

8



1.

Poniższy tekst swoimi początkami sięga zdziwienia, z którym przyjęliśmy wyniki dwóch niedawno ukończonych przez nas projektów. Mowa o badaniach empirycznych prowadzonych w ramach grantu promotorzkiego MNiSW *Wizualna kompetencja społeczna jako przedmiot badań współczesnej socjologii* oraz o wystawie *Za co lubię fotografię?*, poświęconej relacjom, które na co dzień zawiązujemy ze zdjęciami prywatnymi¹. Niezależnie od nieco innej problematyki, przyjętych perspektyw czy formuły, oba przedsięwzięcia doprowadziły do podobnych, nieco zaskakujących wniosków: wyłaniający się z nich obraz fotografii, czy też, bardziej precyzyjnie, jej społecznych użytków, w większości zdał się nam bardziej konserwatywny niż wcześniej gotowi bylibyśmy przyznać. Dwie sprawy okazały się przy tym interesujące: możliwe przyczyny stanu rzeczy, jaki wyłaniał się z badań, oraz powody naszego nim zdziwienia. Pisząc ten artykuł mierzymy się zatem z dwoma podstawowymi pytaniami. Pierwszym z nich jest kwestia obecności i funkcji tego, co określiliśmy w tytule mianem hamulców praktyk wizualnych. Drugie, bardziej niż jednostkowymi sposobami użyc, zajmuje się „okularami”, poprzez które się owym sposobom można niekiedy przyglądać; „okularami” mającymi swe źródło w tradycjach teoretycznych, określanych tu – wzorem fenomenologicznego namysłu nad racjonalnością² – mianem hamulców drugiego stopnia.



Maciej Frąckowiak, Łukasz Rogowski



**Co starego
w fotografii?
Czyli kilka
uwag
o hamulcach
praktyk
wizualnych**

Co się tyczy wspomnianego „konserwatyizmu”, samego pojęcia używamy tu mniej na określenie jednostkowej postawy wobec zmian, a bardziej jako detektora rozmaicie pojętego oporu wobec tych zmian. Jeżeli zatem postanowiliśmy, trochę na opak współczesnym zwyczajom, skoncentrować się nie na tym, w jaki sposób fotografia się zmienia i co za tę zmianę odpowiada, ale raczej na konkretnych mechanizmach, które fotografię przed tymi zmianami bronią, to pod szyldem owego konserwatyizmu interesować nas będą zarówno świadome wybory jej użytkowników, jak i szeroko rozumiane instytucje czy technologiczna sprawczość, które siłą rzeczy stanowią *residuum* ewoluujących, ale już od dawna obecnych reguł. Mówiąc jeszcze inaczej, wspomniany konserwatyizm analizujemy w kontekście pola fotografii i toczących się w nim negocjacji dotyczących reguł gry, zakładających niekiedy dążenie do poszukiwania, reprodukcji i petryfikacji dawnych sposobów praktykowania fotografii. Co istotne, analizujemy go na płaszczyźnie wyżej wspomnianych *case'ów*, starając się przy okazji odnieść tytułowe pytanie do próby zarysowania specyfiki spojrzenia, którym socjologia może obdarzać wizualność.

2.

Nie chodzi przy tym oczywiście o to, by fotografię analizować w izolacji od innych sfer życia społecznego; byłoby to uproszczenie, niepoprawne zarówno z teoretycznego, jak i metodologicznego punktu widzenia. I tak, socjologia sztuki zająć się może refleksją nad twórcami i instytucjami, obiegiem oraz sposobem odbioru i kodyfikacji fotografii. Socjologię wiedzy bardziej interesowałaby na przykład rozpatrywana z perspektywy makrostrukturalnej rola fotografii w reprodukcji modernistycznych utopii. Socjologię koncentrującą się na nierównościach zajmowałaby rola fotografii w podtrzymywaniu społecznych podziałów, a metodologię socjologiczną ciekawiła możliwość posłużenia się zdjęciami w badaniach, i to niekoniecznie tylko tych z zakresu kultury wizualnej. Podobne zagadnienia nas tu jednak nie interesują. W przeciwieństwie do codziennych, czyli amatorskich, rodzinnych i skoncentrowanych na fotografii prywatnej, praktyk związanych z użytkowaniem obrazów fotograficznych.

