pogrzebiemy ich z ich własnym zamętem. Zwycięzimy!”

do tej wyzwolonej młodej kobiety z jej ciężkim młotem: Nie rób tego! Apple wcale nie jest inny”<sup>3</sup>.

Jak podkreśla Solnit, firma ta doprowadziła nas do rzeczywistości, w której miliardy ludzi – a nie tylko grupa robotników w reklamie – wpatruje się w ekrany przez cały czas, nawet podczas spaceru, jazdy samochodem, jedzenia, w towarzystwie przyjaciół i rodziny. Wszyscy są wiecznie gdzie indziej. Ponadto iPhone’y Apple’a sprawiają, że użytkownicy mogą być przez cały czas śledzeni, chyba że uruchomią środki, o których milczą reklamy, aby wyłączyć tę funkcję. Apple przyczynił się do rozwoju Internetu, który „rujnuje prywatność i niszczy znane nam dziennikarstwo – Internetu, który jest niekończącą się zupą ponurego porno i złośliwego czatu, i plotek, i trollowania, i nowych sposobów na kupowanie rzeczy, których nie potrzebujemy, bez nawiązania kontaktu, którego potrzebujemy”<sup>4</sup>.

Powszechnie dostępny Internet, który pojawił się w roku 1991, też był obietnicą wolności. Kiedy się pojawił, został natychmiast uznany za technologię możliwości i wyzwolenia – założenie to było oparte głównie na zdolności Internetu do urzeczywistniania nowych rodzajów działania i wiedzy, a także braku cenzury, która mogłaby ingerować w wolności wypowiedzi. W latach 90. Internet był postrzegany jako brama do osiągnięcia sprawiedliwości społecznej. To technologicznie-deterministyczne twierdzenie było kapitalizowane przez firmy, które w ten sposób uzasadniały własne produkty jako „rozwiązanie” obalające wszelką dyskryminację, jaka panuje w tak zwanym prawdziwym życiu. Jak pisze Wendy Chun, „internet to była obiecana utopia. Scalony z cyberprzestrzenią, został nam „sprzedany” jako przepustka do wolności. Internet miał rzekomo uwolnić użytkowników od rasy, klasy i płci, ale równocześnie – niestety – także od wszelkiej odpowiedzialności społecznej i społecznych konwencji”<sup>5</sup>. Okazało się, że Internet niesie ze sobą ogromne ryzyko koncentracji władzy i dominacji, co mocno kontrastuje z początkowymi wyobrażeniami na jego temat. Obietnica horyzontalnego społeczeństwa, opartego na współpracy i rzeczywistym współdzieleniu przestrzeni, składana na początku istnienia Internetu, została przyćmiona przez znacznie ciemniejszy zespół hierarchii i zamknięcia oraz monetaryzację naszej podmiotowości. Geert Lovink, założyciel Institute of Network Cultures, który

<sup>3</sup> R. Solnit, *Poison Apples*, „Harper’s”, 10/2014, p. 5.

<sup>4</sup> ibidem.

<sup>5</sup> W.H.K. Chun, *Scenes of Empowerment*, w: *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, MIT Press, Cambridge, MA, 2006, 129-170.

od początku krytycznie przygląda się rozwojowi Internetu, już w książce *Dark Fiber* z 2002 roku kwestionował nieuzasadnioną wiarę cyberlibertarian w możliwość stworzenia zdecentralizowanego, dostępnego systemu komunikacji, który będzie można wyrwać spod kontroli państw i agend korporacyjnych. Okazało się bowiem, że dla tych ostatnich Internet jest jedynie narzędziem służącym do jak najszybszego zarabiania pieniędzy, a z pewnością nie jest medium zrównoważonym i otwartym<sup>6</sup>.

W 2013 roku Edward Snowden został oskarżony o ujawnienie tajnych informacji dotyczących inwigilacji elektronicznej prowadzonej przez służby specjalne Stanów Zjednoczonych. Zarówno Rebecca Solnit, jak i Gert Lovink sugerowali wtedy, że oto powrócił rok 1984, natomiast Glenn Greenwald we wstępie do swojej książki *No Place to Hide* napisał, że „technologia umożliwiła teraz rodzaj wszechobecnego nadzoru, który wcześniej był domeną tylko najbardziej pomysłowej science fiction”<sup>7</sup>.

Po „aferze Snowdena” wszelkie rewolucyjne marzenia o cyberkulturze, w których „media” były synonimem „przyszłości”, zostały obnażone jako koszmar na jawie. Jak pisał Lovink: „Wartości, które uznawało pokolenie internetowe – decentralizacja, peer-to-peer, kłaczka, sieci – zostały rozbite w pył. Odtąd wszystko, na co kiedykolwiek kliknąłeś, może i zostanie użyte przeciwko tobie”. Dotychczasowe afirmatywne dyskursy dotyczące akceleracji okazały się być pożywką dla potwora kontroli. „Zostaliśmy ekskomunikowani z medialnego raju i skonfrontowani z zimną logiką Wielkiej Polityki. Poprzednie pokolenie – które połączyło wszystkich wyznawców ideałów D\_I\_Y, (do-it-yourself): punków, geeków i startupowców – uważało, że możemy wspólnie wypracować warunki, na jakich działa komunikacja. Radykalne rozczarowanie po aferze Snowdena należy uznać za świecką wersję odkrycia, że Bóg umarł”<sup>8</sup>.

McKenzie Wark uznaje, że inwigilacja zawsze była częścią systemów i sieci telekomunikacyjnych – linii telefonicznych czy sieci przesyłek ekspresowych, które je poprzedzały. Dialektyka ucieczki i przechwytywania (escape and capture) była integralną częścią każdej epoki komunikacji<sup>9</sup>. Także dziś konstrukcja narzędzi cyfrowych sprawia, że inwigilacja i opór są praktycznie nierozłączne. Co więc nam pozostaje? Rob Coley w *The Horrors of Visuality* podkreśla, że nie jest to kwestia „być czy nie być w sieci” – czy tweetować, czy nie tweetować – ponieważ tego

6 G. Lovink, *Dark Fiber. Tacking Critical Internet Culture*, The MIT Press, Cambridge-London, 2002.

7 G. Greenwald, *No Place to Hide*, Metropolitan Books, New York 2014, p2.

8 G. Lovink, *Hermes on the Hudson: Notes on Media Theory after Snowden*, „eflux” No. 54.

9 McK. Wark, *Telesthesia: Communication, Culture and Class*, Wiley, New York 2012.







rodzaju przestrzenne rozróżnienie nie ma w ogóle zastosowania w epoce, w której wszystko jest ze sobą powiązane, w której wszyscy jesteśmy medialni. Pytanie brzmi raczej: jak wyobrazić sobie nowy sposób myślenia i działania w świecie, w którym my, ludzie, jesteśmy coraz częściej pozycjonowani jedynie jako funkcja obrazów i treści – jako ich producenci, konsumenci, dystrybutorzy i klienci.<sup>10?</sup>

