

Tomasz FERENC

OBRAZ – KULTURA – OKRUCIEŃSTWO Fotografia i współczesna ikonosfera przemocy*

Związki fotografii z agresją wydają się immanentne i wieloaspektowe. Należy jednak odróżnić przemoc fotografii rozumianej jako czynność, czyli przemoc fotografowania, od tego, co niesie ze sobą drastyczny obraz fotograficzny. Wykonywanie zdjęć może stać się formą napaści, wtargnięciem w cudzą prywatność, aktem porównywalnym do czynnej agresji – często przywoływane są tu działania fotoreporterów, a o wiele częściej paparazzi. Ten rodzaj agresji pojawia się także w działaniach artystów.

W debatach poświęconych kulturze słowo „przemoc” powraca często i w różnych konfiguracjach. Potwierdzenie tego znajdujemy zarówno w sztuce, jak i w nauce, w dyskursach eksperckich i popularnych. Artyści i badacze na wiele sposobów ukazują fundamentalny spłot kultury i przemocy. W refleksji koncertującej się na tym zagadnieniu kanonicznym tekstem stała się książka Zygmunta Freuda *Kultura jako źródło cierpień*¹, opublikowana po raz pierwszy w roku 1930. W tym rozbudowanym eseju Freud opisuje mechanizm kulturowy opierający się na przemocy koniecznej, by poskromić naturalną ludzką agresję. I choć z tekstem tym wielokrotnie polemizowano, to zdaje się on symptomatyczny dla pewnego sposobu filozofowania na temat życia społecznego i ludzkiej natury. Przemocy nie da się uniknąć, stwierdza Freud, i jego pogląd znajduje wielu kontynuatorów zarówno wśród myślicieli, jak i artystów. Współcześnie wątek ten podejmuje na przykład Zygmunt Bauman, a przedmiotem jego refleksji staje się ponowoczesność rozumiana jako źródło cierpień. Analitycy kultury popularnej opisują ekspansję obrazów ukazujących okrucieństwo, dostrzegając w niej jedną z dominujących współczesnych tendencji. „Trend, którego istotą jest prezentowanie przemocy, okrucieństwa, aktów barbarzyństwa, zbrodni, bestialstwa w specyficzny, bo pozbawiony ja-

* Artykuł jest poszerzoną i zaktualizowaną wersją tekstu *Obraz fotograficzny jako narzędzie przemocy – próba wstępnej systematyzacji*, zamieszczonego na stronie http://www.academia.edu/4742746/Fotografia_i_przemoc.

¹ Zob. Z. F r e u d, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995. Polski tytuł książki Freuda jest bardzo atrakcyjny i stanowi gotową tezę, jednak oryginalny niemiecki tytuł brzmi *Das Unbehagen in der Kultur* [„Niedogodność w kulturze”]. Przekład angielski ukazał się pod tytułem *Civilization and Its Discontents* (tłum. J. Riviere, J. Cape & H. Smith, New York 1930), chociaż sam Freud proponował, by brzmiał on „Man’s Discomfort in Civilization”, co jest najbliższe intencji tytułu oryginalnego (por. J. S t r a c h e y, *Editor’s Introduction*, w: S. Freud, *Civilization and Its Discontents*, tłum. i oprac. J. Strachey, W.W. Norton, New York 1962, s. 5n.).

kiegokolwiek kontekstu moralnego sposób”², opisuje Bauman jako ponowoczesną adiaforyzację³. Kultura przemocy od zarania dziejów skorelowana była z kulturą rozrywki, dziś jednak stała się ona wszechobecna i łatwo dostępna dzięki wszelkiego rodzaju medialnym pośrednikom. Tak zwane przemysły kulturowe zakorzeniły się w niej i czerpią olbrzymie zyski z nieustannego jej promowania. Termin „przemoc” w najbardziej oczywisty sposób kojarzy się z aktami fizycznej agresji mającymi na celu zadanie cierpienia, zranienie lub uśmiercenie. Równie często jednak używamy tego pojęcia do nazywania czynów o charakterze нефizycznym, takich jak przemoc symboliczna, na przykład „mowa nienawiści” (ang. hate speech), przemoc psychiczna albo interesująca nas przemoc ikoniczna, będąca w głównej mierze konsekwencją pojawienia się obrazu fotograficznego. Obraz „mechaniczny”, powstający we wnętrzu fotograficznej maszyny, od samego początku posiadał możliwość zadziwiania, oburzania, szokowania. I chociaż faza szoku dość szybko ustąpiła fazie przyzwyczajania i opatrzenia, to jak zauważa Maryla Hopfinger, fotografia nieodwracalnie zmieniła naszą percepcję. „Widzenie fotograficzne kształtuje w znacznym stopniu świadomość uczestników kultury końca XX wieku. [...] Między nami a naszym widzeniem często pośredniczy paradygmat reprodukcji fotograficznej”⁴. Dotyczy to także relacji przemocy i obrazu. Analizy zjawiska przemocy wizualnej lub też ikonicznej weszły w nowy etap rozwoju wraz z pojawieniem się mediów elektronicznych⁵. Wszechobecność obrazów i związana z tym łatwość dostępu do nich oraz szybkość transferu danych całkowicie odmieniły dzisiejszą ikonosferę. Zjawisko przemocy ikonicznej zaczęło opisywać takimi terminami, jak „pornografia śmierci” czy „komercjalizacja cierpienia”. Należy jednak pamiętać, że historia masowego wkroczenia obrazów „gwałtownych” w wizualne spectrum świata nie rozpoczęła się wraz z wynalezieniem fotografii. Przedstawienia takie (na przykład wielokrotnie powielany i poruszający do dziś cykl *Okropności wojny* Francisca Goi) były wprowadzane w obieg dużo wcześniej dzięki technikom drukarskim, takim jak

² M. K r a j e w s k i, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 126.

³ Por. Z. B a u m a n, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1995, s. 52.

⁴ M. H o p f i n g e r, *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 148.