Takie ujęcie tematu również otwiera zresztą liczne możliwości analizy. Od społecznie usankcjonowanych sposobów wykonywania zdjęć poczynając, poprzez widoczną na zdjęciu wykadrowaną rze-

czywistość, na karierach zdjęć³, czyli sposobach ich ekspozycji, ukrywania, oglądania, rozmawiania o nich, działania na nie (i za ich pomocą) kończąc. Obszar wytwarzania obrazu, samego obrazu oraz jego odbiorczości w terminologii Gillian Rose⁴. Heurystyczny podział nie oznacza przy tym wcale konieczności faworyzowania żadnego z nich. Można wszak podążać za obrazem fotograficznym od jego *narodzin*, poprzez materialne *dojrzwanie*, aż do jego *ożywiania* w toku jednostkowych praktyk, do czego nam tu zresztą najbliższe. Pomni wskazówki Daniela Millera⁵, pytamy więc nie tyle o to, co obrazy znaczą jako konkretne przedstawienia, ale raczej o to, co oznaczają one dla relacji, które z nimi zawiązujemy.

Socjologia, wszystko jedno jak rozumiana, ma zatem tę swoją specyfikę, że w zasadzie bardzo mało obchodzi ją obrazy *per se*, traktuje je bowiem bardziej – niezależnie od przedmiotu swoich badań – jako tak czy inaczej pojęte wskaźniki wzorów i przemian więzi międzyludzkich czy wynikających z nich reguł i przekształceń instytucji⁶. Najczęściej zdarza się przy tym, że owo wnioskowanie przybiera postać dedukcji. I tak przywykliśmy do analizowania fotografii w kontekście szerszych trendów definiujących ponowoczesną specyfikę współczesnego społeczeństwa, takich jak indywidualizacja, przyjemność, płynna tożsamość, postmaterializm, wirtualizacja, konsumpcja czy karnawalizacja⁷. Dzięki nim obraz fotograficzny, niegdyś cel i centrum całego procesu, celebrowany w rodzinnym gronie zapis, jawić się zaczyna jako mało znaczący element na tle zdecydowanie ważniejszej czynności fotografowania. Nie dziwi zatem, że coraz częściej próbuje się ją określać z przedrostkiem *post*⁸, przy czym – powiedzmy od razu – jego użycie niewiele sobie robi z uwagi Lyotarda, a szkoda⁹.

Tak czy inaczej, cyfrowa fotografia już na pierwszy rzut oka zdaje się idealnie wpisywać w zamarkowany wyżej trend. Fotografowanie bez ciężaru kliszy doskonale nadaje się do zaspakajania narcystycznej tożsamości, czyniąc to przynajmniej na cztery sposoby. Po pierwsze, fotografując potwierdzam – a niekiedy staram się przekonać samego siebie – że moje życie jest atrakcyjne i przyjemne. Po drugie, upewniam się w dodatku, że potrafię na świat patrzeć po swojemu, wyszukiwać momenty, które nadają się do sfotografowania; realizuję więc pragnienie bycia twórcą. Po trzecie, fotografując konsumuję świat w widokach, jestem turystą w każdej wolnej chwili; bawię się nawet wtedy, kiedy powinienem się nudzić, obfotografowując każde miejsce, w tym również i takie, które Marc Augé określa mianem

nie-miejsc, a więc przystanki, hotelowe hole czy poczekalnie na lotniskach¹⁰. Po czwarte, coraz częściej fotografuję nie po to, żeby mieć co zapamiętać, ale żeby zapomnieć, że czuję się samotny.

Nic dziwnego, że byliśmy nieco zaskoczeni, kiedy rozmawiający z nami ludzie odmalowali nam zdecydowanie bardziej tradycyjny i zbiorowy, nastawiony na wspólnotę, portret fotografii. Wydawać się przecież mogło, że wobec tak doskonałego wpasowania się cyfrowości w praktyki fotograficzne, a zarazem w ponowoczesny sposób doświadczania i współtworzenia życia społeczno-kulturowego, aparaty i zdjęcia analogowe, a tym samym powiązane z nimi praktyki społeczne, masowo zaczną odchodzić do lamusa. Tymczasem wcale tak nie jest, a przynajmniej, o czym przekonują nas wyniki naszych projektów, w wielu przypadkach nie musi tak być. Poniżej podajemy kilka przykładów, stanowiących szczegółowe ujęcie tytułowych *hamulców* praktyk wizualnych, roboczo rozumianych jako swoiste *powstrzymywacze* zmian; w zdecydowanej większości oparte o społecznie definiowaną niedoskonałość fotografii cyfrowej. Ponieważ wyróżnione przez nas – nie do końca rozłączne – podtypy owych „hamulców” bazują na wypowiedziach użytkowników fotografii zebranych w trakcie wyżej wspomnianych projektów, zdecydowaliśmy się każdy podtyp dodatkowo opatrzyć stosownym cytatem.

3.