### Przejęcie prawa do patrzenia

Wizualność w sensie, w jakim definiuje ją Nicholas Mirzoeff<sup>11</sup>, pozwala władzy zabraniać nam patrzenia, manipulować tym, co jest widziane, i sposobem, w jaki jest interpretowane. W obecnych czasach ultraszybkiego postępu technologicznego wizualność stała się tym, co Mirzoeff nazywa „wizualnością postpanoptyczną”, wykorzystującą dominację cyfrową w celu egzekwowania globalnej biopolitycznej władzy. „Postpanoptyczna wizualność produkuje wizualny autorytet, którego lokalizacji nie tylko nie można określić na podstawie używanych technologii, ale który może być po prostu niewidoczny. Ten punkt widzenia może przełączać się między zestawami obrazów, powiększać i pomniejszać obrazy za pomocą środków cyfrowych lub optycznych oraz porównywać je z innymi, które posiada w swoich cennych bazach. Jest w stanie wykorzystać obrazy satelitarne, podczerwień i dowolne inne technologie do tworzenia coraz nowszych, wcześniej niewyobrażalnych wizualności<sup>12</sup>. Utrzymanie takiej władzy polega na ciągłym obserwowaniu wszystkich i zewsząd, a technologia daje moc kontrolowania tego, co jest widziane, z dużej odległości oraz łączenia z odpowiednimi informacjami i interweniowania poprzez manipulowanie obiektami widzianymi na odległość.

Jako reakcja na autorytarne zapędy reżimu wizualności pojawia się kontrwizualność, która działa jako „roszczenie prawa do podmiotowości i autonomii w układaniu relacji widzialnego i wypowiedalnego” i „odmawia władzy pozwolenia na posługiwanie się własną interpretacją postrzegalnego w budowaniu swojego autorytetu”<sup>13</sup>. Kontrwizualność polega na zakwestionowaniu tendencji percepcyjnych i przesunięciu

<sup>10</sup> R. Coley, *The Horrors of Visuality*, w: *Photomediations*, Open Humanities, London 2016 p. 312.

<sup>11</sup> N. Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham 2011, p.5

<sup>12</sup> ibidem, p.18.

<sup>13</sup> ibidem, p.25.

nawykowych punktów skupiania uwagi, na ciągłym dostrajaniu do okluzji systemu, przez co dąży do zmiany zasad, na których oparte jest przedstawienie rzeczywistości. „Prawo do patrzenia domaga się autonomii, a nie indywidualizmu czy podglądactwa – domaga się politycznej podmiotowości i kolektywności”<sup>14</sup>, pisze Mirzoeff. W sercu tak rozumianej kontrwizualności znajduje się więc poczucie przynależności, wzajemne zrozumienie i uważne oglądanie się na innych.

Obrazów do negocjacji władzy, którą Mirzoeff nazywa „wizualnością”, może dostarczać na przykład cyberpunk, który otwiera dyskurs w tym spektrum między innymi poprzez dopuszczanie hybrydycznych form podmiotowości nieodłącznie związanych z posthumanizmem. Cyberpunk można uznać za źródło obrazów związanych z ideą płynnej podmiotowości. Ponadto – jak pisze Lars Schmeink w artykule *Cyberpunk Engagements in Countervisuality* – „kontrwizualność wyraża się tu w alternatywnej postawie wobec kapitalistycznej konsumpcji” a także w uwypuklaniu pozycji „liminalnych, które przekraczają granice konformizmu i akceptacji społecznej”<sup>15</sup>.

Innym źródłem oporu wobec autorytarnych technologii wizualności, mogą być strategie hakerskie. *Exploit* to hakerskie określenie programu, który wykorzystuje luki w zabezpieczeniach komputerów lub sieci. W książce o takim właśnie tytule (*The Exploit. A Theory of Networks*) Alexander Galloway i Eugene Thacker opisują nowe sposoby kontroli charakterystyczne dla sieci – jednocześnie wysoce scentralizowane i rozproszone. Sieć stała się rdzeniem struktury organizacyjnej dzisiejszego życia, zastępując systemy hierarchiczne; jej forma stała się tak inwazyjna, że można w niej zlokalizować prawie każdy aspekt współczesnego społeczeństwa. „Cel oporu jest wystarczająco jasny. Jest to rozległy aparat organizacji technopolitycznej, który nazywamy protokołem”<sup>16</sup> – piszą Galloway i Thacker.

Protokół wyłania się poprzez relacje między autonomicznymi, połączonymi agentami; implementuje interakcje między węzłami sieciowymi we wszystkich ich niemych szczegółach. Na tym polega kontrola protologiczna. A jedynym adekwatnym rodzajem oporu wobec tego rodzaju kontroli jest opór kontrprotologiczny. „Trzeba wynaleźć zupełnie nową topologię oporu, która jest tak samo asymetryczna w stosunku

<sup>14</sup> ibidem, p.4.

<sup>15</sup> L. Schmeink, *Afterthoughts: Cyberpunk Engagements in Countervisuality*, w: *Cyberpunk and Visual Culture*. Routledge, New York 2018, p.250

<sup>16</sup> A. Galloway, E. Thacker, *The Exploit: A Theory of Networks*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007 p.78.





do sieci, jak sieć była w stosunku do ośrodków władzy. Opór to asymetria”<sup>17</sup> – piszą.

Galloway i Thacker powołują się na słowa Rolanda Barthesa z tekstu *The Pleasure of the Text*, który twierdzi, że „jest tylko jeden sposób, aby uciec od wyobcowania współczesnego społeczeństwa: wycofać się do przodu”. Autorzy proponują zatem zastosowanie strategii polegającej na popchnięciu technologii w stan hipertroficzny: „podczas przechodzenia technologii w ten nabrzmiały i niestrzeżony stan zostanie ona na nowo uformowana i przekształcona w coś lepszego, coś, co będzie w większym stopniu odpowiadało rzeczywistym pragnieniom jej użytkowników”<sup>18</sup>.

Strategie hakerskie prezentują taktykę, która oparta jest na dogłębnej znajomości technologii – jeżeli chcemy wejść z technologią w dyskusję, nie możemy być jej biernym przedmiotem. Anna Nacher ujmuje rzecz dosadnie: „Szczególnie uderzające w tym kontekście jest to, jak etos i kultura hackingu zestawia biegłą technicznie postać cyfrowego aktywisty, dokonującego heroicznych i spektakularnych aktów kulturowej i awangardowej opozycji, z postacią kulawego kulturowego idioty, który tylko konsumuje media i naiwnie uczestniczy w obwodach cyfrowych bez konieczności angażowania się w żmudne przedsięwzięcie kodowania lub innej działalności kontrkulturowej”<sup>19</sup>. Nacher podkreśla też, że w naszej kulturze eksperymentowanie z technologią wciąż postrzegane jest głównie jako męska domena – choć oczywiście pojawia się coraz więcej prób równościowego przepisania historii technologii, czego przykładem mogą być tak zwane edytory / edit-a-thony, czyli globalne, całonocne maratony edytowania. Osoby, które w nich uczestniczą, uzupełniają zasoby Wikipedii tak, aby zwiększyć liczbę haseł dotyczących kobiet. Jednocześnie edytory mają na celu zachęcenie kobiet do współtworzenia internetowej encyklopedii, ponieważ proporcjonalnie mała liczba haseł dotyczących kobiet wynika w dużej mierze z faktu, że hasła do wikipedii tworzą w ogromnej większości mężczyźni (w 2018 roku powyżej 85% opracowali mężczyźni)<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> ibidem, p.98.

<sup>18</sup> ibidem, p.22.