⁵ Zjawisko to bywa także określane mianem przemocy ikonicznej. Pojęcia te są zasadniczo do siebie zbliżone, chociaż termin „przemoc wizualna” odnosić się będzie także do wszelkich aktów agresywnego pozyskiwania materiałów wizualnych, podczas gdy „przemoc ikoniczna” oznacza opresję wynikająca z działania obrazów (zob. E. W i l k, *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001; A. O g o n o w s k a, *Przemoc ikoniczna. Zarys wykładu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2004).

choćby litografia, ale dopiero fotografia dostarczyła obrazom nowej, nieznannej do tej pory ontologicznej autentyczności. Nieostry, zamazany i pozbawiany szczegółów obraz fotograficzny odbierany jest jako bardziej wiarygodny niż precyzyjny, hiperrealistyczny obraz malarski ukazujący to samo wydarzenie. Siła fotografii wciąż opiera się na tych samych psychologicznych aspektach oddziaływania obrazów reprodukowanych technicznie. Tworzenie iluzji autentyczności (przez rejestrację zdarzeń opartą na mechanizmach optycznych, fizycznych, technicznych), naoczność dokumentującego świadka (fotografa znajdującego się na miejscu zdarzenia), bezpośrednia relacja między zdjęciem a fotografowaną sytuacją mają gwarantować ontologiczną wiarygodność tych obrazów. I chociaż dobrze wiemy, że zdjęcia mogą podlegać manipulacjom i skutecznie fałszować rzeczywistość, nie zmienia to faktu, że wciąż trudno jest oprzeć się ich referencyjnemu potencjałowi. Musimy jednak pamiętać, że „zdjęcia fotograficzne okazują się jedną z wielu możliwych opowieści o świecie, jedną z możliwych fikcji wizualnych”⁶. Cena za naszą wiarę w fotograficzny realizm bywa czasami bardzo wysoka.

Temat przemocy w odniesieniu do obrazu fotograficznego należy analizować na kilku płaszczyznach. Nie chodzi tu jedynie o fakt utrwalania scen brutalnych, ale także o wszelkiego typu mniej lub bardziej maskowane podglądactwo, które doprowadza do powstania relacji łowca–ofiara. Susan Sontag opisała tego rodzaju zdarzenia poprzez metaforę przyrównującą wykonywanie zdjęć do strzelania. W eseju *O fotografii* sformułowała jedną ze swoich najistotniejszych tez, zgodnie z którą fotografowanie, rozumiane jako zawłaszczenie i napastowanie, jest immanentnie uwikłane w przemoc. „W samym wykonywaniu zdjęcia – pisze Sontag – jest coś drapieżnego. Wykonać ludziom zdjęcia – to gwałcić ich i oglądać ich takimi, jakimi siebie nie widują: w ten sposób ludzie ci stają się przedmiotami, które mogliby symbolicznie mieć. Podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia – stanowi sublimację [...] łagodnego morderstwa, pasującego do naszych [...] pełnych strachu czasów”⁷. Idąc takim tropem myślenia, faktycznie można dowodzić, że od samego początku historia fotografii związana jest z rejestrowaniem aktów agresji. Potwierdza to chociażby jedno z pierwszych pozowanych zdjęć, *Autoportret topielca*, wykonane w roku 1840 przez Hippolyte’a Bayarda. Autor upozował się na nim na samobójcę, ofiarę skrajnego aktu autoagresji. Zdjęciu towarzyszył dramatyczny, ale i wyjaśniający całą mistyfikację podpis: „Ciało, które widzą Państwo na odwrocie, to Bayard, wynalazca procesu, którego

⁶ S. Magala, *Szkola widzenia, czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Wrocław 2000, s. 12.

⁷ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 18n.

wspaniałe rezultaty mogli już Państwo widzieć albo dopiero zobaczą. O ile mi wiadomo, ten zmyślny i niezmordowany badacz od około trzech lat udoskonalał swój wynalazek. Akademia, król i wszyscy ci, którzy mieli okazję zobaczyć te rysunki – a które on sam uważał za niedoskonałe – podziwiali je tak, jak i Państwo je podziwiają w tej chwili. Przynosi mu to wiele zaszczytu, ale ani grosza. Rząd, który zbyt wiele dał Daguerre'owi, oznajmił, że nie może nic zrobić dla Bayarda i nieszczęśnik ten się utopił. O, ludzka niestałości! Artyści, naukowcy i gazety zajmowali się nim przez dłuższy czas, a dziś, gdy od wielu dni wystawiony jest w kostnicy, nikt go jeszcze nie rozpoznał i o niego nie pytał. Panie i Panowie, z obawy o Państwa powonienie zajmijmy się lepiej czymś innym, bo twarz i ręce Bayarda zaczynają już gnicić, jak mogą zresztą Państwo zauważyć”⁸.

Bayard, pragnąc zwrócić uwagę opinii publicznej na swoje nieszczęście, wykorzystał tkwiący w fotografii potencjał poruszenia, zatrwożenia wizją śmierci, ale dokonał przy tym czegoś jeszcze: ukazał manipulacyjne możliwości nowego medium. *Autoportret topielca* zapowiada mający nastąpić niebawem zalew obrazów ukazujących śmierć, jak i fotografii będących mistyfikacjami. W tym jednym obrazie możemy doszukiwać się zarówno źródeł fotografii dokumentalnej, jak i kreacyjnej, widząc przy tym wyraźnie, jak cienka i krucha jest granica pomiędzy tymi gatunkami. Jako inny przykład z początków historii fotografii może posłużyć jeden z pierwszych fotoreportaży, będący dokumentacją egzekucji zabójców prezydenta Stanów Zjednoczonych Abrahama Lincolna, wykonany 7 lipca 1865 roku przez Alexandra Gardnera. Fotografii te w niesłychanie zdystansowany sposób ukazują całą sekwencję zdarzeń, począwszy od wprowadzenia skazańców na szafot, aż do złożenia ich ciał do trumien.

Związki fotografii z agresją wydają się immanentne i wieloaspektowe. Należy jednak odróżnić przemoc fotografii rozumianej jako czynność, czyli przemoc fotografowania, od tego, co niesie ze sobą drastyczny obraz fotograficzny. Wykonywanie zdjęć może stać się formą napaści, wtargnięciem w cudzą prywatność, aktem porównywalnym do czynnej agresji – często przywoływane są tu działania fotoreporterów, a o wiele częściej paparazzi. Dziś każdy narażony jest na taką formę „napaści”, zwłaszcza że za sprawą telefonii komórkowej aparat fotograficzny stał się jednym z najpopularniejszych masowych gadżetów. Ten rodzaj agresji pojawia się także w działaniach artystów i występuje on w trzech odmianach: przemocy skierowanej w stronę fotografowanych (wielokrotnie przywoływany jest w tym kontekście „ostry” styl pracy Diany Arbus), agresji zwróconej w stronę widza (w fotografiach

⁸ Cyt. za: M. F r i z o t, *A New History of Photography*, Könemann, Köln 1998, s. 30 (tłum. fragm. za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard).

Joela-Petera Witkina, Andresa Serrana⁹, Arsena Savadova) oraz destruktywnej autoagresji (w autoportretach wykonywanych przez Davida Nebredę czy Francescę Woodman).

Analizowanie samego aktu fotografowania stanowiącego formę przemocy jest jednym z możliwych aspektów badania zjawiska. Specyficzną sytuację stanowi rejestrowanie aktów autoagresji, przemocą zostają bowiem dotknięci zarówno autorzy zdjęcia, jak i jego odbiorcy. Pierwsi doświadczają realnie danego sobie bólu, drudzy stają się ofiarami przemocy wizualnej, odczuwanej i dotkliwej ze względu na (potencjalną) empatię oglądającego. Wreszcie możemy także mówić o agresji, którą niesie ze sobą pozornie niewinna fotografia komercyjna. Jest ona istotnym narzędziem przemocy symbolicznej, wpływa na wzory zachowań, dyktuje dominujące style autoprezentacji, pobudza konsumpcjonizm.

