

RAFAŁ DROZDOWSKI

FOTOGRAFIA ŻYWI SIĘ RÓŻNICAMI

RAFAŁ DROZDOWSKI

Wydział Socjologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Prof. dr hab. Członek Komitetu Socjologii PAN, zastępca redaktora naczelnego czasopisma „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”. Jego zainteresowania naukowo-badawcze to: socjologia codzienności, socjologia wizualna, socjologia kultury, przemiany współczesnego społeczeństwa polskiego, socjologia nauki. Autor lub współautor około 160 publikacji naukowych, m.in. monografii *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej* (z Markiem Krajewskim, 2011), monografii *Praktyki kulturalne Polaków* (z Barbarą Fatygą, Mirosławem Filiciakiem, Markiem Krajewskim i Tomaszem Szlendakiem, 2014), cyklu raportów *Życie codzienne w czasach pandemii*, prezentujących rezultaty projektu badawczego realizowanego od marca 2020 na Wydziale Socjologii UAM. ORCID: 0000-0001-7830-896X.

Fotografia (zarówno ta artystyczna i „wysoka”, jak też ta najbardziej masowa) pracowała i pracuje na rzecz budowania najróżniejszych wspólnot i pełniła (oraz wciąż pełni) najrozmaitsze funkcje integrujące. Jawi się więc jako na wskroś demokratyczne, prawdziwie egalitarne (i egalitaryzujące) hobby, które może łączyć osoby należące do bardzo różnych, czasem silnie zantagonizowanych ze sobą segmentów społeczeństwa¹. Fotografia integrowała i integruje wokół (skądinąd bardzo różnych) pomysłów na samą siebie, czego świadectwem są niezliczone szkoły i grupy artystyczne; wszystkie te szkoły i grupy artystyczne uznać można, niezależnie od tego, jak zaciekle się zwalczały bądź zwalczają, za wspólnoty. Co więcej, w ostatecznym rozrachunku tworzą one wspólnotę wspólnot, która opiera się na przekonaniu, że fotografia ma znaczenie, jest ważna i jeśli warto się o nią kłócić, to właśnie dlatego. Przede wszystkim jednak owe integrujące funkcje fotografii wiążą się z rolą, jaką odgrywa ona od zawsze w procesie intersubiektywizacji świata. Znakomitą większość zdjęć współtworzących zarówno w przeszłości, jak i dzisiaj naszą ikonosferę łączy to, iż pomagają ustalić wspólny punkt widzenia, częściej ilustrują podobieństwa niż różnice² oraz służą wyznaczaniu i ciągnięciu

1 Zob. na przykład M. Piotrowska, *Życie alternatywne. Amatorzy i zawodowcy w fotografii poznańskiej od 1839 do 1945 roku*, Fundacja Pix.house, Poznań 2019.

2 Emblematycznym przykładem projektu, który miał pokazać ludzkość jako jedną wielką wspólnotę, jest niewątpliwie *The Family of Man* Edwarda

potwierdzaniu granic społecznie podzielanej normalności. Nawet te fotografie, które zostały pomyślane jako prowokacje i celowe estetyczne bądź moralne przekroczenia, w ostatecznym rozrachunku raczej umacniają, niż kwestionują poczucie społecznej i kulturowej jedności – choćby dlatego, że mobilizują do obrony zaatakowanych wartości i zakwestionowanych hierarchii.

Wskazane związki między fotografią (i fotografowaniem) a wytwarzaniem oraz podtrzymywaniem więzi wspólnotowych nie powinny jednak przysłonić faktu, że pierwszym, zazwyczaj najważniejszym, a często jedynym impulsem, który przyczynił się do powstania większość zdjęć, jest dostrzeżona różnica i zaintrygowanie różnicą.

Bywa, że zauważona i sfotografowana różnica jest postrzegana jako „skandal”, deficyt i brak, który powinien być jak najszybciej zlikwidowany i którego likwidowanie jest równoznaczne z poprawianiem świata, zmienianiem go na lepszy. Robienie zdjęć jawi się wtedy jako rodzaj interwencji i działanie naprawcze (lub przynajmniej jako wstęp do działań naprawczych), jako dokonany w pozytywnej wierze donos, którego nie da się zignorować.

