

Andrzej Pilichowski-Ragno

STRUKTURY GŁĘBOKIE I ANATOMIA FOTOGRAFII STREETOWEJ

Rozprawa doktorska pod kierunkiem dr hab. Agaty Pankiewicz, prof. ASP

Pracownia Fotografii I

Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

Kraków 2023

WSTĘP - s. 3

FOTOGRAFIA STREETOWA – GATUNEK BEZ REGUŁ? - s. 5

DLACZEGO TYPOLOGIA - s. 11

Typologia – kryteria

OBRAZ JAKO PROBLEM - s. 15

SEMIOTYCZNA TEORIA OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO - s. 21

Czy na pewno analiza strukturalna?

Lawina obrazów, czyli po co systematyzacja?

Metodologia pracy: początki narratologii

Fotografia jako narracja

Dylemat badawczy

Opis gęsty i opis rzadki

Propozycja metodologiczna

FOTOGRAFIA REŻYSEROWANA I MANIPULOWANA - s. 55

Palimpsest jako forma fotografii – przypadek Jeffa Walla

Przededefiniowanie koncepcji mimesis

CYKL FOTOGRAFII MANIPULOWANYCH - s. 67

PODSUMOWANIE - s. 73

BIBLIOGRAFIA - s. 77

WSTĘP

Rozprawa doktorska jest, osadzoną w szerokiej perspektywie teoretycznej, próbą skonstruowania języka opisowego, pozwalającego ująć refleksję dotyczącą współczesnej fotografii streetowej w ramy krytycznego dyskursu. W pracy staram się pokazać – na tle rozległej perspektywy nauki o obrazie (rozdział **Obraz jako problem**), zagadnienie związane z systematyzacją, klasyfikacją i interpretacją obrazów fotograficznych, w szczególności tych, w których odnaleźć można elementy tradycji fotografii streetowej. Przedstawiam też nieostrości dotyczące definicji gatunku, jego krótką historię i mutacje, a także próby naukowej klasyfikacji (rozdział **Fotografia streetowa – gatunek bez reguł?**). W rozdziale **Dlaczego typologia?** poruszam problematykę związaną z zagadnieniami kategoryzacji, typologii i klasyfikacji materiałów wizualnych.

Dużą część rozważań stanowi, opisana na przykładach analiza reprezentatywnych dla gatunku konkretnych fotografii, z perspektywy semiotycznej, a konkretnie z perspektywy narratologii Rolanda Barthesa, dokonana w celu wyodrębnienia schematów narracyjnych w niezmiernie zróżnicowanym korpusie fotografii streetowej (rozdział **Semiotyczna teoria obrazu fotograficznego**). Wnioski płynące z analizy mają być narzędziem, za pomocą którego interpretacja obrazu streetowego uzyska nowe, systematyzacyjne ramy, ale także narzędziem służącym jako podstawa konstrukcji cyklu wizualnego rozprawy.

W rozdziale **Fotografia reżyserowana i manipulowana** analizuję twórczość artystów związanych z tym nurtem fotografii – w odniesieniu do stworzonego przeze mnie wizualnego cyklu doktorskiego, opierającego się w głównej mierze na manipulacji obrazem.

Na pracę wizualną składa się 28 fotografii wykonanych techniką cyfrową i poddanych manipulacji w programie Photoshop. Fotografie zbudowane są według wyodrębnionych przeze mnie schematów narracyjnych – na zasadzie montażu cyfrowego sekwencji pochodzących z różnych ujęć. Ich dokładną analizę przedstawiam w ostatnim rozdziale rozprawy: **Cykl fotografii manipulowanych**.

INTRODUCTION

The doctoral thesis, grounded in a broad theoretical perspective, is an attempt to construct a descriptive language that allows for the framing of reflections on contemporary street photography within the realm of critical discourse. In this work, I aim to demonstrate, against the extensive backdrop of image science (Chapter: "Image as a Problem"), the issues related to the systematization, classification, and interpretation of photographic images, particularly those containing elements from the street photography tradition. I also present ambiguities concerning the genre's definition, its brief history and mutations, as well as attempts at scholarly classification (Chapter: "Street Photography - a Genre without Rules?"). In the chapter "Why Typology?" I address matters related to the categorization, typology, and classification of visual materials.

A significant part of the deliberations consists of a semiotic analysis of specific photographs representative of the genre, conducted from the perspective of Roland Barthes' narratology, aiming to extract narrative patterns from an immensely diverse corpus of street photography (Chapter: "Semiotic Theory of Photographic Image"). The conclusions drawn from this analysis are intended to serve as a tool for providing new systematic frameworks for interpreting street images and as the foundation for constructing the visual cycle of the thesis.

In the chapter "Directed and Manipulated Photography" the work of artists associated with this branch of photography in relation to the visual cycle of my doctoral research is analyzed, primarily based on image manipulation.

The visual work comprises 28 digitally created and Photoshop-manipulated photographs. These photographs are structured based on narrative schemata I have identified, utilizing digital montage techniques involving sequences from various shots. A detailed analysis of these images is presented in the final chapter of the thesis: "Cycle of Manipulated Photographs."

FOTOGRAFIA STREETOWA – GATUNEK BEZ REGUŁ?

*Dzisiejsza sztuka jest nieobliczalna, zaskakująca, bezczelna, nade wszystko hybrydyczna. Za nic ma „dziedziny” i „gatunki”. Zasób narzędzi, jakimi zwykliśmy czynić ją sobie poddaną, okazuje się bezużyteczny. Czy zatem aby ją opanować, musimy wciąż znajdować nowe pojęcia, terminy, klasyfikacje, systemy? Systemy nie lubią hybryd, bo te zdolne są wszystkie porządki rozsadzić. Na szczęście zawsze można powściągnąć chęć panowania nad sztuką i pozwolić jej zapanować nad sobą. I czekać, jaki jeszcze numer wytnie.*¹

Maria Poprzęcka

Trudno o lepszą charakterystykę interesującego mnie gatunku. Fotografia streetowa od samego początku istnienia wymyka się klasyfikacji. Encyklopedyczne definicje, wypowiedzi samych fotografów, próby zdefiniowania pojęcia w opracowaniach historycznych wyraźnie wskazują na to, że, usiłując określić obszar działań fotografii ulicznej, poruszamy się po śliskim gruncie. Raz podkreśla się jej silne związki z dokumentem fotograficznym, innym razem z przestrzenią niedokumentalnej kreacji. Kładzie się nacisk na nienaruszalną zasadę, jaką jest przypadkowość i brak interwencji w fotografowaną scenę, koncepcję decydującego momentu, a jednocześnie do opracowań fotografii streetowej zalicza się dziś fotografie manipulowane cyfrowo (Peter Funch), reżyserowane, filmowe (Jeff Wall, Gregory Crewdson), czy wręcz konceptualne konstrukty, opierające się na praktykach found footage (Doug Rickard, Mishka Henner, Michael Wolf). W jednym z najnowszych opracowań fotografii streetowej *The world atlas of street photography*, autorka Jackie Higgins umieszcza pozowane, bliskie fotografii mody, portrety Viviane Sassen, miejskie martwe natury Edsona Chagasa, fotografie pustych przestrzeni Dusseldorfu, wykonane wojskową kamerą noktowizyjną autorstwa Thomasa Ruffa, graficzne, niemal abstrakcyjne, pozbawione ludzi widoki detali architektury industrialnej Sao Paulo Cassio Vasconcellosa, czy zmontowane z kilkudziesięciu ujęć fotografie przestrzeni mieszkalnych Julio Bittencourta. Jak pisze Max Kozloff we wstępie do albumu: *Nikt już nie wie, czy fotografia była okazją, czy rekonstrukcją powstałą w umyśle fotografa.*² Jesteśmy już bardzo daleko od punktu, w którym

1 Maria Poprzęcka, *Brak dyscypliny*. Dwutygodnik, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8331-brak-dyscypliny-przynalezosc-mieszana.html>

2 Jackie Higgins, *The world atlas of street photography*, Tahmes and Hudson 2014, s. 7.

fotografia humanistyczna spod znaku Henri Cartier Bressona, stanowiła swego rodzaju prototyp fotografii streetowej. Biorąc pod uwagę nieostrość samej analizowanej materii oraz – o czym będzie mowa poniżej – trudność mówienia o samym obrazie fotograficznym, wyodrębnienie ścisłego korpusu fotografii streetowej staje się tym trudniejsze. Pisze Abigail Solomon Godeau: „*Fotografia uliczna*”, kategoria wymyślona w latach 70’ jest tak szeroka, że praktycznie pozbawiona sensu. Chociaż istnieją setki, jeśli nie tysiące fotografów, wielu z nich anonimowych, którzy robili zdjęcia na ulicy od początków istnienia fotografii (i z wielu różnych powodów), nie świadczy to samo w sobie o istnieniu spójnego gatunku. Jako termin wymyślony w obrębie dyskursu fotografii artystycznej, pojęcie „fotografii ulicznej” zostało wykorzystane do konsekracji prac bardzo ograniczonej liczby działających w przestrzeni sztuki twórców (Walker Evans, Henri Cartier-Bresson i Robert Frank to kilka paradygmatycznych przykładów).³ Godeau pisze tu oczywiście o pewnym współczesnym przeformułowaniu czy raczej skonkretyzowaniu pojęcia – termin *street photography* był użyty już w 1878 roku, w artykule z *The British Journal of Photography*.

Z kolei Andriej Belov Bielikov, fotograf i teoretyk fotografii, zwraca uwagę na nieostrość samego gatunku, spowodowaną “zwrotem cyfrowym” w fotografii: *Fotografia uliczna jak gąbka wchłania różne koncepcje i ruchy kulturowe. [...] Definicja tego gatunku nie jest jasna [...] Era wszechobecności fotografii cyfrowej czyni nas wszystkich fotografami. Jeśli kilka dziesiątek lat temu człowiek z aparatem fotograficznym był członkiem pewnego elitarnego klubu, dziś obfitość taniego sprzętu fotograficznego przewróciła świat do góry nogami, a taki gatunek jak fotografia uliczna zostaje poddany temu procesowi, z powodu zacierania się różnicy między profesjonalistą a amatorem.*⁴ Autor jednej z ciekawszych historii fotografii streetowej, Clive Scott, paradoksalnie również wykazuje pewien sceptycyzm wobec możliwości stworzenia spójnej definicji gatunku: *Czy istnieje zatem gatunek zwany “fotografią uliczną”? Fotografia uliczna z pewnością stawia nas w taksonomicznej rozterce, nie tylko dlatego, że stoi na rozdrożu między fotką turystyczną, fotografią dokumentalną, fotoreportażem, ale także dlatego, że prosi się, by traktować ją w równym stopniu jak fotografię wernakularną, jak i sztukę wysoką.*⁵

Definicje fotografii streetowej zazwyczaj krążą wokół paru elementarnych pojęć: najczęściej przywołuje się syntetyczną definicję Joela Meyerowitza - foto-

3 Abigail Solomon Godeau, *Photography after photography* 2017, Duke University Press, s. 147.

4 Andrey Belov-Belikov, *Contemporary street photography. Its place between art and documentary in the era of digital ubiquity in digital communication and culture*, 2017, pdf, s. 4.

5 Clive Scott, *Street photography from Atget to Cartier-Bresson*, 2009 I.B.Tauris & Co. Ltd., s. 15.

grafia streetowa, jak mówi propagator i teoretyk tego gatunku to: niepozowane zdjęcia codziennego życia ulicy (candid pictures of everyday life in the street). Susan Sontag nazwie fotografie *Niepozowanymi kawałkami świata, przedmiotami mającymi status rzeczy znalezionych*.⁶ Z gatunkiem kojarzona jest zazwyczaj postać baudelaire'owskiego flaneura, wędrowca, artysty, obserwatora. W *O fotografii* pisze Sontag: *Fotograf to uzbrojony w aparat samotny spacerowicz,⁷ który bada teren, skrada się, przemierza miejskie piekło; to przechodzień-podglądacz, odkrywający miasto jako krajobraz ponętnych skrajności*.⁸

Innym fundamentalnym terminem, będącym niemal synonimem fotografii ulicznej jest pojęcie decydującego momentu, pochodzące od tytułu wydanego w 1952 roku przez Cartier-Bressona albumu. Pojęcie dziś kontrowersyjne, ocierające się o metafizykę,⁹ negowane szczególnie przez dzisiejszą fotografię streetową, ale również przez współczesną mu praktykę fotograficzną lat powojennych. Można tu choćby podać przykład innego, również przełomowego w dziejach fotografii, albumu Roberta Franka *The Americans* z 1959 roku, którego charakter, moim zdaniem, ma więcej wspólnego z estetyką deadpanu¹⁰ niż z bressonowską momentalnością.

Na marginesie warto tu przytoczyć słowa Raymonda Depardona, będące pro-

6 Susan Sontag, *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009, s. 79.

7 Postać spacerowicza, flaneura, stanowiła przez wiele lat swego rodzaju paradygmat "streetowości". W *Malarzu życia nowoczesnego* Charles Baudelaire kreśli postać dandysa, obserwatora codzienności, człowieka niewidzialnego w labiryncie miejskiego życia, rejestrującego ulotne wrażenia. Postać flaneura ogniskuje w sobie wiele wątków podejmowanych później przez etos fotografii streetowej, wśród których warto również przypomnieć ideę panopticonu w rozumieniu jakie nadał jej Michel Foucault – jako dyskurs obserwującej a niewidzialnej władzy. Więcej o postaci flaneura pisze Michał Dzionek w: *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu.*, Antrophos, nr. 2-3, 2004.

8 Tamże, s. 65.

9 Jak pisze Marianna Michałowska: *W interpretacji François Soulagesa „decydujący moment” ma wymiar metafizyczny. Autor Estetyki fotografii pisze: W pewnym momencie istota staje się widoczna poprzez obraz: dobry obraz to właśnie taki, na którego pochwylenie pozwala grecki kadros, przypadek. Zjawisko odsłania byt. Chwila zostaje doceniona dzięki geometryzacji i organizacji przestrzeni.* Marianna Michałowska, *Tożsamość obrazu fotograficznego – w poszukiwaniu teraźniejszości w: Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, pod red. Beaty Lisowskiej i Konrada Chmieleckiego, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015, s. 85.

10 Za prekursora estetyki deadpanu uważa się wprawdzie Augusta Sanderą i to on jest najczęściej wymienianym w tym kontekście fotografem, wydaje mi się jednak, że spora część dorobku Franka posiada ów charakterystyczny rys dystansu i bez-emocjonalności. Charlotte Cotton definiując estetykę deadpan pisze: *Deadpan wymaga od artysty, by stanął na zewnątrz subiektywnego świata hiperboli i uczuć. Obcowanie z tymi zdjęciami może wywołać u odbiorcy rozmaite emocje lecz "intencje autora" nie są w tym przypadku istotnym kryterium interpretacyjnym. Fotografia deadpan stanowi sposób na przełamanie ograniczeń wynikających z subiektywnego punktu widzenia i ukazaniem podskórnych, niedostrzegalnych dla jednostki sił, które rządzą naturą oraz światem stworzonym przez człowieka.* Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Universitas 2010, s. 81.

pozycją nowego fotograficznego widzenia, w którym należałoby stworzyć: *Fotografię czasu pustego, na której nic nie by się nie działo. Nie byłoby w niej nic interesującego, żadnej decydującej chwili, żadnych barw, ani pięknych światła, ani jednego promienia słońca [...] Aparat fotograficzny stałby się czymś w rodzaju kamery przemysłowej.*¹¹ Ten radykalny postulat francuskiego dokumentalisty i fotografa par excellence streetowego, znajduje dziś swoje odzwierciedlenie choćby w found-footagowych praktykach artystów pracujących z materiałami znalezionymi w zasobach Google street view, a – o czym wcześniej wspomniałem – zaliczanych do gatunku fotografii streetowej.

Dobrze opracowane angielskie hasło Wikipedii¹² podaje taką definicję: *Fotografia uliczna, czasami nazywana również fotografią niepozowaną (candid photography), to fotografia wykonywana w celach artystycznych lub badawczych, która rejestruje przypadkowe spotkania i przypadkowe zdarzenia w miejscach publicznych. Chociaż zazwyczaj przedstawia ludzi, w fotografii ulicznej człowiek może być nieobecny i może ona przedstawiać obiekt lub przestrzeń, którą charakteryzuje zdecydowanie ludzki charakter.*

W znakomitym opracowaniu Colina Westerbecka i Joela Meyerowitza z 2017 roku *Bystander, a History of Street Photography*, Meyerowitz zwraca z kolei uwagę na rolę podświadomego impulsu w pracy fotografa streetowego, co zbliża ten gatunek do praktyki surrealistów.¹³ Trop surrealistyczny obecny jest również w cytowanym już opracowaniu Scotta, który wskazuje na powinowactwa surrealistycznych pojęć-kluczy, takich jak cudowna codzienność (*merveilleux quotidien*) i obiektywny przypadek (*hasard objective*) z praktyką fotografii streetowej.¹⁴

Z kolei definicja gatunku, opracowana na potrzeby agencji Magnum brzmi: *Fotografia uliczna to sztuka wyławiania tego, co jest pod ręką – tematów, światła, kształtów – aby stworzyć pięknie skomponowane i fascynujące obrazy. Jest to artystyczna forma podobna do polowania, podążając za świadomym lub podświadomym pragnieniem kolekcjonowania wzorców i scen, które same oferują się fotografowi w umyśle i oczach. Na ulicy fotograf staje się myśliwym, szukając ekscytujących tematów i kompozycji. Można dostrzec oczywiste porównania między aktem fotografo-*

11 Cyt. za Andre Rouille, *Fotografia, Między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007, s. 170.

12 Hasło opracowane jest w oparciu o rozbudowaną bibliografię, liczącą kilkadziesiąt pozycji książkowych, artykułów, opracowań, wywiadów z fotografami.

13 Colin Westerbeck, Joel Meyerowitz, *Bystander, A History of Street Photography*, Laurence King Publishing, 2018, s. 47.

14 Cliff Scott, op.cit., s. 192.

wania – zwłaszcza z małym aparatem typu „point-and-shoot” – a faktycznym aktem strzelania, używając broni.¹⁵

Współczesna łatwość manipulacji obrazem, poszerzanie granic gatunku sprawiły, że Nick Turpin, brytyjski fotograf i teoretyk, świadomy taksonomicznego zamieszania wokół fotografii streetowej, występuje z inicjatywą przeformułowania samej nazwy, proponując zastąpienie nazwy “street photography” pojęciem “candid public photo”. Ta z pozoru tylko nominalna wolta, miałaby na celu odróżnienie działań kreacyjnych, dotyczących fotografii ulicznej: manipulacji, reżyserii, kreowania sceny, od fotografii “czystej” (candid: czysty, szczerzy, niepozowany). Inicjatywa Turpina idzie jeszcze dalej: proponuje on, właśnie dla odróżnienia owej “najczystszej” rejestracji fotograficznej od działań kreacyjnych, opatrywanie fotografii niemanipulowanych, trafiających do sieci, hasztagiem #canpubphoto – (candid public photography).¹⁶

Już na tym etapie widać wyraźnie, że jedna, spójna definicja gatunku jest trudna do sformułowania. Fotografia streetowa, nawiązując do słynnego stwierdzenia Clifforda Geertza, jest gatunkiem zmaconym. Jaki pisze Roma Sendyka: *Granice między gatunkami stały się znowu interesujące, lecz nie jako miejsca rygorystycznego rozdzielania – lecz jako przestrzeń dynamicznych zderzeń, łączenia, rozmycia, krzyżowania się różnych właściwości.*¹⁷

Hybrydyczność i owo gatunkowe zmaconie polega w dużej mierze na współistnieniu dokumentu z surrealem obrazowaniem, ekspresji z estetyką deadpanu, koncepcji decyzyjnego momentu, obiektywizmu rejestracji z manipulacją, postprodukcją, reżyserią sceny. Paradoksalnie jednak, mimo nieostrzych granic gatunkowych jesteśmy w stanie określić pewien, nieuchwytny w kategoriach ostrych podziałów, “streetowy charakter” pewnych fotografii. Na marginesie: w tradycji japońskiej rozpowszechniony gatunek drzeworytu, zwany Ukiyo-e, tłumaczy się jako “obrazy przepływającego świata”. Drzeworyty przedstawiały mieszkańców miast, zjawiska przyrody, sceny z życia codziennego. Sam termin “obrazy przepływającego świata”, nurt zwykłego życia, poza marginesem wielkiej historii, codzienność podniesiona do rangi wartego rejestracji wydarzenia mógłby być

15 <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/the-joy-of-seeing-magnum-street-photography/>

16 O tej inicjatywie szerzej na założonej przez Turpina stronie: candidpublicphotography.com.

17 Roma Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków 2006, s. 277.

pewną konstelacją pojęć, związaną z substancją fotografii streetowej.¹⁸

W kontekście nieostrości granic gatunku i jego wieloaspektowości interesującym tropem może być przywołanie pojęcia "pogranicza", stosowanego przez Michaiła Bachtina w badaniach kulturowych. Jak pisze Lech Witkowski: *Najciekawsze, najdonioślejsze zjawiska zachodzą na pograniczu różnych całości kulturowych, na styku różnych stylów myślenia i odczuwania różnych wizji świata i człowieka, leżących u podstaw poszczególnych kultur. Bachtin bowiem jest przekonany [...] że życie całej kultury ludzkiej koncentruje się właśnie w owych punktach przecięcia, na owych obszarach pogranicznych.*¹⁹ Pogranicze, jako przestrzeń nieostra, bez wyraźnie określonych podziałów może stać się dobrą metaforą dla sposobu bycia współczesnej fotografii streetowej, przekonująco tłumaczy też niewygasające zainteresowanie tym gatunkiem, ale także jej niezwykłą żywotność, przemiany i mutacje, ale przede wszystkim jej hybrydyczny, polimorficzny charakter.

Gatunek nie tylko określa dzieło, kodyfikując jego postać, ale samo dzieło w trakcie powstawania podporządkowuje się regułom gatunku. Innymi słowy: to jak postrzega się horyzont gry, wpływa na reguły, do których poszczególne wypowiedzi się dostosowuje. Określenie granic, po których się poruszamy, a przede wszystkim zrozumienie ich płynnego charakteru, jest pierwszym ruchem, który trzeba wykonać, by wejść głębiej w przestrzeń analizy grup interesujących mnie fotografii.