Celem tego tekstu jest wstępna analiza zjawiska przemocy wizualnej i sposobów jej manifestacji w obszarze fotografii artystycznej, reporterskiej, pamiątkowej oraz reklamowej. Jako podstawę do prowadzenia tych rozważań przyjmuję tezę, że wszystkie wymienione sfery fotograficznej aktywności mogą być uwikłane w wytwarzanie oraz cyrkulację ikonografii przemocy. Przybierają jednak różne formy i zawierają różną treść, a w rezultacie wywołują także odmienne skutki społeczne.

SZTUKA FOTOGRAFII I PRZEMOC ESTETYZACJA I PROWOKACJA

Przemoc wizualna w obszarze fotografii artystycznej może przybierać wiele form, jej natężenie także bywa różne, a skala możliwych działań w tym zakresie jest bardzo szeroka. Z jednej strony mamy zatem obrazy agresywne, brutalne, turpistyczne zwrócone przeciw widzowi, z drugiej pojawiają się wykonywane przez artystów rejestracje aktów autodestrukcji o różnym stopniu natężenia i drastyczności. W obu wypadkach są to obrazy, z którymi konfrontacja często okazuje się trudna dla odbiorcy. Strategia szoku, transgresji i opresji zmusza odbiorcę do doświadczenia i przeżycia przemocy ikonicznej. Za przykład niech posłużą prace dwóch artystów: Amerykanina Joela-Petera

⁹ Bez wątpienia jednym z największych prowokatorów i obrazoburców w świecie sztuki jest Andres Serrano; jeden z jego fotograficznych projektów został wykonany w kostnicy. Wielkoformatowe zdjęcia zmarłych wstawiał w publiczną przestrzeń galerii, czyniąc z martwych ciał obiekty estetyczne. Jedną z najbardziej kontrowersyjnych prac, zatytułowana *Piss Christ*, wywołała skandal w Stanach Zjednoczonych, a w Polsce została zdjęta z wystawy zorganizowanej w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (w roku 1994).

Witkina¹⁰ oraz Hiszpana Davida Nebredy¹¹. Fotografie ich autorstwa, choć różne pod względem formalnym, są niezwykle drastyczne, ale jednocześnie atrakcyjne wizualnie, wysmakowane kompozycyjnie i perfekcyjne od strony technicznej. Każda z tych fotografii, niezależnie od tego, co przedstawia, podlega precyzyjnym zasadom konstruowania obrazu, które możemy odczytywać w kategoriach estetyzacji. Powoduje to, zdaniem Sławomira Magali, że fotografie spełniają bardziej funkcję „przyjemnościową” niż „wstrząsową”: „Szczególna, osobliwa pozycja fotografii bierze się stąd, że nawet najbardziej wstrząsające zdjęcia dostarczają przyjemności estetycznej, której nie burzy nawet drastyczna i bardzo poważna treść, «przekazu» komunikatu zdjęciowego”¹². Zjawisko to Magala określa mianem hedonizmu estetycznego. Nie pojawiło się ono – o czym należy pamiętać – wraz z fotografią. Estetyzowanie, czynienie obrazów przyjemnymi dla odbiorcy, poddawanie ich regułom kompozycji praktykowane jest od początku istnienia sztuk wizualnych. Zjawisko estetyzacji ma zatem długą historię. Można jednak odnieść wrażenie, że obecnie obejmuje ono większość obszarów życia społecznego, nie tylko sztukę, ale także ekonomię czy politykę, jest widoczne w otaczających nas przestrzeniach miejskich. Wolfgang Welsch pisze na ten temat: „Coraz więcej elementów rzeczywistości ulega estetycznemu przekształceniu, coraz częściej rzeczywistość w całości staje się dla nas konstruktem estetycznym”¹³. W procesie estetyzowania rzeczywistości ogromną rolę odgrywają mechaniczne środki reprodukcji. Zauważył to już Walter Benajmin: „Ruchy masowe – pisał – w tym również wojny, pokazują formy ludzkich zachowań szczególnie atrakcyjne dla kamery”¹⁴. Aparat fotograficzny doskonale nadaje się do chwytania drastycznych obrazów, równie dobrze sprawdza się w tym przypadku w fotografii dokumentalnej, jak i artystycznej.

Zarówno Nebreda, jak i Witkin w swej twórczości doskonale posługują się kodami estetycznymi, wydaje się jednak, że w ich pracach funkcja wstrząsowa zdecydowanie bierze górę. Powiedziałbym nawet, że właśnie poddanie tych obrazów klasycznym zasadom kompozycyjnym przyczynia się bardzo do zwielokrotnienia efektu szoku.

¹⁰ Duży wybór prac tego artysty można znaleźć na stronach internetowych: <http://alafoto.com/listing/thumbnails.php?album=218>, <http://www.edelmangallery.com/witkin.htm>.

¹¹ Fotografie Davida Nebredy znajdują się na stronach: <http://www.boumbang.com/david-nebreda/>, <http://www.issobizarro.com/blog/mundo-bizarro/david-nebreda/>.

¹² S. M a g a l a, *Fotografia w kulturze współczesnej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1982, s. 125.

¹³ W. W e l s c h, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, w: *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. K. Zamiara, M. Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 11.

¹⁴ Cyt. za: K. S a u e r l a n d, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, PIW, Warszawa 1986.