Bywa, po drugie, że różnica mobilizuje do jej zarejestrowania dlatego, że budzi zazdrość i zawstydza. Dzieje się tak wtedy, gdy stawiamy znak równości między różnym i lepszym. Fotografujemy więc ów lepszy świat po to, aby udowodnić sobie i innym, że on istnieje oraz skoro jest możliwy gdzieś indziej i mogli go stworzyć jacyś inni, to jest możliwy i tutaj (i możemy go stworzyć my). Fotografujemy ów lepszy świat także po to, aby dysponować wzorami do skopiowania. I po to, by mieć w rękę dowody, które będą oskarżać albo chociaż zawstydzać gospodarzy, zarządców i nadzorców naszej gorzej bądź zgoła źle urządzonej rzeczywistości.

Po trzecie bardzo często tym, co prowokuje do zrobienia zdjęcia, jest różnica rozumiana jako egzotyka. W tym przypadku kluczowa nie jest ani domniemywana gorszość, ani domniemywana lepszość, lecz inność rejestrowanej rzeczywistości. Owa inność (zazwyczaj zresztą szybko poddawana anegdotyzacji i rekategoryzowana jako malowniczość, osobliwość, wyjątkowość itd.) uzasadnia samą czynność fotografowania, jak i późniejsze starania o to, aby zrobione zdjęcia były oglądane.

Za przykłady interwenującej i interwencyjnej fotografii, która pokazuje świat wybrakowany, źle urządzony, niedobrze zarządzany i wrogi, uznać można fotoreportaże Lewisa Hine’a o dzieciach zatrudnionych w fabrykach, kopalniach, młynach i na polach, jak i zdjęcia odpowiedzi na gazetowe akcje w rodzaju „razem z czytelnikami szukamy największej dziury w jezdni” lub „razem z czytelnikami wybieramy najbrzydszy budynek roku”. Interwenujące i interwencyjne

Steichena. Do głośnej wystawy Steichena nawiązywał w późniejszych latach między innymi Karl Pawek; przynajmniej trzy jego projekty (*Was ist der Mensch* z roku 1964, *Die Frau* z roku 1968 i *Unterwegs zum Paradies* z roku 1973) można uznać za kolejne próby sportretowania ludzkości jako wspólnoty ponad podziałami. W przypadku wystawy Steichena pewien liryzm wizji społeczności światowej, którą niezależnie od wszystkich różnic mimo wszystko więcej łączy, niż dzieli, wynikał zapewne między innymi z potrzeby przezwyciężenia trauma drugiej wojny światowej (premiera wystawy miała miejsce w 1955 roku). Nie uchroniło to jednak Steichena przed licznymi głosami krytyki, że jego przedsięwzięcie idealizuje rzeczywistość (zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 217–220, jak również S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 35). Jeszcze więcej wątpliwości budziły projekty Karla Pawka, zob. na przykład K. Leśniak, *Pamięć katastrofy i mit uniwersalnego języka. Monumentalne wystawy fotograficzne jako narracje o człowieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 41/2016.

są coraz popularniejsze projekty animacyjne, w których fotografowanie służyć ma ujawnieniu najrozmaitszych barier, deficytów i nierówności³. Ale taką rolę mają również zrobione smartfonem i wysłane do administracji osiedla lub do straży miejskiej zdjęcia nieprawidłowo zaparkowanych samochodów, które rozjeżdżają trawniki.

Z kolei za zdjęcia, które zrodziła zazdrość (gdy ktoś lub coś jest lepszy/lepsze, wobec tego nie pasuje do naszej codzienności i dyskredytuje ją) lub/i irytacja (gdy ktoś lub coś uświadamia nam swoją wyższością naszą niższość), uznać można zapewne znaczną część obrazów powstałych za sprawą „efektu wow”. Miliony takich obrazów wymieniają dziś między sobą użytkownicy mediów społecznościowych, powiadamiając się przy ich pomocy, jak może lub jak powinien wyglądać elegancko podany posiłek restauracyjny lub mieszkanie marzeń. Paradoksalnie rozczarowanie naszym własnym tu i teraz, które wyczuła i kierunkuje na wszystko, co prezentuje się lepiej, tkwi również u podstaw wielu obrazów propagandowych. Tyle tylko, że w ich przypadku demonstrowana lepszość nie jest realna (ta mogłaby być bowiem tylko cudza, skądś zaimportowana), ale inscenizowana. Na tym właśnie polega karkołomność propagandy: z jednej strony stara się ona zaspokoić tęsknotę za lepszą codziennością, ale z drugiej, chcąc nie chcąc, uświadamia jej brak. Zamiast mobilizować, aby tę lepszą codzienność gonić i w końcu dogonić, próbuje działać uspokajająco i usypiająco.