Należy również wyjaśnić metodę doboru materiału fotograficznego, poddane analizie; dla uproszczenia i zawężenia pola klasyfikacji, a także, by uniknąć zarzutu o arbitralność wyboru, odnosił się będę do twórców, którzy "instytucjonalnie" zostali zaliczeni do gatunku; ich prace znalazły się w opracowaniach fotografii streetowej lub w poważnych portalach fotograficznych, zajmujących się fotografią streetową.

18 Na marginesie można przypomnieć fotografię – tableau, autorstwa Jeffa Walla *A sudden gust of wind after Hokusai*. Praca, choć należąca do kategorii fotografii reżysersowanej (użycie statystów) i skonstruowanej (manipulacja cyfrowa, montaż ujęć) jest wyraźnym nawiązaniem do estetyki streetowej. Wall buduje skomplikowane napięcia właśnie na poziomie gry z gatunkiem (manipulowanym streetem, dokumentem) – z jednej strony – a z drugiej, z wyraźnym odniesieniem do japońskiego drzeworytu, który można rozumieć właśnie jako odwołanie do idei fotografii streetowej.

19 Cyt. za: Katarzyna Machtyl, *Semiotyki obrazu. Reprezentacje i przedmioty*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM w Poznaniu, Poznań 2017, s. 21.

DLACZEGO TYPOLOGIA?

Typologii, taksonomii, kategoryzacji, systematyzacji i porządkowaniu świata według reguł klasyfikacyjnych, rozumianych jako proces artystyczno-badawczy²⁰ poświęcić należy trochę uwagi. W tym miejscu można już sobie zadać pytanie – po co budować typologię fotografii streetowej, czyli gatunku, który jakby z definicji nie chce (i wydaje się, że nie może) być ujęty w karby systematyzacji? Klasyczna fotografia uliczna, zakorzeniona jest, jak chyba żaden inny gatunek fotografii, w momentalności, powstaje “przypadkiem”, bez założeń wstępnych, jest czystą reakcją na migotliwe momenty rzeczywistości, prawie epifanią (nieprzypadkowo Barthes porównuje fotografię do haiku),²¹ wydarzeniem nieprzewidywanym i niemożliwym do przewidzenia. Co ciekawe (będzie jeszcze o tym mowa) nawet inscenizowana fotografia streetowa na różne sposoby ową przypadkowość akcentuje. A jednak często nie można oprzeć się wrażeniu, że w tym, jednym z najpopularniejszych gatunków fotografii, intuicyjnie odnajdujemy pewne podobieństwa, powtórzenia, kalki, odbicia lustrzane, słowem – odnajdujemy powtarzające się obrazy. Nie chodzi jednak o podobieństwa związane z “treścią” samych ujęć; raczej mgliście odczuwamy istnienie pewnych stałych, powtarzających się struktur, które, choć wypełnione różnymi zawartościami, na pewnym niejawnym poziomie zdają się być podobne. Rzecz jasna nie chodzi tu o kwestię plagiatów, nawiązań (świadomych lub nie), wizualnych interpretacji już istniejących fotografii. Dotarcie do głębokich struktur fotografii, zwerbalizowanie owych wspomnianych intuicji, być może pozwoli ją lepiej zrozumieć, poznać ukryte mechanizmy, które leżą u jej podłoża. Nie oznacza to oczywiście, że sens fotografii wyczerpuje się w jej przynależności do którejś z opisanych w pracy kategorii. Jak sądzę fakt, że nasze rozumienie tego, niezwykle trudnego do analizowania medium, może oprzeć się na nawet bardzo chwiejnych podstawach systematyzacyjnych powinno wspomóc jego interpretacje na głębszych i różnorodnych poziomach.

20 W punkcie drugim Dekalogu postfotografii Joan Fontcuberta pisze: O aktywności artysty: rola artysty miesza się z rolą kuratora, kolekcjonera, historyka, naukowca, teoretyka. Wszystkie te aspekty są adaptacyjnie autorskie. Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini*, Giulio Einaudi editore, Torino 2018, epub.

21 *To przybliżyła Fotografię (pewne fotografie) do Haiku. Gdyż zapis Haiku jest także niezmienny: wszystko jest dane od razu, nie wywołując chęci rozwoju, a nawet bez możliwości retorycznego przekształcenia. W obu wypadkach można by, a nawet powinno się mówić o żywym zniemieniu.* Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia 2008, s. 92.

Typologia – kryteria

Interesującą, choć, jak mi się wydaje, mało funkcjonalną próbę systematyzacji fotografii streetowej, przeprowadzoną bez ściśle określonych kryteriów metodologicznych podejmuje cytowany już Belov-Belikow. Przytaczam tutaj fragment jego rozważań raczej na zasadzie negatywnego punktu odniesienia. Nie chodzi oczywiście o kompetencje samego autora, lecz raczej o pewną powszechną i przyjętą optykę mówienia o fotografii. Choć w tekście zawarte są trafne intuicje, dotyczące pewnej możliwości przeprowadzenia klasyfikacji materiału wizualnego, to jednak ze względu na niejasność kryteriów wydają się one mało przydatne na poziomie analizy tak bogatego materiału. Bielikow starając się zaszeregować do pewnych kategorii całość produkcji streetowej, pisze:

Oparta na geometrii fotografia uliczna to styl najbardziej wyróżnialny ze wszystkich. Najważniejsze jego elementy to figury, kształty i linie, natomiast postać człowieka ma drugorzędne znaczenie [...] główny nacisk kładziony jest na formę, choć postacie ludzkie mogą również pełnić ważną rolę dokumentalną. Kolejnym rodzajem jest portretowa fotografia uliczna, w ramach której można zaobserwować różne podgatunki. Wspólną cechą jest to, że wszystkie dotyczą indywidualności – osób w swoim naturalnym środowisku, niepozowanych zdjęć przechodniów lub wyreżyserowanych ulicznych fotografii mody i modeli. Kolejna kategoria to zestawienia, czyli wizualne metafory lub wizualna ironia i kontrast [...] – jest to jeden z najbardziej oczywistych trendów współczesności. Ostatecznym efektem jest absurd. Oznacza to dziwne zbiegi okoliczności, nieoczekiwane spotkania i obecność elementów tam, gdzie ich się nie spodziewamy, co sprawia, że widz w zaskakujący sposób pyta „co się tu dzieje”. Uważam ten motyw za najbliższy „fotografii ulicznej”.²²

Choć rzeczywiście większość z tych kategorii można bez trudu zidentyfikować w fotografii streetowej, wydaje się, że ich systematyzacja na poziomie zawartości prowadzić może do poszerzania i rozbudowywania owych kategorii w nieskończoność, co sprawia, że taki podział staje się mało przydatny.

Jeszcze bardziej precyzyjną próbę typologii “zawartości” fotografii i próbę jej systematyzacji możemy odnaleźć w wykazie skonstruowanym przez Roya Strykera, kierownika sekcji historycznej Farm Security Administration, agencji rządowej mającej przeciwdziałać skutkom kryzysu w USA w latach 30'. Agencja zatrudniała

²² Andrey Belov-Belikow, *Contemporary street photography...*, op. cit., s. 81.

fotografów, zlecając im dokumentację najgłębiej dotkniętych kryzysem terenów kraju. Stryker przygotował swego rodzaju instrukcję, w której zawarł wykaz pożądaných fotografii. Zważywszy na fakt, że prace setek fotografów dokumentalistów (wśród nich tak wybitnych, jak choćby Walker Evans, Ben Shahn, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein) wywarły kolosalny wpływ na amerykańską fotografię streetową, paradoksem wydaje się fakt, iż często pracowali oni, kierując się określonym, narzuconym planem.

Instrukcja Strykera była niezwykle precyzyjna – podzielona została na cztery pory roku i zawierała na przykład takie wskazania: sekcja lato: *Zatłoczone samochody wyjeżdżające na otwartą drogę. Napełnianie zbiorników samochodów turystycznych i kabrioletów przez obsługę stacji benzynowych. Ogrody skalne: parasole przeciwsłoneczne; parasole plażowe; piaszczyste brzegi z delikatnie pęczniejącymi falami; Ludzie stojący w cieniu drzew i markiz. Otwarte okna w samochodach i autobusach; woda pitna ze źródła lub starej studni; zacienione miejsce wzdłuż brzegu – słońce na wodzie; pływanie w basenach, rzekach i strumieniach. [...] siedzenie na werandzie; kobiety patrzące z werandy na ulicę; cięcie trawnika; podlewanie trawnika; jedzenie różków do lodów; czekanie na autobus... W sekcji „Miasto” wskazywano „parkowe ławki; czekanie na autobus; wyprowadzanie psa; kobiety z dziećmi w parku lub na chodniku; zabawy dla dzieci [...] korek uliczny; znak objazdu; Mężczyźni pracujący [...] Plakaty z rachunkiem; malarze szyldów – tłum obserwujący malowany szyld w oknie.”²³*

Choć ta enumeracja wydaje się dziś kuriozalna (dlatego przytaczam jej większy fragment), z pewnego punktu widzenia jest ważna i zastanawiająca. Stryker, świadom chaosu wyłaniającego się z tysięcy napływających z terenu ujęć, stara się opanować ów przesyt informacyjno – wizualny, wprowadza zasady, kategorie, typologie, klasyfikuje z nadzieją, że świat ujęty w karby pewnego systemu stanie się bardziej czytelny i zrozumiały. W pewnym sensie wykaz Strykera, poprzez swoją próbę ogarnięcia nieskończoności, realizuje ów kompulsywny proces, z góry skazany na porażkę (nie da się wymienić “wszystkiego”), który Umberto Eco, poświęcając mu całą książkę pod tym właśnie tytułem,²⁴ nazywa szaleństwem katalogowania. Przy okazji warto tu wspomnieć o książce Geoffa Dyera *The ongoing moment*, z której zaczerpnąłem informacje o wykazie Strykera. Jest to znakomity przykład pracy krytyczno-eseistycznej, w której autor podąża za motywami fotografii stre-

23 Cyt. za: Geoff Dyer, *The ongoing moment*, Vintage books, New York, epub.

24 Umberto Eco, *Szaleństwo katalogowania*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009.

etowej, śledząc ich inwarianty w realizacjach różnych fotografów. Prowadzi to w konsekwencji do wyodrębnienia "tematów" w różny sposób interpretowanych przez poszczególnych twórców (np. motyw ślepego u Winogranda, Stranda, Hine'a, Evansa, Shanna, Kertesza). Jak się wydaje próba taksonomii w przypadku fotografii sprowadza się do analizy "treści obrazu", podążając w pewnym sensie za kontrowersyjnym stwierdzeniem Barthesa ze *Światła obrazu*, o absolutnej przyległości fotografii do swojego punktu odniesienia, co prowadzi do nieuwzględnienia innych wymiarów obrazu fotograficznego. Jak sądzę, zaproponowane przeze mnie spojrzenie na możliwość skonstruowania swoistej taksonomii fotografii dokumentalno/streetowej całkowicie się w tym względzie różni. Jak pisze Ernst Van Alphen: *Alternatywą dla definiowania poprzez wyliczenie cech jest definicja istotowa. Tradycja arystotelesowska w nauce uprzywilejowuje definicje istotowe i raczej protekcjonalnie traktuje definicje będące katalogiem cech. Zdaniem Arystotelesa katalogowanie właściwości implikuje definiowanie przez przypadek. Definicja natomiast zasadza się na cechach substancjalnych.*²⁵

25 Ernst van Alpen, *Krytyka jako interwencja*, WUJ, Kraków 2019, s. 178.

OBRAZ JAKO PROBLEM

*Rozważając historię fotografii, trzeba mieć świadomość, że zajmujemy się skomplikowanymi pytaniami teoretycznymi dotyczącymi reprezentacji: znaków i przedmiotów, narracji i wydarzeń, życia i polityki. Innymi słowy, konfrontacja z historią fotografii to zmierzenie się z podwójnym splotem estetyki i etyki.*²⁶

Jae Emerling

Próba systematyzacji i dekonstrukcji korpusu fotografii zaliczanych do szeroko pojętej fotografii streetowej musi zmierzyć się przede wszystkim z elementarnym problemem, wpisanym w samą istotę fotografii, rozumianej jako środek przekazu – z wzajemną relacją wizualności i tekstualności, czyli problemem języka, w jakim będzie się o fotografii mówić.

Dyskurs krytyczny i literatura dotycząca obrazu fotograficznego, szczególnie w ostatnich latach, rośnie wykładniczo. Trzeba więc przede wszystkim uporządkować pojęcia i perspektywy interpretacyjne występujące we współczesnej (i tej dawniejszej) krytyce fotografii. W tym kontekście ważnym punktem odniesienia będzie dyskurs o obrazie w obrębie szeroko rozumianego zwrotu obrazowego,²⁷ który w pewnym sensie ogniskuje większość zagadnień dotyczących współczesnej problematyki obrazu, jako nośnika sensu. Choć głównym założeniem niniejszej pracy jest próba dotarcia do elementarnych schematów fotografii streetowej, to bez zarysowania pojęciowego tła, dotyczącego statusu obrazu fotograficznego we współczesnej myśli teoretycznej, wejście bezpośrednio w sam środek tematu mogłoby sprawiać wrażenie nieprzemyślanego posunięcia.

Wydaje się więc niezbędne przywołanie niektórych koncepcji rozumienia samego sposobu bycia fotograficznego obrazu i jego relacji do innych wizualnych form wypowiedzi. Należy od razu zaznaczyć, że nie jest celem tej pracy wyczer-

²⁶ Jae Emerling, *Photography, History and Theory*, Routledge 2012, s. 22.

²⁷ Jak pisze Anna Zeidler-Janiszewska: *W.J. Thomas Mitchell sformułował ramowy projekt nowej dyscypliny naukowej zajmującej się – najogólniej – analizą i krytyką fenomenów wizualnych. Kwestionując dominację strategii badawczych wyłonionych w ramach zwrotu lingwistycznego, którym zarzucał swoisty ikonoklazm, wyrażający się w uprzywilejowaniu tekstu i degradowaniu obrazu, określił zwrot obrazowy jako [...] polingwistyczne i posemiotyczne ponowne odkrycie obrazu jako kompleksowej wzajemnej gry wizualności aparatu, instytucji, dyskursu, ciała i figuratywności. Mitchell podkreślał, że owo „ponowne odkrycie obrazu” wymaga przemyślenia na nowo jego statusu.* Anna Zeidler-Janiszewska, *O tzw. Zwrocie ikonocentrycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, pdf.

pujące zrelacjonowanie stanu badań i perspektyw badawczych, funkcjonujących w obrębie teorii fotografii i teorii wizualności. Postaram się jednak przyrzeć się podstawowym ujęciom fenomenu, jakim dla teoretyków fotografii, historyków sztuki, antropologów, socjologów i filozofów jest sam obraz, a w szczególności obraz fotograficzny.

Skupiam się tu przede wszystkim na płaszczyźnie znaczenia, na semantyce obrazu fotograficznego. Jeżeli jednym z efektów tej pracy ma być skonstruowanie typologii, grupującej i strukturyzującej powtarzające się bazowe schematy występujące w obrębie jednego gatunku fotograficznego, trzeba przede wszystkim wyodrębnić optykę i poziom, na którym owa typologia będzie dokonywana. Połączenie w jednolitą całość niżej omawianych, bardzo różnorodnych perspektyw metodologiczno-badawczych, funkcjonujących w obrębie dyskursu o obrazie jest oczywiście niemożliwe. Z jednej strony nie do pogodzenia są same, często przeciwstawne ich założenia metodologiczne, a z drugiej nie ułatwia pojęciowych ujednoczeń niezwykle złożony przedmiot badań (obraz fotograficzny), który poprzez swoją pojęciową "nieostrość" stawia opór analizie. Nie chodzi jednak o wypracowanie jakiejś teorii "złotego środka" – raczej o świadomość różnorodności badawczych optyk. Sam obraz (nie tylko fotograficzny) stanowi bowiem potężny problem na właściwie każdej jego płaszczyźnie: jak zwięźle zauważa Jacques Ranciere: *Obraz jest niemy. Mówi nam coś dopiero wtedy, gdy się o nim mówi, gdy zostaje złapany w siatkę dyskursu.*²⁸

Bardziej radykalnie ujmuje to jeden z największych dziś autorytetów badań nad wizualnością, Georges Didi-Huberman w kanonicznej już książce *Przed obrazem*. Francuski historyk sztuki zauważa, że: *Kiedy kierujemy swe spojrzenie ku obrazowi, często dotyka nas nieodparte wrażenie paradoksu. To, co nas natychmiast i bez wybiegów dosięga, nosi znamię problemu, jak mroczna oczywistość. Szybko zdajemy sobie sprawę, że wszystko, co wydaje się jasne i wyraźne, jest właśnie rezultatem wybiegu – mediacji, użycia słów. Ale ten paradoks jest banalny, staje się udziałem każdego z nas. Możemy się z nim związać i dać się porwać jego biegowi; możemy nawet doświadczyć przyjemności wolności i niewoli w splocie wiedzy i niewiedzy, uniwersalności i pojedynczości, rzeczy, które dopraszają się o nazwę i rzeczy, które pozostawiają nas w zdumieniu. Wszystko na tej samej powierzchni obrazu [...], gdzie nic się nie ukrywa, lecz pozo-*

28 Cyt. za: *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, red. naukowa Konrad Chmielecki, Beata Lisowska, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015, s. 5.

staje po prostu obecne.²⁹ Hubermann zwraca tu uwagę na fundamentalną trudność, ujawniającą się już w pierwszym kontakcie z wizualnością; na brak narzędzia, za pomocą którego dyskurs o obrazie nie przybierałby formy dyskursu językowego. Andrzej Leśniak, interpretując intuicję Hubermanna dodaje: *Miejsce obrazu w dyskursie humanistycznym nie jest określone. Niezależnie od tego, w jaki sposób ujmuje się relacje zachodzące pomiędzy różnymi językami i sposobami mówienia, pojęcie obrazu sprawia problemy interpretacyjne. To sytuacja problematyczna, zwłaszcza we współczesnym kontekście, w którym funkcjonuje wielka ilość tekstów, w których pojęcie obrazu gra kluczową rolę. Obraz, kategoria stale występująca w rozmaitych dyscyplinach wiedzy, [...] jest czymś kłopotliwym, niemal niezrozumiałym, zwłaszcza wtedy, gdy bierze się pod uwagę kontrowersje, które pojawiają się przy okazji jakichkolwiek prób jego dookreślenia.*³⁰

W perspektywie poniższych rozważań ważna wydaje się również być propozycja zawarta w innej książce tego francuskiego badacza – w *Obrazach mimo wszystko*,³¹ sformułowana w kontekście analizy czterech fotografii wykonanych w Auschwitz. Nie wdając się w streszczenie problematyki tekstu, wyłania się z niego koncepcja obrazu fotograficznego, jako ułamka rzeczywistości, jako świadectwa “mimo wszystko”, obrazu, jako próby wyrażenia niewyraźnego, próby desperackiego szukania znaczenia w urywkach, strzępach wizualnego. Niezależnie od ułomności samego medium, mówi Hubermann, sprawiający problemy obraz jest nośnikiem pewnej prawdy, domagającej się wyjawienia.³² Niekompletność przedstawienia wizualnego podkreśla również W.J.T. Mitchell. Twórca pojęcia “iconic turn” stawia tezę o niepełności obrazu, antropomorfizując go (obraz czegoś chce),

29 Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2011, s. 7.

30 Andrzej Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas 2012, s. 9.

31 “*Obrazy mimo wszystko*” koncentrują się wokół pytania o możliwość wykorzystania źródeł wizualnych w polu dyscypliny historycznej. Cztery fotografie wykonane w obozie oświęcimskim traktowane jako fenomeny wizualne umożliwiające przemyślenie dialektycznej relacji między tym, co niewyobrażalne, i procesem wyobrażania. Jeżeli mielibyśmy zdefiniować dwie najbardziej skrajne możliwości epistemiczne w obliczu historii, w kontekście problemu obrazowania, określilibyśmy je właśnie w tych kategoriach: z jednej strony niewyobrażalność, przejawiająca się w rozmaitych postaciach zakazu obrazowania, z drugiej strony wyobrażanie, potencjalnie nieograniczona zdolność produkcji, asymilacji, oglądania i przyswajania obrazów. A. Leśniak, *Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady. „Obrazy mimo wszystko” Georges Didi-Hubermana i „Respite” Haruna Farockiego*, *Teksty Drugie* 2010, 6, s. 158.

32 *Skoro horror obozów sprzeciwia się wyobraźni, jakże więc niezbędny nam będzie każdy obraz wyrwany takiemu doświadczeniu! Skoro zaś potworność obozów funkcjonuje jako przedsięwzięcie mające doprowadzić do zniknięcia wszystkiego, jakże więc niezbędny będzie nam każde zjawisko – jakkolwiek by było fragmentaryczne, trudne do oglądania i zinterpretowania – na którym zostanie nam wizualnie zasugerowany choćby jeden trybik w tej machinie!* Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, Universitas 2012, s. 19.

przypisując mu swoiste pragnienia, ale też w związku z tym, również pewną niepełność, brak domagający się uzupełnienia, budując pojęcie obrazu jako formy domagającej się współpracy. W jednym z najczęściej cytowanych tekstów – *Czego chcą od nas obrazy*, pisze: *Dlatego pytam o to, czego chcą obrazy, a nie choćby o to, co znaczą lub co robią? [...] Musimy liczyć się nie tylko ze znaczeniem obrazów, ale również z ich milczeniem, małomównością, z ich dzikością i niedorzecznym uporem. Musimy uwzględnić nie tylko potęgę wizerunków, lecz także ich niemoc, bezsilność i nędzę. Innymi słowy, musimy uchwycić oba aspekty paradoksu obrazu: to, że żyje – ale również to, że jest martwy; że jest silny – lecz również słaby; znaczący – i zarazem pozbawiony znaczenia.*³³

Ta postulowana przez amerykańskiego badacza współpraca z obrazami powinna występować na wielu płaszczyznach – na relacji obrazu do interpretatora, relacji do innych obrazów, gatunków, stylów, języka, społeczeństwa, kapitału kulturowego, do historii, polityki, ekonomii. Bez tego obraz pozostaje niekompletny, jeśli nie całkowicie niemy. W książce Mitchella (2005) nietrudno oczywiście dopatrzeć się echa *Potęgi wizerunków* Davida Freedberga (1989) – pracy, w której obraz staje się zagadnieniem raczej dla etnologii czy antropologii, niż historii sztuki. Obraz, wizerunek, pojmowany jest nie jako “dzieło sztuki”, do którego opisu stosowane jest skodyfikowane instrumentarium pojęć. Obraz to każda wypowiedź wizualna, która wchodzi w interakcje z odbiorcami. Jej sens rodzi się w przestrzeni kontekstu, a nie na płaszczyźnie samego obrazu. To przesunięcie akcentów wydaje się fundamentalne; propozycja, by dyskurs o obrazie przenieść w przestrzeń odbioru i oddziaływania, pozwoliło przełamać impas związany z zablokowaniem owego dyskursu w sztywnych ramach sformalizowanego języka historii sztuki: *Ta książka nie dotyczy historii sztuki. Chodzi w niej o relacje między obrazami i ludźmi w historii.*³⁴ pisze Freedberg we wstępie. Mamy więc kolejną propozycję rozmowy o wizualności: sensu przedstawienia nie należy szukać w samym obrazie, leży on poza nim – w akcie oddziaływania. Wynika z tego jeszcze jedna ważna implikacja – o obrazie mówi się w języku.