Witkin w swoje sztuce kreuje oniryczne przedstawienia, które pełne są perwersji, szokującego erotyzmu i przemocy. Za każdym razem powołuje do życia swoisty teatr okrucieństwa. Jego strategia twórcza ma prowadzić do przełamywania wszelkich tabu, głównie zaś tych dotyczących śmierci, seksualności, ciała i religii. „Chcę, aby moje zdjęcia były tak potężne, jak ostatnia rzecz, jaką człowiek widzi lub zapamiętuje przed śmiercią”¹⁵ – pisze artysta. Repertuar podejmowanych przez niego tematów w znacznym stopniu przybiera charakter mortalny, nekrofilny, obsceniczny, nasycony niepokojącą seksualnością. Na zdjęciach pojawiają się martwe ciała bądź ich amputowane fragmenty, ludzkie płody, spreparowane zwierzęta. Pozujący mu modele są okaleczeni bądź dysfunkcjonalni od urodzenia. Scenografia prac często nawiązuje do płócien wielkich mistrzów, z którymi Witkin prowadzi swoisty dyskurs i od których nieustannie czerpie inspiracje. W jego pracach znajdziemy bezpośrednio nawiązania do dzieł takich twórców, jak: Bosch, Arcimboldo, Tycjan, Caravaggio, Rembrandt, Rubens, Velázquez, Goya, Canova. Do listy malarzy inspirujących Witkina dodałbym jeszcze Hiszpana Jose de Ribery (1591-1652), znanego głównie z obrazów o tematyce biblijnej. Ale i on miał swoje mroczne oblicze. Podobnie jak w przypadku Witkina, jego pracownia pełna była kalek o zniekształconych ciałach, ludzi naznaczonych fizyczną odmiennością. Dzięki nim powstał obraz *Kobietą z brodą* z roku 1631 czy *Kulawy chłopiec* z 1642. Z roku 1675 pochodzi opis cyklu obrazów Ribery o tematyce mitycznej, które ukazywały sceny gwałtowne i okrutne. Wedle tego opisu, autorstwa Lucasa van Uffela z Amsterdamu, żona właściciela obrazów miała urodzić potwornie zniekształcone dziecko, rzekomo na skutek obcowania z twórczością Ribery (jeden z obrazów pochodzących z tego cyklu ukazuje Apolla obdzierającego Marsjasza ze skóry). Witkina dyskurs z wielkimi malarzami to nie tylko nawiązywanie do ich dzieł, podejmowanie podobnej tematyki i nadawanie zdjęciom piktorialnej formy – to także pragnienie wywoływania podobnej psychologicznej reakcji głębokiego poruszenia.

Wpływ na prace Witkina mieli także twórcy komiksów oraz kreowane przez nich mitologie. W rysowanych historiach dostrzegał on odzwierciedlenie odwiecznej walki dobra ze złem, nieustannego konfliktu, manichejskiego ścierania się boskich i piekielnych sił. Inspirujący są dla niego także fotografowie, szczególnie zaś Ernest J. Bellocq z Nowego Orleanu. Oglądając jego zdjęcia z cyklu *Storyville* z roku 1912, łatwo dostrzec, skąd czerpał inspiracje Witkin, gdy w roku 1984 wykonywał pracę *Podróż maski. Dzieje fotografii reklamowej w Juarez*. U obu artystów ujawnia się fascynacja maską, erotyzmem i brzydotą. Witkin w swoich inscenizacjach podąża w tym samym kierunku co

¹⁵ J.P. Witkin, *Album*, Scalo, Mediolan 1995 (tłum. fragm. – T.F.).

Bellocq, jednak bardziej zdecydowanie i konsekwentnie eksploruje te mroczne rejony.

Siła fotografii Witkina wynika z tego, że pracuje on w materii, która stała się podstawowym ikonicznym językiem współczesności. Artysta dokonuje aktu estetyzacji, który pozostaje daleki od wizualnego hedonizmu. Nie jest to prosta zamiana tego, co odrzucone, w to, co estetyczne. Jego artystyczny gest ma o wiele dalej idące konsekwencje, będące próbą włączenia „zakazanego” w obszar sztuki za pomocą form agresywnych wizualnie.

Zupełnie inny przypadek stanowi twórczość Davida Nebredy. Hiszpański artysta konfrontuje odbiorcę swoich prac z ekstremalną autoprzemocą. Ten cierpiący na schizofrenię paranoidalną artysta nieustannie okalecza własne ciało, a akty autodestrukcji uwiecznia na fotografiach. Jako adept Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Madrycie uzyskał gruntowne przygotowanie artystyczne – jego prace są doskonale zakomponowane i wykonane, nie ma w nich przypadkowości czy historycznej rejestracji swoich ran i cierpienia. „Fotografie Nebredy są niezwykle malarskie i wystylizowane, urzekają kolorem, są z pietyzmem oświetlone, aby żaden makabryczny szczegół nie umknął uwadze odbiorcy”¹⁶.

Okaleczone i zagłodzone ciało artysty staje się jego narzędziem ekspresji i głównym tematem. Odbiorca musi znieść widok krwi, ekskrementów, ran spowodowanych nacinaniem, kluciem, oparzeniem oraz anorektycznego wycieńczenia spowodowanego długotrwałym głodem. Artysta dokonuje transgresji i dostarcza widzom niezwykle precyzyjnych świadectw swoich autoagresywnych działań. Ten rodzaj przemocy ikonicznej jest niezwykle poruszający. Oglądając fotografie hiszpańskiego artysty, wiemy, że ukazujący ból był faktycznie doświadczony przez autora. Być może te drastyczne gesty przywracają wiarygodność fotografii, a doznawany przez odbiorców szok może spełniać rolę katartyczną.

FOTOGRAFIA PAMIĄTKOWA SPOJRZENIE OPRAWCY, UPOKORZENIE OFIARY

Fotografia amatorska w ciągu ostatnich dwóch dekad przechodzi głęboką transformację. Dzieje się tak za sprawą technologii cyfrowej i internetowych kanałów przesyłania danych. Tradycyjnym i powszechnie znanym formom: fotografii rodzinnej, turystycznej, okazjonalno-ceremonialnej, towarzyszą

¹⁶ S. Witkowski, *David Nebreda – szaleństwo sztuki czy sztuka szaleństwa*, w: *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*, red. T. Ferenc, J. Studzińska, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2007, s. 114.

nowe prywatne sposoby wykorzystywania medium fotograficznego. Coraz popularniejsze stają się foto-blogi, a także internetowe serwisy społecznościowe, w ramach których publikowane są miliony prywatnych fotografii. Niejednokrotnie skutki takich zastosowań obrazów posiadają wszelkie znamiona przemocy ikonicznej. Powszechnie używane obecnie telefony komórkowe wyposażone w aparaty cyfrowe umożliwiają fotografowanie niemal wszędzie i wszędzie. Bardzo często pogwałcone zostaje prawo poszanowania prywatności i ochrony wizerunku. Coraz częściej zdarza się, że fotografie upowszechnianie w Internecie wywołują fatalne konsekwencje. Dochodzi do czegoś, co możemy określić jako fotomobbing, czyli celowe i systematyczne naruszanie godności osobistej danej osoby. Tego typu przemoc przybiera dwie formy. Pierwsza polega na tym, że fotografujący narusza godność osobistą swoich ofiar, wykonując zdjęcia ośmieszające je, upokarzające lub uprzedmiotowiające. W drugiej zaś obraz fotograficzny staje się narzędziem przemocy, chociaż jego powstaniu towarzyszyły zupełnie inne intencje.

Zilustrujmy to kilkoma przykładami. Wielokrotnie omawiany już przypadek amerykańskich żołnierzy ze służb więziennych z Abu Gharib jest dramatyczną i dosadną egzemplifikacją imperatywu fotografowania wszystkiego. Historia strażników znęcających się nad irackimi więźniami stała się głośna, gdy opublikowano fotografie ukazujące ten okrutny proceder. Zdjęcia te wykonali sami oprawcy. Zanim jednak obieżyły one cały świat, funkcjonowały jako wygaszacze ekranu na komputerach pracowników więziennej administracji z Abu Gharib. Zwycięzcy zawsze fotografują pokonanych, zdjęcie staje się dowodem triumfu, dobrze wykonanego zadania, pamiątką z dalekiej wyprawy.