<sup>19</sup> A. Nacher, *#BlackProtest from the web to the streets and back: Feminist digital activism in Poland*, „European Journal of Women's Studies”, 2020.

<sup>20</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Gender\\_bias\\_on\\_Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Gender_bias_on_Wikipedia) (dostęp: 9.04.2022).

Była dyrektorką wykonawczą Fundacji Wikimedia, Sue Gardner, wymienia konkretne powody, dla których kobiety nie redagują Wikipedii. Ankietowane przez nią redaktorki Wikipedii wskazywały m.in. na brak wystarczającej ilości wolnego czasu, niechęć do udziału w długich wojnach edytorskich, przekonanie, że istnieje zbyt duże prawdopodobieństwo, że ich wpis zostanie cofnięty lub usunięty, ogólnie mizoginiczna atmosfera.



Pozycja konsumenta została opisana w książce *Praktyka życia codziennego* Michela de Certeau z roku 1984, która jest próbą teoretycznego ujęcia taktyk i praktyk, za pomocą których „zwykli ludzie” niejako „wyważają od wewnątrz” dominujący porządek ekonomiczny. De Certeau odrzuca założenie o całkowitej dominacji zawartej w pojęciu „konsument” i konceptualizuje konsumpcję jako aktywny proces, jako wtórną formę produkcji, w której ludzie na swój własny sposób posługują się obrazami telewizyjnymi, przestrzenią miejską lub towarami i dostosowują je do własnych celów. W odpowiedzi na analizę Foucaulta i jego pojęcie dyscypliny de Certeau tematem swojej książki czyni to, co nazywa „anty-dyscypliną”<sup>21</sup> czyli rozproszoną, taktyczną i prowizoryczną kreatywność konsumentów. Konsumentom to nie pozbawiony właściwości, potulny i bierny tłum, ale rzesza zręcznych „kłusowników”, którzy używają dostarczanych im produktów w celu zaspokojenia własnych pragnień i potrzeb<sup>22</sup>. Według de Certeau życie codzienne „wynajduje się” poprzez czerpanie zysków z cudzej własności.

## Słaby opór

Zdaniem de Certeau fakt, iż życie codzienne toczy się w ramach narzuconego systemu, nie oznacza, że zwykli aktorzy nie mają w jego obrębie pola manewru. Na podobnym założeniu opiera się praktyka słabego oporu. „Słaby opór” jest praktykowany poprzez codzienne, często przyziemne i niedoceniane działania, będące przeciwieństwem działań uważanych za „heroiczne” i umieszczanych w centrum uwagi. Pojęcie to ukute zostało na kanwie teorii „broni słabych” (*weapons of the weak*), która miała różnorodne odsłony i manifestacje w rozmaitych stanach opresji i w różnych miejscach na świecie w ostatnich dekadach. Twórcą tego terminu jest amerykański antropolog i politolog James C. Scott, który pod koniec lat 70. przeprowadził badania antropologiczne w małej wiosce w Malezji, koncentrując się na chłopskich strategiach oporu wobec różnych form wyzysku. W opublikowanej w 1985 roku książce zatytułowanej właśnie *Weapons of the Weak* opisał przykłady zwyczajnego, codziennego chłopskiego oporu w okolicznościach, w których otwarty bunt przeciwko wyzyskowi był niemożliwy. Jednym z głównych celów

21 M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984, p. xv  
22 ibidem, p. xii.

Scotta było rozwiązanie politologicznego sporu dotyczącego koncepcji fałszywej świadomości i hegemonii, której adwokatem był między innymi Antonio Gramsci<sup>23</sup>.

Rozważania o oporze bezsilnych i paradoksalnej sile słabych stanowią sedno słynnego eseju Václava Havla *Siła bezsilnych* z 1978 roku, który wzywał do kontestowania dominującej ideologii poprzez drobne punkty niezgody i mało spektakularne gesty. Havel kreśli wizję świata, w którym żelazne zasady równowagi sił są już ustalone, a opór wydaje się pozbawiony sensu. Takie warunki sprzyjają, jak pisze Havel, zwątpieniu i bezsilności, tymczasem w jego przekonaniu istnieje sposób działania, który w takiej sytuacji nie będzie przejawem bezczynności, ale oporu. Havel wskazywał na proste i zwyczajne aktywności, takie jak niewywi-eszenie flagi czy niepójście na marsz, jako na skuteczne formy oporu. Opór bezsilnych jest oporem sprzedawcy z warzywniaka, oporem małych gestów i zwykłych tematów, jest jednak niezłomny<sup>24</sup>.

Wobec tego ten dyskurs jest wykorzystywany między innymi przez polskie filozofki feministyczne w odniesieniu do masowych protestów antypatriarchalnych ostatnich lat. Filozofka Ewa Majewska lokuje tę formę oporu blisko perspektyw krytykujących indywidualizm i bohaterstwo charakterystyczne dla klasycznej, liberalnej podmiotowości. Słabe i niepewne strategie podejmowane przez jednostki i społeczności stanowią tu alternatywę dla hegemonicznego męskiego modelu sprawczości, jedyne-go widocznego w tradycyjnej filozofii, socjologii i kulturze.

Słabe podmioty budują swoją polityczną sprawczość na prekar-ności, kruchości i nietrwałości, mobilizując się czasem właśnie w małych aktach niezgody i subwersji norm, ale czasem też w masowych protestach ulicznych. Przyglądając się powstaniu Solidarności czy bardziej nam współczesnym Czarnym Protestom, organizowanym w obronie praw ko-biet, Majewska zauważa, że ważne jest „przede wszystkim masowe, a nie tylko elitarne, uczestnictwo w polityce, nieorientowane ani bezpośrednio na przejmowanie władzy, ani jej sprawowanie. Jest to polityczna spraw-czość słabych, unikająca, jak przystało w ruchach społecznych, mocnego i ekskluzywnego budowania hegemonii i suwerenności, skuteczna bez użycia siły”<sup>25</sup>.