Jednak najłatwiej chyba o przykłady zdjęć, które powstały w wyniku zainteresowania innością. Zapełniają one zarówno czasopisma popularnonaukowe w rodzaju „National Geographic”, jak i foldery reklamowe biur podróży, zarówno media społecznościowe (wystarczy wspomnieć niezliczone fotopamiętki z wakacji zagranicznych), jak i strony pornograficzne otagowane jako *bizarre*. Inność rozumiana jako egzotyczna lub z egzotykiem obciążona rzeczywistość ma swoją dobrotliwą postać (na przykład memów, które pokazując różnice między nimi a nami, uświadamiają ich względność bądź pozorność). Ma jednak również oblicza ekstremalnie prowokacyjne i brudne, wystarczy wspomnieć o sposobach i kontekstach, w jakich jest przedstawiana w darknecie. W przypadku zdjęć donosów na rzeczywistość wszystko wydaje się oczywiste. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z zaangażowanym reportażem społecznym, czy z dotyczącym mniej bądź bardziej ważnych kwestii plebiscytem, w którym głośuje się zdjęciami, ostatecznie chodzi o wymuszenie jakichś działań naprawczych. Fotoreportaże Lewisa Hine’a przyczyniły się do zmian w amerykańskim prawie pracy. Czytelnicze plebiscyty, w których „wygrywa” najbardziej podziurawiona jezdnia lub najbrzydszy architektonicznie budynek, zawstydzają i ośmieszają osoby lub instytucje odpowiedzialne za utrzymanie dróg miejskich oraz za jakość przestrzeni publicznej.

³ Jednym z pierwszych i po dziś dzień najciekawszych projektów tego typu są zrealizowane w roku 2002 z inicjatywy Piotra Janowskiego w dwóch popegeerowskich wsiach w Beskidzie Niskim warsztaty fotograficzne dla dzieci i młodzieży. Plonem warsztatów są zdjęcia przełamujące zarówno stereotypy „dorosłego spojrzenia” na zjawisko biedy i wykluczenia, jak i stereotypowe wyobrażenia na temat „świata dziecięcej wyobraźni”, zob. *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002. Na temat związków między fotografią a różnymi projektami fotograficznymi mającymi mieć charakter interwencyjny i opierającymi się na wierze w sprawczość fotografii zob. też M. Frąckowiak, *Krucze medium. Rozmowy o fotografii*, Fundacja Pix.house, Poznań 2017.

W ostatecznym rozrachunku mają choć trochę przyspieszać i wspierać zmiany, które przez większość są postrzegane jako zmiany na lepsze.

Na tę samonarzucającą się (i uspokajającą) ocenę nakładają się jednak inne interpretacje. Nawet jeśli za niezliczonymi przykładami fotografii interwencyjnej Lewisa Hine'a, Jacoba Riisa czy Dorothei Lange oraz tysięcy wzorujących się na nich autorów stoją krystalicznie czyste intencje i nawet jeśli rozmaite aktywności obywatelskie (poczynając od udziału w organizowanych przez redakcje gazet fotoplebiscytach, a kończąc na włączaniu się w działalność organizacji strażniczych) łączy dobra wola i myślenie w kategoriach dobra wspólnego, to nie chroni ich to przed dwuznacznymi ocenami. I jednym, i drugim zarzucana jest naiwność. Jedne i drugie są przedstawiane jako działania, które w ostatecznym rozrachunku raczej demobilizują opinię społeczną, wywołując fałszywe przeświadczenie, że nagłośnienie takich czy innych problemów i spraw do załatwienia jest równoznaczne z ich rozwiązaniem. Jedne i drugie są obwiniane o sentymentalizm, w którym za gwarancję skuteczności i sprawstwa uznaje się słuszość moralną.