Prześladowanie połączone z fotograficznym rejestrowaniem upowszechniło się w czasie drugiej wojny światowej głównie za sprawą niemieckich żołnierzy. Pozostawili oni po sobie ogromną ilość zdjęć, na których sami utrwaliли swoje zbrodnie: jeńców pędzonych na egzekucje, sceny kaźni, przesiedlenia, akcje pacyfikacyjne. Ich poręczne aparaty fotograficzne stanowiły doskonałe dopełnienie ekwipunku żołnierza zdobywcy. Fotografowanie egzekucji stało się tak powszechne, że 22 lipca 1941 roku dowódca sztabu armii „Środek”, generał Otto Wöhler, wydał rozkaz zabraniający żołnierzom wykonywania i rozpowszechniania tego typu zdjęć¹⁷. Kolekcjonowanie fotograficznych pamiątek wojennych staje się przywilejem wybranych, okazuje się jednak, że zdjęcia stanowiące dokumentację triumfu mogą zostać wykorzystane jako dowody zbrodni, przemawiające przeciw ich autorom. Charakter pamiątkowej fotografii wojennej wynika z przemocy, która jest celem wszelkich działań militarnych. Relacja ofiara–kat jest tu oczywista, władzę posiada ten, kto

¹⁷ Por. J. S t r u k, *Holokaust w fotografiach. Interpretacja dowodów*, Prószyński i S-ka, Kraków 2007, s. 103.

dysponuje większą siłą. Aparat fotograficzny staje się wówczas narzędziem dominacji.

Odwroceniem tej sytuacji są próby dokumentowania przemocy przez jej ofiary. Jednym z najbardziej dramatycznych przykładów udanej próby „wyrwania obrazów z piekła” – jak pisał dogłębnie analizujący to zdarzenie Georges Didi-Huberman – była heroiczna akcja wykonania zdjęć na terenie obozu koncentracyjnego Auschwitz przez członków grupy Sonderkommando. Więźniowie ci zajmowali się w obozach śmierci przygotowaniem i obsługiwaniem infrastruktury masowego unicestwiania. Pracowali przy piecach krematoryjnych, przy tak zwanych dołach spaleniskowych, „porządkowali” to, co pozostawało z masowo palonych ciał. „Pewnego dnia, latem 1944 roku, członkowie Sonderkommando odczuli nieodpartą potrzebę, jakże dla nich niebezpieczną, wyrwania z piekła swojej pracy kilku fotografii mogących dać świadectwo horroru i rozmiaru dokonującej się masakry”¹⁸. W wyniku akcji wykonano cztery fotografie, ukazujące prace grupy przy dołach spaleniskowych oraz kobiety pędzone do komory gazowej. Obrazy te nie miały prawa powstać, a jednak wyrwane zostały z „tej rzeczywistości”, jak podkreśla autor książki *Obraz mimo wszystko*, cztery strzępy prawdy o Auschwitz, prawdy o planie totalnego zniszczenia żydowskich narodów Europy.

Dziś przemoc wizualna nabiera nowego charakteru, każdy może ją stosować i każdy może stać się jej ofiarą. Sprzężenie łatwości rejestrowania obrazów z powszechnością aparatów komórkowych i Internetu stworzyło nową jakość w sferze komunikacji wizualnej. Jej ceną jest wzrost przemocy ikonicznej, utrata kontroli nad cyrkulacją prywatnych obrazów, oddolna inwigilacja, i wreszcie niebezpieczeństwo zastraszania czy szantażowania przy użyciu fotografii.

Specyficzny rodzaj fotomobbingu stanowi wykonywanie zdjęć ukradkiem, zazwyczaj przez młodych mężczyzn, będące przejawem voyeurizmu i skopofilii, czyli czerpania przyjemności z podglądania oraz fetyszystycznego przekształcania człowieka w obiekt. Ofiarami tego typu działań zazwyczaj stają się młode kobiety, niejawnie fotografowane z intencją zamiany ich uchwyconego wizerunku w obraz-fetysz. Zdjęcia, zdaniem Christiana Metza, dzięki ich niewielkim rozmiarom, nieruchomości, a także łatwości ich wykonania mogą zyskać status fetysza¹⁹. Fetyszyzowanie jednostki ludzkiej jest przejawem przemocy seksualnej, która w omawianym wypadku dokonuje się za sprawą fotografii.

¹⁸ G. D i d i - H u b e r m a n, *Obraz mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 14.

¹⁹ Zob. Ch. M e t z, *Fotografia i fetysz*, tłum. A. Oleńska, S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 246-254.

Niekiedy jednak fotografie stają się narzędziem przemocy także wtedy, gdy pierwotne intencje ich wykonania były zupełnie inne. Sytuacji takiej dotyczy informacja zamieszczona na internetowym portalu: „Łomżyńska policja prowadzi postępowanie w sprawie zdjęć nagiej 17-latki, które nielegalnie trafiły do Internetu. Jak napisała «Gazeta Współczesna» zdjęcia dziewczyny znalazły się w sieci po tym, jak zerwała ona ze swoim chłopakiem. Upublicznienie fotografii miało być sposobem na zemstę. Według doniesień gazety, 17-latek nie mógł pogodzić się z tym, że jego dziewczyna go zostawiła i postanowił się zemścić. Wiedział, że robiła sobie nagie zdjęcia. Udało mu się je zdobyć i rozpowszechnić wśród kolegów, którzy zaczęli umieszczać zdjęcia w Internecie. Dla 17-latki był to prawdziwy wstrząs. Jak informuje Wirtualną Polskę podkom. Sławomir Dąbrowski z łomżyńskiej policji, doniesienie o popełnieniu przestępstwa złożyli w imieniu niepełnoletniej dziewczyny jej rodzice. Obecnie prowadzone jest dochodzenie w tej sprawie. Policja ustala, czy zdjęcia będzie można zakwalifikować jako publikację treści pornograficznych. Jeśli tak, sprawcy grozi kara grzywny, ograniczenia wolności lub nawet rok więzienia”²⁰.