23 J. C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press 1985.

24 V. Havel, *Siła bezsilnych i inne eseje*, Agora, Warszawa 2011.

25 E. Majewska, *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2018, p.297.

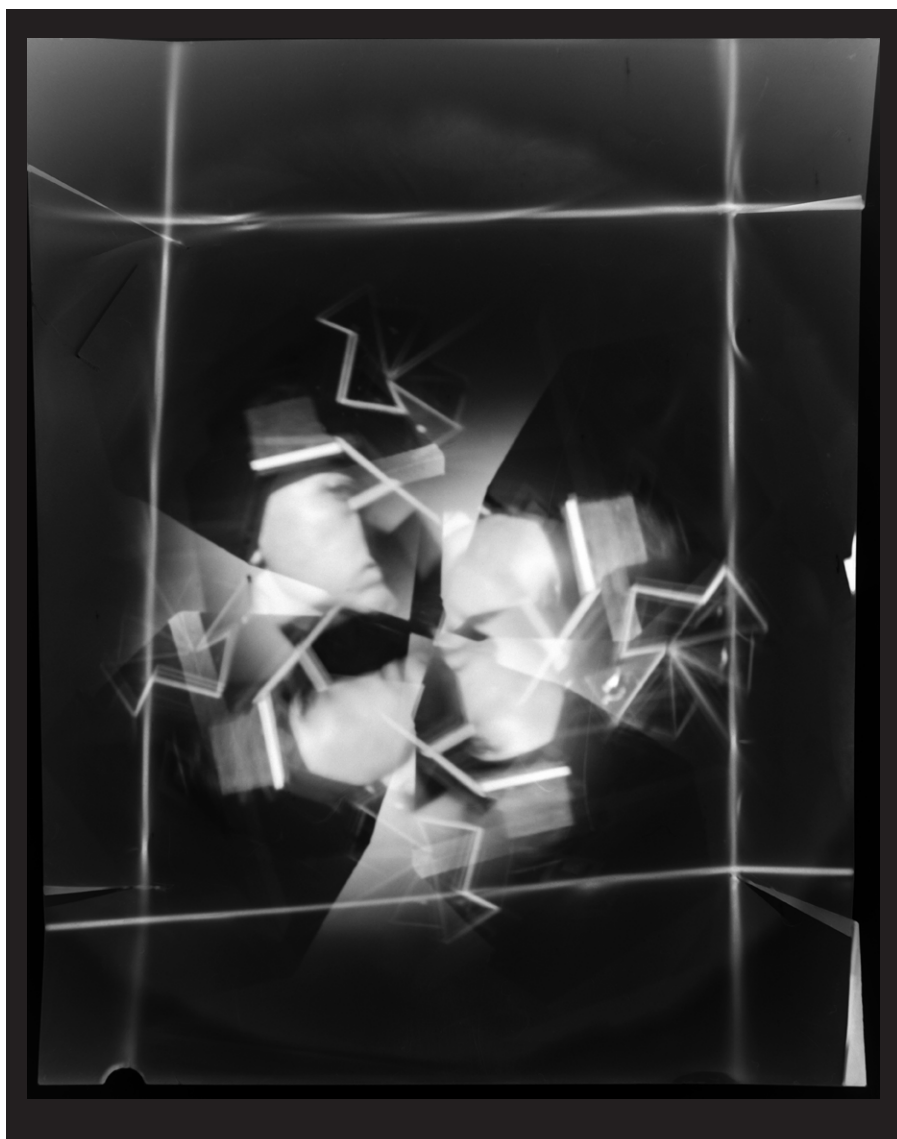
W narracji o słabym oporze kluczowymi strategiami są odmowa i subwersja – procesy, w których wartości i zasady obowiązującego systemu są zaprzeczane lub odwracane, a ustalony porządek społeczny i jego struktury władzy, autorytetu, hierarchii i norm ulegają przekształceniu. „Słaby opór” przewartościowuje to, co wcześniej uważano za bierność. Słabe strategie to odmowa, upór, dezercja, kontestacja, nieposłuszeństwo jako źródła możliwej sprawczości politycznej i budowania krytycznej, emancypacyjnej teorii według zwykłego, nieheroicznego scenariusza. Słabym oporem jest też na przykład antyneoliberalna narracja porażki jako sztuki oporu, zaproponowana przez Jacka Halberstama w książce *Queer Art of Failure*. Halberstam krytykuje w niej neoliberalną logikę sukcesu, który zawsze mierzony jest męskimi, heteroseksualnymi standardami<sup>26</sup>. Niedostosowanie się do tych standardów, przekonuje Halberstam, może oferować nieoczekiwane przyjemności, takie jak wolność słowa i seksualności. W porażce jest coś, co warto docenić i co otwiera nas na nowe relacje w odniesieniu do wiedzy, pamięci i uczuciowości.

Słaby opór to walka prowadzona na polu rzekomej prywatności pracy domowej, opór osób doświadczających przemocy i poniżenia, wyzyskiwanych kobiet migrantek bez praw i przywilejów, sprowadzonych do roli biernych ofiar, ale mimo to posiadających i wyrażających swoją sprawczość. Słabość coraz częściej pojawia się jako kluczowe pojęcie w dzisiejszych dyskusjach na temat kwestii władzy, sprawczości, mediów i upodmiotowienia. Kampanie takie jak #MeToo, #TimesUp, #BlackProtest pokazują, jak publiczna artikulacja doświadczeń przemocy, traumy i krzywdy zamienia się w potężny ruch społeczny. Zbiór głosów testujących uporczywą, powtarzającą się bezbronność w obliczu molestowania, nadużyć seksualnych, przemocy reprodukcyjnej być może paradoksalnie został okrzyknięty ruchem feministycznym na rzecz upodmiotowienia, sprawiedliwości i zmiany, stając się siłą społeczną, z którą należy się liczyć. Przy czym trzeba wyraźnie podkreślić, że pojęcia „słaby” nie należy tutaj esencjonalizować, przypisując mu stereotypowe wyznaczniki zgodne z określoną płcią, grupą etniczną czy orientacją seksualną.

Szczególną rolę w tych formach cyfrowego aktywizmu (tzw. rewolucjach hashtagowych) odgrywa fotografia jako społecznie funkcjonująca technologia, umożliwiająca nowe formy uczestnictwa w sferze publicznej, w której ogromna liczba fotograficznych autoportretów udostępnionych na platformach społecznościowych skutkuje wywoła-



26 J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, London 2011.



niem akcji protestacyjnej na masową skalę. Wystarczy zrobić sobie zdjęcie i zamieścić je z odpowiednim hashtagiem, wykorzystując strukturę mediów społecznościowych jako przestrzeń publicznego protestu. Zamiast popularnego terminu „rewolucje hashtagowe” Anna Nacher zaproponowała przeformułowanie cyfrowego aktywizmu jako przykładu „słabego oporu”, podkreślając jego nieheroiczny, przyziemny aspekt<sup>27</sup>. Nacher powołuje się na przykład internetowego Czarnego Protestu, w którym suma wielu rzekomo nieistotnych aktów udostępniania za pośrednictwem mediów społecznościowych doprowadziła w końcu do masowych i zbiorowych działań. Dziesiątki tysięcy kobiet opublikowało zdjęcia, na których trzymają karty z napisem „Czarny Protest”. Każda miała taką samą sprawczość, bo liczyły się wszystkie zdjęcia, nawet jeśli w trakcie protestu jedno z nich otrzymało kilka tysięcy lajków, a inne tylko kilka.

Sam hashtag stał się niejako synonimem aktywności społecznej w dobie cyfrowej wszechobecności, jako przejaw demokratycznego potencjału Internetu i technologii cyfrowych. Za pomocą sieci tworzą się tu niespodziewane sojusze między, zdawałoby się, skrajnie od siebie oddalonymi społecznościami, które wspólnie wspierają dany ruch (np. #BlackLivesMatter). Dzięki hashtagom społeczności te są w stanie się komunikować, mobilizować i popierać kwestie mniej widoczne z pozycji głównego nurtu. Zwolennicy siły aktywizmu hashtagowego uważają, że pozwala on użytkownikom łączyć się z osobami z całego świata i szybko udostępniać informacje. Z drugiej strony krytycy wątpią, czy aktywizm hashtagowy prowadzi do prawdziwej zmiany, ponieważ użytkownicy po prostu wskazują, że zależy im na opublikowaniu hashtagu, zamiast podejmować praktyczne działania, aby coś zmienić. Ale nawet jeśli taka forma zaangażowania społecznego jest często wyśmiewana jako „slacktivism”, to, jak podkreśla Nacher, nadal „może powoli zmieniać sposób, w jaki ludzie rozumieją swoje wartości i politykę”<sup>28</sup>. Należy przy tym oczywiście pamiętać, że media społecznościowe, mimo iż stwarzają pewną przestrzeń dla aktywizmu, również odzwierciedlają i replikują wiele uprzedzeń i nierówności świata „offline”, podobnie jak inne technologie omawiane wcześniej (zob. rozdz. 3), a agresywne i mizoginistyczne zachowania w sieci dawno uległy normalizacji i są wykorzystywane do tłumienia feministycznego aktywizmu. Tegoroczny Raport ALIGN [Advancing Learning

---

<sup>27</sup> A. Nacher, op.cit.

