

Stefan Czyżewski
PWSFTviT – Łódź

Miejsce miejsca fotografii

Wydawać by się mogło, że podstawowym wyzwaniem stojącym dziś przed fotografią jest dostosowanie się jej do charakteru zmian, jakie zachodzą we współczesnych mediach zdominowanych przez elektronikę. Po krótkim zastanowieniu się nad powyższą tezą, szybko przeprowadzamy jej korektę – otóż z całą pewnością problem ten nie dotyczy fotografii samej w sobie, lecz – jeśli już zgodzimy się, że w ogóle istnieje – to jest on wewnętrzną sprawą krytyków i ogólnie refleksji teoretycznej, nie zaś samej fotografii. Jednak czy tak jest naprawdę?

Oczywistym faktem jest, że w ponowoczesnym, zmacdonaldyzowanym świecie, mozaikowy charakter postmodernistycznej komunikacji wymusił zmiany w funkcjach, jakie fotografia pełniła i dalej pełni w ikonosferze, ale czy rzeczywiście mamy do czynienia z czymś zupełnie nowym w historii. Przecież od swych początków, fotografia potrafiła sobie znaleźć miejsce w ówczesnej ikonosferze i ciągle poszerzać obszary, na których dopiero co zaczynała funkcjonować. Dość wspomnieć np. problem „gatunków” czy też „rodzajów” fotografii – jakże szybko fotografia odkryła, że może być reportażową, dokumentalną, krajoznawczą i etnograficzną, a także kreacyjną, czy też nawet naukową, przykłady można by wymieniać dalej i dalej, aż po... pornograficzną. Każdy album dotyczący historii fotografii dostarcza mnóstwa zdjęć będących przykładami różnorodnego zastosowania fotografii, która świetnie potrafiła rozszerzać owe zastosowanie, anektując dla własnych potrzeb zarówno nowe odkrycia naukowe, jak też wspaniałe wpisując się w przemiany świadomościowe w kulturze. Czy istnieje więc uzasadniona obawa, że owo swego rodzaju kulturowo-cywilizacyjne „samosterowanie” fotografii funkcjonujące w dotychczasowych jej dziejach, obecnie się załame? Czy rzeczywiście powinniśmy próbować wyznaczyć fotografii miejsce we współczesnej kulturze, obawiając się, iż inaczej ona sama, niejako w naturalny sposób, może się nie odnaleźć?

Jednym z powodów do obaw tego rodzaju jest, wydawałoby że się już dawno wyeksploatowany, problem uznania fotografii jako obszaru działań artystycznych doprowadzających w końcowym efekcie do powstania zdjęć uznawanych za dzieła sztuki. Dylemat ten jest już dawno – na korzyść fotografii – rozstrzygnięty w obszarze refleksji teoretycznej nad współczesną kulturą i przywoływanie go z powrotem brzmi nad wyraz banalnie, ale czy rzeczywiście nie ma potrzeby do tych zagadnień wracać? Czy aby dylemat ten został nie tyle rozwiązany przez teoretyków, co został zapomniany? Jak bowiem w świadomości społecznej funkcjonują rezultaty owych teoretycznie przeprowadzonych dowodów na „artystyczność” fotografii możemy przekonać się na co dzień. Otóż na przykład 12 numer z 2003 roku kwartalnika „Fotografia” w notkach o foto-aktualnościach informuje o dwu aukcjach: jednej w

Krakowie zorganizowanej w czerwcu przez „Gazetę Antykwaryczną” i drugiej w Poznaniu, także z czerwca, zorganizowanej przez Pro Arte, na których wystawione do sprzedaży zostały fotografie.... i na wystawieniu owym się tylko skończyło – nie doszło do żadnej transakcji! Odbył się tym samym praktyczny dowód na brak społecznego zaufania do artystycznych możliwości fotografii. Oczywiście – w tym kontekście – staje się pytanie dlaczego się tak ciągle dzieje – przykłady powyższe nie są przecież odosobnione. Czy wystarczającym wyjaśnieniem jest przyjęcie za W. Benjaminem tezy, iż w epoce mechanicznej reprodukcji dzieło sztuki pozbawione zostało piętna autentyku skutkującego w kontakcie z nim, przeżyciami estetycznymi skierowanymi do jednostkowego przedmiotu-dzieła, co nie ma miejsca przy przeświadczeniu odbiorcy o kontakcie z jedną z kopii? Przyznając rację Benjaminowi, należy jednak zauważyć, że jest to wyjaśnienie niewystarczające. W kulturze europejskiej ikonosfery funkcjonuje od wieków grafika wraz z jej wieloegzemplarzowymi dziełami, a jej przynależności do sztuki nikt nie kwestionował, aczkolwiek z czysto komercyjnego punktu widzenia, w rankingu z malarstwem i rysunkiem, zawsze grafika wypadła słabiej.