W tym niezmiernie skrótowym przeglądzie teorii obrazu nie może zabraknąć wzmianki o innej ważnej antropologicznej perspektywie dyskursu o wizualności – koncepcji Hansa Beltinga. Niemiecki badacz pisze: *„Obraz” jest czymś więcej aniżeli*

33 William J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, Narodowe Centrum Kultury 2015, s. 62.

34 David Freedberg, *The power of images*, The University Of Chicago Press, London 1989, s. 19.

tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej aniżeli wytwór percepcji. [...] Pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, uprawomocnione jest tylko jako pojęcie antropologiczne. Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach. To życiowe odniesienie do obrazu znajduje swoje przedłużenie w uprawianej przez nas w naszym ludzkim świecie fizycznej produkcji obrazów, która tak się ma do mentalnych obrazów, jak – by użyć prowizorycznego sformułowania – pytanie ma się do odpowiedzi.³⁵ Dla Gottfrieda Boehma, uznawanego za jednego z twórców (obok W.J.T. Mitchella) nowego projektu myślenia o wizualności w obrębie tzw. zwrotu ikonicznego, problem znaczenia przybiera jeszcze inną postać. Myślę tu o wprowadzonym przez niego pojęciu nadwyżki ikonicznej, które odnosi się do językowej reprezentacji obrazu. Obraz pisze Boehm, jest rodzajem metafory, niedającej się przełożyć na prozę myśli. Nadwyżka ikoniczna jest tym, co z punktu widzenia języka werbalnego jest puste w obrazie. Mówiąc inaczej – w obrazie istnieje przestrzeń sensu niewyraźna za pomocą słów. Dokonany przez Boehma podział na obrazy mocne i obrazy słabe opiera się na tym właśnie rozróżnieniu – obraz mocny nie wyczerpuje się w jego werbalnym przekładzie, posiada ową nadwyżkę sensu – jak mówi, idąc za Gadamerem, niemiecki badacz – tworzącą przyrost bytu. Obraz mocny jest zawsze otwarciem oczu na rzeczywistość, obraz słaby tylko tę rzeczywistość ilustruje. Jak pisze Boehm: *Obrazy te są mocne, bo pokazują nam w rzeczywistości coś, czego bez nich nigdy byśmy się nie dowiedzieli. Obraz wskazuje sam na siebie (uwypatnia się, nie dokonuje samozniesienia), ale tym samym zarazem wskazuje na to, co przedstawione. W ten sposób może uwidocznić wzmożoną prawdę, wykraczającą daleko poza zwykłe uobecnienie za sprawą podobizny.*³⁶ Warto tutaj na marginesie tylko przypomnieć barthesowskie pojęcia *punctum* i *studium*,³⁷

35 Cyt. za: *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, op. cit., s. 6.

36 Gottfried Boehm, *O obrazach i widzeniu*, Universitas 2014, s. 104.

37 Warto tu przytoczyć zwięzłą analizę tych terminów autorstwa Sławomira Sikory, teoretyka fotografii i badacza myśli Barthesa: *Studium zakłada postawę badawczą, wiąże się ze studiowaniem, nabywaniem wiedzy, ale także korzystaniem z wiedzy już nabytej. Ta postawa odwołuje się do naszej „oglady”, kultury, to uczestnictwo w niej pozwala nam dekodować pewne znaczenia, bo choć zdjęcia nie są jak w przypadku obrazu reklamowego, ściśle kodowane, to przecież potrafimy je czytać na poziomie stylu, sposobu kadrowania, póź itd. Ta umiejętność przychodzi wraz z edukacją. [...] Ale w toku przypatrywania się zdjęciom Barthes odkrywa drugi element, z którym związane są odmienne emocje. Ów element nazywa *punctum*, co etymologicznie wiąże się z punktem, ukłuciem, raną. Co ciekawe, zauważa Barthes, ów element sam przejawia aktywność – „to nie ja [go] wyszukuję, [...] lecz ów element wyrasta ze sceny, wychodzi z niej jak strzała i przebija mnie”. Nie tylko animuje on samą scenę, potrafi również animować patrzącego. Fakt, że szczegół jest elementem aktywizującym, nie znaczy, by oglądający musiał pozostać niemy; to jednak do owego elementu należy inicjatywa, dlatego też nie może on być, jak powiada Barthes, zaprojektowany przez fotografa, jest tym samym aintencjonalny (zarówno ze strony operatora, jak i spektatora), nie można się na nią „nastawić”, „nastroić”. Sławomir Sikora, *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, Rocznik Historii Sztuki, tom XXXI, Wydawnictwo Neriton 2006, s. 59.*

które, choć wywodzą się z innego porządku filozoficznego, korespondują na pewnej płaszczyźnie z koncepcją Boehma obrazów słabych i mocnych. W tym krótkim wyliczeniu nie może zabraknąć, nieco odrębnego spojrzenia na przekaz fotograficzny, jakie wyłania się z dzieła *Ku filozofii fotografii* Vilema Flussera. Napisana w latach 80 książka przeżywa dziś prawdziwy renesans. Koncepcja aparatu – *narzędzia symulującego myśli tak złożone, iż osoba wykorzystująca je nie może go pojąć*³⁸ jest jednym z najbardziej oryginalnych ujęć fenomenu tego medium. Aparatus – jak pisze czeski filozof, jest narzędzie logicznym, definiującym przedmioty, ale jest też swoistą pułapką w rozumieniu świata: *Obrazy są mediacjami między światem a człowiekiem [...] Obrazy mają czynić świat przedstawialnym człowiekowi. Ledwie jednak zaczynają to robić, ustawiają się między światem a człowiekiem. Miały być mapami, a stają się ekranami, zamiast świat przedstawiać, zastawiają go, aż w końcu człowiek zaczyna żyć jako funkcja stworzonych przez siebie obrazów.*³⁹

Flusser jednocześnie zwraca szczególną uwagę na relację tekstu do obrazu – to tekst ma pozwolić na dotarcie do obrazu; teksty są metakodami obrazów. Jednak w społeczeństwie operującym obrazami technicznymi (fotografią) tekst jest przez nie wypierany, pozostawiając po sobie puste obrazy bez znaczenia.

Wielość teoretycznych perspektyw, ich wzajemne przenikanie się, a czasem wręcz znoszenie sprawia, że trzeba w tym miejscu zadać fundamentalne pytanie: jak mówić o obrazie? Jaką optykę przyjąć, jakim językiem wyrazić sens przekazu wizualnego?

Zreasumujmy w tym momencie dotychczasowe rozważania:

1. Wiemy już, że pojęcie obrazu sprawia krytyce i teorii wizualności ogromne problemy metodologiczne; jest nieostre, wieloznaczne, zakorzenione w różnych rzeczywistościach.

2. Obraz nie istnieje sam w sobie i wymaga interpretacji, które przybierają formy różnych dyskursów: historii sztuki, antropologii, filozofii, socjologii, polityki i biopolityki, władzy (i wielu innych).⁴⁰

38 Glossary, red. Andreas Müller-Pohle, Bernd Neubauer, „European Photography” 1992, nr 2, vol. 13. Cyt. za: Piotr Zawojski wstęp do: Vilem Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia, Warszawa 2015, s. 21.

39 Vilem Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia, Warszawa 2015, s. 43.

40 Redukcjonistyczna definicja fotografii przybiera czasem postać bardzo radykalną: Jay Tagg pisze w ten sposób: *Fotografia sama w sobie nie posiada tożsamości, zaś jej status jako technologii zależy od otaczających ją relacji władzy. Istota praktyki*

3. Obraz, choć jest formą ułomną, może być świadectwem rzeczywistości, wyrażać prawdę, świadczyć – choć (o czym jeszcze będzie mowa) – teza ta wydaje się być jedną z bardziej kontrowersyjnych szczególnie w przypadku współczesnej fotografii.

4. W kwestii znaczenia określenie relacji wizualności do języka (tekstu) jest jednym z kluczowych problemów teorii obrazu.

SEMIOTYCZNA TEORIA OBRAZU FOTOGRAFICZNEGO

Już w tym skrótowym wyliczeniu możliwości mówienia o obrazie wyraźnie widać, że mamy do czynienia z istną Wieżą Babel perspektyw, a także z oporem samej fotografii, szczególnie tej współczesnej, opierającej się wszelkiej klasyfikacji.⁴¹ Analiza strukturalna, jako narzędzie “rozłożenia” bogatego materiału ikonograficznego, wydaje mi się najbardziej właściwym środkiem i punktem wyjścia do interpretacji wyodrębnionych w tym procesie jednostek. Wymaga ona jednak precyzyjnego określenia metodologicznych założeń wyjściowych. Na poziomie bazowym będzie ona przebiegała w oparciu o zestaw narzędzi zapożyczonych z obszaru semiologii – a precyzyjniej – narratologii. Przyjmę tu, jako punkt wyjścia znaną tezę Rolanda Barthesa o statusie fotografii, jako przekazu bez kodu: *Co jest treścią przekazu fotograficznego? Czym jest to, co fotografia udostępnia? Z definicji – samą tylko sceną, dosłowną rzeczywistością. Oczywiście, między obiektem a jego obrazem dokonuje się pewna redukcja: proporcji, perspektywy i koloru. Lecz w żadnym momencie nie jest ona przekształceniem (w sensie matematycznym); przejście od rzeczywistości do jej fotografii w żadnym razie nie wymaga rozczłonkowania owej rzeczywistości na jednostki i uczynienia z nich znaków substancjalnie różnych od dającego się dzięki nim odczytać obiektu. Nie ma konieczności, aby między obiektem a jego obrazem umieszczać jakiś łącznik, czyli kod; to pewne, obraz nie jest rzeczywistością,⁴² lecz jest*

*fotograficznej zależy od instytucji i osób, które ją definiują i wykorzystują [...] Jej historię cechuje brak spójności; jest niczym migotliwy blask przenikający różne przestrzenie instytucjonalne i to właśnie owe przestrzenie – nie zaś sama fotografia – powinny stanowić przedmiot badań. Cyt. za: Junko Theresa Mikuriya, *Historia światła – idea fotografii*, Universitas 2018, s. 14.*

41 W swoim artykule z 2011 roku w *Artforum* pt. „Bez ostrości”, artysta i pisarz Chris Wiley argumentował, że od początku XXI wieku fotografia przeszła drastyczną zmianę, stając się „pozbawionym przedziałów polem produkcji artystycznej, które nie poddaje się żadnym konkretnym teoriom”. Cyt. za: Madeline Yale Preston, *Building Images, Building Spaces* (w:) Anne Leighton Massoni and Marni Shindelman, *The Focal Press Companion To The Constructed Image In Contemporary Photography*, Routledge 2019, s. 7.

42 Choć dziś wydaje się to paradoksem, tak poważni teoretycy filmu jak Andre Bazin, czy Christian Metz byli zwo-

przynajmniej jej doskonałym analogonem [...] I właśnie ta analogiczna doskonałość, w powszechnym rozumieniu definiuje fotografię. W ten sposób ujawnia się szczególnie status obrazu fotograficznego: jest to przekaz bez kodu.⁴³

Wynika z tego ważne założenie – fotografia jest w tym ujęciu dosłownością tego, co przedstawia,⁴⁴ niezapśredniczoną (tak jak np. język) przez jakiś skodyfikowany system znaków. Czyli – według Barthesa – mówiąc o fotografii, mówimy o tym, co jest na niej przedstawione.⁴⁵ Nie znaczy to jednak, że analiza fotografii nie może oprzeć się na pewnych stałych i głębszych strukturach niż tylko poziom treści poszczególnych fotografii. Nie będą one jednak dotyczyć samego tworzywa (języka) obrazu fotograficznego – gdyż, jak zauważa Barthes, tworzywo to nie jest zbudowane z możliwych do opisu i systematyzacji jednostek (brak kodu). Dlatego planu analizy trzeba poszukać na innym poziomie.

Czy na pewno analiza strukturalna?

Zanim jednak przejdę do omówienia konkretnej metodologii, za pomocą której – jak sądzę – możliwa będzie praca nad materiałem ikonograficznym, jego segregowanie, porządkowanie i strukturalizacja, trzeba wyjaśnić pewną podstawową kwestię. Z punktu widzenia dzisiejszej refleksji o kulturze, panlingwistyczne założenia strukturalizmu wydają się być w pewnym sensie anachroniczne – następujące po nim “zwroty” – lingwistyczny (Richard Roty) i ikoniczny (W.J.T. Mitchell i Gottfried Boehm)⁴⁶ podważyły optymistyczną wizję nauki o kulturze, pojmującą

lennikami jedności obrazu fotograficznego i przedstawionej na nim rzeczywistości. Bazin pisał: *Obraz fotograficzny to sam fotografowany obiekt, uwolniony od rządzących nim prawideł czasu i przestrzeni*. Cyt. za: *Fotografia i filozofia, szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, Universitas, Kraków, 2013, s. 27.

43 Roland Barthes, *Przekaz fotograficzny* [w:] *Konteksty* 2014, nr 3-4, s. 212.

44 W *Świetle obrazu* Barthes pisze: *Fotografia niekoniecznie mówi, że coś już nie istnieje, ale na pewno mówi: to było. To rozróżnienie jest podstawowe. [...] zawsze, wobec każdego zdjęcia na świecie, istnieje pewność: istotą Fotografii jest potwierdzanie tego, co przedstawia*. Roland Barthes, *Światło obrazu*, *Aletheia* 2008, s. 151.

45 Rzecz jasna nie jest to jedyna słuszna wykładnia znaczenia fotografii. Zupełnie odmienne stanowisko prezentuje André Rouillé: *Fotografia, w tym również fotografia dokumentalna nie przedstawia rzeczywistości i nie takie jest jej zadanie. [...] Fotografia, tak jaki dyskurs i inne obrazy stosując właściwe dla siebie środki, sprawia, że coś istnieje; tworzy świat i pozwala mu się objawić*. André Rouillé, *Fotografia, między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007, s. 76.

46 Jak pisze Gabriele Werner: *Choć pomiędzy pozycjami zajmowanymi przez Mitchella i Boehma zachodzi wiele podobieństw, nie są one z sobą w pełni zgodne. Obaj podzielają pogląd, że wizualne postrzeganie oraz doświadczanie nie są w pełni wytłumaczalne poprzez środki czy też modele tekstualności. Jednak podczas gdy sama definicja „zwrotu piktorialnego” Mitchella zawiera w sobie krytyczny dystans wobec coraz bardziej dominującej obrazowości w mediach masowych,*

swój przedmiot badań w kategoriach systemu poddającemu się zdefiniowaniu w sztywnych kategoriach językowych, z użyciem twardych narzędzi językoznawstwa; opozycji binarnych, teorii znaku itd. Zwrot ikoniczny zakwestionował tradycyjne instrumentarium historii sztuki, zwracając między innymi uwagę na pozatekstualne „znaczenie” wizualności. Dekonstrukcjonizm, poststrukturalizm⁴⁷ zastąpiły ideę sztywnej struktury znaczącej pojęciami takimi jak kłaczce, czy tkanina znaczeń, w których sens zyskuje status dynamicznie rozwijającego się, nieskończonego procesu produkcji, często wykluczających się znaczeń. Posthumanizm, pojmując kulturę jako proces, a nie jako zbiór artefaktów, kładzie nacisk na jej sieciowy, wspólnotowy, partycypacyjny i afektywny charakter, eliminując całkowicie pojęcie stałej struktury, jako przedmiotu badań.⁴⁸

Zacytuję tu – bardzo przewrotnie – podsumowującą refleksję, dotyczącą stanu współczesnej krytyki i teorii fotografii: jak pisze Madeline Yale Preston, niezależna kuratorka i teoretyk fotografii:

W ciągu ostatniego półwiecza fotografia przeszła gruntowną rewizję znaczenia. Ramy krytyczne, które wyewoluowały z modernizmu i postmodernizmu zostały przekonfigurowane lub, w niektórych przypadkach, stały się przestarzałe. Mamy dziś do czynienia z dyskursem fotograficznym, który problematyzuje jego poprzednie roszczenia do oryginalności i status fotografii, jako nośnika dowodowego. Kiedyś popularna fiksjacja na semiotyce Rolanda Barthesa i meta kodach, dotyczących treści narracyjnych (szczególnie widoczna w latach 80') stała się w niektórych kręgach passé. Widzieliśmy ewolucję analizy fotografii rozumianej jako forma sztuki w epoce postmodernistycznej,

„zwrot ikoniczny” Boehma od samego początku jest metodycznym pojęciem dla analizy obrazowości. Oba podejścia łączy jednak to, że obrazy posiadają rzekomo swoje „ja, które również uchyla się całkowitej dostępności przez język. Gabriele Werner, *Nie każdy zwrot obrazowy oznacza to samo. O koncepcjach Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella oraz nieoczekiwanym spotkaniu z teorią mediów Friedricha Kittlera na polu (braku) teorii obrazu*, [w:] *obraz/ciało*, red. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Bunkier Sztuki, Kraków 2013.

47 Owo „post-” wobec strukturalizmu znaczyło jednak nie tylko specyficzną postawę wobec tego właśnie konkretnego stylu refleksji humanistycznej, lecz wobec wszystkiego, czego stał się on godnym reprezentantem. De Saussure'owsko-Lévi-Straussowski strukturalizm był apogeum nowoczesnej tradycji myślowej, której charakter określiła metafizyka obecności i która – niemały oczywiście był w tym udział Derridy – w końcu lat 60. zaczęła się kojarzyć przede wszystkim z postawami coraz mniej akceptowanymi – z reprezentacjonizmem, esencjalizmem i z fundamentalizmem poznawczym (przejawiającym się m.in. w poszukiwaniu trwałych źródeł uprawomocnienia, Anna Burzyńska, *Poststrukturalizm, dekonstrukcja, feminizm, gender, dyskursy mniejszości i co dalej?*, XXX Konferencja Teoretycznoliteracka, 2001-09-09; 2001-09-15, Krasiczyn; Polska.

48 Bachmann-Medick przywołuje w tym kontekście nowe, współczesne rozumienie kultury jako właśnie kultury w działaniu. *Kultura przestała już być definiowana jako “zobiektywizowany jednolity zasobnik symboli i znaczeń. Raczej stanowi dynamiczny splot odniesień między praktykami komunikacyjnymi a reprezentacjami.”* Ryszard Nycz, *Kultura jako czasownik, sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017, s. 80.

kwestionującą znaczenie specyfiki medium. Zwraca się dziś uwagę na to, jak współczesna produkcja fotograficzna staje się częścią szerszej, interdyscyplinarnej praktyki. Błyskawiczny rozwój internetu i kultury cyfrowej w parze z postrzeganą przestarzałością analogowego tworzenia obrazów, uruchomiła nowe sposoby myślenia o materialności fotografii i konstruowaniu znaczenia w jej obiegu. To rozszerzające się terytorium krytyczne odzwierciedla sposób, w jaki sama fotografia weszła w coraz bardziej złożoną, wielowarstwową i czasami burzliwą egzystencję, która regularnie wymyka się określonej klasyfikacji ontologicznej.⁴⁹

Czy wobec tego należałoby stwierdzić, że w tak pojętej perspektywie ponowoczesności, analiza strukturalna jest cofnięciem się w czasie, zagrzebaniem w archaicznych metodach badawczych? Jak sądzę – absolutnie nie. Analiza strukturalna rozumiana jako pozbawione ideologicznej konotacji, neutralne narzędzie analityczne jest, moim zdaniem, doskonałym wstępem do dalszych działań interpretacyjnych. Jest etapem procesu rozumienia, porządkowaniem materiału badawczego. Słowem – jest zestawem pojęć i operacji umożliwiających działania klasyfikacyjne. Jak pisze Gillian Rose: *Semiologia potrafi dostrzec własne praktyki interpretacyjne, które mają za zadanie wydobywać prawdziwe znaczenie obrazów.*⁵⁰

Oczywiście zaproponowana przeze mnie strukturalno-narratologiczna perspektywa jest jedną z wielu możliwości przyjrzenia się temu gatunkowi fotografii – jest może nawet bardziej propozycją heurystyczną, zadaniem pytania, negocjacją z teorią, próbą zweryfikowania założeń w praktyce interpretacyjnej. Kontrprzykładem zaprezentowanego przez mnie sposobu mówienia o korpusie fotografii streetowej może być kapitalna, płynąca z ducha Aby Warburga, kuratorowana przez Jamesa Naresa, wystawa *Street* w Metropolitan Museum of Art.⁵¹ Nares wychodząc od fotografii, w fascynujący sposób rozszerza pojęcie streetu, upatrując jego początków nawet w sztuce antycznej, gromadząc eksponaty z różnych epok, reprezentujące różne media, zestawiając ze sobą ślady „myślenia streetowego” odnalezione w różnych kulturach, pokazując, że to, co dzisiaj kojarzymy z fotografią, istniało w kulturze od samego początku, będąc pewną formą kontemplacji i interpretacji świata.