Pierwszy z hamulców określiliśmy mianem *inflacji*. Sfotografowanie czegoś jest – w kontekście fotografii rodzinnej – podkreśleniem istotności danego obiektu czy sytuacji, próbą ugrania czegoś na jego potencjale symbolicznym; trudno sobie w końcu wyobrazić, na przykład, familijną wizytę w Paryżu bez wspólnej fotografii pod wieżą Eiffla. Wspomniana reguła ulega jednak częściowemu przekreśleniu w kontekście fotografii cyfrowej, której zwielokrotnienie – powodowane brakiem konieczności oszczędzania kliszy – przynajmniej do pewnego stopnia zaniża wyjątkowy charakter fotografowanych obiektów i sytuacji. Tym samym istotność, niegdyś definiowana na poziomie wykonania zdjęcia, obecnie określana jest na późniejszym etapie jego użytkowania. *W tym roku miałam mnóstwo zdjęć zrobionych, właśnie z wakacji, co nam tam wyszło około dwóch tysięcy zdjęć i stwierdziłam, że i tak potem nigdy nie oglądam na komputerze. I cofnęłam się, a że od lat jeździmy w to samo miejsce. Tak chyba trzy lata się cofnęłam i z każdego sobie tam trochę porobiłam; do albumu [K.46]¹¹.*

Po drugie – *nuda*. Nuda wiąże się ze wspomnianą inflacją i ogromną ilością zdjęć cyfrowych, których tym samym w tak dużej liczbie nie sposób obejrzeć, a już na pewno o wszystkich porozmawiać. Wybór i wywołanie części zdjęć umożliwiają zatem nie tylko markowanie niektórych z nich jako istotnych, ale ukierunkowane bywają także na innych odbiorców, niezwiązanych bezpośrednio z oglądanym obiektem czy sytuacją. Chroniąc się przed niebezpieczeństwem nudy, zapewniamy możliwość pokazania wszystkiego, a także – co nie mniej istotne – wpisujemy się w podzielane reguły interakcji. *Wraz z wejściem aparatów cyfrowych robi się z wakacji już nie po trzydzieści sześć czy siedemdziesiąt dwa zdjęcia, tylko trzysta sześćdziesiąt, które się ogląda raz, no i się nie wraca praktycznie do tego, bo jest ich za dużo [...] jeśli wyjechałem na wakacje, wracam z wakacji, z jakiegoś fajnego miejsca, to zapraszam znajomych, którzy oczywiście po setnym zdjęciu już się nudzą, ale są zmuszeni do oglądania [M.36].*

Po trzecie, *umniejszony fetyszyzm* fotografii cyfrowych. W przypadku takich fotografii, poza środowiskiem komputera czy telefonu komórkowego, trudno sobie wyobrazić dekoratywną funkcję obrazu. Brak materialnej ramy uniemożliwia, znowu przynajmniej poza kontekstem Internetu, tę rolę fotografii, którą W.J.T. Mitchell określa mianem posłańców w społecznych transakcjach¹², a więc, na przykład, ofiarowanie w prezencie fotografii cyfrowej, niedającej tak wiele, jak analogowa, możliwości dodatkowego jej przybrania w rozmaite ramki, podpisy, etc. Na koniec powróćmy do bardziej dosłownego przykładu – wyobraźmy sobie portfele bez przechowywanych w nich fotografii, wyjmowanych w chwilach nostalgii czy tęsknoty, które – jako przedmioty – już samą swoją obecnością mogą zresztą pełnić funkcję talizmanów. *Mama umarła 35 lat temu [...] Przez 20 lat jej podobizna była schowana w wielkim pudle, wraz z innymi dokumentami po nieżyjących członkach rodziny. Przez cały ten czas trzymałam ją z dala od mojej codzienności [...] Od lipca 2009 roku, od pierwszej ekspozycji naszego wspólnego zdjęcia, jego „próbka” o wymiarach 15 x 30 centymetrów, jest ze mną codziennie pod okładką szkicownika. W chwilach nagromadzenia obowiązków czy większego tempa pracy zdarza mi się upewniać, że ciągle tam jest... [K. 38].*

Czwartym hamulcem jest *nieporęczność / nienaocność* obrazów pozbawionych materialnego nośnika. Oglądanie zdjęć wydrukowanych czy wywołanych nie nastrocza problemów związanych z koniecznością przemeblowania zajmowanej przestrzeni, często idą-

cej w parze z próbą skupienia się w kilka osób dookoła monitora. Monitora utrudniającego zresztą oglądanie również z powodu ograniczonego kąta efektywności ekranu, odbijającego się w nim światła, a także wymogu synchronicznego patrzenia – *na rozkaz myszki* – w jedno miejsce w tym samym czasie. Wywołane / wydrukowane zdjęcia mają zatem i tę przewagę nad cyfrowymi, że można je oglądać w *podgrupach*, zatrzymując się nad tymi, które bardziej nas interesują, wziąć je do ręki i do woli się przyglądać, bez niebezpieczeństwa naruszenia reguł sytuacji. *Można usiąść sobie, obojętnie gdzie, nie trzeba siadać przed telewizorem. Nie ma „chodźcie, chodźcie wszyscy oglądać zdjęcie, bo za chwilę będzie następne”. Nie. Można sobie poprzeglądać albumy, poprzeczkać, na kolankach usiąść; tak długo patrzeć, jak długo się chce* [M.36].