Również w przypadku obrazów, które pokazują, jak mogłoby lub jak powinno być zorganizowane nasze życie codzienne i nasz porządek społeczny, wszystko na pierwszy rzut oka jest jasne. Obrazy takie mają uzasadnienie jako swoiste podpowiedzi, które pełnią funkcję układu pozytywnego odniesienia, służąc jednocześnie za argument, że można zaprojektować świat lepiej i że może być on w efekcie bardziej przyjazny, bezpieczniejszy, ładniejszy, mniej opresyjny itd. Zdjęcia, będące rezultatem poirytowania różnicą między doświadczaną na co dzień bylejąkością i przeciętnością a jakimiś lepszymi, bardziej progresywnymi i śmiałymi w swoich założeniach rozwiązaniami, mają inspirować i ośmielać – także do tego, by szukać winnych, że żyje nam się gorzej, niżby mogło. Mimo całej jednoznaczności podobnych fotografii, także i one mogą, bez większych problemów, zostać umieszczone w zupełnie innych ramach interpretacyjnych. Obrazy, które powstały w rezultacie oczarowania czymś lepszym i ładniejszym, łatwo powiązać z poczuciem niższości, kompleksami i prowincjonalnością ich wykonawców. Łatwo je także uznać za manifestacje roszczeniowości. To prawda, że mogą mobilizować – jak ma to miejsce w przypadku najlepszych, najbardziej sugestywnych i przy okazji zazwyczaj najbardziej kłamliwych obrazów propagandowych – do wysiłków na rzecz „bardziej świetlanej przyszłości”. Ale prawdą jest też i to, że te same obrazy mogą unieruchamiać i wywoływać frustrujące poczucie niemocy.

Najtrudniej znaleźć dobrze brzmiące uzasadnienia dla obrazów, które zrodziło zainteresowanie egzotyką. Można oczywiście ich bronić na wiele sposobów: przekonując, że zaspokajają naturalną ciekawość świata lub sytuują najrozmaitsze przejawy i manifestacje inności w swoistej strefie pośredniej, będącej (również) strefą mediacji między tym, co nasze, a tym, co obce. W sumie jednak właściwie w każde zdjęcie, które powstało w rezultacie fascynacji egzotyką, wpisana jest mniejsza bądź większa doza arogancji etnocentrycznej. Rejestrowanie inności prawie zawsze nosi znamiona ultimatum: albo światy postrzegane jako inne okażą się oswajalne i w ostatecznym rozrachunku zostaną włączone do naszej rzeczywistości podstawowej (choć pewnie będą musiały zadowolić się jakimś specjalnym statusem i usytuować się na jej peryferiach), albo czeka je wykluczająca stygmatyzacja.

Jeśli rzeczywiście znaczna część obrazów fotograficznych – zarówno tych, które utrwaliły się w pamięci zbiorowej, jak i tych, które nie mogą liczyć na zapamiętanie ani na zbyt wielu oglądających – powstała w odpowiedzi na dostrzeżone różnice (deficyty, niewspółmierności itd.) i jeśli rzeczywiście tak łatwo je atakować, wiążąc ich istnienie z najrozmaitszymi derywatami, ukrytymi funkcjami lub w najlepszym razie z naiwnie idealistycznymi wyobrażeniami na temat kontroli i sprawstwa, chcąc nie chcąc, musimy również przyjąć, że w obrazy te wpisany jest znaczny potencjał dzielenia i antagonizowania. Łatwiej sobie wyobrazić, że będą kością niezgody niż lepiszczem. Bardziej prawdopodobne, że zostaną użyte jako argumenty na nie niż na tak. I więcej przemawia za tym, że będą pogarszać, a nie poprawiać społeczny bilans emocjonalny, ewokując raczej złe niż dobre emocje.