Dodajmy do tej informacji jeszcze komentarz policjanta zajmującego się inną sprawą, w której kluczową rolę odegrała przemoc wizualna i umieszczenie zdjęć ofiary w sieci – tym razem kobieta została napadnięta, a następnie sfotografowana przez swoich oprawców w czasie seksualnego napastowania²¹: „Jeszcze kilka lat temu spraw, w których przestępcy jako «straszakiem» posługują się zdjęciem zrobionym telefonem komórkowym czy szantażują opublikowaniem kompromitujących zdjęć w sieci, w ogóle nie było. Teraz, niestety, zdarzają się coraz częściej – mówi prokurator Sławomir Mielniczuk, rzecznik prasowy Prokuratury Okręgowej w Kielcach”²². Nowoczesny panoptikon bardzo różni się od Benthamowskiej idei domu nadzoru, opierającej się na możliwości obserwowania wielu więźniów przez nielicznych strażników. Panoptyczna wieża nie jest już potrzebna do kontrolowania populacji. Angielski utylitarysta zapewne byłby zdumiony, w jaki sposób postęp techniczny spowodował udoskonalenie koncepcji totalnej, ustawicznej kontroli – kontroli, w której dobrowolnie uczestniczymy.

²⁰ Źródło: <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1342,title,Zemsta-17-latka-nagie-zdjecia-dziewczyny-w-sieci,wid,10907162,wiadomosc.html>.

²¹ Takie zdjęcia konfrontują nas ze złem w dwójnasób: na pierwszym poziomie, ikonicznym, ukazując przemoc; na drugim, wynikającym z wiedzy o okoliczności ich powstania – z intencją rozkoszowania się tym złem ponownie. Złe obrazy to takie, które powstają nie po to, aby zło napiętnować, ale po to, aby się nim napawać. Dla tych, którzy je wykonują, spełniają one funkcję pamiątki, trofeum bądź fetysza.

²² Źródło: <http://www.echodnia.eu/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090327/POWIAT0113/319973273>.

FOTOGRAFIA REKLAMOWA
PROGRAMOWANIE PRAGNIĘĆ

Marshall McLuhan stwierdził, że „fotografia jest jednym z największych motorów napędowych upiększania się kobiet i mężczyzn w społeczeństwach o odpowiednim standardzie życiowym”²³. Fotografia reklamowa stała się potężnym narzędziem manipulacji²⁴. Obok produktów i usług promuje ona także pewien styl bycia, wykorzystując w tym celu wizerunki ludzi pięknych, zadowolonych, cieszących się życiem. Istotą propagowanego stylu jest konsumpcyjne podejście do świata. Jak stwierdza Wolfgang Welsch, hedonizm, który stał się nową matrycą kultury, przejawia się przede wszystkim w estetyzacji powierzchniowej, wszechobecnej tendencji zmierzającej do „upiększania” świata, czynienia go ładnym i przyjemnym. Ekspozuje ona wartość przyjemności i rozrywki, powodując rozkwit kultury zabawy dostarczającej społeczeństwu sposobów przyjemnego spędzania czasu wolnego²⁵.

Przemoc ikoniczna w reklamie opiera się na nieustannym podtrzymywaniu iluzji, że jedynie świat w niej przedstawiony jest atrakcyjny. Jej zasadniczym celem jest nieustanne kreowanie nowych pragnień i marzeń, konieczne, by kapitalistyczna gospodarka mogła sprawnie funkcjonować. Zdaniem Johna Bergera to właśnie reklama zabezpiecza system, maskując i kompensując brak pełnej demokracji poprzez przekierowanie zainteresowania społeczeństwa w stronę konsumpcji. Zbliżyliśmy się tutaj do sformułowanej przez Herberta Marcusego koncepcji fałszywej świadomości i potrzeb. W tym właśnie duchu kontynuuje swój wywód Berger, stwierdzając, że kapitalizm bez reklamy nie mógłby przetrwać, stała się ona bowiem życiem kultury i jej marzeniem jednocześnie. Reklama narzuca fałszywe standardy tego, co jest i co nie jest warte pożądania²⁶. W systemie narzucania fałszywych potrzeb fotografia odgrywa jedną z kluczowych ról i w tym sensie staje się narzędziem przemocy w skali globalnej.

Nie trzeba odwoływać się do teorii feministycznych, aby zauważyć, jak dalece zmanipulowany i uprzedmiotowiony wizerunek kobiety wykreowała reklama. W pewnym sensie dzisiejsza reklama wciąż jest przejawem dominacji

²³ M. M c L u h a n, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 411.

²⁴ Sugestywną, choć może nieco demagogiczną krytykę przemysłu reklamowego znajdziemy w książce Oliviera Toscaniego, jednego z najbardziej znanych twórców reklam. Jej tytuł jest wielce wymowny: *Reklama – uśmiechnięte ścierwo* (zob. O. T o s c a n i, *Reklama – uśmiechnięte ścierwo*, tłum. M. Misiorny, Agencja Wydawnicza Delta, Warszawa 1997).

²⁵ Por. W e l s c h, dz. cyt., s. 14.

²⁶ Por. J. B e r g e r, *Sposoby widzenia (na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC)*, tłum. M. Bryl, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997, s. 154.

„męskiego spojrzenia”. O tym zjawisku w odniesieniu do tradycyjnego aktu malarskiego pisał Berger w następujący sposób: „W wypadku europejskiego aktu jako gatunku artystycznego, artyści i widzowie-właściciele byli zazwyczaj mężczyznami, natomiast osoby traktowane jako obiekty – zazwyczaj kobietami. Te zachwiane proporcje są tak głęboko osadzone w naszej kulturze, że ciągle jeszcze kształtują świadomość wielu kobiet, które zachowują się wobec siebie w taki sam sposób, w jaki odnoszą się do nich mężczyźni. Tak jak mężczyźni, poddają one badawczej obserwacji swą kobiecość”²⁷.

Wizerunek kobiety na przedstawieniach reklamowych został zbanalizowany i zdefragmentaryzowany. Oznacza to, że społeczne role kobiet w świecie konstruowanym przez reklamy sprowadzono do kilku prostych schematów z jednej strony, z drugiej zaś rozbito spójność kobiecego ciała. Przekazy reklamowe ukazują już nie całego, rozpoznawalnego człowieka, ale poszczególne jego części: usta, dłonie, nogi czy włosy. Ciało ludzkie, wykorzystywane w procesie, który polega na nakłanianiu do konsumowania wszelkiego typu produktów i usług, samo staje się obiektem wizualnego i symbolicznego kanibalizmu. „Na przykład kobiety przeglądające prasę dla kobiet i oglądające zamieszczone w niej reklamy mają wierzyć, że dzięki tej konsumpcji staną się tak piękne, jak kobiety na fotografiach”²⁸. Tak wykreowany obraz fotograficzny nie stanowi jedynie wyrazu tego, czego pragnie „męskie oko”, lecz odwołuje się także do pragnień samych kobiet. Mamy tu do czynienia z głęboko zakorzenionym kulturowym programem dominacji – nie tylko przemocy symbolicznej (ikonicznej), ale w konsekwencji także realnie doświadczanej opresji.