<sup>28</sup> ibidem.





and Innovation on Gender Norms] dostarcza wyraźnych dowodów na to, że media społecznościowe w dużym stopniu kształtują nasze postrzeganie norm płci, opierając je często na seksistowskich, rasistowskich i dyskryminacyjnych założeniach<sup>29</sup>.

W przypadku Czarnego Protestu media społecznościowe pełniły funkcję przestrzeni próby – dla wielu uczestniczek aktywność w Internecie stała się punktem wyjścia do zaangażowania politycznego, możliwością wykonania pierwszego gestu, która otwierała drogę do „wyjścia na ulice”. Protest zmobilizował rzesze kobiet, które wcześniej nie były związane z żadnymi organizacjami kobiecymi ani feministycznymi. Sieć sprawiła, że wiele kobiet nagle uświadomiło sobie uniwersalność swojego doświadczenia, które wcześniej wydawało się jednostkowe – doświadczenia, które zbudowało wspólny margines<sup>30</sup>. I wyprowadziła setki tysięcy ludzi je na ulice. Dla moich badań ten przykład jest ważny właśnie ze względu na dynamikę między przestrzenią domową a przestrzenią publiczną i przenikanie się tych dwóch przestrzeni, jakie dokonało się za pomocą fotografii. Zwłaszcza podczas drugiej „edycji” Czarnego Protestu w 2020 roku, która miała miejsce w warunkach lockdownu, aparat fotograficzny stał się bronią słabych – narzędziem słabego oporu w momencie zakazu wychodzenia z domu. Jest to przykład codzienności w działaniu, która zwraca nas z powrotem do zacisza domowego. Sto lat wcześniej właśnie w tym zaciszu kobiety za pomocą fotografii tworzyły dla siebie przestrzeń wolności.

<sup>29</sup> S. Diepeveen, *Hidden in plain sight: how the infrastructure of social media shapes gender norms*. ALIGN Report. ODI, London 2022.

<sup>30</sup> *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet, Raport Europejskiego Centrum Solidarności*, red. E.Korolczuk, B.Kowalska, Gdańsk 2018.

## Ujęcie zagadnienia w pracy praktycznej

Vilém Flusser pisał, że „w obszarze zautomatyzowanych, programowanych i programujących aparatów nie ma miejsca na ludzką wolność”<sup>31</sup>. Jego zdaniem jedyna dostępna dla nas forma rewolucji może dokonać się za sprawą tych, „którzy próbują obrócić automatyczny aparat przeciwko jego własnej kondycji bycia automatycznym”<sup>32</sup>.

W tym kontekście fotografia analogowa, jako pisana innym językiem niż cyfrowa, językiem nieczytelnym dla maszyn, staje się czymś więcej niż tylko wyrazem nostalgii za minioną wersją „rzeczywistości”, przyćmionej dziś przez hiperrzeczywistość ery cyfrowej. Analogowe metody produkcji obrazów mogą dostarczyć narzędzi, które pozwalają przeanalizować i zobrazować rolę, jaką fotografia odgrywa dziś w podtrzymywaniu hegemonii wizualności. Mogą też wpłynąć na sposób, w jaki wizualność zarządza relacjami społecznymi, wymykając się przy tym maszynowym systemom nadzoru, które nieustannie przesiewają cyfrowe strumienie obrazów w poszukiwaniu ukrytych w nich danych.

Proponuję wykorzystanie praktyki „słabego oporu” w korelacji z fotografią i zbadanie praktyki fotograficznej jako jego przykładu, który poprzez drobne punkty sporne pozwala zakwestionować dominujące sposoby reprezentacji wizualnej i reguły narzucone przez technologię. Wszystkie procedury stosowane przeze mnie w pracy z fotografią otworkową stawiają opór panującej dziś estetyce fotograficznej. Podczas gdy większość nowoczesnych aparatów oferuje tylko programy wbudowane, wobec których nie ma alternatywy, moja praktyka jest walką o wolność estetyczną, toczoną z protekcyjnym dyskursem technologii. Działając jak „uparty podmiot”<sup>33</sup> i nie podporządkowując się autorytetom, egzekwuję swoją wolę poprzez szereg pomyłek i błędów w obrazowaniu. Owe „błędy” okazują się zbyt „ludzkie” dla maszyn takich jak Google Image Search, przez co moje fotografie stają się nieczytelne.



31 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia, Warszawa 2015, p.82.

32 V. Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, University of Minnesota Press, 2011, p. 19.

33 S. Ahmed, *Willful Subjects*, Durham 2014.

# Podsumowanie

W mojej pracy przedstawiłam strategie przekraczania ograniczeń, jakie narzucane są zarówno przez uwarunkowania, jak i dyskurs fotograficznej technologii. Starłam się przy tym postrzegać media fotograficzne nie tylko jako technologiczne artefakty, ale też jako instrumenty zawsze uwikłane w praktyki – jako narzędzia do „uprawiania obrazów”, które mediują i poszerzają międzyludzkie relacje.

Wykraczając poza wizualny aspekt fotografii i kategorię reprezentacji, rozpatrywałam fotografię przede wszystkim w perspektywie socjologicznej, która przedstawia nie tylko to, jak ludzie robią zdjęcia, ale także to, w jaki sposób zdjęcia wpływają na ich życie. W pracy przedstawiłam konkretny aspekt tej relacji, mianowicie metody wykorzystania fotografii jako mechanizmu kontroli społecznej i narzędzia do ustanawiania władzy. Kwestia ta została przez mnie sproblematyzowana w odniesieniu do pojęcia aparatu, zarówno w świetle teorii Viléma Flussera, jak i Michela Foucaulta. Chociaż definicja „aparatu” Flussera i teoria „dyspozytywu” Foucaulta są kompatybilne, to w praktyce zachodzi rozróżnienie między nimi, zgodne z dwoma możliwymi tłumaczeniami słowa „apparatus”: „aparat” jako obiekt fizyczny, taki jak aparat fotograficzny, oraz „układ”, czyli wzajemne rozmieszczenia wielu elementów. Flusser podkreśla więc, że apparatus to „czarna skrzynka” obsługiwana przez operatora, Foucault natomiast definiuje „dyspozytyw” jako wszystko, co ma w jakiś sposób zdolność do określania, modelowania, kontrolowania naszych gestów, czy zachowań.