Wszystko to sprawia, że fotografia zaczyna coraz bardziej uwierać. Przyzwyczailiśmy się do tego, że zdjęcia kłamią, że źle reprezentują, że będąc w znakomitej większości zdjęciami innych zdjęć, ilustrują przede wszystkim konformizm, że często więcej zasłaniają, niż odsłaniają. Co więcej, nauczyliśmy się flirtować z podobnymi niedoskonałościami fotografii, traktując je jako inspirujące szczytliny w jej scjentystycznej naturze i, w gruncie rzeczy, jako to, co w niej najciekawsze⁴. Sytuacja zmienia się jednak w momencie, gdy do tych starych i w sumie obeznanых pretensji do fotografii dochodzi kolejna: że fotografia, żywiąc się różnicami i nie pozwalając o nich ani na chwilę zapomnieć, psuje ducha wspólnoty. Od tej pory zdjęciowa ikonosfera rozczarowuje już nie tylko poznawczo, ale również moralnie; przyglądamy się jej coraz bardziej nieufnie i coraz bardziej bez entuzjazmu, ponieważ oddala nas od siebie i dostarcza wciąż nowych powodów, byśmy postrzegali siebie nawzajem jako osoby, które są sobie obce.

Nietrudno przewidzieć, że taki stan rzeczy rodzi pokusę pomniejszania kulturowego znaczenia fotografii. Najprościej to zrobić, deprecjonując obrazy fotograficzne, redukując je do rangi prostych narzędzi. Sprzyjają temu afordancje wpisane w nowe i najnowsze technologie. Wbudowany w smartfon aparat fotograficzny zachęca, aby traktować zdjęcia jak zapiski; zdjęcie sfotografowanej w księgarni nowości wydawniczej pełni tę samą funkcję, jaką niegdyś pełnił supeł zawiązywany na chusteczce do nosa, czyli nie zapomnieć o tej nowości, dowiedzieć się o niej czegoś więcej, a może nawet ją kupić (ale oczywiście nie w księgarni, tylko w internecie, gdzie będzie tańsza), wysłany do bliskiej osoby MMS – autoportret w przymierzanym płaszczu – ma pomóc podjąć decyzję zakupową (wziąć go czy szukać czegoś innego?), zdjęcie samochodu zaparkowanego na wielosektorowym parkingu ma pomóc go odszukać (po numerze koperty, po kolorze ścian przyporządkowanych do sektora). We wszystkich wspomnianych (i podobnych) niezliczonych przypadkach obrazy fotograficzne jawią się jako maksymalnie uszkromnieni pomocnicy w życiu codziennym. Ich żywot kończy się przeważnie w momencie, w którym przestają być potrzebne – bo już przypomniały to, o czym miały przypomnieć, zostały użyte jako argumenty w takich bądź innych sporach, zreferowały okoliczności, które trudno było zreferować

⁴ Dobrym, a być może najlepszym przykładem takiego podejścia jest eseistyka Susan Sontag na temat fotografii (zob. S. Sontag, *O fotografii*, dz. cyt.).

inaczej. Pod względem estetycznym wszystkie tego typu zdjęcia mogą być jakiegokolwiek. Ich wygląd nie ma praktycznie żadnego znaczenia, liczy się wyłącznie ich wartość użytkowa. Ów brak oczekiwań estetycznych jest z jednej strony oswoBADZAJĄCY, lecz z drugiej jest także wyrazem lekceważenia; każde kolejne zdjęcie może być gorsze od poprzedniego, bo można je natychmiast zastąpić następnym, bardziej znośnym. Przede wszystkim jednak może być tak złe, jak to tylko możliwe, dlatego że jest niemal pozbawione znaczenia.

Po drugie pomniejszenie kulturowego znaczenia obrazów fotograficznych dokonuje się dzisiaj także za sprawą redukcji ich do rangi zabawek – dostarczycielek rozrywki. Zdjęcia nie muszą (i nawet nie powinny) niczego udowadniać ani rozstrzygać, nie muszą emanować powagą i nie muszą być jako opowieści ani odpowiedzialne, ani zdyscyplinowane, ani etyczne. Wystarczy, że będą bawić i funkcjonować jako aktywatory reakcji (oraz relacji), które w końcowym rozrachunku przyniosą dodatni bilans emocjonalny. Dobrymi przykładami takich obrazów-zabawek są dzisiaj niezliczone memy drwiące z politycznej poprawności, memy, które mają (starają się mieć) „krindżowy” charakter, ale chyba także memy hejterskie. Paradoksalnie wszystkie te obrazy mogą funkcjonować stosunkowo bezproblemowo (swobodnie krążyć w sieci, mieć setki komentarzy oraz tysiące polubień) właśnie dlatego, że uznano je za błahe.