W przypadku fotografii wyjaśnienie Benjaminu należałoby rozszerzyć o uwzględnienie jej dwu cech specyficznych, wspomagających wyznaczenie jej odrębności jako medium, tj. ikoniczności i powszechnej dostępności fotografowania. Pierwsza z nich jest obecna od samego początku, ciągle doskonalona w dziejach wraz z rozwojem technologii, druga – wystartowała z symboliczną datą – rokiem 1888, tj. wprowadzeniem przez Eastmana aparatu na film zwojowy, a obecnie stała się czymś tak oczywistym, że się tego już nie zauważa.

Pierwsza cecha: ikoniczność, czyli – jak to eksplikował U. Eco – zastępczość (tu wizualna) na zasadzie podobieństwa, jest – wydawałoby się – naturalnym wyznacznikiem fotografii. Jednakże, rozumienie tej zastępczości nie jest jednakie w dziejach fotografii. O ile tolerancję na brak koloru w pierwszych dekadach istnienia fotografii dość łatwo wytłumaczyć jest analogią z czarno-białą grafiką i rysunkiem od dawna obecnymi i zaakceptowanymi w ówczesnej ikonosferze, to niedostrzeganie, czy też przechodzenie do porządku dziennego nad łatwymi do zauważenia defektami tzw. definicji obrazu, tj. zawężając nieco: niedoskonałością ostrości konturowej i brakiem szerokości fotograficznej, wydaje się wręcz niewytłumaczalna. Bogactwo szczegółów doświadczenia wizualnego łatwo było zastępowane przez ograniczony walorowo, nieostry w pełni i – jak to dziś byśmy określili – zaszumiony obraz obiektu, który jednak, co należy podkreślić, skutecznie sfotografowany obiekt denotował. Obecnie, na skutek rozwoju technologicznego, głównie nowoczesna optyka, automatyka naświetlenia i autofokusowanie w procesie zdjęciowym, oraz doskonałość materiałów światłoczułych w zautomatyzowanym procesie laboratoryjnym, zapewniają ową zastępczość wizualną na zasadzie podobieństwa z dokładnością, której wyższy poziom trudno sobie wyobrazić! Co więcej, poziom ten jest możliwy do osiągnięcia przez każdego, kto naciśnie spust aparatu – nawet nieświadome dziecko! Nie zmieniło to jednak stopnia poczucia