Rozważania na temat mechanizmów kontroli społecznej w odniesieniu do fotografii oparłam o dwa studia przypadków, związane z wydarzeniami oddalonymi od siebie w czasie dokładnie o 100 lat. Pierwsze z nich to kampania reklamowa firmy Kodak zainicjowana około 1915 roku pod hasłem „At Home with the Kodak, która ilustruje ten-



dencję w reklamie Kodaka do pozycjonowania kobiet w roli domowych operatorek aparatów. Drugie zaś to spopularyzowanie w latach 2015–2016 opartych na fotografii form aktywizmu sieciowego, w których fotografia umożliwiła wielu „niewidocznym” grupom społecznym nowe formy uczestnictwa w sferze publicznej. Studia obu przypadków zostały poszerzone o badania kontekstu społecznego i technologicznego, w jakim operowała w danym czasie fotografia. Decyzja o takiej czasowej rozpiętości, to znaczy wykorzystanie perspektywy zbliżonej do *long duree*, wynikała z założeń metodologicznych pracy, której celem było przebadanie historycznych i zmiennych uwarunkowań fotografii w kontekście pytania o władzę aparatu – zarówno w jego analogowej jak i cyfrowej postaci.

Studia przypadków były przeze mnie analizowane jako uwarunkowane technologicznie praktyki oporu i pozwoliły znaleźć wyjście poza dialektykę wolności i opresji w sposobie obchodzenia się z technologią wizualną. Ukazałam między innymi sposób, w jaki we wczesnych latach rozwoju fotografii kobiety – których aktywność ograniczała się do pozornie mało ważnych zajęć – zdołały wykorzystać fotografię jako narzędzie tworzenia archiwów i mikrohistorii i podważenia narzuconych im ról społecznych. Skonfrontowałam to zjawisko ze współczesnymi praktykami słabego oporu na polu fotografii, do których zaliczam wszelkie próby podważenia uprzedzeń technologii na polu reprezentacji wizualnej.

Chciałabym jeszcze raz podkreślić znaczenie studiów przypadków dla redefinicji pojęcia archiwum. Wiele lat po „archiwalnym zwrocie” w naukach humanistycznych powszechne stało się rozumienie archiwum nie jako repozytorium dokumentów, ale jako miejsca tożsamego z procesem tworzenia wiedzy, produkcją kulturalną i aktywizmem. Szczególnie archiwa feministyczne kładą nacisk na rozumienie tych przestrzeni jako skarbnic zarówno afektu, jak i porządku<sup>1</sup>. Feministyczne praktyki archiwalne stawiają opór represyjnej amnezji archiwów publicznych. Zarówno kobiecy album z fotografiami, jak i zbiór zdjęć wykonanych jako forma protestu i opatrzonego wspólnym hashtagiem wpisują się w tę definicję archiwum jako miejsca, w którym rozpoczyna się proces tworzenia wiedzy – w którym tworzą się nie tylko nowe narracje historyczne, ale i nowe podmioty.

Albumy zdjęć rodzinnych dotyczą sfery emocjonalnej, a jednocześnie są socjologicznym dokumentem wielu aspektów życia codziennego, do których nie mamy dostępu poprzez inne źródła historyczne.

1 K. Eichhorn, *The archival Turn in Feminism: Outrage in Order*, Temple University Press, Philadelphia 2013, p. 3.

Tworzenie i kolekcjonowanie wizerunków życia domowego było związane z jednej strony z feminizacją technologii fotograficznej, ale też z technologicznym rozwojem filmów do robienia zdjęć we wnętrzach, co skutkowało „udomowieniem” fotografii. Patrizia di Bello w książce *Women's Albums and Photography...* ukazuje, w jaki sposób – praktycznie od zarania fotografii – tworzenie albumów fotograficznych stanowiło praktykę, która odegrała ważną rolę w konstruowaniu tożsamości kobiet i ich rodzin. Omawiane przez di Bello albumy dają wgląd zarówno w prawdziwe historie, ograniczone do sfery domowej i subtelnie zniuansowanych kodeksów etykiety, jak i w fantazje i wyobrażenia, które często kwestionują lub przekraczają te same kody i sfery. Dawne albumy rodzinne są też zwykle przedstawieniami macierzyństwa, poprzez które matki-archiwistki potrafiły nadać materialność własnym, specyficznym kulturowo i społecznie pragnieniom, niepokojom i satysfakcjom<sup>2</sup>.

Wraz z nadejściem fotografii cyfrowej tworzenie albumów z odbitkami fotograficznymi stało się wygasającą praktyką: dzisiejsze wirtualne „albumy” udostępniane są online dla miliardowej publiczności na całym świecie. Jak zauważa Ken Hollings, reżim cyfrowy nie ma rzeczywistej historycznej obecności: pamięć to po prostu inne określenie przechowalni (memory = storage), dlatego tworzy nowy rodzaj archiwum, które składa się wyłącznie z aktualizacji<sup>3</sup>. W tych wirtualnych zbiorach szczególną rolę odgrywa hashtag. W wypadku aktywizmu cyfrowego hashtag, grupując wizualne ślady aktywizacji społecznej, ustanawia ciągle aktualizowaną, nigdy nie skończoną zbiorową ich reprezentację. Jednocześnie przekształca codzienną komunikację w kolektywny proces tworzenia wiedzy. Opatrzony odpowiednim hashtagami *selfies* stały się ważnym wizualnym i performatywnym przejawem praktyki kultury cyfrowej, która wyraża politykę partycypacyjną jako trochę swawolną, ale jednocześnie poważną interwencję w sferę publiczną.

Moja praca badawcza jest próbą stworzenia własnej narracji o historii fotografii – narracji, w której nie miejsca na pojęcia takie jak „kobieca technofobia”, jest natomiast miejsce na rzeczową analizę przyczyn niektórych spośród wykluczeń, jakie propaguje technologia i próbę ich „przepisania” tak, aby nie były powielane w przyszłości. Moja narracja opiera się między innymi na dowartościowaniu codziennych praktyk grup podporządkowanych, które historia pomija. Zgadzam się z Angielą

2 P. Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers, and Flirts*, Routledge, London / New York 2017, p.3.

3 K. Hollings, *The Bright Labyrinth: Sex, Death and Design in the Digital Regime*, Strange Attractor Press, London 2014., p.40.

Davis, która podkreśla, że wkład kobiet w historię jest notorycznie wymazywany na rzecz opowieści o męskim heroicznym indywidualizmie. Te historie przypadają, jeśli nie zmienimy tej tendencji<sup>4</sup>. A do zmiany może dojść – według Davis – wtedy, kiedy stajemy się kolektywnie świadomi siebie jako potencjalnych agentów zmiany społecznej; jako trzymających w swoich zbiorowych rękach moc tworzenia nowego świata. I uczymy się zajmować krytyczne stanowisko w sposobie postrzegania swojego stosunku do rzeczywistości<sup>5</sup>. Jaką inną przyszłość możemy sobie wyobrazić, po prostu kwestionując nasze przyzwyczajenia? Badając performatywne korzenie „autentyczności”? Zakłócając nawyki tak, aby nieprawdopodobne stało się prawdopodobne? Te pytania mogą być produktywne, jeśli myślimy o nich jako o narzędziach, które zachęcają do innego myślenia o rozwoju technologicznym.