Piąty hamulec to *załamanie partnerstwa*. Możliwości interakcji ze zdjęciami wyświetlanymi na ekranie są ograniczone. Format cyfrowy ułatwia szereg interakcji, takich jak ingerowanie w obraz, powiększanie go, zmniejszanie etc., jednocześnie jednak w znaczącym stopniu pozbawia możliwości zawiązywania relacji z obrazem-jako-przedmiotem. Ze zdjęciem, które można nie tylko oglądać dla jego wartości przedstawieniowej, ale wzajemnie je sobie podawać, całować, głaskać, uczynić częścią ołtarzyka, poddać praktykom *vo-odoo*, albo niszczyć na szereg innych sposobów. Tak pojęte zdjęcie jest nie tyle zapisem, i nawet nie tylko posłannikiem w społecznych transakcjach, ale staje się Innym; partnerem interakcji mogącym pełnić swoje społeczne role w głównej mierze dzięki materialnemu nośnikowi, który użycza mu ramy, przedstawiając obraz jako przedmiot nacechowany cielesnością, a więc uwiarygodniający działania. *Myślę, że pod wpływem dosyć mocnych emocji, czy przestaną kogoś lubić, czy ktoś im zrobi krzywdę, nie; to spojrzy na zdjęcie i już się trzęsie i wtedy może podrzeć je w nerwach* [M.41].

Po szóste, znowu opierając się na wypowiedziach naszych rozmówców, w przypadku fotografii cyfrowej mamy do czynienia z *nieszczerością*. Zdjęcie wywołane / wydrukowane o wiele rzadziej rozważane jest w kontekście jego prawdziwości niż zdjęcie cyfrowe; ingerencja w nie jest, w społecznym odbiorze, o wiele trudniejsza niż ma to miejsce w przypadku zdjęć cyfrowych, które często są podejrzewane o nieprawdziwość, łatwe dostosowywanie sytuacji do własnych potrzeb: *No są zdjęcia...* poprawiane. To one już nie będą prawdziwe, prawda. Gdzieś tam obrobione w Photoshopie [...] *Zdję-*

cie teoretycznie powinno być odbiciem tego, co jest, a w zależności, może być przekłamane bardzo, o tak. Można je tak obrobić, że prawie wszystko można w tej chwili zmienić w zdjęciu. Kiedyś zdjęcie to było jakimś tam... nie wiem, jak to nazwać, „faktem” [K.46].

Siódmym hamulcem jest *efemeryczność*. Kryje się pod nim waloryzowane przez użytkowników bezpieczeństwo, związane z przechowywaniem i archiwizowaniem zdjęć. Brak zaufania do nośników cyfrowych w prostej linii bierze się tu z braku zaufania do niektórych rozwiązań technologicznych. *Raczej się tego nie gubi, raczej się to trzyma. Z komputerami jest różnie, z płytami jest też różnie. Można, no nie wiem, przez przypadek skasować zdjęcia, które się naprawdę szczególnie, na przykład, chce zapamiętać, daną sytuację, to na płycie trochę gorzej. Jest to wygodniejsze w danej chwili, ale jest gorzej. Zdjęcia właśnie na papierze są trwalsze – o tak* [K.34].

Po ósme, i ostatnie, w przypadku obrazów cyfrowych możemy mówić o czymś, co z braku lepszego słowa – za Benjaminem¹³ – określić można jako *niedostatek aury*. Ta często wspomnianą cechą również często sprawia problemy z jej nazwaniem. Wydaje się, że funkcjonuje ona na poziomie świadomości praktycznej, a więc nie jest do końca urefleksyjniona, a tym samym trudna do precyzyjnego wyartykułowania. *Na papierze mają inną, że tak powiem... jak to nazwać... Fajniejsze są na papierze* [K.34]. Ogólnie cecha ta dotyczy miłszych wspomnień i skojarzeń związanych ze zdjęciem materialnym, z jakąś większą ich przystępnością, bliskością, autentycznością. Dla wielu użytkowników zdjęciem jest tylko to, którego można dotknąć, wziąć w ręce; zdjęcie cyfrowe jest tylko jego namiastką: *Chociaż uważam nadal, że zdecydowanie fajnej by się oglądało zdjęcia w albumach. [...] Dlatego, że ma to jakąś swoją duszę* [M.36].