49 Madeline Yale Preston, *Building images, building spaces, The Focal Press Companion to the constructed Image in Contemporary Photography*, Routledge 2019, s. 7.

50 Gillian Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 133.

51 Link do wystawy: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/street>

Lawina obrazów, czyli po co systematyzacja?

W latach dwudziestych Siegfried Kracauer zauważył, że dzięki rozpowszechnianiu się magazynów ilustrowanych, (miał na myśli zalew publikowanych w nich fotografii) zmniejsza się rozumienie opisywanego przez nie świata. Niemiecki krytyk pisze: *Nigdy wcześniej żadna epoka nie była o sobie tak poinformowana, jeśli bycie poinformowanym oznacza posiadanie obrazu przedmiotów, który przypomina je w sensie fotograficznym. [...] W rzeczywistości jednak cotygodniowa porcja fotografii nie odnosi się do tych przedmiotów czy praobrazów. Gdyby oferowała pomoc procesom pamięciowym, wówczas pamięć musiałaby dokonywać selekcji. Tymczasem zalew fotografii pokonuje zapory pamięci [...]. Nigdy wcześniej żadna epoka nie wiedziała o sobie tak niewiele.*⁵² Kultowy już dzisiaj tekst Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukcji technicznej* z lat 30', koncentrując się na zaniku więzi pomiędzy dziełem i jego kontekstem – czyli, jak pisze niemiecki filozof – zaniku aury, jest jednym z wielu dowodów, że problem obrazu fotograficznego jako nośnika prawdy rodzi pytania i budzi kontrowersje.

Świadomość zalewu obrazów spowodowana ich wzrastającą produkcją nie jest dziełem współczesności. Fotografia od samego momentu jej wynalezienia budziła kontrowersje związane z jej masowym rozpowszechnianiem. Już w połowie XIX w. Charles Baudelaire postrzegał fotografię jako *wielkie przemysłowe szaleństwo*, które zaatakowało sztukę i groziło *zrujnowaniem wszystkiego, co mogło pozostać boskie we francuskim umyśle.*⁵³

Jak trafnie napisał Jerzy Olek: *Otoczająca nas zewsząd lawina wizualnej informacji doprowadziła do takiego przeciążenia mechanizmu naszej percepcji, że nie jesteśmy już w stanie utrwać w świadomości całych, logicznie skonstruowanych obrazów, a jedynie przypadkowe ich strzępy, tworzące chaotyczną ikonografię – śmietnik współczesnej cywilizacji.*⁵⁴ Agresja wizualności, furia obrazów, proliferacja fotografii są pojęciami na stałe funkcjonującymi w dyskursie o współczesnej ikonosferze. Nadmiar wizualności jest faktem i znajduje swoje odzwierciedlenie zarówno w myśli teoretycznej, jak i w różnorodnych praktykach artystycznych. Joan Fontcuberta

52 Cyt. za: Ernst Van Alphen, *Krytyka jako interwencja, sztuka, pamięć, afekt*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 158.

53 Cyt. za: Joan M. Schwartz, *Records of Simple Truth and Precision: Photography, Archives, and the Illusion of Control*, pdf, s. 27.

54 Jerzy Olek, *Nie tylko o fotografii*, Universitas, 2020, s. 33.

fotograf i teoretyk fotografii (a także twórca słynnego dekalogu post-fotografii) zauważa, że: *Ta prorokowana przez Marshalla McLuhana globalna wioska wpisuje się w ikonosferę, która dziś nie jest już tylko alegoryczną abstrakcją: my zamieszkujemy obraz, a obraz żyje w nas. [...] Dzieje się jednak tak, że obrazy zmieniły swój charakter. Nie działają już w sposób, do którego przywykliśmy, choć jak nigdy dotąd w historii szerzą się we wszystkich dziedzinach publicznych i prywatnych. [...] Sytuacja pogorszyła się dzięki wprowadzeniu technologii cyfrowej, internetu, telefonii komórkowej i portali społecznościowych.*⁵⁵

Czy jednak rzeczywiście – jako mieszkańcy ikonosfery skazani jesteśmy na porażkę, usiłując mierzyć się z zalewem obrazów? Czy w codziennym zderzeniu się ze strumieniem tysięcy fotografii, domagających się naszej uwagi, jesteśmy zdani tylko na kapitulację, polegającą na odwróceniu się od ich toczącej się lawiny w poczuciu bezradności? Czy może – a jest to moja intuicja i zarazem teza niniejszej pracy – istnieją narzędzia, które pomogą nam te obrazy lepiej zrozumieć, klasyfikując je w taki sposób, by okiełznać wyłaniające się z ich masy poczucie chaosu?

⁵⁵ Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2018, epub.

Metodologia pracy: początki narratologii⁵⁶

Fabula reprezentuje wszechmocne narzędzie nadawania sensu życiu. Wyłącznie dzięki pojawieniu się narracyjnych form sztuki człowiek nauczył się rozpoznawać fabularne aspekty rzeczywistości, to znaczy rozkładać posklejane ciągi zdarzeń na odrębne jednostki, łączyć je z pewnymi znaczeniami (czyli interpretować je semantycznie) oraz porządkować je w regularne łańcuchy (by interpretować je syntagmatycznie). Z izolacji zdarzeń – pojedynczych elementów fabuły oraz z przypisania im, z jednej strony, szczególnego znaczenia, a z drugiej specjalnego porządku w ramach osi czasu, przyczyn i skutków czy innej regularności – wynika istota fabuły.⁵⁷

Jurij Łotman

W latach dwudziestych Władimir Propp publikuje *Morfologię bajki rosyjskiej* – dzieło, które stanie się w latach pięćdziesiątych podstawową inspiracją dla strukturalnych badań narratologicznych. Idea pracy była prosta, a zarazem pionierska – Propp po przebadaniu materiału składającego się z około stu bajek magicznych, należących do ścisłego korpusu folkloru rosyjskiego, w niezwykle różnorodnej materii narracyjnej wyodrębniła stałą strukturę. Opierając się na modelu semiologii Propp tworzy model narracyjny polegający na wyodrębnieniu szeregu funkcji⁵⁸ – będących stałymi elementami narracji.⁵⁹

Nie wdając się w szczegółowe streszczenie wywodu Proppa, należy podkreślić, że propozycja by schemat językoznawczy, opierający się na relacji langue – parole, pojmujący język (langue) jako skończony zbiór zasad generujących nieskończoną

56 Narratologię można najprościej określić jako teorię pomagającą zbadać i zrozumieć szeroko pojmowane teksty, które z kolei definiuje się jako skończone, uporządkowane i całościowe sekwencje znaków zarówno językowych, jak i niejęzykowych obrazów, ujęć i sekwencji filmowych, punktów, linii, plam w malarstwie dźwięków. W szczególności, „tekstem narracyjnym” jest tekst, „w którym podmiot przekazuje odbiorcy („opowiada” czytelnikowi) opowieść” / historię robiąc to za pomocą określonego medium, którym mógł być język, obraz, dźwięk, budowla lub ich połączenie. Jacek H. Kołodziej, *Narratologia w badaniach komunikacji politycznej, metodologiczne przymiarki*, „Polityka i Społeczeństwo” 1(15) / 2017, s. 24.

57 Jurij M. Łotman, *The Origin of Plot in the Light of Typology*, 1979, „Poetics Today”, vol. no. 2, Special Issues Literature, Interpretation, Communication). Cyt. za: Jacek H. Kołodziej, *Narratologia w badaniach komunikacji politycznej, metodologiczne przymiarki*, „Polityka i Społeczeństwo” 1(15) / 2017, s. 24.

58 Władimir Propp, *Morfologia bajki*, Pamiętnik Literacki 59/4, 203-242, 1968, s. 207.

59 Już teraz można odpowiedzieć na pytanie, czym jest dany schemat w stosunku do konkretnych bajek. Dla poszczególnych utworów pełni on mianowicie rolę jednostki miary. Podobnie jak materiał przykłada się do metra, ażeby określić jego długość, tak bajkę można przymierzyć do schematu i w ten sposób ją określić. Władimir Propp, *Morfologia bajki*, op. cit., s. 215.

ilość jednostkowych wypowiedzi (parole), jest doskonałym punktem wyjścia do zbudowania metodologii analizy materiału wizualnego – co stanowi jeden z celów tej pracy. Intuicje Proppa znalazły potwierdzenie w kontynuowanych po wojnie badaniach semiotyczno-narratologicznych Juliana Algirdasa Greimasa i Rolanda Barthesa. Pojawił się w nich również postulat, by do tak rozumianych badań włączyć inne teksty kultury – między innymi wypowiedzi wizualne. Interesować mnie będzie szczególnie wprowadzone przez Greimasa pojęcie “*récit*”, czyli narracji, opowieści, niekoniecznie wyrażonej w języku. Jak pisze Katarzyna Rosner: *W pierwszej fazie refleksji nad strukturami narracyjnymi nie istniało ogólne pojęcie „tekstu narracyjnego”, które by obejmowało wszystkie te wytwory – niezależnie od tego, jaką dziedzinę kultury reprezentują i w jakim języku (słownym czy pozasłownym) zostały zrealizowane. Takim właśnie pojęciem jest Greimasowski *récit*. Podkreślmy raz jeszcze, że jest to termin semiotyczny, co znaczy, że „opowiadania” można budować nie tylko w języku słownym, lecz także w języku kina, marzeń sennych, malarstwa figuratywnego itd. To ogólne pojęcie jest punktem wyjścia do próby stworzenia uogólnionej teorii semiotycznej, integrującej wszelkie struktury narracyjne niezależnie od tego, w jakim języku zostały one wyrażone i którą z tradycyjnych sfer kultury reprezentują.*⁶⁰ Dla niniejszej pracy korzyść płynąca z badań narratologicznych Greimasa polega na zwróceniu uwagi na możliwość rozszerzenia badań semiotyczno-strukturalnych na inne pole niż tylko językowe oraz na fundamentalne dla nas rozróżnienie między poziomem głębokim narracji i jej poziomem powierzchniowym. Poziom głęboki będzie swoistym “*pnem narracyjnym*” z ograniczoną liczbą kombinacji a poziom powierzchni – sposobem, w jaki określona narracja głęboka manifestuje się w konkretnej realizacji (na przykład w narracji konkretnej fotografii). Na tym poziomie będziemy mieć do czynienia z nieograniczoną liczbą przedstawień. Rysuje się tu już konkretna propozycja metodologiczna a właściwie pewna optyka, w której chciałbym umieścić moje dalsze rozważania.

Na marginesie można dodać, że próbę strukturalnego rozbioru przekazu fotograficznego podjął w latach osiemdziesiątych brytyjski artysta konceptualny i teoretyk fotografii – Victor Burgin. W eseju *Photographic practice and theory*,⁶¹ inspirowanym *Retoryką obrazu* Rolanda Barthesa, wyróżnia w oparciu o kategorie przejęte z retoryki, pewne mechanizmy rządzące przekazem reklamowym. Burgin odnajdu-

60 Katarzyna Rosner, A. J. Greimasa *semiotyka narracji*, Pamiętnik Literacki 67/2, 341-352, 1976, s. 345.

61 Victor Burgin, *Thinking photography*, Macmillan Press Ltd., Hampshire 1982.

je w analizowanych przez siebie materiale takie figury jak tautologie, amplifikacje, powtórzenia, paradoksy – słowem, istniejące w obrazie a zaczerpnięte z języka środki wyrazu. Analiza Burgina, choć inspirująca, wydaje się jednak zbyt zawiła, by można było ją funkcjonalnie stosować do analizy przekazu fotograficznego.

Fotografia jako narracja

Należy w tym momencie poświęcić parę słów założeniu, które będzie stanowiło bazę dalszych rozważań. Na użytek przeprowadzanych analiz, w pewnym sensie biorąc to stwierdzenie w nawias, **uznam konkretną analizowaną fotografię jako "narrację", to znaczy wstępnie sprowadzam ją do jej treści, do tego, co opowiada, przełożona na językowy system znaków.** Inspirująca w tym kontekście wydaje się myśl Vilema Flussera, który pisze: *Kiedy przesuwający się po powierzchni obrazu wzrok ogarnia jeden element po drugim, wytwarza między nimi związki czasowe [...] Może powrócić do raz już obejrzanego elementu obrazu i wtedy z "przedtem" robi się "potem". Jednocześnie wzrok wytwarza między elementami obrazu także związki znaczeniowe. [...] Toteż błędem jest dopatrywanie się w nich [w obrazach - przyp. mój] "zamrożonych wydarzeń", raczej zastępują one wydarzenia stanami rzeczy, przekładają je na sceny.*⁶² Rozumiem tutaj myśl czeskiego filozofa jako właśnie zwrócenie uwagi na pewien aspekt narracyjny, dziejący się w czasie sposób bycia obrazu fotograficznego. Co ciekawe, Roland Barthes, zastanawiając się nad odniesieniem fotografii do innych sztuk, zauważa, że fotografia ma wiele wspólnego z teatrem – a więc z dzianiem się, opowieścią.⁶³

Gabrielle Werner w swoim eseju poświęconym zwrotowi ikonicznemu zwraca uwagę na zakorzeniony w teorii obrazu pogląd, według którego myślenie o obrazie opiera się na jego nierozzerwalnym związku z językiem: *Roland Barthes zapytał, jaka jest relacja między obrazem a językiem (która to relacja została nieuchronnie utworzona w celu odczytania obrazu), wnioskując, że: Obraz, ktokolwiek przynosi go w pismo, istnieje jedynie w opowieści, którą snują o nim ja; albo: [istnieje] w sumie organizacji lektur, do których mnie skłania [...]. Dzięki temu obraz w charakterystyczny*

62 Vilem Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Aletheia 2015, s. 42.

63 A jednak, jak mi się zdaje, to nie za pośrednictwem Malarstwa Fotografia styka się ze sztuką, ale poprzez Teatr. U narodzin zdjęcia umieszcza się zawsze Niepceà i Daguerreà (jeśli nawet przyjąć, że ten drugi trochę uzurpował sobie miejsce pierwszego). Otóż Daguerre, gdy zawładnął wynalazkiem Niepceà, otworzył na placu du Chateau (przy Republique) teatr panoram, ożywionych za pomocą ruchu i gry światła. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, op. cit., s. 59.

sposób staje się tekstem, tekst zaś stwarza obraz.⁶⁴

Oczywiście, jak można się domyślić, biorąc pod uwagę choćby wcześniej omawiane współczesne teorie obrazowości, jest to teza mocno kontrowersyjna. Obraz fotograficzny, co podkreśla większość badaczy, jest zjawiskiem wielokrotnie bardziej skomplikowanym i wielowymiarowym niż wyprodukowane przez niego "znaczenie" językowe – w tym przypadku wyłaniająca się z niego opowieść czy narracja. Jednak na etapie wstępnej analizy takie założenie wydaje mi się być nieuniknione. Jak bowiem inaczej mówić o tym gatunku fotografii, którego podstawowym celem jest wizualne opowiadanie historii? Jak się wydaje, fotografia streetowa, jako swoista odmiana dokumentu jest w przeważającej mierze relacjonowaniem płynnej rzeczywistości, a więc relacjonowaniem dziania się zamkniętego w formę narracji. Interesujące pomysły dotyczące recepcji tego aspektu fotografii przedstawiła amerykańska badaczka wizualności – Rosalind Krauss w krótkim eseju *A Note on Photography and the Simulacral*. Teoretyczka sztuki przywołuje program, nadawany przez telewizję francuską w 1984 roku, zatytułowany *Pięć minut dla fotografii*. Jego autorka, reżyserka Agnes Varda relacjonowała w nim reakcje odbiorców na pokazywaną w programie fotografię (każdy odcinek prezentował jedno zdjęcie znanego fotografa). Odbiorcami tymi byli zarówno ludzie w ogóle nie związani ze sztuką – na przykład przypadkowi przechodnie, ale również krytycy, fotografowie, jak i uznani pisarze (między innymi Margueritte Duras i Eugene Ionesco). Krauss zauważa, że w przeważającej większości przypadków komentarz do zdjęcia opierał się na stwierdzeniu "to jest...", po którym następowały opisy rzeczywistości przedstawionej na fotografiach. Odnosząc się do socjologicznej interpretacji fotografii Krauss pisze w tym kontekście: *To teza Pierre'a Bourdieu, że dyskurs fotograficzny nigdy nie może być estetyczny, to znaczy nie może mieć właściwych sobie kryteriów estetycznych i że w rzeczywistości najpowszechniejszy sąd fotograficzny nie dotyczy wartości, ale tożsamości, będąc sądem, który odczytuje rzeczy ogólnie; przedstawia rzeczywistość w kategoriach tego, czym jest X lub Y – stąd wyłaniające się z eksperymentu Vardy powtarzające się stwierdzenia [dotyczące treści zdjęcia - przyp. mój]: „to jest to a to”.*⁶⁵

64 Gabrielle Werner, *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo. O koncepcjach Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella oraz nieoczekiwanym spotkaniu z teorią mediów Friedricha Kittlera na polu (braku) teorii obrazu*, [w:] obraz/ciało, red. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Bunkier Sztuki, Kraków 2013.

65 Rosalinde Krauss, *A Note on Photography and the Simulacral*, The MIT Press, October, vol. 31, s. 56.

Krauss jako zdecydowana zwolenniczka tekstualnego rozumienia fotografii⁶⁶ podkreśla przede wszystkim powszechność i naturalność takiego jej rozumienia, jako właśnie opowieści dziejącej się w języku. Przyjmijmy więc (na moment samej analizy) takie założenie: zdjęcie streetowe jest mikro-opowiadaniem.

Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań, jako punkt wyjścia do analizy obrazu

Opublikowany w 1968 roku *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* Rolanda Barthesa stanowić będzie podstawę analitycznych działań, które są przedmiotem niniejszej pracy. Spróbuję streścić jego podstawowe założenia. Najlepszym sposobem będzie oddanie głosu autorowi i prześledzenie toku rozumowania. Poniżej wyodrębnione przeze mnie kluczowe momenty wyводу:

1. *Istnieje niezliczona ilość opowiadań [récits] na świecie. Jest to przede wszystkim cudowna różnorodność gatunków, obecnych w najrozmaitszych tworzywach, [...] opowiadanie pojawia się zarówno w języku artykułowanym, mówionym lub pisanym, jak w obrazie statycznym lub ruchomym.*

2. *Opowiadanie [...] posiada wspólną z innymi strukturę, dającą się zanalizować, [...] nikt więc nie może zestawić (wytworzyć) opowiadania, nie odwołując się do istniejącego implicite systemu jednostek i reguł.*

3. *Gdzie więc szukać struktury opowiadania? Oczywiście w samych opowiadaniach. [...] Cóż więc powiedzieć o analizie narracji, stojącej wobec milionów opowiadań? Z natury rzeczy skazana jest na postępowanie dedukcyjne. Musi zbudować najpierw hipotetyczny model opisu [...] a potem przechodzić stopniowo od modelu ku odmianom, które jednocześnie uczestniczą w nim i odchylają się odeń: [...] W obecnym stanie poszukiwań rozsądnym wydaje się przyjąć za model podstawowy analizy strukturalnej opowiadania po prostu językoznawstwo.*

4. *Opowiadanie jest wielkim zdaniem, jak każde zdanie orzekające jest w pewien sposób zarysem małego opowiadania.*

5. *Zrozumieć opowiadanie to nie tylko śledzić rozwój historii, ale także rozpoznawać „piętra”, rzutować poziome powiązania „nici” narracyjnej na oś pionową; czytać*

⁶⁶ Anna Zeidler-Janiszewska pisze: *Tylko lektura obrazu jako tekstu odsłania konstrukcyjny charakter obrazu i niszczy w ten sposób jego władzę – streszcza stanowisko Krauss Jan Verwoert, dodając bardziej dosadnie, iż w jej ujęciu obraz jako obraz jest kłamstwem.* Anna Zeidler-Janiszewska, *O tzw. Zwrocie ikonizującym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, pdf.

(słuchać) opowiadanie to nie tylko przechodzić od słowa do słowa, lecz także z poziomu na poziom.

To, co w tak pojętej perspektywie będzie mnie interesowało w pierwszym rzędzie, to analiza na płaszczyźnie funkcji – elementarnym wyodrębnionym i opisanym przez Barthesa poziomie. Trzeba mu się przyjrzeć bliżej. Francuski semiotyko wyodrębnia dwie podstawowe grupy funkcji:

Dystrybucyjne

Na poziomie dystrybucyjnym, na poziomie syntagmy, czyli na osi poziomej, na której rozwija się opowiadanie znajdują się punktory działania odpowiedzialne za rozwój akcji. To pojęcie będzie przydatne przy analizie interesującej nas wypowiedzi wizualnej.

Integracyjne (oznaki)

Rozkładają się w pionie narracji – odpowiedzialne są za informacje i określają atmosferę i charakter całości wypowiedzenia. Dzielą się na oznaki właściwe i informacyjne. Pierwsze dotyczą integracji poziomów na planie znaczenia i sensu wypowiedzi (określają np. atmosferę przekazu), drugie mają charakter ściśle opisowy: są informacją i opisem konkretnej przedstawionej rzeczywistości.

Przejdźmy od razu do meritum – porównajmy dwie fotografie, należące niewątpliwie do ścisłego kanonu fotografii streetowej. Pierwsza jest ikoną i w pewnym sensie metaforą fotografii migawkowej, jest prototypowym przykładem koncepcji decydującego momentu, dodatkowo stała się na przestrzeni lat obiektem niezliczonych interpretacji zarówno tekstowych, jak i wizualnych. Chodzi oczywiście o fotografię Henri Cartier Bressona: *Na tyłach dworca Saint Lazare* z 1932 roku. Druga fotografia to zdjęcie autorstwa Joela Meyerowitza zatytułowane *Not one of them helps*, również zrobione w Paryżu.