W moich pracach fotografia jest interpretowana i praktykowana nie jako obiektywizujące medium prezentacji, ale jako warunkowany przez aparat, fizyczno-chemiczny proces, który staram się ujawnić. To ujawnienie dokonuje się właśnie poprzez zakłócenia nawyków percepcyjnych. Budowane przez mnie kamery „patrz inaczej” – brak jest im wszelkich automatycznych i mechanicznych funkcji właściwych współczesnym aparatom fotograficznym; operują zgodnie z zasadami optyki i chemii; nie posiadają wizjerów, co sprawia, że kadrowanie jest przypadkowe; mają niestandardowe kształty, co zakłóca proces rejestracji obrazu; wymagają długiego czasu naświetlania, co powoduje poruszenia i zaświecenia. W pracy zwykle używam dużych arkuszy czarno-białych negatywów, które wyginam i składam, co skutkuje nacięciami i zadrapaniami, poprzez które manifestuje się fizyczna natura materiału światłoczułego, pozwalając zdemistyfikować obraz fotograficzny jako konstrukt. Wykonane z prostych materiałów, ale o niepowtarzalnych kształtach, owe maszyny fotografujące zyskują pewną autonomię, stając się bytami zindywidualizowanymi, po części „samodzielnymi”. Wpisana jest w nie trwale potencjalność oglądania świata – ich oczy są zawsze gotowe do poddania ludzi, zdarzeń i przestrzeni wokół siebie aktowi ostensji.

Pracując przez lata z kamerą otworkową, doszłam do podobnych wniosków, do których Donna Haraway doszła w pracy z wizualizacjami naukowymi – „oczy” współczesnej technologii likwidują resztki przesądów o biernym widzeniu. Każde oko stanowi aktywny system

<sup>4</sup> Angela Davis, in interview for Channel 4, 2018 <https://www.channel4.com/news/angela-davis-on-feminism-communism-and-being-a-black-panther-during-the-civil-rights-movement> (dostęp: 9.04.2022).

<sup>5</sup> ibidem.

postrzeżeniowy, oparty o specyficzne „tryby” patrzenia. Nie ma czegoś takiego jak niezapśredniczona fotografia – są jedynie możliwości wysoce wyspecjalizowanego widzenia, z których każda dysponuje szczegółowym, aktywnym i stronniczym sposobem organizowania światów<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), p 583.

# Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Czym jest urządzenie?* w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Ahmed, Sara, *Willful Subjects*, Duke University Press, Durham 2014.
- Allen, Becky, *The Rise and Fall of Kodak's Moment*, w: *Photo Boom Photo Boost*, Revolver Publishing, Berlin 2018.
- Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham 2007.
- Baudrillard, Jean, *Art and Artefact*, Sage Publications, London 1997.
- Di Bello, Patrizia, *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers, and Flirts*, Routledge, London / New York 2017
- Benjamin, Walter, *The work of art in the age of its mechanical reproductibility*, w: *Illuminations*, Schocken Books, New York 1969 .
- De Boever, Arne, *Feminism After Rancière: Women in J.M. Coetzee and Jeff Wall*, „Transformations Journal of Media & Culture” , No. 19, 2011.
- Burroughs, William S., *The Limits of Control* , „Semiotext(e): Schizo-Culture,” vol. III, No.2, 1978.
- Butler, Judith, *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, New York 2000.
- Butler, Judith, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, 2015.
- De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ London 1984.
- Chun, Wendy Hui Kyong, *Discriminating Data: Correlation, Neighborhoods, and the New Politics of Recognition*, MIT Press Cambridge MA 2021.
- Chun, Wendy Hui Kyong. *Scenes of Empowerment*, w: *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, MIT Press, Cambridge MA 2006.
- Colebrook, Claire, *Death of the PostHuman*, Open Humanities Press, Ann



Arbor 2014.

Coley, Rob, *The Horrors of Visuality*, w: *Photomediations: A Reader*, Open Humanities Press, London 2016.

Collins, Douglas, *The Story of Kodak*, H.N.Abrams, New York 1990.

Damisch, Hubert, *Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image*, „October” Vol. 5, 1978.

Deleuze, Gilles, *Postscript on the Societies of Control*, „October” vol 59, 1990.

Delillo Don, *Białe szum*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.

Derrida, Jacques, *Archive fever: A Freudian impression*, „Diacritics”, Vol. 25, No.2, The Johns Hopkins University Press, Chicago 1995.

Descartes, René, *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*, Hackett Publishing, Indianapolis/ Cambridge 2001.

Diepeveen, Stephanie, *Hidden in plain sight: how the infrastructure of social media shapes gender norms*, ALIGN Report, ODI, London 2022.

Douglass, Frederick, *Pictures and Progress: An Address Delivered in Boston in 1861*, w: *The Frederick Douglass Papers*, Yale University Press, 2009.

Dziewit, Jakub, *Aparaty i obrazy: w stronę kulturowej historii fotografii*, Grupa Kulturalna, Katowice 2014.

Eichhorn, Kate, *The archival Turn in Feminism: Outrage in Order*, Temple University Press, Philadelphia 2013.

Elkins, James, *The object stares back: On the Nature of Seeing*, Harcourt, San Diego 1996.

Emmelhainz, Irmgard, *Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come*, „e-flux Journal” No.63.

Ernst, Wolfgang, *Stirrings in the Archives: Order from Disorder*, Rowman & Littlefield, 2015.

Fetveit, Arild, *The Ubiquity of Photography*, w: *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, MIT Press, Cambridge 2013.

Fichte, Johann Gottlieb, *Foundations of Natural Right*, Cambridge University Press, 2000.

Flusser, Vilem, *Into the Universe of Technical Images*, University of Minnesota Press, 2011.

Flusser, Vilem, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia, Warszawa 2015.

Flusser, Vilem. *The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs*, „Leonardo”, No. 19.4, 1986.

Foucault, Michel, *Nadzorować i karać*, Aletheia, Warszawa 2009.

Foucault, Michel, *The birth of biopolitics: Lectures at the College de France 1978 / 1979* Palgrave, Basingstoke 2008.

Foucault, Michel, *Archeologia Wiedzy*, De Agostini, Warszawa 2002.

Fraser, Nancy, *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, „Social Text”, No.25/26, Duke University Press 1990.

Galloway and Thacker, *The Exploit: A Theory of Networks*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.

Gansing, Kristoffer, *Transversal Media Practices - Media Archaeology, Art and Technological Development*, Malmö University School of Arts and Communication, Malmö 2013.

Gianetti, Claudia, *The path to a new imagination*, w: *Underneath the skin another skin*, Wien 2019.

Gomez Cruz, Edgar, *Photo-genic assemblages : Photography as a connective interface* w: *Digital Photography and Everyday Life: Empirical Studios on Material Visual Practices*, Routledge, London 2016.

Greenwald, Glenn, *No Place to Hide*, Metropolitan Books, New York 2014.

Gündoğdu, Ayten, *Disagreeing with Rancière: Speech, Violence, and the Ambiguous Subjects of Politics*, „Polity”, vol. 49, No.2, 2017.

Halberstam, Jack/ Judith, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham and London 2011.

Haraway, Donna, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, Feminist Studies, Vol. 14, No.3, 1988.

Haraway, Donna, *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham and London 2016.

Hardt, Michael, *Withering of Civil Society*, Social text No.45, 1995.

Hardt, Michel; Negri, Antonio, *Empire*, Harvard University Press, 2001.

Harrison, Jerome W., *History of Photography*, Scovill, New York 1887.