Powyższe przykłady potwierdzają zatem tezy stawiane od dawna przez teoretyków, zarówno fotografii, jak i socjologii, że funkcją fotografii rodzinnej / amatorskiej / codziennej jest – realizowane na różne sposoby (poprzez dokumentację, pamięć, interakcje) – wytwarzanie i podtrzymywanie więzi w obrębie małych grup społecznych¹⁴. Ów sposób myślenia zdaje się potwierdzać pobieżna nawet obserwacja przemian technologicznych, również tych poprzedzających fotografię cyfrową. Więziotwórcze potencje fotografii ułatwiły tak opatentowane w 1954 roku przez Disdériego karty wizytowe, którym zawdzięczamy popularyzację zwyczaju wymieniania się fotografiami, jak i małoobrazkowy Kodak *Brownie* z roku 1900, rozpoczynający erę

łatwego i taniego *pstrykania*, czy Polaroid wprowadzający od 1947 roku możliwość natychmiastowego włączenia wykonanego zdjęcia w sytuację fotografowania.

Szybkość fotografowania, poręczność aparatu i możliwość tańszego replikowania odbitek stały się w ten sposób ważniejsze od jakości samego zdjęcia na długo przed pojawieniem się fotografii cyfrowej. Ta ostatnia jednak nie tylko połączyła wszystkie te elementy, ale i – pozbywszy się ciężaru materialnego nośnika – przyczyniła się do ich wydatnego wzmocnienia. Pomimo tego coś tu jednak, mówiąc kolokwialnie, *nie gra*. Inflacja uniemożliwia oglądanie; nuda czyni je mniej atrakcyjnym; nieporęczność – mniej wygodnym; załamanie partnerstwa zmniejsza ilość pełnoprawnych uczestników interakcji; nieszczerłość podważa wiarygodność do niektórych z nich; brak zaufania wprowadza niepewność dotyczącą trwałości interakcji; w końcu brak aury – determinuje ogólną, niepożądaną atmosferę. Jak stwierdza jedna z użytkowników fotografii: [Oglądanie zdjęć to] *jakiś sposób spędzania czasu nawet czy, czy, czy bycia razem jakby. Są wszyscy tacy zagonieni, każdy swoje, te, fajnie jak, nie wiem, wyciągam album, oglądam sobie zdjęcia... za chwilę gdzieś tu jest jedna przylepiona z jednej strony, druga z drugiej strony przylepiona. I tak też chcąc zobaczyć. Może spowodować fajną sytuację* [K.46]. Tak jak więc generowanie więzi na poziomie wykonywania zdjęcia wychodzi fotografii cyfrowej doskonale, tak w przypadku użytkowania zdjęć pojawiają się liczne problemy. Co istotne, w większości chodzi tu nie tyle o potencjał cyfrowego fotografowania (mnożącego okazje, przy których rodzina może uobecnić się jako wspólnota), co brak odbitki. Na sile nie tracą zatem instytucje wymuszające powrót czy też pozostanie przy obecnym od dawna nośniku, żeby w ten sposób obronić interakcyjny potencjał obrazów fotograficznych.

Od razu jednak dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, zauważyć trzeba, iż opisywane hamulce odnoszą się do interakcji dziejących się wyłącznie w kontekście tradycyjnych (terytorialnych, dzielających czas i przestrzeń) wspólnot. Fizyczny wymiar zdjęcia posiada wtedy duże znaczenie, ponieważ materializuje więź społeczną obecną w konkretnym miejscu i o konkretnym czasie. Problematyczna może być natomiast ta sama funkcja odnoszona do takich form wspólnotowości, jak grupy internetowe, związki na odległość czy wyjazdy zarobkowe, realizujących swoje istnienie poza wspólną przestrzenią

i efektywnie korzystających z cyfrowego formatu fotografii (co zresztą samo w sobie dobrze ilustruje w jaki sposób przemiany fotografii związane są z przemianami formuł rodziny¹⁵). Po drugie, należy również wspomnieć, że w projektach, na które się powołujemy, osoby poniżej dwudziestego roku życia stanowiły niewielki odsetek rozmówców, wskutek czego najpewniej pominięte w nich zostały nowe i dynamicznie popularyzujące się formy interakcji posiłkujących się obrazem cyfrowym¹⁶.

4.