Przyjrzyjmy się pierwszemu przykładowi: na poziomie opowieści mamy do czynienia z zamkniętą jednostką narracyjną. Wszyscy aktorzy znajdują się w kadrze: narracja nie wychodzi poza świat przedstawiony. Działanie się ogranicza się jedynie do przedstawienia sytuacji skoku. Opowiadanie przybiera postać narracji dającej się sprowadzić do następującego zdania “mężczyzna przeskakuje wielką kałużę”. Tak więc można powiedzieć, że na poziomie dystrybucji, czyli

poziomie linearnego rozwoju akcji występuje tu tylko jedna sekwencja, której bohaterem jest jeden aktor.



Henri Cartier Bresson, *Behind the Gare Saint-Lazare*, 1932

Narracja sprowadza się do jednej funkcji. Ten rodzaj działania w *Morfologii bajki* określa się jako “walkę”, która ma doprowadzić do likwidacji przeszkody. Możemy więc wstępnie przedstawione na zdjęciu działanie nazwać próbą przewyciężenia przeszkody (próba przeskoczenia kałuży).

I druga fotografia – na poziomie opowieści mamy do czynienia z otwartą jednostką narracyjną (część postaci znajduje się poza kadrem) złożoną z paru sekwencji, w których uczestniczy wielu aktorów.

Rdzeniem narracji jest sytuacja nieszczęśliwego wypadku, pozostałe sekwencje rozkładające się równolegle w linii narracji dotyczą reakcji aktorów na centralny punkt fotografii – wypadek. Opis dziania się wygląda tym razem ten sposób: mężczyzna leży na ulicy, stojący lub idący przechodnie w różny sposób reagują na sytuację – usiłują ominąć leżącego lub patrzą z ciekawością. Co interesujące – na płaszczyźnie funkcji można tu też odnaleźć, będącą centralną sekwencją – funkcję przewyciężenia przeszkody (przekraczanie leżącej postaci przez mężczyznę w centrum kadru).



Joel Meyerowitz,
Not one of them helps, 1967

Odkryliśmy właśnie, że dwie pod każdym względem zupełnie różne fotografie mają bardzo mocną wspólną cechę – na najgłębszym poziomie narracji jest nią funkcja przezwyciężenia przeszkody. Natomiast to, co się dzieje na poziomie integracyjnym, czyli to, co rozłożone jest na osi pionowej narracji, diametralnie się od siebie różni:

Zdjęcie Bressona:

Jednostki **informacyjne** (opis): przestrzeń przypominająca plac budowy, plakat, na którym widać postaci powtarzające gest skoczka.

Jednostki **integracyjne** właściwe (odpowiedzialne za zintegrowanie “sensu” i “atmosfery” fotografii): przestrzeń dystopijna, opuszczona, zdegenerowana, odbicie, stan bycia “pomiędzy”, momentalność. Plakat – powtórzenie działania skoczka – jako zdublowanie narracji.

Zdjęcie Meyerowitza:

Jednostki **informacyjne** (opis): wypadek, duże miasto, tłum, wypełnione ulice, życie codzienne, przechodzący obok poszkodowanego ludzkie.

Jednostki **integracyjne** właściwe (odpowiedzialne za zintegrowanie “sensu” i “atmosfery” fotografii): różne reakcje ludzi, nieetyczne zachowania, społeczna alienacja, brak współpracy, nieumiejętność podejmowania decyzji, brak reakcji pomocy, alienacja w wielkim mieście.

Dylemat badawczy

Tu stajemy przed dylematem – w jakim kierunku powinna pójść próba systematyzacji materiału wizualnego? Choć pierwszy trop (wyodrębnienie w różnych fotografiach tej samej funkcji bazowej – “próba przewyciężenia przeszkody”) wydaje się być obiecujący, sama analiza poziomu dystrybucji i sprowadzenie niezwykle bogatej produkcji gatunku, jakim jest fotografia streetowa, do ograniczonej liczby funkcji (w rozumieniu narratologii) wydaje się być mało prawdopodobne. Znacząco to, że pojęciowa siatka, zbudowana przez pierwszych badaczy narracji w przypadku materiału wizualnego jest zbyt redukcyjna: na poziomie funkcji dystrybucyjnych takie działania jak te, wyodrębnione przez Proppa czy Greimasa - odejście, zakaz, podstęp, wspomaganie, brak kogoś albo czegoś, pośredniczenie, wyprawa, walka, zwycięstwo, trudne zadanie itd., wydają się być zbyt nieuchwytnie w większości analizowanych fotografii i nie mogą stanowić podstawy do porównywania materiału wizualnego. Dodatkowo ze względu na charakter opisu fotograficznego, czyli opisu rzadkiego nie może stać się on właściwym narzędziem analizy.

Opis gęsty i opis rzadki

Fotografia, jeśli traktujemy ją jako czystą rejestrację nie potrafi wyjść poza relację – to co w niej dane, jak mówi Barthes, to obciążenie przyległością i niemożność jej filozoficznego rozumienia.⁶⁷ Nie da się więc w fotografii, bez tworzenia w ramach interpretacji pewnej fikcji, zewnętrznej wobec samego zdjęcia, mówić o intencjach czy motywach działania. Sławomir Sikora przywołuje w tym kontekście znany przykład dotyczący swoistej “ślepoty” fotografii:

Clifford Geertz, zastanawiając się nad problemem opisu etnograficznego, wprowadził niegdyś do etnografii / antropologii – za filozofem Gilbertem Ryle’em – dwa określenia: „opis gęsty” i „opis rzadki”. Wyobraźmy sobie – sięgając do przykładu samego Ryle’a – dwóch chłopców, z których jeden ma tiki, co łączy się z zamykaniem prawej powieki, drugi zaś wysyłając porozumiewawcze spojrzenie, również przymyka prawą powiekę, czyli „puszcza oko”. Przypuśćmy, że zrobiliśmy obu chłopcom zdjęcie i traf chciał, że obaj na tych zdjęciach mają przymknięte prawe powieki. Jeśli nie znamy żadnego z owych chłopców, to w zasadzie nie jesteśmy w stanie na podstawie zdjęć

⁶⁷ Zdjęcie nie może zostać przekształcone (wypowiedziane) filozoficznie, jest całe obciążone przyległością i przypadkowością, jest tego opakowaniem przezroczystym i lekkim. Pokażcie komuś wasze zdjęcia; zaraz wyciągnie i swoje: „Proszę, to mój brat; a to ja jako dziecko” itd. Fotografia jest wciąż zmieniającym się refrenem owego „Proszę spojrzeć”, „Spójrz”, „O, tutaj...”; wskazuje palcem coś znajdującego się przed nim i nie może wykroczyć poza język deixis, czystego wskazania. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, op. cit., s.14.

rozpoznać, który z nich cierpi na tiki, a który po prostu puszcza oko (do fotografa bądź kogokolwiek innego), czy może obaj mają tiki, czy też obaj próbują puszczać oko. „Z punktu widzenia aparatu fotograficznego” wyglądają oni tak samo. [...] należy uznać, że aparat fotograficzny nie potrafi rozróżnić owych zachowań.⁶⁸

Z tego spostrzeżenia wynika, że pewne działania w obrębie narracji fotograficznej nie mogą być zidentyfikowane na poziomie właściwego opisu; dowolny gest może być niemożliwy do nazwania, ze względu na specyfikę przekazu fotograficznego, będącego właśnie opisem rzadkim.

Kapitałnym przykładem wizualnego studium tej „ułamności” fotografii jest cykl Johna Baldessari *Prima Facie*, w którym artysta w przekorny sposób stawia pytanie o relację słowa i obrazu fotograficznego – właśnie w przestrzeni psychologii ludzkich zachowań i intencji. Serie portretów, będących właściwie analizą możliwości komunikacyjnych fotografii, w prowokacyjny i ironiczny sposób przepytują w tej kwestii obraz fotograficzny, nie dając jasnych odpowiedzi.



John Baldessari, *Prima Facie*

Jak pisze sam Baldessari: *Próbowałem znaleźć odpowiednik – słowo, które miałoby taką samą wagę jak fotografia. Posługuję się aktorkami i aktorami, by odgrywali emocje, a potem próbuję zastanowić się, czy widziałem osobę z twarzą o której mógłbym pomyśleć, że jest zła, podejrzliwa, nieprzyjemna lub jakakolwiek inna, ale mogę się całkowicie mylić. Kto wie? Dlatego nazywam to *Prima Facie* – pierwszy rzut oka; właśnie w ten sposób wyciągamy pochopne wnioski.*⁶⁹

⁶⁸ Sławomir Sikora, *Fotografia, między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 42.

⁶⁹ <https://collection.qagoma.qld.gov.au/stories/631/>

Bardzo trafnie ową ułomność fotografii podsumował Jerzy Olek: *Myślę, że fotografia jest dość ubogim językiem. Bardzo giętkim, bardzo podatnym, ale ubogim. Czy można mówić o sekwencjach fotograficznych, które byłyby na poziomie Ulissesa Joyce'a?*⁷⁰

Przyjrzyjmy się pod tym kątem następującej fotografii:



Alex Webb

Czy jesteśmy w stanie tutaj nazwać “dzianie się” w kategoriach opisu gęstego?⁷¹ To znaczy zidentyfikować znaczenia poszczególnych gestów i pozycji postaci w kadrze bez narażenia się na zarzut nadinterpretacji i minięcia się z “obiektywnym” przekazem zdjęcia? Fotografia na tym poziomie skutecznie opiera się interpretacji – widzimy bowiem gesty, którym możemy przypisać najróżniejsze znaczenia, poza postaci mogą z narracyjnego punktu widzenia znaczyć zupełnie różne rzeczy. Z drugiej strony analiza materiału wizualnego tylko pod kątem jego zawartości doprowadziłaby do tego, że uzyskalibyśmy ogromną ilość różnych kategorii, odpowiadającą właściwie ilości analizowanych fotografii, uniemożliwiając stworzenie jakiegokolwiek szerszej typologii.

70 Jerzy Olek, op. cit., s. 15.

71 Clifford Geertz stwierdza, że opis gęsty jest świadomym tworzeniem przez antropologa pewnej fikcji. Przy czym nie chodzi tu o potoczne rozumienie fikcji, jako swoistej nieprawdy, konfabulacji. Geertz odwołuje się do łacińskiego określenia *fictio*, które tłumaczyć można jako „coś skonstruowanego” lub „coś ukształtowanego”. W tym sensie nie oznacza to, że relacja antropologiczna jest fałszywa lub nie poparta faktami, znaczy to jedynie, że stanowi ona pewien konstrukt wytworzony przez badacza. Antropolog badając kulturę próbuje zgłębić hierarchię znaczących struktur, wiedzę którą posługują się badani, aby nadać podejmowanym przez siebie działaniom określone sensy. Radosław Bomba – *Opis gęsty. Charakterystyka metody badawczej*, <http://rbomba.pl/archives/105>.

Propozycja metodologiczna

Wyjściem z tej sytuacji wydaje się być przeniesienie analizy w nieco inny rejon. Zasadna wydaje się być następująca hipoteza: zamiast szukać podobieństw i powtarzających się schematów w korpusie fotografii streetowej na poziomie funkcji (czyli sprowadzać je do klasyfikacji określonej ilości i typów działań), należy spojrzeć na inną możliwość. Jak pisze Barthes: *Już powstanie dwóch wielkich klas jednostek, Funkcji i Oznak, pozwala na pewną klasyfikację opowiadań. Są opowiadania silnie funkcjonalne, w przeciwieństwie do opowiadań nasyconych oznakami (np. powieści „psychologiczne”).*⁷²

Jak się wydaje, opierając się na tym założeniu w toku analizy korpusu fotografii ścisłej czołówki fotografów streetowych, można wyróżnić dwa wielkie zbiory:

1. **Fotografie silnie funkcjonalne – oparte na funkcjach (dzianiu się)**
2. **Fotografie, których istotą jest brak konkretnej akcji – oparte na oznakach (informacji i atmosferze)**

Skupmy się na pierwszej grupie:

Poniższe przykłady – mimo całkowicie różnych “zawartości”, czyli – znowu mówiąc językiem narratologii – oznak – mają podobną strukturę na poziomie funkcji; składają się z paru sekwencji działań, w których bierze udział kilku lub kilkunastu aktorów:



Garry Winogrand

72 Roland Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.



Henri Cartier-Bresson



Joel Meyerowitz

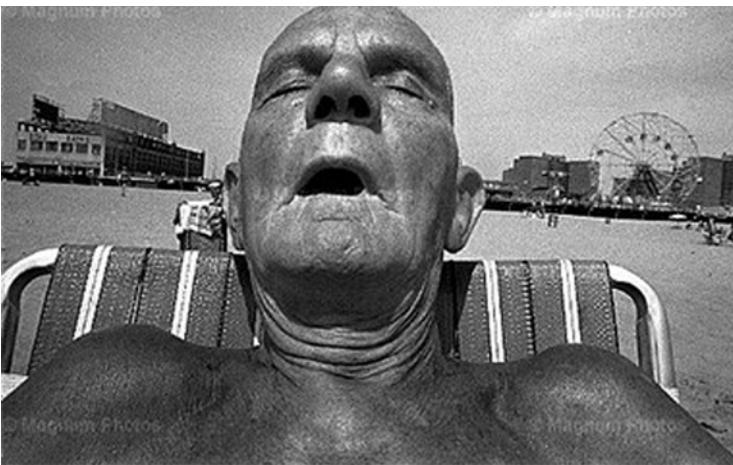


Alex Webb

I grupa druga – fotografie jednosekwencyjne z jednym głównym aktorem, którym może być postać lub przedmiot/obiekt:



Robert Doisneau



Bruce Gilden



Daido Moriyama



Robert Frank



Elliott Erwitt



Saul Leiter

Możemy od razu zauważyć, że w grupie drugiej “sens” fotografii plasuje się na **płaszczyźnie oznak** (na razie zostawmy kwestię ich rozróżnienia na informacyjne i właściwe), a nie na planie dziania się, które sprowadza się do stanów statycznych – siedzenie, patrzenie, stanie. To nasza pierwsza systematyzacja.

Porównajmy jeszcze dwie grupy fotografii:



Josef Koudelka



Joel Meyerowitz



Richard Kalvar



Martin Parr



Elliott Erwitt



Richard Kalvar



Vivian Maier



William Egglestone

W grupie powyżej sens fotograficznego przekazu rodzi się wprost – zasadza się na rozpoznaniu sytuacji, polega na przyswojeniu informacji o świecie przedstawionym – jest w pewnym sensie konstatacją, stwierdzeniem – jest tak a tak. Sens jest dany bezpośrednio w informacji, którą niesie fotografia.

Druga grupa, choć pozornie przypominająca poprzednią (brak silnej funkcjonalności narracji opartej na dzianiu się, jednosekwencyjność) znacznie się od pierwszej różni:



Lisette Model



Daydo Moriyama



Jacob Aue Sobol

O ile w pierwszej grupie **sens zawiera się w oznakach informacyjnych**, o tyle grupa druga operuje na głębszym poziomie – rozpoznanie i opisanie świata przedstawionego nie wystarcza do tego, żeby dotknąć sensu fotografii – **tutaj sens dany jest przez oznaki właściwe**, czyli te odpowiedzialne za atmosferę i nastrój fotografii. Sama informacja – czyli opis tego co widzimy, nie produkuje sensu, który byłby wystarczający do zrozumienia celu powstania fotografii. Znaczenie lokuje się na płaszczyźnie głębszej.

Podstawowy podział schematów fotografii streetowej:

1. Fotografie silnie funkcjonalne – oparte na funkcjach (dzianiu się, które da się opowiedzieć w kategoriach narracji)

- A. Jednosekwencyjne
- B. Wielosekwencyjne

2. Fotografie słabo funkcjonalne, których istotą jest brak konkretnej akcji – oparte na oznakach

- A. Oparte na przewadze oznak informacyjnych – opis przedstawionej rzeczywistości
- B. Oparte na przewadze oznak właściwych – nastrój i atmosfera

Mamy już solidną podstawę typologiczną, pozwalającą zakwalifikować większość interesujących nas fotografii do przedstawionych wyżej schematów narra-

cyjnych. Można jednak iść jeszcze dalej: fotografie silnie funkcjonalne wielosekwencyjne też wykazują pewne prawidłowości – jeżeli przypatrzymy się przedstawionym niżej przykładom, okaże się, że relacje sekwencji wobec siebie są w dużym stopniu znaczące:

1. Brak relacji – sekwencje narracji nie komunikują się ze sobą:

W poniższych przykładach sens narracji buduje się w oparciu o celowy brak relacji między sekwencjami – nie wchodzą one w dialog ze sobą, a raczej współistnieją niezależnie od siebie na płaszczyźnie obrazu:



Tony Ray Jones



Tony Ray Jones



Tony Ray Jones



Henri Cartier Bresson

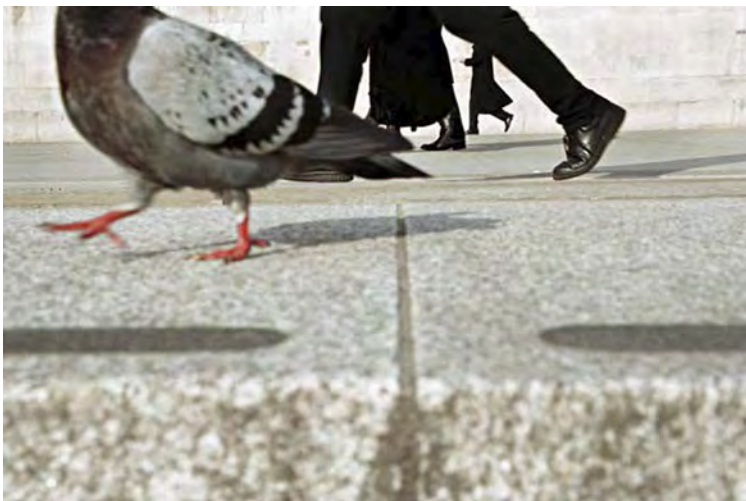


Alex Webb



Guss Powell

2. Sekwencje opierają się na zasadzie zdublowania, powielenia, podobieństwa:



Matt Stuart



Peter Funch



Garry Winogrand



Julio Bittencourt



Melanie Manchot



Jessie Marlow



Trent Parke



Julio Bittencourt

3. Sekwencje kontrastują ze sobą – plasują się w opozycyjnych relacjach wobec siebie:



Otto Snoek



Borys Michajłow



Hans Eijkelboom



Weng Fen



Guy Tillim

Możemy więc przyjąć, że planem analizy grupy fotografii silnie funkcjonalnych może stać się **analiza stosunków logicznych między sekwencjami.**

Pożytki płynące z taksonomii

Dokonana systematyzacja korpusu fotografii nie jest wolna (jak każda systematyzacja) od uproszczeń i prawdopodobnie pomija sporą grupę fotografii “niepokornych”. Jak się jednak wydaje “chłodna” analiza strukturalna – (pominięcie intencji autora, stylu, nurtu, konwencji, ujęcia historyczno-biograficznego) wyłoniła swego rodzaju względnie uniwersalne narzędzie klasyfikacji szerokiego materiału wizualnego.

Przyjrzenie się głębokim strukturom fotografii na płaszczyźnie funkcji z pominięciem treści poszczególnych wypowiedzi wizualnych być może pozwoli również na ich wykorzystanie w kontekście analizy prac poszczególnych twórców. Jest to oczywiście tylko propozycja wstępna, ale jeżeli przyjąć tezę, że styl autora jest zestawem najczęściej używanych przez niego chwytów artystycznych, można spróbować spojrzeć na dorobek fotografów streetowych właśnie pod tym kątem. Już na pierwszy rzut oka widać, że na przykład Alex Webb, Tony Ray Jones, Martin Parr, Matt Stuart, budują swoje cykle z przewagą silnie funkcjonalnych fotografii wielosekwencyjnych, w których “znaczenie” rodzi się w oparciu o relację sekwencji wobec siebie a fotografie Lee Friedlandera, Saul Leitiera, Jeffa Mermelsteina, Bruce’a Davidsona, Bruce’a Gildena budowane są raczej na ograniczonej liczbie sekwencji, bazując na oznakach właściwych.