FOTOGRAFIA REPORTERSKA W KONFRONTACJI Z WOJNĄ, CIERPIENIEM I ŚMIERCIĄ

Wydaje się, że problem agresji i przemocy najczęściej podnoszony jest w odniesieniu do fotografii reporterskiej, dostarczane przez fotoreporterów prace często bowiem stanowią świadectwo skrajnej przemocy. Dyskusje medialne wokół tych prac niejednokrotnie koncentrują się jednak nie na obrazie, ale na tym, czy fotograf miał moralne prawo wykonać dane zdjęcie²⁹. Ujawnia się tu ambiwalentna sytuacja, w jakiej znajdują się wykonawcy tego rodzaju

²⁷ Tamże, s. 63.

²⁸ I. K o w a l c z y k, *Wobec wizualnego kanibalizmu*, w: *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red T. Ferenc, K. Makowski, Wydawnictwo Galeria f5, Łódź 2005, s. 64.

²⁹ Możliwe, że łatwiej jest karcić fotografa, niż otwarcie przyznać, że obrazy przemocy, która nas nie dotyczy, nie burzą naszego spokoju. Zwrócił na to uwagę brytyjski reporter Tim Hetherington, mówiąc: „Zastanawiam się, dlaczego tak wielu ludzi troszczy się o moje morale, o bagaż emocjonalny, który to ja muszę nosić, a nie ci ludzie. Ja mogę z tym żyć.” (fragment wywia-

fotografii. „Opinia publiczna zwraca się przeciwko nim jako dostarczycielom złych informacji; obrazów wojny, okrucieństwa, śmierci. Jednocześnie oskarża się ich o to, że nie próbują interweniować, ratować rannych i nieść pomocy”³⁰ – podkreśla Katarzyna Kułakowska.

Należy dodać, że ta sama opinia publiczna, oskarżając, jednocześnie łaknie tego typu fotografii. Corocznym festynem udokumentowanego okrucieństwa jest pokonkursowa wystawa World Press Photo. „To wystawa, która cieszy się ogromną popularnością, gdzie tłumy ludzi przychodzą m.in. po to, by popatrzeć na martwe ciała. Śmierć jest tu sprowadzona do roli widowiska, ale też wystawiona na sprzedaż”³¹.

Nie ulega wątpliwości, że analizowanie przemocy w odniesieniu do sztuki fotoreportażu wymaga rozgraniczenia samego aktu fotografowania, który może posiadać znamiona agresji i przemocy utrwalonej na obrazie. Fotoreporter wyruszający do miejsc katastrof czy wojennych konfliktów staje wobec konkretnych rynkowych oczekiwań oraz zasad, jakimi rządzi się fotografia reporterska. „Odbiorcy narzucają te zasady fotoreporterowi, chcą zobaczyć coś, czego nie byli świadkami. Po przyjrzeniu się fotografii wiedzą, że mają dzięki niej wyobrażenie wizualne o prezentowanej tragicznej historii. Fotoreporterzy, odpowiadając na zapotrzebowanie czytelników, pokazują czyjś ból z bliskiej perspektywy, ponieważ są przekonani, że takimi ujęciami wzmaga się zainteresowanie”³². To bliskie spojrzenie nie tylko wzmaga zainteresowanie odbiorcy, ale i poświadcza autentyczność. Wielu reporterów odrzuca teleobiektywy, zdając sobie sprawę, że jedynie bliskość umożliwi im autentyczne „dotknięcie” tematu. Wypowiedź jednego z czołowych polskich reporterów Krzysztofa Millera potwierdza rynkową istotność stosowania krótkoogniskowych obiektywów. „Przeanalizowałem poprzednie zdjęcia. Okazało się, że z teleobiektywu prawie żadne się nie sprzedawały. W związku z tym, po co zabierać ciężkie obiektywy? Łatwiej jest uciekać z małą torbą niż z dużą”³³. Jednak w kontekście tych rozważań istotniejsze stają się inne fragmenty wywiadu, także nawiązujące do metody fotografowania, w których Miller stwierdza wprost: „Zdjęcia muszą «śmierdzić». Dlatego moja rada: nigdy nie pytaj,

du *O krok dalej niż blisko* przeprowadzonego przez Weronikę Mliczewską, „Gazeta Wyborcza” z 3-4 I 2009, s. 10).

³⁰ K. Kułakowska, *Zdjęcie jako „dowód rzeczowy”*, w: *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag*, red. T. Ferenc, K. Kowalewicz, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2009, s. 55.

³¹ I. Kowalczyk, *Ciało zszargane w fotografii dokumentalnej i sztuce współczesnej*, w: *Sesja. Punkt widzenia. Fotografia ciała*, red. M. Janczyk, I. Świąch, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Kraków 2006, s. 27.

³² K. Wolny-Zmoryński, *Fotograficzne gatunki dziennikarskie*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 110.

³³ Źródło: http://www.reporterzy.info/143,zdjecie_musi_smierdzic.html.

czy możesz kogoś fotografować. Jak ci nie pozwoli, to już nie masz wyjścia, nie możesz zrobić zdjęcia. Najpierw robisz, a potem pytasz”³⁴. Następny cytowany fragment jest odpowiedzią na pytanie dotyczące ochrony wizerunku. Fotograf twierdzi, że: „w Afganistanie go nie znają. Zresztą «Gazeta» ma dobrych adwokatów, jak widać po sprawie Rywina [...]. Poza tym mnie to nie interesuje, niech fotoedytor się męczy”³⁵. To, co musi być przestrzegane w krajach europejskich, nie obowiązuje w Afryce, czy w niektórych państwach azjatyckich. Tam nikt nie będzie ścigał fotoreportera za nadużycia w kwestii ochrony wizerunku. Zadaniem reportera jest dostarczenie dobrych (atrakcyjnych) zdjęć, przemoc wizualna zostaje uzasadniona celem pracy. Przytoczony wywiad pochodzi z okresu, w którym Krzysztof Miller aktywnie pracował jako fotoreporter. Jednak kilka lat później opublikował przejmujące wspomnienia, będące opowieścią o pracy reportera wojennego oraz konsekwencjach wykonywania tego zawodu. Ostatnia wojna, w jakiej uczestniczył Miller, to wojna z własnymi wspomnieniami, z obrazami zachowanymi w pamięci, z tym wszystkim, co zobaczył i przeżył w czasie konfliktów, które dokumentował. Psychiczny uraz reportera okazał się na tyle poważny, że w końcu konieczna okazała się pomoc lekarzy z kliniki stresu bojowego Wojskowego Instytutu Medycznego³⁶.