Stosunkowo łatwo można sobie zatem z grubsza wytłumaczyć obecność i funkcje hamulców praktyk wizualnych na poziomie życia codziennego. Można tak określić zestalone w określonej strukturze instytucje, reguły pożycia społecznego, wynikające z wielu lat praktykowania wspólnot w określony sposób, i stanowiące kontekst dla każdej pojawiającej się technologii¹⁷. Reguły, o których mowa, materializują się przy tym w określone wzory i stanowią hamulce w rozumieniu bardziej partykularnym, wskaźnikowym – odnoszonym do kształtu aktualnego porządku, jego zróżnicowania i kierunku przemian¹⁸. Tym bardziej zastanawiające może być to nasze początkowe zaskoczenie. Jak nam się zdaje, przynajmniej częściowo tłumaczyć je można nie tylko na poziomie reguł rządzących praktykowaniem fotografii, ale i pewnymi teoretycznymi zwyczajami, ramującymi niekiedy interpretacje interesującego nas tu zjawiska.

Po pierwsze, chodzi o takie reguły zainteresowań naukowych, które – co jak najbardziej zrozumiale – zbierają się wokół tego, co nowe, obserwując i próbując odpowiedzieć na pytanie o drzemający w nim potencjał zmiany tego, co stare. Bez wątplenia jest tak również z cyfrowym zapisem i towarzyszącymi mu praktykami społecznymi, które, jak to sygnalizowaliśmy wyżej, doskonale wpisują się w nurt współczesnych przemian kulturowych i zjawisk takich jak wirtualne wspólnoty, komputer jako podstawowe środowisko ludzkiego działania, telefonia komórkowa etc. W ogólniejszym planie wiąże się to oczywiście z szerszym kontekstem zainteresowań socjologicznych, które coraz bardziej przesuwają akcent ze struktur kojarzących się ze stabilnym, nowoczesnym państwem narodowym w kierunku relacji bardziej odpowiadających wizji mobilnego społeczeństwa mikrowspólnot¹⁹. Społeczeństwa, w którym coraz bardziej podziela się nie tyle wartości, co podobne skrypty użycia technologii²⁰.

Drugim zwyczajem jest redukcja praktyk społecznych fotografii do przedstawienia, z pominięciem tego, co sprawia, że staje się ono częścią ludzkiego doświadczenia, a więc zapominając, że fotografia zadomawia się w relacjach społecznych nie tylko dzięki siatkówce, ale i szeroko rozumianemu nośnikowi²¹ oraz kolejnym przedmiotom składającym się na to, co Edwards i Hart określają formą prezentacyjną obrazu fotograficznego²², a także dzięki innym ludziom oraz regułom rządzącym ich kooperacją. Podobnie jak wyżej, tak i tutaj wskazać można na szerszy plan dyskursu, do pewnego stopnia tłumaczący taką konwencję interpretacyjną. Przystanie nas ona dziwić, kiedy przypomnimy sobie chociażby konteksty, dzięki którym fotografie pojawiały się w obszarze naukowych zainteresowań – takie jak narodziny kryminalistyki, do których wydatnie się przyczyniła, czy nowoczesnej galerii, w której celebrowano jej funkcje artystyczne. Obserwacja tego typu praktyk w oczywisty sposób sprzyjała modernistycznej utopii oka i w konsekwencji – myśleniu o fotografii jako o *plaskim* widoku. Zdziwienie, o którym była mowa na początku, można tym samym potraktować jako rezultat zapomnienia się w interpretacji na ścieżce, której kierunek – tam bardziej w kontekście wskazanego wyżej przesunięcia akcentów – sam powinien podlegać refleksji; podobnej choćby do tej, którą, w odniesieniu do sztuki uprawiał A. F. Gell²³, a w odniesieniu do technologii – B. Latour²⁴, a więc kładącej nacisk na materialną sprawczość tychże.

Trzeci problem polega na traktowaniu fotografii tak, jak gdyby praktykowana była na jednym jedynie terytorium, porządkowana za każdym razem w odniesieniu do tych samych reguł. Pytanie o hamulce, o to, co się dzięki nim wraz z nadejściem obrazu cyfrowego nie zmienia, ma intencję nie tyle zaprzeczenia zmian, które w jej praktykowaniu zachodzą, ale raczej wskazania, że z błędnego wywodzenia całej teorii fotografii z jednego tylko terytorium praktyk (kryminalistyki, sztuki czy fotoblogów) wynika kolejny błąd: myślenie, że zmiany technologiczne w ten sam sposób postępują na wszystkich tych terytoriach. Przyjęcie założenia odwrotnego w stosunkowo prosty sposób pozwala natomiast tłumaczyć, na przykład, z jakich powodów ten sam cyfrowy format popularny jest w kryminalistyce (można go do woli reprodukować, transferować, powiększać, łatwo archiwizować) albo przy okazji oglądania pornografii (łatwy do pobrania, schowania na komputerze, skasowania, jego oglądaniu rzadko sprzyja rozmowa), gdy tymczasem zupełnie inaczej jest w kon-

tekście fotografii rodzinnych, gdzie czasem bardziej liczą się ręce, usta i wcielona wiedza niż możliwość szybkiego transferu i jakość zdjęcia²⁵.