Havel, Václav, *Siła bezsilnych i inne eseje*, Agora, Warszawa 2011.

Heidegger Martin, *The age of the world picture*, w: *The questions concerning technology and other essays*, Harper and Row, New York 1977.

Hirsch, Marianne, *Family frames: Photography, narrative and postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997.

Hollings, Ken, *The Bright Labyrinth: Sex, Death and Design in the Digital Regime*, Strange Attractor Press, London 2014.

Holmes, Oliver Wendell, *The Stereoscope and the Stereograph*, The Atlantic Monthly, volume 6, Boston 1859.

Huizinga, Johan, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Martino Fine Books, Eastford, 2014.

Korolczuk, Elżbieta; Kowalska, Beata (red.) *Bunt kobiet. Czarne Protesty*

i Strajki Kobiet, Raport Europejskiego Centrum Solidarności, Gdańsk 2018.

Lacan, Jacques, *The Split between the Eye and the Gaze*, w: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Norton & Co, 1981.

Lazzarato, Maurizio. *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*. Semiotext(e), New York, 2014.

Lewis, Sarah, *The Racial Bias Built into Photography*, "New York Times", 25.04.2019.

Lippard, Lucy R. , *I See / You Mean*, Chrysalis Books, Los Angeles 1979.

Lorde, Audre. *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*, w : *Sister Outsider*, Crossing Press, Berkeley 2007.

Lovink, Geert, *Dark Fiber . Tacking Critical Internet Culture*, The MIT Press, Cambridge-London, 2002.

Lovink, Geert, *Hermes on the Hudson: Notes on Media Theory after Snowden*, e-flux No.54, 2014.

Majewska, Ewa, *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2018.

Majewska-Guede, Karolina, *Algebra of Fiction*, w: *Algebra of Fiction*, Galeria Miejska, Gdańsk 2013.

Mc Luhan Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Routledge, London 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, *Eye and Mind*, w: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, red. Galen A. Johnson, Northwestern Univ. Press, Evanston 1993.

Merleau-Ponty, Maurice, *Widzialne i niewidzialne*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1996.

Mirzoeff , Nicholas, *Countervisuality and the Common* , "Third Text". January 2013.

Mirzoeff , Nicholas, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press, Durham 2011.

Munir, Kamal A. , Phillips, Nelson, *The Birth of the 'Kodak Moment': Institutional Entrepreneurship and the Adoption of New Technologies*, "Organization Studies" 26(11) 2005.

Munir, Kamal A. ,*The social construction of events: A study of institutional change in the photographic field* , "Organization Studies "26(1) 2005.

Nacher, Anna, *Fotografia w sieci : medialne stany skupienia*, 8. Biennale Fotografii, Poznań 2013.

Nacher, Anna, *#BlackProtest from the web to the streets and back: Feminist digital activism in Poland*, "European Journal of Women's Studies" , 2020.

Noble, Safiya Umoja, *Algorithms of Oppression, How Search Engines Reinforce Racism*, New York University Press, 2018.

Nowicka Magdalena, *Kategoria dyspozytywu w analizach empirycznych*, "Przegląd Socjologii Jakościowej" Tom XII Numer 1, 2016.

Palmer , Daniel, *Redundant Photographs: Cameras, Software and Human Obsolescence*, w: *On the Verge of Photography: Imaging Beyond Representation*, ARTicle Press, Birmingham 2013.

Ranciere, Jacques, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, London - New York, 2006.

Rancière, Jacques, *Who Is the Subject of the Rights of Man?*, "The South Atlantic Quarterly" vol.103, Duke University Press, 2004.

Richards, Thomas, *The commodity culture of Victorian England: advertising and spectacle 1851-1914*, Stanford University Press, Stanford 1994.

Roth, Lorna, *Looking at Shirley, the Ultimate Norm: Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity*, "Canadian Journal of Communication", Vol.34, No.1, 2009.

Rubinstein, Daniel, *Post-representational Photography, or the Grin of Schrödinger's Cat*, w: *Photography reframed: new visions in contemporary photographic culture*, I.B. Tauris, London 2018.

Sandbye, Mette, *Performing and Deforming the Family Archive*, [w:] *Performing Archives*. red. Gunhild Borggreen; Rune Gade. Museum Tusulanum, København 2013.

Sandbye, Mette, *The Family Photo Album as Transformed Social Space in the Age of "Web 2.0"* , w: *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, MIT Press, Cambridge 2013.

Sartre, Jean Paul, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, Zielona Sowa, Kraków 2007.

Schmeink, Lars. *Afterthoughts: Cyberpunk Engagements in Counter-visuality*. w: *Cyberpunk and Visual Culture*. Routledge, New York 2018.

Scott, James C., *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press 1985.

Seibeling, Grace, *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, University of Chicago Press, 1986.

Sennett, Richard, *The Fall of Public Man*, Faber and Faber, London, 1993.

Silverman, Kaja, *The Miracle of Analogy*, Stanford University Press, 2015.

Silverman, Kaja, *The treshhold of the visible world*, Routledge, London 1996.

Solnit, Rebecca, *Poison Apples*, "Harper's", 10/2014.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak? w: Marxism and the*

*Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1988.

Steyerl, Hito, *Politics of the Archive, Translations in Film*, “Transversal” 06/08, 2008.

Stieglitz, Alfred, *The Hand camera – its present importance*, “American Annual of Photography and Photographic Times Almanac” 1897.

Sontag, Susan, *On Photography*, Picador, New York 1977.

Swedish, Tristan; Henley, Connor, *Objects As Cameras: Estimating High-Frequency Illumination From Shadows*, Proceedings of the IEEE/CVF International Conference on Computer Vision (ICCV), 2021.

Tagg, John, *Mindless photography*, w: *Photography: Theoretical Snapshots*, Routledge, London 2008.

Talbot, William Henry Fox, *Photogenic Drawing*, “The Athenaeum”, no. 589, 1839.

Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Longmans, London 1844.

Thacker, Eugene, *In the Dust of This Plane*, Zero Books, Winchester and Washington 2011.

Tucker, Ian, *A white mask worked better: why algorithms are not colour blind. Interview with Joy Buolamwini*, “The Guardian”, 28.05.2017.

Tufekci, Zeynep, *Is the Internet good or bad? Yes.*, “Medium.com”, 17.02.2014.

Urry, John, *Consuming Places*, Routledge, London and New York 2002.

Urry, John, *The Tourist Gaze*, SAGE Publications, New York, 2002.

Wall, Jeff, *Photography and liquid intelligence*, w: *Another Objectivity*, Idea Books, Paris 1989.

Wallace, Maurice O. i Smith, Shawn Michelle (red.) *Pictures and Progress Early Photography and the Making of African American Identity*, Duke University Press, Durham and London 2012.

Wark, McKenzie, *Telesthesia: Communication, Culture and Class*, Wiley 2012.

West, Nancy, *Kodak and the lens of nostalgia*, University of Virginia Press, Virginia 1999.

Williams, Robert W., *Politics and self in the age of digital re(pro)ducibility.* “Fast Capitalism” No. 1 / 2005.

Zielinski, Siegfried, *Deep Time of the Media Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, The MIT Press Massachusetts 2008.

Zizek, Slavoj, *Hegel i mózg podłączony*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.

Zylinska, Joanna, *Nonhuman Photography*, The MIT Press, 2017.