FOTOGRAFIA REŻYSEROWANA I MANIPULOWANA

By dobrze rozpoznać problematykę, koncepcje i założenia współczesnej fotografii reżyserowanej⁷³ (w języku angielskim używa się terminów staged lub directorial)⁷⁴ i zrozumieć jej dzisiejszy, niezwykle już oswojony i rozpowszechniony sposób funkcjonowania w ikonosferze, trzeba się cofnąć co najmniej do lat 70. XX wieku. Choć sama idea zdjęcia skonstruowanego, zmontowanego czy manipulowanego towarzyszyła fotografii prawie od samego początku jej funkcjonowania,⁷⁵ dopiero w latach 70' pojęcie to zaczyna nabierać charakteru wyboru estetyczno-filozoficznego, staje się świadomym dialogiem z modernistyczną teorią fotografii, opiera się na negacji obiektywizmu, będącego swoistym fetyszem fotografii modernistycznej. Tak zwana straight photography (fotografia prosta, bezpośrednia), głównie spod znaku fotografów z grupy F64 (Adams, Weston, Cunningham), definiowała obraz fotograficzny w kategoriach światopoglądu naukowego, dającego możliwość dotarcia do czystej, niezapośredniczonej (głębszej) prawdy o rzeczywistości. Hybryda operatora i aparatu stanowiła odpowiednik laboratoryjnego badania, którego wyniki były niepodważalne. W ten sposób myślenia wpisywała się też tradycyjna fotografia streetowa, zarówno amerykańska, jak i europejska, widząc swoje zadanie jako socjologiczny, polityczny, dokumentalny opis świata, relację z rzeczywistości, opowieść, w której obraz staje się korelatem świata przedstawionego. W kontrze do takiej definicji fotografii pojawiają się w latach 70 prace takich artystów jak Les Krims, Duane Michals czy Arthur Tress. Moa Goysdotter w *Impure vision – American staged photography of the 70s* stosuje kategorię niesamowitości (uncanny) próbując opisać fenomen fotografii konstruowanej. Goysdotter pisze: *Ich [wspomnianych wyżej twórców – przyp. mój] podejście do fotografii, ujawnia pewne wspólne spojrzenie epistemologiczne na medium fotograficzne – spojrzenie, które połączyło ich w kontrze do fotografii bezpośredniej. Kierując swoje*

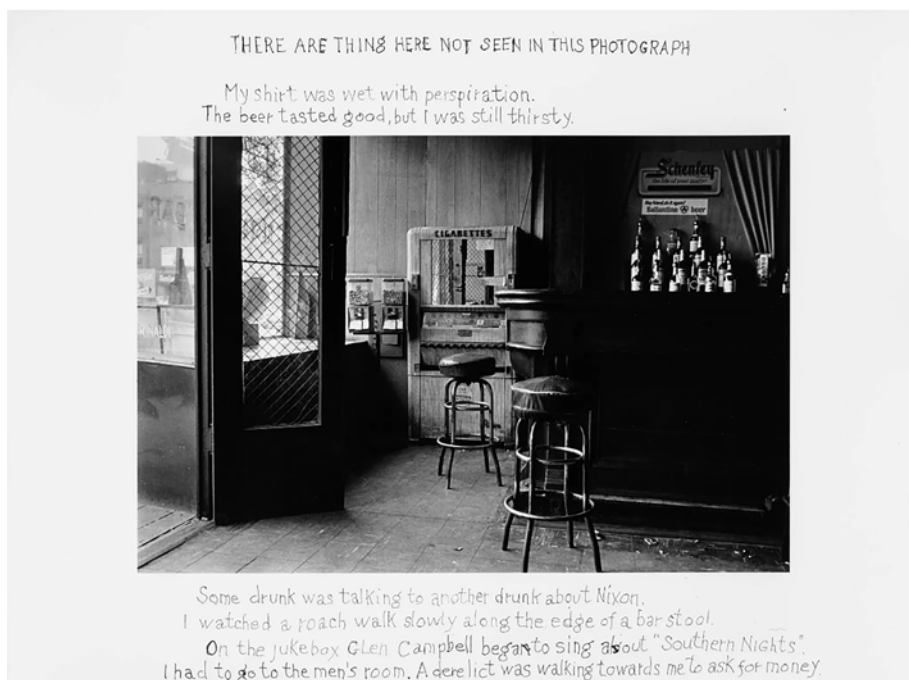
73 Natalie Zelt w przedmowie do znakomitego opracowania problematyki fotografii konstruowanej pisze: *W Metropolitan Museum of Art, kurator Mia Fineman, badając fotograficzną historię konstrukcji i manipulacji w szczegółowo opracowanej wystawie i katalogu pt. Falszowanie: Sfalszowana fotografia przed Photoshopem, pisze, że „choć technologia może być nowa, pragnienie i determinacja w modyfikowaniu obrazów fotograficznych jest tak stare jak samo fotografowanie.* Cyt za: Anne Leighton Massoni and Marni Shindelman, *The Focal Press Companion To The Constructed Image In Contemporary Photography*, Routledge 2019, s. 5.

74 Termin "Directorial photography" został wymyślony przez krytyka A.D. Colemana w 1976 roku.

75 Przykładem podręcznikowym są dziewiętnastowieczne montaże Oscara Rejlandera, w szczególności jego składająca się z kilkunastu negatywów fotografia *Dwie drogi życia* z 1857 roku.

aparaty w stronę swoich domów i życia prywatnego oraz w stronę własnego umysłu i snów, kompozycje znalezionych przedmiotów w naturze, tak ważne dla obiektywnej fotografii, są zastępowane przez prywatne, zainscenizowane, wewnętrzne światy, które wykazują cechy niesamowitości.⁷⁶

Odejście od fotografii bezpośredniej, inscenizacja, reżyserowanie sceny, ale przede wszystkim zmiana dotychczasowego paradygmatu fotografii ma tu jeszcze jeden, moim zdaniem, fundamentalny wymiar. Fotografia, porzucając swoje pretensje do obiektywizmu, wkracza jednocześnie w wymiar meta teorii – staje się sama obiektem refleksji teoretycznej, samo-analizującym mechanizmem. Kapitałnym przykładem jest fotografia Duane'a Michalsa *There are things here not seen in this photograph*:



Duane Michals

Obraz można rozumieć jako swoisty traktat o fotografii, pojmowanej nie jako statyczny akt opisu rzeczywistości, ale raczej jako projekt rozumienia sensu obrazu jako mediacji, dynamicznego tworzenia napięć pomiędzy tym, co w obrazie dane i tym, co nieobecne. Fotografia staje się miejscem myślenia, a nie indeksalnym śladem obecności. Fotografia Michalsa jest w pewnym sensie takim rozumieniem obrazu i wizualności, o którego idei kilkadziesiąt lat później pisał J.W.T. Mitchell, kreśląc nowy projekt kultury wizualnej, mającej obejmować: *refleksję na temat ślepoty, na temat tego, co niewidzialne, niewidziane, niemożliwe do zobaczenia i tego, co*

⁷⁶ Moa Goysdotter, *Impure vision – American staged photography of the 70s*, Nordic Academic Press 2013, s. 36.

niedostrzegane; a także na temat głuchoty i widzialnego języka gestów; kultura wizualna zmusza również do zwrócenia uwagi na to, co dotykowe, słuchowe, haptyczne i do fenomenu synestezji.⁷⁷

Pisząc o zmianie paradygmatu fotografii warto tu przypomnieć konstatację Bruno Latoura, odnoszącą się do dwóch różnych strategii rozumienia obrazu: *Ikonoofilia nie jest szacunkiem wobec obrazu, lecz wobec ruchu obrazu. Uczy nas, że zatrzymanie obrazu w praktykach naukowych i religijnych, skupienie się na tym, co wizualne, zamiast na ruchu, przejściu od jednej formy obrazu do innej, sprawia, że nie ma na co patrzeć. Z kolei idolatrię można określić jako uwagę skierowaną na to, co wizualne.*⁷⁸ To ważne stwierdzenie można odnieść do całej sytuacji swoistej rewolucji, która dokonuje się w fotografii lat 70' a której intelektualne konsekwencje trwają do dziś. Idolatria – swoiste bałwochwalstwo fotografii bezpośrednio, oparte na pojmowaniu obrazu fotograficznego jako miejsca rodzenia się i gwaranta “obiektywnego” sensu, zastępuje idea obrazu jako problemu teoretycznego, w którym znaczenie tworzy się w relacjach intertekstualnych czy wewnątrz-tekstualnych (jak choćby w opisywanym przypadku zdjęcia Michalsa). W tym kontekście owa dokonana “rewolucja” pojmowana jako zburzenie starego porządku w rozumieniu statusu i roli fotografii, jest nawoływaniem wprost do detronizacji dawnego rozumienia wizualności. Michals w latach 70' pisał: *Zostaw Westona, zapomnij o Arbus, Franku, Adamsie, White, nie patrz na zdjęcia. Zabij Buddę.*⁷⁹ Budda jest tu metaforą wspomnianej już tradycji fotografii obiektywnej.

Twórca pojęcia *directorial photography*, krytyk fotografii A.D.Coleman skonfrontowany z fenomenem fotografii reżyserowanej napisał, iż był: *Zaniepokojony zderzeniem z niektórymi fotografiami – nie dlatego, że były nieprzyjemne na poziomie czysto sensorycznym, ale dlatego, gdyż jakiś związek między stylem, techniką, formą, tematem, materią, treścią, kontekstem kulturowym i samym medium budziły stres emocjonalny i intelektualny. Te obrazy powodowały zakłopotanie, niepokój, złość – uczucia, których*

77 Przekład na podstawie: W.J.T. Mitchell, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, [w:] Michael Ann Holly, Keith-Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, Yale University Press, New Haven-London 2002, s. 231-250.

78 Bruno Latour, *How to Be Iconophilic in Art., Science and Religion?*, [w:] C.A. Jones, P. Galison (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, New York-London 1998, cyt. za Andrzej Leśniak, *Ikonoofilia. Francuska semiologia pikturalna*, Warszawa 2013, s. 65.

79 Cyt. za: Moa Goysdotter, *Impure vision – American staged photography of the 70s*, Nordic Academic Press 2013, s. 29.

nie kojarzyłem z tym, co było ogólnie nazywane fotografią „kreatywną”.⁸⁰ Świadome działanie twórcze oparte na rozbiciu sensu obrazu na wiele przeglądających się w sobie fragmentów – niezależnie od zastosowanej metody twórczej (manipulacja ciemniowa, reżyseria sceny) stanowi moim zdaniem sedno opisywanej rewolucji i jest dzisiaj pozytywną tradycją, do której odwołuje się współczesna fotografia reżyserowana. O ile fotografie Michalsa eksplorują raczej poziom znaczeniowości, iluzji i deziluzji w obrębie samego medium, Les Krims w swoich cyklach tworzy rodzaj anty-albumu rodzinnego; psychodelicznej i surrealistycznej przestrzeni, w której wyreżyserowane sceny budują się w oparciu o parodię, pastisz i groteskę, odnosząc się na intertekstualnej czy raczej interwizualnej zasadzie do wernakularnej fotografii rodzinnej. Zauważenie kontekstu socjologicznego fotografii – opisanego szeroko przez francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu w wydanej w 1965 roku książce – *Photography: a middle-brow art*, staje się wyraźnym punktem odniesienia. Bourdieu lokuje fotografię w przestrzeni społecznej, jako element klasowego “snobizmu” klasy robotniczej i klasy średniej, rozumie ją jako narzędzie potwierdzające status społeczny grupy, tworzącej – właśnie poprzez fotografię – narracje tożsamościowe. Fotografia w ujęciu socjologicznym traci swoją autonomię jako medium estetyczne, staje się funkcją realizacji określonego społecznego celu. Album rodzinny staje skonwencjonalizowanym materialnym nośnikiem ideologii grupy społecznej. Jak się wydaje fotografie Krimsa są eksploracją tego obszaru funkcjonowania fotografii, stając się jej subwersywną interpretacją, ale także próbą dekonstrukcji utrwalonego reżimu wizualnego.⁸¹

U Michalsa obraz eksploruje możliwości medium, u Krimsa jest grą z gatunkiem, z masowym użyciem medium – w obu tych przypadkach fotografia w świadomy sposób przekracza ideę obrazu skupionego (bałwochwalczo, jak by powiedział Latour) tylko na swojej wizualności.

Obaj twórcy często nawiązują do niepozowanego, przypadkowego sposobu fotografowania, budując w ten sposób kolejne piętra iluzji. Problemem fotografii nie jest już prosta relacja do świata – raczej relacja do jego rozlicznych przedstawień, form, w których ów świat jest interpretowany, opisywany, pokazywany. Paradygmat fotografii – a co za tym idzie klasyczna definicja prawdy, będąca jej

80 Cyt. za: Moa Goysdotter, op. cit., s. 56.

81 Reżim wizualny, czy skopieczny to wprowadzone przez Martina Jaya w 1988 roku pojęcie określające zespół praktyk i dyskursów, które ustalają twierdzenia o prawdzie, wiarygodność działań wizualnych oraz politycznie prawidłowe sposoby widzenia.

dotychczasową podstawą (w której o istniejącym orzeka się, że istnieje a o nieistniejącym, że nie istnieje), ulega tu destrukcji; przedmiot fotografii – świat, schodzi na plan dalszy, jej punktem odniesienia staje się sama fotografia, jako przestrzeń dekonstrukcji utrwalonych czy utrwalanych sensów. Jak napisała Rosalind Krauss o fotografiach Cindy Sherman: *Nie kreuje ona przedmiotu dla krytyki sztuki, lecz tworzy sam akt krytyki. Sama fotografia buduje swój meta-język.*⁸²

Owa zmiana paradygmatu wizualności jest bezpośrednią reakcją na szersze zmiany kulturowe, dochodzące do głosu w latach 60' i 70'. Jak pisze Tomasz Walczyk: *Lata 60. XX wieku cechuje przejście od społeczeństwa przemysłowego do społeczeństwa informatycznego [...] wzrasta różnorodność stylów życia, odmienność poglądów, rośnie tolerancja wobec inności. Warto wymienić też coraz bardziej znaczący wpływ mediów, które nabyły możliwość kreowania obrazu świata. Kreacja ta naznaczona została prymatem szybkości i błyskawicznych komunikatów. Kultura współczesna przyrównywana jest obecnie do tkaniny o mozaikowym wzorze czy wręcz do patchworku; kultury pozbawionej określonego standardu jednoczącego i dominującego motywu, wyraźnego centrum aksjologicznego czy światopoglądowego. Pojęcie całości, wielkiej chluby oświeceniowego ideału, rozsypało się, kiedy znikła nadzieja na wprowadzenie monumentalnych założeń „metanarracji”. Z tego też wynika późniejszy pluralizm, centralne pojęcie, wokół którego orbituje postmodernistyczna refleksja.*⁸³

Kluczowymi pojęciami stają się hiperrzeczywistość i symulakra, terminy wprowadzone przez Jeana Baudrillarda, sztuczne modele rzeczywistości, kreowane przez kulturę masową. Symulacja nie dotyczy jakiegoś terytorium, bytu referencyjnego albo substancji. Jest natomiast generowaniem, przy pomocy modeli, nierzeczywistej i pozbawionej oparcia realności – hiperrealności. Terytorium nie poprzedza mapy ani nie żyje dłużej niż ona. *Nadeszły czasy, że mapa poprzedza terytorium*, pisze francuski filozof.⁸⁴ Postmodernistyczna fotografia jest więc reakcją na budującą się powoli świadomość ostatniego z wyróżnionych przez Baudrillarda stadiów obrazu, dominującego w rzeczywistości ponowoczesnej, który to obraz: *Nie ma związku z żadną rzeczywistością, jest swoim własnym simulacrum.*⁸⁵ Przemysław Czapliński zwraca uwagę na bardzo ważną przyczynę przejścia obrazu w fazę

82 Rosalind Krauss, *A Note on Photography and the Simulacral*, <http://www.jstor.org/stable/778356>.

83 Tomasz Walczyk, *Bomba symulaków: scena rzeczywistości ukryta za kurtyną symulacji: spektakl Hiperrzeczywistości*, *Humanistyka i Przyrodoznawstwo* 21, 195-208 2015, s. 196.

84 Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 178.

85 Jean Baudrillard, op. cit., s. 181.

symulakrum: *Według Baudrillarda świat symulaków jest wytworem naszej rozpaczliwej i żarłocznej pogoni za rzeczywistością – za prawdą, tożsamością, pojęciem, jasnością. Dążąc do absolutnej pewności, skroiliśmy świat skrajnie niepewny; chcąc, by wszystko można było zobaczyć, stworzyliśmy model świata, który nie odsyła do niczego poza samym modelem.*⁸⁶ Pobrzmiwają tu wyraźnie echa cytowanego już wcześniej stwierdzenia Ziegfrieda Kracauera o dewastującym przyroście informacji wizualnej. Fotografia ponowoczesna jest więc nie tylko reakcją na modernistyczny optymizm poznawczy – jest przede wszystkim próbą wyjścia z zakłętego kręgu produkcji obrazów, które roztopiając się w ikonosferze, same stają się swoimi symulakrami. Jak trafnie zauważa Andre Rouille: *Przyczyną tego stanu rzeczy jest przejście od świata scentralizowanego do świata funkcjonującego w ramach sieci.*⁸⁷ W tym porządku kryzys fotografii-dokumentu jest naturalną konsekwencją decentralizacji systemu organizacji społeczeństwa, przewartościowania pojęcia jednej prawdy, która – nie dając się uchwycić – rozpada się na nieskończoną liczbę równoprawnych prawd jednostkowych, punktów widzenia, ekranów, luster.

Palimpsest jako forma fotografii – przypadek Jeffa Walla

O ile jednak wspomniani fotografowie budowali swoje obrazy kładąc nacisk na „jawność” konstrukcji czy reżyserii sceny, o tyle – jak się wydaje – reżyserowana fotografia współczesna przyjmuje taktykę (pozornego) ukrywania zasady re-konstrukcji przedstawionego świata. Fotografie Jeffa Walla, Gregory Crewdsona, Emerica Lhuisseta, Tracy Moffat, Philippa Lorki diCorcii, Alex Prager, Maxa Pincersa, Petera Funcha, fakt bycia re-konstrukcjami lokują poza obrazem – w warstwie opisowej, przybierającej formę statementu, krytycznego odautorskiego tekstu, wywiadu czy migawek z backstage’u, (jak choćby u Crewdsona). Sam obraz fotograficzny ma sprawiać wrażenie cytatu z rzeczywistości, jego interpretacja wymaga dodatkowej poza-wizualnej wiedzy i informacji. Obraz fotograficzny – jako obiekt teoretyczny – staje się palimpsestem, w którym spod warstwy mimetycznej rekonstrukcji rzeczywistości wyłania się jej sztuczność. Pisząc o Jeffie Wallu, może najbardziej reprezentatywnym dla tego rozumienia fotografii twórcy, Michael Newman, autor kompletnego opracowania twórczości Walla, zauważa:

⁸⁶ Przemysław Czaplński, *Symulakry i symulacja*, Gazeta Wyborcza 2006-02-10.

⁸⁷ Andre Rouille, op. cit, s. 181.

Praca Walla jest afirmacją widzialnego i zaangażowaniem w reprezentację, ale zawiera również wbudowane w siebie poczucie granic obu.⁸⁸ Ta nieuchwytna linia biegnąca w poprzek obrazu, oddzielająca reprezentację od rekonstrukcji, rzeczywistość od symulakrum porównana jest do zasady, na jakiej konstruuje się obraz poetycki. Bardzo trafnie ujmuje to sam Wall: *Doświadczenie fotografii jest skojarzeniowe i symultaniczne i pod tym względem przypomina nasze doświadczenie poezji. W piśmie poetyckim sens pojawia się za pomocą spójnej struktury kontrolowanych ruchów wzdłuż linii złożonych ze zdań. Wiersz składa się z wersów, które mogą przypominać zdania typograficznie, ale znoszą wymóg czytania w taki sposób, w jaki czyta się zdania. Tak więc następuje zerwanie z wszelkimi koniecznymi relacjami z kroniką.*⁸⁹ Owo nielinarne, warstwowe czytanie obrazu sprawia, że wspomniany palimpsest jest jednym z podstawowych tropów odbioru tego gatunku fotografii – nakładające się na siebie wielorakie warstwy obrazu nie domykają interpretacji na żadnym z poziomów – na przykład fotografie Jeffa Walla w pierwszej, najbardziej ewidentnej i jawnej warstwie obrazu często odnoszą się do poetyki fotografii streetowej (by wymienić najbardziej znane fotografie: *Passerby, I Giardini, Parent Child, Mimic, Sudden Gust of Wind After Hokusai*) narzucając w pierwszym zetknięciu z obrazem kod interpretacyjny właściwy dla tego gatunku. Dopiero informacje pozaobrazowe (wymiaru fotografii, prezentacja w formie lightboxu, informacje o praktyce twórczej polegającej na inscenizacji, manipulacji cyfrowej, interwizualne nawiązania do malarstwa) odślaniają kolejne warstwy znaczeń, nie znosząc jednak pierwszej konotacji – związku z fotografią uliczną. Mamy tu do czynienia ze swoistą subwersją opisanego przez Barthesa dwuetapowego procesu tworzenia się znaczenia obrazu fotograficznego. Jak wiadomo, francuski semiotyk w kanonicznym już tekście z 1961 roku, wyróżnia dwa piętra interpretacji obrazu fotograficznego oparte o rozpoznanie przekazu: *denotowanego, którym jest sam analogon, oraz konotowanego, będącego sposobem, w jaki społeczeństwo niejako pokazuje, co o nim sądzi.*⁹⁰ W przypadku obrazu inscenizowanego denotacja dotyczyć będzie rozpoznania warstwy narracji i świata przedstawionego fotografii, natomiast konotacja ulegnie tu podwójnemu skomplikowaniu. Forma fotografii, realizująca gatunkową “streetowość” (pozorna przypadkowość ujęcia, kompozycja dynamiczna, mi-

88 Cyt. za: Leen DeBolle, *Jeff Wall and the Poetic Picture: With Bergson and Deleuze towards a Photo-theory beyond Representation*, Rhizomes, Issue 23 (2012).

89 Cyt. za: Leen DeBolle, op. cit.

90 Roland Barthes, *Przekaz Fotograficzny* [w]: Konteksty, nr. 3-4 2014, s. 212.

gawkowe uchwycenie momentu) konotować będzie przynależność do gatunku fotografii ulicznej – konotacja ta jednak poprzez informacje pozaobrazowe będzie znoszona – a raczej nakładać się na nią będzie konotacja przeciwstawna – związana ze świadomością sztuczności i ustawienie sceny. Sens obrazu tworzy się więc w ruchu nakładających się na siebie warstw znaczeń.