5.

Celem niniejszego tekstu nie jest oczywiście próba zanegowania przedstawieniowej funkcji zdjęcia. Jest ona zauważana i doceniana w wypowiedziach użytkowników fotografii przede wszystkim z punktu widzenia swojego potencjału dokumentacyjnego, a jej analiza może oczywiście doprowadzić do istotnych dla socjologa spostrzeżeń.

Wydaje się jednak, iż dla socjologa najczęściej dzieje się poza samym zdjęciem-picture. Rozważanie fotografii z punktu widzenia praktyk społecznych sprawia, iż należy poszukać elementu, który stanowić może najbardziej owocny wskaźnik zachodzących w ramach praktyk przemian. Jedną z takich propozycji – nieporuszanych przez nas w tym miejscu – może być badanie społecznych aspektów zmysłu wzroku, aktów patrzenia, widzenia, oglądania, niedostrzegania, omijania etc. My natomiast jako wskaźnik przyjęliśmy w tym miejscu *medium*, w rozumieniu, które nadaje temu słowu W.J.T. Mitchell, rozróżniając *picture*, *image* i *medium*²⁶. Medium wydaje się być elementem najłatwiej modyfikowalnym i dostosowywalnym do potrzeb użytkowników fotografii. Co więcej, jest ono o wiele łatwiej badalne dla socjologa, posiada bowiem w sobie potencjał intersubiektywizowania: indywidualne (a tym samym często niematerialne i w rezultacie niewidoczne) obrazy i skojarzenia z nimi związane są eksternalizowane w/poprzez medium, stając się elementem życia społecznego. Medium jest tutaj nie tylko sposobem uobecniania się obrazu, lecz – dzięki owemu sposobowi – stanowi punkt wyjścia dla szeregu różnych praktyk. Jeżeli więc posługujemy się pojęciem fotografii cyfrowej / analogowej, to z jednej strony chodzi nam o zdjęcie cyfrowe / analogowe – wywołane na papierze lub obecne na ekranie (komputera, aparatu, telefonu) – a z drugiej, o szereg praktyk specyficznych dla owego medium i opartych na jego cechach.

Innymi słowy, z naszego punktu widzenia analiza fotografii (ale też każdego innego elementu wizualności) jest atrakcyjna dla socjologii o tyle, o ile można w niej odnaleźć wskaźnikowy potencjał dla wnioskowania o pewnych procesach zachodzących w życiu społecznym.