W innej formie problem agresji pojawia się wówczas, gdy obecność reportera wpływa w jakimś stopniu na gwałtowność wydarzeń. Z zarzutem spowodowania eskalacji przemocy spotkał się John Ross Baughman, który w roku 1978 wykonał kontrowersyjny reportaż w ogarniętej wojną domową Rodezji. Problem polegał na tym, że reporter podczas pracy ubrany był w wojskowy mundur i posiadał broń, tak jak oprawcy mieszkańców napadniętej wioski. Uznano, że jego uczestnictwo w akcji mogło zwieliokrotnić gorliwość pacyfikujących wioskę żołnierzy. Pojawianie się fotoreportera może wyzwolić agresywne postawy. W szczególnych sytuacjach agresja ta zostaje zwrócona także przeciw samemu reporterowi. Doświadczył tego słynny brytyjski fotograf Don McCullin: „Wstrząsnęła nim [...] reakcja pewnej kobiety w Bejrucie, która oszalała z rozpacz, kiedy bomba zabiła wszystkich członków jej rodziny. Zatakowała ona McCullina, gdy chciał zrobić jej zdjęcie, nie pytając jej o zgodę (co było wbrew jego własnym zasadom)”³⁷.

Drugi aspekt przemocy fotoreportażu dotyczy samych zdjęć. Przemoc utrwalona na fotografiach, świadectwa okrucieństw, cierpienia i śmierci stały się stałym elementem ikonosfery współczesnego człowieka. Przemoc doku-

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ Zob. K. Miller, *13 wojen i jedna*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.

³⁷ P. Roberts, *Wojna i pokój*, tłum. J. Jarniewicz, w: *Don McCullin: A Retrospective*, The British Council, Visual Arts Publications, London 1993, s. 6.

mentowana przez fotoreporterów tym różni się od przemocy zawartej w obrazie artystycznym, że nie jest kreowana. Rany, ból i cierpienie są realne. Stopniowo jednak reportaż znika z łamów gazet i ilustrowanych magazynów. Może dzieje się tak dlatego, że publikacje tego rodzaju są niewygodne dla społeczeństwa. „Ludzie bardziej są dziś skupieni na rozrywce, modzie, gwiazdach. Reklamodawcy nie chcą pokazywać swoich produktów obok obrazów tragedii, nie chcą, by ich marki były kojarzone z cierpieniem i tragedią”³⁸ – zauważa reporter James Nachtwey.

W swojej ostatniej książce, zatytułowanej *Widok cudzego cierpienia*, Sontag poddaje wnikliwej analizie fotografie przedstawiające horror wojny, przemoc i śmierć³⁹. Dokonuje w niej między rewizji swojego słynnego stwierdzenia o znieczulającym działaniu obrazów cierpienia. Stwierdzenie to, wyrażające przekonanie, że społeczeństwo nasyciło się już nimi, a fotografie „zaangażowane” straciły swoją moc, stało się jedną z istotniejszych tez książki *O fotografii*⁴⁰. W swoim ostatnim dziele autorka dowodzi, że zdjęcia epatujące przemocą wciąż mają zdolność szokowania odbiorców, jednak nie mają mocy wyjaśnienia, jaką niosą ze sobą narrację. Współczesny system medialny cynicznie manipuluje obrazami wojny, a wojskowi i polityczni decydenci skutecznie kontrolują możliwość wykonywania przez reporterów zdjęć na linii walk. Zapewne tego typu fotografii nie zabraknie, nie pojawi się postulowana przez Sontag trzydzieści lat temu „ekologia obrazów”. Autorka podkreśla, że okropności nie znikną z naszej ikonosfery, zawsze jednak pozostaną jedynie próbą wyobrażenia tego, co jest niewyobrażalne.

Relację między fotografią a przemocą należy analizować w wielu kontekstach, ponieważ za każdym razem posiada ona odmienną formę, czemu innemu służy i wywołuje odmiennie skutki. Fotografia ukazująca przemoc i stanowiąca narzędzie opresji jest i będzie obecna w naszej ikonosferze, przekształceniu ulegną jednak kanały jej dystrybucji, przy czym nadawcami nie będą jedynie wyspecjalizowane instytucje (takie jak na przykład agencje fotograficzne czy prasowe). Jej charakter będzie się zmieniał, ponieważ technologie wizualne i internetowe coraz wnikliwiej penetrują nasze życie. Można zatem przypuszczać, że w przyszłości zjawisko „fotograficznej przemocy” będzie przybierało na sile, zmuszając nas do wypracowania skutecznych strategii oporu. Możliwość stworzenia takich strategii zależy także od systematycznych badań wielopłaszczyznowych relacji obrazu fotograficznego i przemocy.

³⁸ B. Ł y ż w a, *Spojrzenie z bliska*, w: *Odwaga patrzenia. Eseje o fotografii*, red. T. Ferenc, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2006, s. 109.

³⁹ Zob. S. S o n t a g, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.

⁴⁰ Por. t a ż, *O fotografii*, s. 24.

Warto na koniec zastanowić się także nad funkcjami obrazów ukazujących przemoc. Ich obecność w ikonosferze wynika z rozmaitych intencji – nie zawsze jest to pragnienie sensacji, epatowanie cierpieniem, chęć manipulowania ludźmi czy upokorzenia ofiary. Od samego początku w naszej kulturze obecne były obrazy ukazujące gwałtowne, dramatyczne sceny. Obrazy te miały głęboki egzystencjalny sens, opowiadały o kondycji człowieka, odzwierciedlały fantazje i lęki, ukazywały dramatyczne momenty w historii. Bardzo wiele tego rodzaju malowideł czy rzeźb dotyczyło tematów eschatologicznych, fundamentalnych w każdej pogłębionej kulturowej refleksji. Ukazywanie okrucieństwa było środkiem wyrazu, a nie celem samym w sobie. Odnosząc te uwagi do fotografii, także można wskazać na różne powody ukazywania okrucieństwa oraz na różne funkcje, jakie zdjęcia te mają spełniać. Wiele fotografii przedstawiających sceny przemocy – także prace przywołane w tekście – posiada głęboki sens. Musimy jednak pamiętać, że aparat fotograficzny nigdy nie jest neutralny, zawsze komuś lub czemuś służy, zawsze reprezentuje jakieś ideologie i stojącą za nimi logikę władzy. Jak pisał John Tagg, natura fotografii zależy od instytucji i czynników, które ją definiują i angażują to medium do pracy⁴¹. Fotografia jest rodzajem waluty, która nabiera znaczenia i wartości poprzez szereg społecznych transakcji. Badając ją, nie można poprzestać jedynie na analizowaniu samego obrazu, należy także uwzględnić towarzyszące jej dyskursy. Nie wystarczy pytać o genezę obrazów przemocy, należy także zadawać pytania o to, co się z nimi dzieje, jak są wykorzystywane, w jaki sposób nadawane są im znaczenia, jakim instytucjonalnym praktykom obrazy te ulegają i czemu praktyki te służą. Dzięki temu będziemy mogli wyjść poza sam obraz i spojrzeć na zjawisko przemocy w fotografii w kontekście ciągu zdarzeń, w którym samo zdjęcie jest jedynie jednym z elementów.

⁴¹ Por. J. T a g g, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, London 1988, s. 112.