Jeff Wall, *Mimic*

Prace Walla można w pewnym sensie uznać za prototypowe i charakterystyczne dla interesującego mnie kierunku, w którym zmierza fotografia reżyserowana – przewijają się w nich wątki i zagadnienia dające się ekstrapolować na pewne rozumienie współczesnego sposobu bycia obrazu fotograficznego, który Charlotte Cotton określa mianem *tableau*.⁹¹ W artykule *Re-kreacja codzienności: medium, spojrzenie i konstrukcja fikcyjna w fotografii Jeffa Walla* pisze Michele Bertolini: *Prace kanadyjskiego artysty (ale także całego pokolenia twórców tworzących od końca lat 70' – Strutha, Sugimoto, Ruffa) można w wyżej wymienionym kontekście rozpatrywać dwojako: z jednej strony – jak chciałaby Rosalind Krauss, jako niemożność ponownego stworzenia medium i zredukowanie obrazu do pastiszu do „przywracania tradycyjnego*

91 Korzeni stylu *tableau* należy szukać w epokach poprzedzających wynalezienie fotografii a ściślej rzecz biorąc – w sztuce figuratywnej XVIII i XIX wieku, która również dążyła do nadawania scenom szczególnych znaczeń przez odpowiedni dobór rekwizytów i postaci. Z drugiej strony pamiętajmy, że współczesna fotografia artystyczna bynajmniej nie naśladuje i nie wskrzesza malarstwa figuratywnego – dziedziczy po nim jedynie koncepcję choreograficzną, polegającą na komponowaniu sceny na użytek odbiorcy. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Universitas, Kraków 2010, s. 49.

medium” w szczególności dziewiętnastowiecznego malarstwa historycznego, z drugiej – czego zwolennikiem jest Michael Fried, widzieć w nich poszerzony kontekst sztuki współczesnej, podjęcie na nowo tematu specyfiki medium.⁹²

Jak sądzę, oba te stwierdzenia nie muszą być przeciwstawne – współczesna fotografia reżyserowana burzy pojęcie reprezentacji, używając do tego celu właśnie tradycyjnego pojęcia ... reprezentacji. Obraz fotograficzny znosi swoją referencyjność poprzez re-definicję samej referencyjności obrazu – jest ekspresją nieufności wobec samej możliwości przedstawiania rzeczywistości, która stając się symulakrem straciła walor świeżości. Mapa staje się ważniejsza od terytorium, obraz reprodukuje nie rzeczywistość, ale jej potencjalną możliwość. Wall nazywa swoje prace – *near documentary* – prawie, czy może lepiej quasi dokumentami – jak pisze: *Są to obrazy sugerowane mi przez mojego bezpośrednio doświadczenie, w którym starałem się zapamiętać, zrekonstruować i przedstawić to doświadczenie w precyzyjny i dokładny sposób. Chociaż zdjęcia z osobami, które tam występują powstały przy ich współudziale [...] sprawiają wrażenie wiarygodnych, wrażenie reportażu lub relacji z wydarzenia tak, jakby rzeczywiście miały miejsce w rzeczywistości, lub mogłyby się wydarzyć, nie będąc sfotografowane.*⁹³ Wolfgang Bruckle w dowcipnie zatytułowanym artykule *Almost Merovingian: On Jef Wall's relation to nearly everything*, poświęconym Wallowi pisze, że kanadyjski artysta: *Wyraźnie akcentuje swoje przywiązanie do tradycyjnego dokumentu, stawiając za wzór dzieło Walkera Evansa, podejmując projekt opisu współczesności w tym miejscu, w którym zostawił go Evans. Wall nie buduje podziałów pomiędzy dokumentem a filmowością (reżyserowaniem) sceny, przełamując swobodnie granice gatunkowe. W terminologii Walla dokument jest kwestią stylu, a „quasi – dokumentalny” można przetłumaczyć jako współczesną wersję tradycyjnego realizmu, popartą twierdzeniami fotografii o jej prawdziwości. Ostatecznie, możemy przyjąć, że Wall używa terminu dokumentalny jako środka wzmacniającego [...]. Wall nadal jest „realistą”* zauważa Bruckle⁹⁴. Ogniskują się tu jak w soczewce ważne zagadnienia fotografii reżyserowanej – między innymi zupełnie inne spojrzenie na pojęcie *mimesis*, odgrywające w interpretacji i rozumieniu fotografii niezwykle ważną rolę.

92 Michele Bertolini, *La ri-creazione della quotidianità: medium, sguardo e costruzione finzionale nella fotografia di Jeff Wall*, *Aisthesis* 12(1) 2019.

93 Michele Bertolini, op. cit.

94 Wolfgang Bruckle, *Almost Merovingian: on Jeff Wall's relation to nearly everything*, [w]: *Photography after conceptual art*, Edited by Margaret Iversen and Diarmuid Costello, Wiley Blackwell 2010, s. 157.

Przedefiniowanie koncepcji mimesis

Zdaniem Agambena kryzys wiary w obraz można zaś wiązać z podstawową rysą na obrazie współczesnej kultury – z jednej strony, z chęcią tworzenia obrazów oryginalnych, mających moc efektywnego oddziaływania, przy jednoczesnym ich powielaniu, a z drugiej strony, z chęcią nadania obrazom technicznym charakteru niepowtarzalności. Współcześnie obraz jest też rozdarty między dwoma znaczeniami uobecniania: poietycznym – uobecnianie prawdy, wydobywanie prawdy o człowieku, a praktycznym – uobecnianie człowieka, potwierdzanie go w toku produkcji obrazów jako istoty produkującej obrazy, o której nie można powiedzieć więcej iż to, że produkuje obrazy.⁹⁵

Wróćmy na chwilę do podstawowej dla sztuki kwestii mimesis. Platońska koncepcja mimesis negowała prawdę obrazu jako podwójnie zapośredniczoną – jeśli obrazy naśladują rzeczy, a te z kolei są odzwierciedleniem idei – pomiędzy ideą a jej obrazem nie ma już związku opartego na przyległości – obrazy są surogatami rzeczywistości. W arystotelesowskiej koncepcji mimesis twierdzi się z kolei, że dzieło sztuki odbija rzeczywistość nie faktyczną, ale prawdopodobną. Stąd już tylko krok do zrozumienia paradoksu quasi-dokumentalnych fotografii Jeffa Walla. Są one nadal mimetyczne – w tym drugim znaczeniu pojęcia naśladownictwa, w którym relacja przyległości do świata zastąpiona została przez relację potencjalności. Quasi-dokumentalność, jak sądzę, wynika w tym kontekście ze świadomości teatralizacji samej rzeczywistości – wspomnianej już „symulakryzacji” świata: jeżeli świat i społeczeństwo stają się spektaklem, to jedyną możliwością ich opisanie jest re-kreacja owego spektaklu – przedstawienie poprzez zdublowaną inscenizację. Społeczeństwo spektaklu Guy Deborda staje się tu wyraźnym punktem odniesienia. Jak wiadomo, francuski filozof zaproponował – jako kategorię opisującą stan późno kapitalistycznego etapu rozwoju społeczeństwa – pojęcie spektaklu, przedstawienia stającego się pseudo-światem. Jak pisze: *Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia. [...] Oderwane od wszystkich przejawów życia obrazy łączą się we wspólnym nurcie, tam wszakże nie da się już przywrócić jedność tego życia.*

95 Mateusz Salwa, *Retoryka i terror obrazu. Biopolityka Giorgio Agambena w świetle antropologii obrazu Hansa Beltinga* [w:] *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, red. naukowa Beata Lisowska, Konrad Chmielecki, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015, s. 31.

Częstkowe ujęcia rzeczywistości scalają się w nową ogólną jedność, tworząc wyodrębniony pseudo świat, przedmiot czystej kontemplacji. Specjalizacja obrazów świata osiąga najwyższy stopień w świecie niezależnego obrazu, w którym kłamstwo samo się okłamuje.⁹⁶ Rzeczywistość zostaje zapośredniczona przez fikcjonalne obrazy, składające się na jeden wielki spektakl, narrację fikcyjną, w której świat zmysłowy zastąpiony zostaje przez skonstruowane i reżyserowane (przez ów dyskurs) przedstawienia. Media, będące technicznym kanałem produkcji spektaklu powielają go w nieskończoność, tworząc kolejne iluzje rzeczywistości.

O ile ideologiczne ujęcie Deborda, koncentrując się na "wymazywaniu" prawdy przez obraz, zaliczyć można do skrajnie pesymistycznych,⁹⁷ teoretyk fotografii Geoffrey Batchen w manipulacji obrazem widzi pewną zmianę paradygmatu. Jak trafnie zauważa, opisując słynny cykl Andreasa Muhler-Pohla pt. *Digital Scores*, będący wizualną reprezentacją zerojedynkowego zapisu skanu fotografii Nicephora Niepce'a: "*Digital Scores*" to kolejne przypomnienie, że fotografia już nie jest (jeśli kiedykolwiek była) kwestią bezwładnych, dwuwymiarowych odbić rzeczywistości zewnętrznej. Od co najmniej 1989 roku i wprowadzenia programu Adobe Photoshop na rynek, fotografia stała się, jak to określił francuski filozof Jean-François Lyotard, *Immatériel* – niematerialna (zasada, na której opiera się struktura operacyjna, nie jest stabilną «substancją», ale niestabilnym zespołem interakcji).⁹⁸

Bardzo ciekawym przykładem subwersywnie pojętej mimesis są prace Alison Jackson – tu mimesis przybiera formę kreacji pewnej nieistniejącej hiperrzeczywistości, ale jest także imitacją pewnej, bardzo określonej stylistyki – Jackson wykorzystuje aktorów, tworząc obrazy do złudzenia przypominające migawkowe, nieczyste, prawie przypadkowe ujęcia "streetowe", w których owa nieperfekcyjność staje się dodatkowym poziomem znaczenia. Zabieg ten uprawomocnia w pewnym sensie "prawdziwość" fotografowanych sytuacji, sprawiając wrażenie, że zdjęcia zrobione były z ukrycia, bez możliwości precyzyjnego ustawienia parametrów ekspozycji i kadru.

96 Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, PIW, Warszawa 2006, s. 33.

97 Píše Tomasz Załuski: „Spektakl” oznacza sytuację, w ramach której wszelka bezpośrednia, zmysłowa rzeczywistość zostaje zastąpiona przez niezależniące się od niej obrazy. Teraz to one, już w swej własnej immanencji, jawią się jako to, co rzeczywiste, bezpośrednie, zmysłowe – i jako takie domagają się akceptacji. Ze względu na swój zgeneralizowany, monolityczny charakter same ją też sobie zapewniają. Tomasz Załuski, *Od „społeczeństwa spektaklu” do „sceny ekspozycji”*. [w:] *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, redakcja naukowa Konrad Chmielecki, Beata Lisowska, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015, s. 14.

98 Geoffrey Batchen, *Each Wild Idea – Writing Photography History*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England 2000, Massachusetts Institute of Technology, s. 179, pdf.



Alison Jackson

Jak pisze Richard Smith: *Prace Jackson dotyczą woyeryzmu, naszej potrzeby wiary oraz symulacji. Zręcznie używa aktorów lub zatrudnia sobowtóry celebrytów i osobistości publicznych, aby produkować przekonująco realistyczne zdjęcia w stylu paparazzi lub dokumentalnym, [...] Badając fenomen stworzony przez przemysł mediów i public relations zwany „kultem celebrytów”, Jackson stara się zbadać różnicę w dzisiejszej kulturze celebrytów między „prawdziwym” a „fałszywym”, „rzeczywistym” a „wyobrażonym”, „oryginalnym” a „kopią”. To założenie jest obecnie zamazane, zdezorientowane i niepewne, co sprawia, że podobieństwo i fantazja mogą być mylone z rzeczywistością i wiarygodnością. [...] Jej fotografie, jak twierdzi, nie są „fałszywe” ani nie są testem „prawdy”, ale są „rzeczywiste” tak samo, jak wszystko inne w dziwnym, hiperrealnym świecie kultury; celem jej zdjęć jest właściwie zastąpienie rzeczywistości, a nie tworzenie fałszerstw. Nie ma retuszu, sztuczek ciemniowych ani manipulacji cyfrowych, ponieważ celem Jackson jest pokazanie rzeczywistości.⁹⁹*

Mimo zastosowania innej zasady tworzenia obrazu widzę w tym sposobie myślenia i opisywania świata duże podobieństwo do mojego projektu. Fundamentalne dla mnie jest zawieszenie pytania o prawdę fotografii – w tym kontekście przesunięcie punktu ciężkości z dylematu „prawdziwe/fałszywe” w stronę „rzeczywiste” jest kluczem interpretacji.¹⁰⁰

99 Richard G. Smith, 2004-2018 *international Journal of Baudrillard Studies*, Vol. 16, Number 1 (January 2020).

100 Moa Goysdotter pisze: W katalogu wystawy poświęconej sztuce postmodernistycznej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Sztokholmie kurator Lars Nittve opisał kondycję postmodernistyczną jako „bagnó elektronicznej plazmy, w której filary naszego nowoczesnego widzenia świata – czasu liniowego, przestrzeni logicznej, spójnego podmiotu – załamują się; hiperprzestrzeń, w której różnica między prawdziwym a fałszywym, autentycznym a podrabianym, oryginalnym a kopią,

CYKL FOTOGRAFII MANIPULOWANYCH

*Weszliśmy w erę cyfrową. A era cyfrowa weszła w nas. Już nie jesteśmy tymi samymi ludźmi, którymi kiedyś byliśmy.*¹⁰¹

Fred Ritchin

Fotografie stanowiące część wizualną rozprawy doktorskiej, z jednej strony stanowią ilustrację opisanych powyżej założeń systematyzacyjnych, a z drugiej odnoszą się bezpośrednio do omawianego przeze mnie typu obrazów, będących czystymi symulakrami. Są przekazami bez desygnatu, w których wprowadzicie poszczególne fragmenty są cytatami z rzeczywistości, już jednak, jako całość, mimo pozorów prawdopodobieństwa, nie mogą być traktowane jako dowód na istnienie obrazowanych sytuacji czy stanów rzeczy.

W swojej warstwie formalnej nawiązują do stylistyki fotografii migawkowej, poprzez niedoskonałości kompozycji, brak perfekcyjnej ekspozycji i idealnej ostrości. Celowo akcentuję „przypadkowość” ujęć, by nadać im charakterystyczny streetowy wygląd. Mimo całkowitej manipulacji fotografie te – jako że zostały zbudowane z realnie istniejących rejestracji – mogą być odbiciem jednej z możliwych wersji rzeczywistości. Są w pewnym sensie zawieszane w przestrzeni potencjalności i kombinatoryki – zupełnie inaczej niż generowane przez algorytmy sztucznej inteligencji obrazy, których materia powstaje ex-nihilo – wyłącznie jako rzeczywistość wyobrazona, której budulcem nie są nawet cyfrowo przetworzone odbicia realności. Wspominam tu, niezwykle modną ostatnio, metodę generowania obrazów przez AI niejako z obowiązku, gdyż mimo pozorów podobieństwa do stworzonych przez mnie obrazów fotograficznych (symulakra), obrazy generowane przez sztuczną inteligencję są zupełnie innym bytem, niż prezentowane fotografie.

Jednocześnie, o czym pisałem omawiając twórczość Jeffa Walla, wchodzące w skład projektu obrazy fotograficzne, posiadają ową palimpsestowo – warstwową konstrukcję znaczeniową. Na pozorną czystą „streetowość” sceny nakłada się świadomość montażu i manipulacji. Żadna z warstw nie wyczerpuje interpretacji – rodzi się ona na ich przecięciu, a raczej na płaszczyźnie ich palimpsestowej opalizacji. Tak skonstruowane obrazy są badaniem granic fotografii, zarówno pod

zostaje wchłonięta przez coraz gęstszy przepływ przekazywanej i symulowanej „rzeczywistości”. Cyt. za: Moa Goysdotter, op. cit., s. 119.

101 Fred Ritchin, *After Photography*, Norton & Company, 2009, s. 9.

kątem nośnika znaczeń, jak i konstrukcji formalnej – są pytaniem na ile zbudowana według pewnych reguł, w pewnym sensie laboratoryjnie wyprodukowana fotografia, jest w stanie odzwierciedlić rzeczywistość.¹⁰² Trafnie mówi o tym zjawisku w jednym z wywiadów Max Pinckers: *Fotografowie myślą o zdjęciu, podczas gdy ludzie, którzy umieją robić zdjęcia, niekoniecznie myślą o tym, co kryje się za zdjęciem. I myślę, że właśnie dlatego teraz tym bardziej stanowisko fotografa polega na krytyce i refleksji nad mediami oraz zastanowieniu się nad tym, jaką pozycję zajmują one w społeczeństwie, a nie na wytwarzaniu kultowych, urzekających obrazów, które mogą zmienić sposób myślenia ludzi na jakiś temat. Fotograf staje się bardziej autorefleksyjny, co moim zdaniem jest dobre. Zwłaszcza ze względu na to, jak dzisiaj łatwo można manipulować obrazami i na fakt, że odbywa się to na znacznie bardziej masową skalę niż wcześniej.*¹⁰³

Cykl fotografii manipulowanych z jednej strony jest więc badaniem formalnych możliwości fotografii (budowa według pewnych reguł narracyjnych), a z drugiej, realizując zasadę swego rodzaju reżyserowania sceny, w warstwie przekazu, nawiązuje do koncepcji, określonej przez Guy Deborda procesem *détournement* (dosłownie odwrócenie, lub przekształcenie).

W teorii sztuki i teorii kultury *détournement* to praktyka artystyczna polegająca na kreatywnym przekształcaniu i deformacji już istniejących dzieł, tekstów, obrazów czy filmów w celu stworzenia nowych treści o odmiennym znaczeniu i kontekście. *Détournement* jest jedną z metod, wykorzystywanych do podważenia ustalonego porządku ideologicznego. Jest to rodzaj krytyki, którą Debord określił jako *przeciwieństwo cytatu*,¹⁰⁴ ponieważ stanowi język antyideologiczny zdolny do „kradzieży” obrazu społeczeństwa, bez udzielania jakiegokolwiek wyjaśnienia, czy uprawomocnienia.

Owo dokonywane przez mnie przekształcenie rozgrywa się na płaszczyźnie kombinatorycznego zestawiania fragmentów wykonanych przeze mnie fotografii – lokuje się gdzieś pomiędzy *bricolagem*¹⁰⁵ a inżynierską konstrukcją.

102 Fred Ritchin pisze: *W cyfrowej opowieści nie tylko można dowolnie przedstawiać sekwencje, ale historia może być skrzyżowana, zmutowana, połączona, złożona z licznymi innymi mediami, odpowiadać w „czasie rzeczywistym” i rozwijać się w nieskończoną ilość sposobów, które mają niewiele wspólnego z codziennym sensem.* Fred Ritchin, op. cit., s. 18.

103 <https://www.femalemag.com.sg/culture/max-pinckers-photographer-leica-north-korea-award-interview/>

104 Guy Debord, op. cit.

105 *Przetrwała zresztą wśród nas pewna forma aktywności, pozwalająca dość dobrze uchwycić na gruncie techniki, czym - na gruncie teoretycznym - może być wiedza, którą chętniej nazwalibyśmy „pierwotną” niż prymitywną. Jest to forma aktywności pospolicie nazywana w języku francuskim *bricolage*.* C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, Warszawa 1969, s. 30.

Jak pisze Joanna Żak-Bucholc: *Ktoś uprawiający bricolage – bricoleur, to ten, kto używa własnych rąk, postępując się środkami zastępczymi w porównaniu do zawodowców, jak pisze Lévi-Strauss. Postępuje się, innymi słowy, tym co ma na podorędziu, elementami „gotowymi”, istniejącymi, zanim bricoleur zwróci na nie uwagę, chcąc przystosować do własnych celów (na gruncie np. sztuk plastycznych analogicznym działaniem byłby zapewne collage). „Zawodowcem” w ujęciu Lévi-Strauss’a byłby inżynier (czy też uczonek, w dalszym ciągu wywodu pojawia się bowiem i ta postać), ktoś, kto nie tyle przystosowuje potrzebne mu „narzędzia”, ale je wytwarza, tak by użyć w danym, konkretnym, zamierzonym projekcie. Bricoleur tymczasem postępuje się składnikami, które nie zostały „wytworzone” wyłącznie na potrzeby celu. One już istnieją, choć manipulując nimi, bricoleur nadaje im niejako nowy sens w nowym układzie.*¹⁰⁶

Z jednej strony – „oryginalne” fotografie, których elementy zostały użyte do tworzenia nowych obrazów, powstały z zamysłem późniejszego ich przekształcenia, z drugiej sama materia i charakter fotografii nie pozwalają na precyzyjne zaplanowanie końcowego ich wyglądu. W takim działaniu zależało mi na tym aby nie utracić aspektu charakterystycznej dla fotografii streetowej nieprzewidywalności, mając jednocześnie możliwość swobodnego kreowania i manipulowania fragmentami obrazów.

Zasada bricolażowej konstrukcji również opiera się na wpisaniu elementu przypadkowości, nieprzewidywalności w sam proces twórczy – nie chodzi o to, by precyzyjnie zaplanować wygląd konstruowanego obrazu, ale na przyzwolenie by pewne elementy różnych fotografii „zagrały ze sobą”, zespoliły się – tak jak w tradycyjnej fotografii streetowej elementy świata – tworząc nową jakość. Koncepcja hazard objective (obiektywnego przypadku) jako praktyka surrealistów,¹⁰⁷ może być jednym tropów, opisujących ten sposób kreacji.

Choć, o czym już była mowa, fotografia streetowa z definicji nie uzurpuje sobie prawa do bycia relacją z rzeczywistością, jej dokumentalnym zapisem, to – co oczywiste – jest na wielu poziomach tej rzeczywistości interpretacją.

W cyklu prezentowanych fotografii pokazuję zestawione ułamki i fragmenty „świata wokół mnie”, nurtu otaczającej mnie rzeczywistości. Niezależnie od zasady konstrukcyjnej cyklu, polegającej na montażu i zestawianiu ze sobą elementów

106 Joanna Żak-Bucholc: *Bricolage Lévi-Straussa i dekonstrukcjonizm Derridy*, <https://www.racjonalista.pl/kk.php/s,2508/k,2>

107 Henri Cartier Bresson napisał: *Zawdzięczam surrealizmowi to, że nauczył mnie abym pozwalał obiektywowi zaglądać w grzyby nieświadomości i przypadku*. Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye*, Aperture, New York 1999, s. 98.

różnych fotografii, konstruuje nieistniejące, lecz możliwe światy, a co za tym idzie, pozwalają im wypełniać się znaczeniem. Można powiedzieć, że owo znaczenie buduje się na podobnej zasadzie jak w opisywanym (Jeff Wall) palimpsestowym przenikaniu się warstw sensów. Fundamentalnym pojęciem jest ruch owych znaczeń – ruch płynący od świadomości, że mamy do czynienia z obrazem manipulowanym, realizującym pewne reguły konstrukcyjne, do samej treści – narracji, bohaterów, świata przedstawionego. Sposób bycia takiego obrazu w stosunku do obrazów „tradycyjnych” można opisać następująco:

Jeżeli obrazy analogowe wychodziły od przedmiotu i zorientowane były od obiektywności ku subiektywności, to symulacje cyfrowe odwracają ten kierunek. Wychodzą one już od gotowej „wizji”, ukształtowanego mentalnie obrazu, który materializuje się w twórczym procesie. Kontynuując porównanie z percepcją ludzką, jeśli tworzenie obrazów analogowych nasuwa skojarzenia związane z powstawaniem obrazu na siatkówce oka, obrazy cyfrowe przypominają proces psychicznego przetwarzania obrazów. Podobnie jak w przypadku wyobrażenia i halucynacji, przedmiotem przetwarzania nie jest obraz znajdujący się w polu widzenia człowieka (bądź przed obiektywem), ale obiekt stanowiący treść psychicznego odzwierciedlenia (ukształtowany już obraz analogowy lub psychiczny).¹⁰⁸

Adekwatnym określeniem wydaje się tu być pojęcie *prezentacji* – sytuowane w kontraście do *reprezentacji*:

Z jednej strony reprezentacja jest przywołaniem obecności przedmiotu reprezentowanego, z drugiej strony owa obecność odnosi się do czasu minionego, nie jest w żadnym aspekcie teraźniejszym wymiarem egzystencji obrazu, a nawet może być rozumiana jako nieobecność. Natomiast w wypadku prezentacji mamy do czynienia z symulacją albo antycypowaniem wydarzeń realnych, albo ich przywoływaniem w czasie teraźniejszym.¹⁰⁹

W perspektywie interpretacyjnej fotografii te mieszczą się raczej w porządku metafory niż metonimii – nie odnoszą się do rzeczywistości na zasadzie podobieństwa i przyległości, ale raczej ją przekraczają, kierując się w stronę przenoszenia znaczeń na różnorodne szczeble interpretacji. Jak pisze David Bate, dobry doku-

¹⁰⁸ Edyta Stawowczyk, *Obraz w epoce systemów cybernetycznych*, {w:] Kultura i sztuka u progu XXI wieku, red. Sław Krzemień-Ojak, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1997, cyt. za: Konrad Chmielecki, *Obrazy, które nie są już obrazami. Wizualność obrazu cyfrowego w antropologii obrazu Hansa Beltinga*, [w:] *Widzialność/wizualność obrazu cyfrowego. Pomiędzy fenomenologią a kulturą wizualną*, red. Aleksandra Łukaszewicz-Alcaraz, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin, s. 4.