- 1 *Za co lubię fotografię?*, organizacja: Instytut Socjologii UAM i Fundacja SPOT, kuratorzy: Maciej Frąckowiak i Monika Rosińska, Poznań, 2009. Internetowa strona projektu – <http://spotmag.pl/?tag=za-co-lubie-fotografie> (Dostęp: 17 września 2010).
- 2 Por. A. Schütz, *Spółczesna i naukowa interpretacja ludzkiego działania*, przeł. A. Jasińska-Kania, [w:] Lech M. Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziółkowski (red.) *Współczesne teorie socjologiczne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 867–893.
- 3 Określenie Johna Grady'ego, zob. J. Grady, *Visual sociology* [w:] C. D. Bryant, D. L. Peck (red.) *21st Century Sociology. Specialty Fields*, Sage, Thousand Oaks 2007, s. 64.
- 4 Zob. G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych*, przeł. E. Klekot, PWN, Warszawa 2010.
- 5 Zob. np. D. Miller, *Why some things matter*, [w:] tegoż (red.) *Material Cultures. Why Some Things Matter?*, Taylor & Francis Group, London 1998, s. 3–21.
- 6 Na dowód przywołać można jeden z ostatnich tekstów Rafała Drozdowskiego, o symptomatycznym tytule *Radykalny program socjologii wizualnej: wszystko tylko nie obraz!* [w:] M. Michałowska i P. Wołyński (red.) *Spółeczne dyskursy sztuki fotografii*, ASP, Poznań 2010, s. 45–60; czy napisaną wspólnie z Markiem Krajewskim książkę *Za fotografię* (w druku).
- 7 Zob. np. K. Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, WAiP, Warszawa 2009.
- 8 W. J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, MiT Press, Cambridge-London 1994.
- 9 Filozof przypomina, że postmodernizm nie tyle sięgałby do negacji modernizmu, co korzystał i rozwijał pewne utopie poprzedzających go formacji dyskursywnych (zob. tegoż *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1998, s. 101–108); które zresztą – jak przypomina Habermas – częściowo realizował również modernizm, zob. np. tegoż *Interesy konstytuujące poznanie*, przeł. L. Witkowski [w:] J. Pawlak (red.) *Kierunki filozofii współczesnej. Cz. II*, UMK, Toruń 1995. Ten trop myślenia jest dla nas o tyle istotny, że pozwala dostrzec w logice współczesnej fotografii nie tyle radykalne zaprzeczenie jej wczorajszym użytkom, co – umożliwiony przez technologię – rozwój pragnień, które wiązano z nią od początków, również tych dotyczących, interesujących nas tutaj, więziotwórczych potencji fotografii. Nie wyprzedzamy jednak rozwoju wypadków.
- 10 M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, PWN: Warszawa 2010, s. 51–79.
- 11 Cytowane wypowiedzi oznaczone są symbolami odnoszącymi się do płci i wieku respondentów.
- 12 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005, s. 28–56.
- 13 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. H. Orłowski [w:] W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 201–239.
- 14 Zob. np. P. Bourdieu, *Photography: A Middle-Brow Art*, przeł. S. Whiteside, Stanford University Press, Stanford 1990; J. Berger *Understanding a Photograph* [w:] *Selected Essays and Articles: The Look of Things*, Penguin Books, London 1972; tegoż, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa 1999, s. 71–90; J. Bartuszek, *Między reprezentacją a „martwym papierem”. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*, Neriton, Warszawa 2005; M. Krajewski, *Fotografie jako przedmioty* [w:] J. Kaczmarek (red.) *Do zobaczenia. Socjologia wizualna w praktyce badawczej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 119–132.
- 15 Na temat tych drugich zob. np. T. Szlendak, *Socjologia rodziny*, PWN: Warszawa 2010, s. 457–506.
- 16 Na ten temat zob. np. M. Filiciak i in., *Młodzi i Media. Nowe media a uczestnictwo w kulturze*, SWPS, Warszawa 2010, <http://www.mim.swps.pl/> (Dostęp: 19 września 2010).

- 17 Por. M. Michael, *Reconnecting Culture, Technology and Nature: From Society to Heterogeneity*, Routledge, London 2000.
- 18 Sytuacja, o której mówimy, może więc być doskonałą ilustracją dla teorii strukturacji A. Giddensa, kładącej nacisk na wzajemne relacje – a tym samym potencjał wzajemnego wpływu – pomiędzy elementami makrostrukturalnymi i interakcyjnymi. Zob. A. Giddens, *Stanowienie społeczeństwa*. Przeł. S. Amsterdamski, Zysk i S-ka. Poznań 2003.
- 19 Por. np. J. Urry, *Socjologia mobilności*, przeł. J. Stawiński, PWN, Warszawa 2009.
- 20 M. Krajewski, *Uczestnictwo w kulturze jako proces uspołecznienia*, w druku.
- 21 Jak przypomina H. Belting, może nim być nie tylko papier fotograficzny, ale i ludzka pamięć, por. H. Belting, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- 22 E. Elizabeth i J. Hart, *Introduction: Photographs As Objects* [w:] tychże (red.) *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Routledge, New York-London 2004, s. 1–15.
- 23 A.F. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Claredon Press, Oxford 1998.
- 24 B. Latour, *We Have Never Been Modern*, przeł. C. Porter, Harvard University Press, Cambridge 1993.
- 25 Więcej na temat tak pojętych różnic, analizowanych przez pryzmat roli, którą pełnią ręce w opartej na obrazie technicznym pracy policyjnych laboratorantów, zob. M. Frąckowiak, *Obrazy z manufaktur kryminalistyki* [w:] M. Krajewski (red.) *Handmade. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości*, Fundacja Bęc Zmiana, Poznań – Warszawa 2010.
- 26 W.J.T. Mitchell (1984) *What is an Image?*, "New Literary Theory" (1984) nr 3, s. 503–537; także w: W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press 1986, s. 7–46.

Maciej Frąckowiak, Łukasz Rogowski

What Is Old in Photography? Several Thought on the Limits of Visual Arts

The paper is based on two research and artistic projects focusing on social aspects of photography. It describes “conservatism of photography” – habits opposing new usages and interpretations of pictures – in two ways. First, it applies to everyday amateur practices – using cameras, creating, sharing, watching and archiving pictures. Second, it refers to the conservatism of scholars and some research trends in visual sociology and anthropology.