wiarygodności czy też zastępczości wizualnej przez obraz fotograficzny, w stosunku do poziomu prezentowanego w XIX wieku, a nawet – co już jest skutkiem cyfrowego manipulowania, o czym dalej będzie jeszcze mowa – nieco to poczucie osłabiło. Jak było to możliwe, że tak niedoskonały obraz odsyłał skutecznie do pierwowzoru z siłą nieomal tożsamą, jak to się dzieje obecnie? Odpowiedź na to pytanie jest prostsza niż się wydaje. Otóż w ludzkiej percepcji świata istnieje niezaprzeczalny, względem innych zmysłów, prymat doświadczenia wizualnego. Doprowadziło to do swego rodzaju redundancji informacji odbieranej za pomocą wzroku, redundancji, która w bezpośrednim przełożeniu jest źródłem szerokiej tolerancji na niedoskonałość wizualną informacji obrazowej, co w finalnym efekcie nie przeszkadza w skutecznej denotacji obiektu. Innymi słowy określając, proste rozpoznawanie sfotografowanych ludzi i przedmiotów jest możliwe nawet przy daleko idącej degradacji obrazu, prezentującego tylko ślady składników postrzegania rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że estetyka warsztatowa, oparta na kulcie technologii, mierzona osiągnięciami w tworzeniu tzw. *crystal images*, nie może występować szeroko poza kręgiem profesjonalistów. Zwykły konsument obrazów fotograficznych po prostu tego poziomu nie postrzega, nie tylko dlatego, iż nie jest wyposażony w potrzebne kompetencje, ale ze względu na swego rodzaju „lenistwo percepcyjne” finalizujące zrozumienie obrazu, na etapie prostego rozpoznania przedstawienia (czyli – w uproszczeniu treść), a sposób jego zorganizowania (czyli – w uproszczeniu forma) nie stanowi już przedmiotu zainteresowania. Dzieje się tak dlatego, że w procesie percepcji obrazów ikonicznych człowiek stosuje nieświadomie schemat hierarchicznie przebiegającego postrzegania rzeczywistości, który wystarczająco opanował, aby w niej funkcjonować. Posługując się nieco uproszczonym przykładem – na ulicy najczęściej wystarczy nam informacja, że przejeżdża samochód, bo go zauważyliśmy i odpowiednio reagujemy, to zaś jaki ma kolor, czy też że karoseria, kształt okien itp. są np. w stylistyce skosów nie jest, w tej sytuacji, informacją o praktycznym znaczeniu – aparat postrzegania automatycznie jej nie analizuje. Nic więc dziwnego, że poza-kompetencyjne oglądanie fotografii też przebiega według tego samego schematu, ludzie patrzą na przedstawienie, nie widząc sposobu jego zorganizowania.

Druga cecha: problem powszechnej dostępności fotografowania jest dziś tak oczywistym truizmem, że wstyd kwestię tę gdziekolwiek podnosić. Należy jednak mieć ciągle na uwadze konsekwencje tego banalnego faktu, zwłaszcza że nakładają się one na ogólną, zdominowaną przez postmodernistyczne tendencje, demokrację w sztuce. Stary, lecz mimo przeszło 100 lat ciągle funkcjonujący syndrom salonu odrzuconych, działa tu wraz z powszechnie realizowaną praktyką uprawiania sztuki z pozycji awangardowych, czyli takich, gdzie wraz z dziełem tworzone są reguły jego funkcjonowania, a nie akademickich, czyli takich, gdzie w istniejące i powszechnie znane reguły trzeba powstające dzieło wpisać! W rezultacie wymuszony został niczym nieograniczony zakres tolerancji dla wytworów najróżnorodniejszych typów aktywności, często zbyt łatwo klasyfikowanej jako twórczość artystyczna.