¹⁰⁹ Konrad Chmielecki, op. cit., s. 9.

ment to dobra interpretacja życia realnego, taka która *rozświetla fakt*. Nieważne czy mówimy o fotografii manipulowanej, ustawianej, aranżowanej – chodzi o interpretację, nie o obiektywność czy prawdę.¹¹⁰

I, mimo że fotografie w prezentowanym cyklu mogą być czytane tylko jako „obiekty teoretyczne”, to również stanowią rodzaj refleksji i właśnie subiektywnej interpretacji dotyczącej różnych aspektów współczesności: polityki, kultury, relacji społecznych, stylu życia, jednym słowem – można je też rozumieć jako fikcjonalną opowieść o pewnym tu i teraz. W efekcie są zapisem pewnej syntezy rzeczywistości, w którym medium fotograficzne pełni funkcję (poprzez opisywaną wcześniej tendencję do jego rozumienia jako gwaranta obiektywizmu) uwierzytelniania i potwierdzania „realności” fotografowanych sytuacji. Przedstawiony świat jest przestrzenią drobnych zderzeń różnych rzeczywistości, spod których podszewki prześwitują (właśnie poprzez owe zderzenia) obrazy groteskowe, często komiczne, niejednokrotnie budzące niepokój. Jednak, mimo iż niektóre z nich mogą sprawiać wrażenie publicystycznego komentarza do rzeczywistości, daleki jestem od takiego ich rozumienia – w końcu nie można na poważnie komentować czegoś, co przecież nie istnieje. Jako prezentacja (a nie reprezentacja!) fotografie te mogą być potraktowane jako samoznający się komentarz. Celowa gra znaczeń, tworząca się pomiędzy obrazem, który przecież jest dany, a świadomością, że nie stoi za nim rzeczywistość, a co najwyżej porozbijane jej fragmenty, jest fundamentalną intencją cyklu. To w grze, czyli w ruchu rodzi się ciąg sensów, przechodząc od poczucia realności sceny do całkowitej negacji owej realności. Tak zbudowane obrazy są, moim zdaniem, w pewnym sensie „bardziej realne” od „czystych” fotografii – nie odnoszą się bowiem do przypadkowego momentu uchwycenia fragmentu rzeczywistości, są raczej „fotografiami” obrazu mentalnego, niż relacjami ze świata.

Interesuje mnie wydobywanie – poprzez detal, scenę, gest, zestawienie postaci, kontekst, pewnej ukrytej rzeczywistości, która odśłania się na krótki moment.

I choć to odśłonięcie jest symulacją, prawda obrazu staje się ważniejsza od „obiektywnej” relacji. Absurd, groteska, komizm i groza rzeczywistości, w której jesteśmy zanurzeni, mają w ten sposób szansę zaistnieć w pełnym wymiarze.

110 Jak zauważa Jon Grierson: *Jedyną rzeczywistością, która się liczy na końcu, jest głęboka interpretacja. Nie ma znaczenia, czy ta interpretacja pochodzi ze studia, czy z filmu dokumentalnego, czy też sali koncertowej. Ważna jest interpretacja i głębokość interpretacji.* John Grierson, *The Documentary Film Movement: An Anthology*, Ian Aitken, ed. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998) cyt. za: David Bate, *Photography: The Key Concepts*, Oxford, Berg 2016, s. 58.

W tym kontekście słowem kluczem wydaje mi się pojęcie *infraordinaire* – podzwyczajne, określenie użyte przez Georges'a Pereca we wstępie do *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, książki napisanej przez weekend w jednej z paryskich kawiarni, w której autor obserwując przepływającą rzeczywistość precyzyjnie ją ewidencjonował/opisywał, bez żadnych literackich tropów, rejestrując beznamiętnie przepływające przed oczami obrazy. Perec pisze: *To, co naprawdę się dzieje, to, co przeżywamy, reszta, wszystko inne, gdzie to jest? To, co dzieje się każdego dnia i powraca każdego dnia, to, co jest banalne, codzienne, oczywiste, powszechne, zwyczajne, szum w tle, rutyna, jak można to uwzględnić, jak można to kwestionować, jak można to opisać? [...]. Być może chodzi o wreszcie stworzenie naszej własnej antropologii: tej, która będzie mówić o nas, która będzie szukać w nas tego, co przez tak długi czas rabowaliśmy u innych. Już nie egzotyczne, ale endotyczne.*¹¹¹

Poszukiwanie tego, co endotyczne, czyli przeciwieństwa egzotycznego; tego, co przedrostek “pod” akcentuje w złożeniu “podzwyczajne”, jak mi się wydaje, jest istotą stworzonego cyklu.

111 Georges Perec, *An Attempt at Exhausting a Place in Paris*, Wakefield Pr. 2010.

PODSUMOWANIE

Rozprawa doktorska dotyczy analizy szeroko rozumianej fotografii streetowej jako problematycznego nurtu fotografii, szczególnie w jego nietradycyjnej współczesnej wersji, odbiegającej zasadniczo od założeń klasycznej formy gatunku. W pracy przedstawione zostały perspektywy teoretyczne, lokujące fotografię streetową w przestrzeni gatunków hybrydowych, niepoddających się prostym klasyfikacjom. Po zarysowaniu podstawowych problemów, związanych z definicją fotografii streetowej, podjęta została próba udowodnienia, iż jest możliwe, przy zastosowaniu pojęciowej siatki narratologii strukturalnej, potraktowanie fotograficznych wypowiedzi wizualnych jako jednostek narracyjnych, opierających się o podobne struktury jak wypowiedzi językowe (opowiadanie). Podążając tropem *Analizy strukturalnej opowiadań* Rolanda Barthesa, wyodrębnione zostały dwa podstawowe typy obrazowania – w zależności od stopnia funkcjonalności narracji fotograficznych (fotografie oparte na funkcjach i oznakach). W ramach tego podstawowego podziału na przykładach opisane zostały poszczególne podkategorie fotografii silnie funkcjonalnych, w oparciu o logikę relacji sekwencji narracyjnych wobec siebie – relacji kontrastu, podobieństwa, relacji rozłącznej. W przypadku fotografii niefunkcjonalnych, opartych na oznakach, wyodrębnione zostały grupy bazujące na oznakach właściwych (odpowiedzialnych za nastrój i atmosferę) i oznaki informacyjne – dostarczające “czystą” wiedzę na temat świata przedstawionego.

Stworzona została więc propozycja metodologiczna oraz zestaw pojęciowych narzędzi, za pomocą których przekaz fotograficzny można ująć w syntetyczne ramy dyskursu typologicznego, opartego o skończoną ilość kategorii.

Problemy związane z interpretacją i statusem obrazu fotograficznego omówione zostały w rozdziale poświęconym stanowi wiedzy we współczesnej nauce o obrazie. Syntetycznie zarysowane zostały koncepcje z kręgu zwrotu obrazowego – przede wszystkim Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella, filozofii fotografii Vilema Flussera, ujęcie antropologiczne Davida Freedberga i Hansa Beltinga, filozofia obrazu Georgesa Didi-Hubermana, teoria postfotografii Joana Fontcuberty.

Analiza konstrukcji narracyjnych oraz przedstawienie teoretycznego tła dotyczącego dyskursu o obrazie umiejscawia cykl fotografii, będący częścią pracy doktorskiej, w szerokim kontekście historii i teorii fotografii, pozwalając zrozumieć zasadę konstrukcji części wizualnej, a także jej uwikłania historyczne i interwizualne odniesienia.

Omówione zostały także różne aspekty fotografii manipulowanej i reżyserowanej (w ujęciu historycznym i teoretycznym) pod kątem relacji obrazu do rzeczywistości i kwestii swoiście pojętej mimesis, przede wszystkim w oparciu o koncepcję *społeczeństwa spektaklu* Guy Deborda i koncepcję *simulacrum* Jeana Baudrillarda. Ten teoretyczny aspekt odnosi fotografie cyklu doktorskiego do już istniejących praktyk artystycznych, a także pozwala zrozumieć odrębność zastosowanej przeze mnie metody twórczej w stosunku do tradycji gatunku. W końcowej części rozprawy opisana została sama metoda twórcza, dotycząca części wizualnej rozprawy, a także kierunki możliwej interpretacji wykonanego cyklu fotografii.

SUMMARY

The doctoral thesis focuses on the analysis of street photography in its broad sense as a problematic genre of photography, especially in its non-traditional contemporary version, diverging significantly from the principles of the classical genre. The thesis presents theoretical perspectives that position street photography within the space of hybrid genres that defy simple classifications. After outlining the fundamental issues related to the definition of street photography, an attempt is made to demonstrate that it is possible, using the conceptual framework of structural narratology, to treat photographic visual expressions as narrative units, based on similar structures to linguistic expressions (narratives). Following Roland Barthes' structural analysis of narratives, two basic types of visual representation are distinguished - depending on the degree of functionality of photographic narratives (photographs based on functions and signs). Within this basic division, specific subcategories of highly functional photography are described, based on the logic of relationships between narrative sequences - contrast relationships, similarity relationships, and disjunctive relationships. In the case of non-functional photography based on signs, groups are identified based on intrinsic signs (responsible for mood and atmosphere) and informational signs - providing "pure" knowledge about the represented world.

Therefore, a methodological proposal and a set of conceptual tools have been developed to frame photographic communication within the synthetic framework of typological discourse, based on a finite number of categories. Issues related to the interpretation and status of the photographic image are discussed in a chapter dedicated to the state of knowledge in contemporary image science. Concepts from the field of the "pictorial turn" are synthetically outlined - primarily those of Gottfried Boehm and W.J.T. Mitchell, Vilem Flusser's philosophy of photography, David Freedberg and Hans Belting's anthropological approach, Georges Didi-Huberman's philosophy of the image, and Joan Fontcuberta's post-photography theory.

The analysis of narrative constructions and the presentation of the theoretical background regarding the discourse on the image contextualize the cycle of photographs, which is part of the doctoral thesis, within the broader context of the history and theory of photography. This allows for an understanding of the principle of constructing the visual part as well as its historical implications

and intervisual references.

Various aspects of manipulated and directed photography are also discussed (from a historical and theoretical perspective) in terms of the relationship between the image and reality, as well as the concept of mimesis in a unique sense. This discussion is primarily drawn from the concepts of the society of spectacle by Guy Debord and the concept of simulacrum by Jean Baudrillard. This theoretical aspect relates the photographs in the doctoral cycle to existing artistic practices and aids in understanding the distinctiveness of the creative method I employ in relation to the genre's tradition.

In the final part of the thesis the creative method itself, concerning the visual component of the thesis, is described along with potential directions for interpreting the completed cycle of photographs.

BIBLIOGRAFIA

- Azoulay Ariella Aïsha, *Potential History, Unlearning Imperialism*, Verso 2019.
- Bate David, *The Memory of Photography*, „Photographies” 3 (2), 2010.
- Barthes Roland, *Mit i znak*, PIW, Warszawa 1970.
- Barthes Roland, *Przekaz Fotograficzny* [w:] „Konteksty”, nr 3-4, 2014.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia, Warszawa 2008.
- Barthes Roland, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- Batchen Geoffrey, *Each Wild Idea - Writing Photography History*, The Mit Press Cambridge, Massachusetts London, England 2000. Massachusetts Institute of Technology.
- Batchen Geoffrey, *Negative/Positive a history of photography*, Routledge 2021.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Bertolini Michele, *La ri-creazione della quotidianità: medium, sguardo e costruzione finzionale nella fotografia di Jeff Wall*, „Aisthesis” 12(1) 2019.
- Boehm Gottfried, *O obrazach i widzeniu*, Universitas, Kraków 2014.
- Bourdieu Pierre, *Photography a middle-brow art*, Polity Press, Cambridge 1990.
- Brożyński Paweł, Jędrzejczyk Małgorzata, red., *obraz/ciało*, Wydawnictwo Bunkier Sztuki, Kraków 2013.
- Burgin Victor, *Thinking photography*, Macmillan Press Ltd., Hampshire 1982.

Burzyńska Anna, *Poststrukturalizm, dekonstrukcja, feminizm, gender, dyskursy mniejszości i co dalej?*, XXX Konferencja Teoretycznoliteracka; 2001-09-09; 2001-09-15; Krasieczyn.

Barrett Terry, *Krytyka fotografii, jak rozumieć obrazy*, Universitas, Kraków 2014.

Benjamin Walter, *Anioł Historii*, Wydawnictwo poznańskie, Poznań 1996.

Cartier-Bresson Henri, *The Mind's Eye*, Aperture, New York 1999.

Cotton Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Universitas, Kraków 2010.

Czapliński Przemysław, *Symulakry i symulacja*, „Gazeta Wyborcza” 2006-02-10.

DeBolle Leen, *Jeff Wall and the Poetic Picture: With Bergson and Deleuze towards a Photo-theory beyond Representation*, Rhizomes, Issue 23 (2012).

Debord Guy, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, PIW, Warszawa 2006.

Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, Universitas, Kraków 2012.

Didi-Huberman Georges, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011.

Durden Mark, *Fifty Key Writers on Photography*, Routledge 2013.

Dyer Geoff, *The ongoing moment*, Vintage books, New York 2007.

Dzionek Michał, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos”, nr 2-3, 2004.

Eco Umberto, *Szaleństwo katalogowania*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009.

Elkins James, *What Photography Is*, Routledge 2011.

Emerling Jae, *Photography, History and Theory*, Routledge 2012.

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

Fontcuberta Joan, *La furia delle immagini*, Giulio Einaudi editore, Torino 2018.

Freedberg David, *The power of images*, The University Of Chicago Press, London 1989.

Goysdotter Moa, *Impure vision - American staged photography of the 70s*, Nordic Academic Press 2013.

Grunndberg Andy, *Crisis of the real, Writings on photography since 1974*, Aperture Foundation 1999.

Guzel Denis *Introduction to meta-photography: A self-reflexive and self-critical mirror for photography in digital culture*, a thesis submitted in conformity with the requirements for the master's degree in history and theory of photography, Sotheby's Institute of Art / University of Manchester.

Higgins Jackie, *The world atlas of street photography*, Tahmes and Hudson 2014.

Holly Michael Ann (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, Yale University Press, New Haven-London 2002.

Howarth Sophie, McLaren Stephen (edt.), *Street Photography Now*, Thames & Hudson 2011.

Iversen Margaret and Costello Diarmuid (edt.), *Photography after conceptual art*, Wiley Blackwell 2010.

Jakubowicz Michał, *Fotografia w nurcie teoriopoznawczym*, „Zeszyty Naukowe KUL” 60 (2028), nr 1 (241).

Jeffrey Ian, *Jak czytać fotografię, lekcje mistrzów fotografii*, Universitas 2009.

Michał Kaczmarczyk, *Inwazja tricksterów. Uwagi krytyczne o myśli społecznej Bruno Latoura i jej polskiej recepcji*, Studia Socjologiczne 2019.

Kołodziej Jacek H., *Narratologia w badaniach komunikacji politycznej, metodologiczne przymiarki*, „Polityka i Społeczeństwo” 1(15) / 2017.

Krauss Rosalind, *Two Moments from the Post-Medium Condition*, „October magazine” 116, Spring 2006.

Krauss Rosalind, *A Note on Photography and the Simulacral*, „October” 31 (1984).

La Grange Ashley, *Basic Critical Theory for Photographers*, Focal Press 2005.

Leighton Massoni Anne, Shindelman Marni, *The Focal Press Companion To The Constructed Image In Contemporary Photography*, Routledge 2019.

Leśniak Andrzej, *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna*, IBL PAN, Warszawa 2013.

Leśniak Andrzej, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2012.

Leśniak Andrzej, *Polityczne doświadczenie obrazu. O Obrazie krytycznym (obrazie krytyki) Georges'a Didi-Hubermana*, „Teksty drugie” 2016, nr 5.

Leśniak Andrzej, *Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady. „Obrazy mimo wszystko” Georgesa Didi-Hubermana i „Respite” Haruna Farockiego*, „Teksty Drugie” 2010.

Lévi-Strauss Claude, *Myśl nieoswojona*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969.

Lisowska Beata, Chmielecki Konrad, red., *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.

Machtyl Katarzyna, *Semiotyki obrazu. Reprezentacje i przedmioty*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM w Poznaniu, Poznań 2017.

- Maćkowiak Anna, *Antropologia obrazu według Didi-Hubermana: obrazy mimo wszystko czy obrazy - fetysze?*, „Obieg” 2009.
- Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard, red., *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006.
- Mikuriya Junko Theresa, *Historia światła – idea fotografii*, Universitas, Kraków 2018.
- Mitchell William J.T., *Czego chcą obrazy*, Narodowe Centrum Kultury 2015.
- Mitchell William J. T., *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones”, 2006, nr 17.
- Müller-Pohle Andreas, Neubauer Bernd red., *Glossary, „European Photography”* 1992, nr 2, vol. 13.
- Nycz Ryszard, *Kultura jako czasownik, sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017.
- Olek Jerzy, *Nie tylko o fotografii*, Universitas, Kraków 2020.
- Peres R. Michael (edt.), *Focal Encyclopedia of Photography*, Focal Press, 2007.
- Grundenberg Andy, *Crisis of the real, Writings on photography since 1974*, Aperture 2005.
- Propp Władimir, *Morfologia bajki*, „Pamiętnik Literacki” 59/4, 203-242, 1968.
- Ritchin Fred, *After Photography*, Norton & Company 2009.
- Rose Gillian, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Rosner Katarzyna, A. J. *Greimasa semiotyka narracji*, „Pamiętnik Literacki” 67/2, 1976.

Rouillé André, *Fotografia, między dokumentem a sztuką współczesną*, Universitas, Kraków 2007.

Scott Clive, *Street photography from Atget to Cartier-Bresson*, I.B.Tauris & Co.Ltd., 2009.

Sikora Sławomir, *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, „Rocznik Historii Sztuki”, tom XXXI, Wydawnictwo Neriton, 2006.

Sikora Sławomir, *Fotografia, między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004.

Smith Richard G., 2004-2018 „International Journal of Baudrillard Studies”, Volume 16, Number 1 (January 2020).

Solomon Godeau Abigail, *Photography after photography*, Duke University Press 2017.

Sontag Susan, *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009.

Schwartz, Joan M. . Records of Simple Truth and Precision", *Photography, Archives, and the Illusion of Control*, „Archivaria” 50 (November) 2000.

Van Alphen Ernst, *Krytyka jako interwencja, sztuka, pamięć, afekt*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Walczyk Tomasz, *Bomba symulaków: scena rzeczywistości ukryta za kurtyną symulacji: spektakl Hiperrzeczywistości*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 21, 2015.

Walden Scott, red., *Fotografia i filozofia, Szkice o pędzlu natury*, Universitas, Kraków 2013.

Werner Gabrielle, *Nie każdy zwrot ku obrazowemu oznacza to samo. O koncepcjach Gottfrieda Boehma i W.J.T. Mitchella oraz nieoczekiwanym spotkaniu z teorią mediów Friedricha Kittlera na polu (braku) teorii obrazu*, [w:] obraz/ciało, red. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Bunkier Sztuki, Kraków 2013.

Westerbeck Colin, Meyerowitz Joel, *Bystander, A History of Street Photography*, Laurence King Publishing 2018.

Wiatr Przemysław, Sanakiewicz Marcin, red., *Vilem Flusser i kultura mediów*, Lublin 2021.

Yale Preston Madeline, *Building images, building spaces*, The Focal Press Companion to the constructed Image in Contemporary Photography, Routledge 2019.

Zawojski Piotr, red., *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.

Zeidler-Janiszewska Anna, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 2006, nr 4.

Ziętek Agnieszka, *Jean Baudrillard wobec współczesności*, Universitas, Kraków 2013.

Strony internetowe

candidpublicphotography.com

<http://rbomba.pl/archives/105>

<http://www.jstor.org/stable/778356>

<https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/książki/12838>

<https://collection.qagoma.qld.gov.au/stories/631/>

<https://www.dwutygodnik.com/artykuł/8331-brak-dyscypliny-przynaleznosc-mieszana.html>

<https://www.femalemag.com.sg/culture/max-pinckers-photographer-leica-north-korea-award-interview/>

<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/the-joy-of-seeing-magnum-street-photography/>

<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/street>

<https://www.racjonalista.pl/kk.php/s,2508/k,2>

Publikacje w formacie PDF

Belov-Belikow Andrey, *Contemporary street photography. Its place between art and documentary in the era of digital ubiquity*, 2017.

Goldoni Giacomo, *The Art of Construction. How staged worlds affects documentary photography*, London College of Communication.

08.10.2023

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'A. Belikov', with a long horizontal stroke extending to the right.