W ten sposób źle realizowana w praktyce demokratyzacja sztuki usankcjonowała sytuację, w której fotografować każdy może, ale nie oznacza to przecież, że wszyscy jesteśmy artystami! Sytuacja taka utrwalana jest jednak także poprzez poziom wydawanych periodyków, czasem również i albumów fotograficznych, a także przez tzw. działalność wystawienniczą, a w ostatnich latach została spotęgowana inwazją technik cyfrowych. Dodatkowo w kontekście tej grupy problemów podnieść należy ciągle – jak dotąd – nierozwiązaną kwestię granicy pomiędzy tzw. fotografią amatorską a zawodową, nie wspominając o granicach fotografii artystycznej, bo ta kwestia jest wręcz nierozwiązywalną. Trudno jednak zaakceptować stanowisko, że fotografia jest skomplikowanym zjawiskiem medialnym o różnorodnej strukturze bez wyraźnych granic pomiędzy jej elementami, dlatego należy umieszczać ją w jednorodnej perspektywie badawczej. Literaturoznawstwo już dawno pozbyło się analogicznych złudzeń, choć koncepcja G. Lansona, iż wszystko co zostało napisane jest literaturą, albowiem wykorzystuje język jako tworzywo literatury, brzmi do tej pory urzekająco. Analogia na gruncie fotografii brzmi jednak katastroficznie. Fotografia od samego początku obarczona jest brakiem wewnętrznego mechanizmu tworzenia własnych kryteriów estetycznych, te zaś jakie istnieją, są zbyt silnie obciążone swym rodowodowym związkiem z malarstwem i grafiką. Mankament ten łatwo dostrzec zwłaszcza w momentach technologicznych przełomów w historii np. pojawienie się koloru, także i obecnie, w czasach inwazji technologii cyfrowych. Pozorna łatwość działania i wręcz powszechna dostępność technicznych narzędzi skutkuje zalewem obrazów wytwarzanych przy udziale technologii digitalnego zapisu i przetwarzania, w ilości dużo większej niż kultura jest w stanie autorefleksyjnie przetworzyć. Dynamika przyrostu ilościowego cyberobrazów jest większa niż możliwości zaadaptowania przez medium wyselekcjonowanych z wielokrotności zastosowań jego własnych składników, które na trwałe stworzyłyby kanon środków wyrazowych. Stosunkowo niski współczynnik retencji tego co dla autonomii środków wyrazowych jest istotne sprawia, że większość obrazów przepada, a inni twórcy – używając nieco kolokwialnego porzekadła – „wyważają po raz kolejny już dawno otwarte drzwi”. Powstaje ostro sformułowane pytanie o konieczną ilość „cybergrafomanii” i „cyberkiczu”, aby – jak to się często w dialektyce historii dzieje – ilość nabrała jakościowego przełożenia. Czy to jest w ogóle możliwe? Postrzegamy pewną niemożność zmian w zaistniałej sytuacji, tym bardziej że internetowa szybkość wymiany informacji jakby wcale nie przyspieszała kulturowej obiektywizacji. Proces ten nie następuje, gdyż ogrom ilościowy, a zwłaszcza jego zunifikowany, niski poziom nie daje szans na zauważenie, rozeznanie, odbiór i kontemplację – konieczne do estetycznego przeżycia, wymuszając w zamian bezrefleksyjną powierzchowność. Tak więc po stronie odbiorcy sytuacja wydaje się być praktycznie bez wyjścia. Otaczające nas obrazy postrzegamy jako „takie same”, czyli bardzo szybko traktujemy je, jako „te same”. Popadamy w nieuświadomiony konflikt percepcyjny będący wynikiem braku możliwości koncentracji – patrzymy nie widząc!

Spróbujmy zrekapitulować dotychczas zaprezentowane stanowisko.

Naturalnie występująca ewolucja fotografii wciąż przebiega bez równolegle zachodzących zmian w systemie oczekiwań społecznych co do jej roli w ikonosferze. Ponieważ obszar występowania i zastosowań zdjęć ciągle się poszerza, co w konfrontacji z praktycznie już wyzerowanymi wszelkimi ograniczeniami dostępności fotografowania i posługiwania się obrazami fotograficznymi, jesteśmy świadkami nieprawdopodobnej wręcz dewaluacji fotografii. Trudno się wręcz dziwić, że na opisanych w kwartalniku „Fotografia” aukcjach zdjęć nie doszło do żadnej transakcji.

Nie oznacza to, że jest to sytuacja bez wyjścia. Określając miejsce fotografii współcześnie należy próbować dokonania rewaloryzacji fotografii w społecznej świadomości. Nie jest to jednak sprawa prosta. Starożytna maksyma o poziomie pokonywania oporów, jakie tworzywo stwarza artyście, na drodze kreacji dzieła, jako miara jego wartości artystycznych jest ciągle prawdziwa. Aby jednak owe wartości stały się dla odbiorcy podstawą przeżycia estetycznego, musi on potrafić docenić ów stopień pokonania oporów tworzywa. Jest to więc sprawa kompetencji kulturowych, czyli napotykamy na – jak to praktyka udowadnia – nierozwiązywalny splot różnorodnych problemów, sankcjonujący z jednej strony fiasko aukcji zdjęć fotograficznych, a drugiej sytuację, w której, jeżeli dla danego odbiorcy przedstawienie ikoniczne jest niezrozumiałe, czyli niedostępne dla jego świadomości – to rama obrazu i kolor passe partou stają się elementami decydującymi o estetyce obrazu.

Jeżeli dla nas fakt traktowania fotografii jako obszaru działań artystycznych jest czymś tak oczywistym, że przechodzimy nad tym do porządku dziennego, to popełniamy błąd – powinniśmy o fakcie tym ciągle przypominać, rozprzestrzeniając kryteria, które pozwolą na odnalezienie miejsca fotografii artystycznej w ocenie fotograficznych obrazów.

Łódź, wrzesień 2003 r.