Po trzecie marginalizowaniu obrazów fotograficznych sprzyja coraz większe rozmycie technologicznej tożsamości fotografii. Jeśli w potocznym odbiorze zdjęciem jest zarówno kawałek naświetlonego papieru bromosrebrowego, jak i przechowywany w pamięci telefonu plik JPG, zarówno kserografia, jak i stopklatka z wideorejestratora i jeśli fotografowaniem może dziś być dla wielu na przykład sporządzanie printscreenów lub zapisywanie (i ewentualne rekadrowanie) widoków udostępnionych w ramach projektu Google Maps, oznacza to, że pojęcia fotografii/fotografowania stają się coraz bardziej nieostre. Z jednej strony to dobrze. Uwalnia bowiem wyobraźnię i zmniejsza dyscyplinującą presję ze strony rozmaitych konwencji regulujących zasady widzenia-obrazowania-uwidzialniania; Flusserowski program aparatu (i fotografii)⁵ w zasadzie przestaje obowiązywać. Lecz z drugiej strony owo rozmycie tożsamości fotografii (najpierw technologicznej, ale od pewnego momentu również estetycznej i etycznej) ułatwia coraz bardziej pogardliwe do niej nastawienie, pozwala traktować ją jak niesuwerenną służebnicę, którą da się bez większych problemów włączyć praktycznie w każdą grę.

Oczywiście pozostaje jeszcze jedna strategia: fakt, iż fotografia lepiej radzi sobie z odślanianiem różnic niż z pokazywaniem podobieństw oraz że częściej ujawnia swój potencjał dezintegracyjny niż integrujący, można po prostu negować. Można więc – niezależnie od wszystkiego, co tu dotąd powiedziano – próbować brać w obronę fotografię, wskazując, że jest ona (jednak) w stanie cieszyć nas swoją mocą więzi- i wspólnotowórczą. Kłopot w tym, że trudno dziś wyobrazić sobie, aby owe prolongujące społeczną i kulturową legitymizację fotografii wspólnoty mogły być czymś więcej niż wspólnotami niższego

5 Zob. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015.

rządu, substytutami wspólnoty bądź wspólnotami, które oparte są właściwie tylko na wewnętrznych rytuałach.

Podstawą takich zastępczych wspólnot są dziś na przykład bardzo często preferencje technologiczne: na poświęconych fotografii i fotografowaniu forach zwolennicy bezlusterkowców starają się przekonać do swoich racji zwolenników lustrzanek (i na odwrót), fani canonów kłócą się z fanami nikonów, wspólnota złożona z renegatów technologii cyfrowej dzieli się zaś wewnętrznie na kolejne frakcje, różniące się między sobą stopniem antydigitalnej ortodoksji. Wspólnoto- i więziotwórcze jest dzisiaj także przywiązanie do wielu rytuałów fotograficznych (na przykład *selfie*) i wielu fotograficznych technoestetyk⁶ (na przykład lomografii⁷, fotografii otworkowej, fotografii natychmiastowej). Jednoczyć i integrować może obecnie nawet sama – choćby najogólniej i najmniej, jak to tylko możliwe, zobowiązująco wyrażona – deklaracja przynależności do współczesnych ikonofilów, sam symboliczny akces do grona tych, którzy przynajmniej starają się lubić obrazy, rozumieć je i porozumiewać się z sobą przy ich pomocy.

Jeśli jednak szukamy dzisiaj wspólnot, które organizują się wokół obrazów fotograficznych i fotografowania, to nasza uwaga powinna skupić się przede wszystkim na wspólnotach opartych na podobieństwie reakcji. Owe wspólnoty złożone z osób, które podobnie zareagowały na określone zarejestrowane i upublicznione widoki rzeczywistości – nagradzając je lajkami lub wyrażając się o nich z dezaprobatą, włączając się w ich dalsze rozpowszechnianie, próbując je naśladować, wykorzystując jako rekwizyty w interakcjach⁸, używając ich jako podręcznych argumentów itd. – są oczywiście oparte raczej na słabych niż silnych więziach⁹. Większość tych wspólnot ma charakter efemeryczny i aterytorialny oraz odżegnuje się od hierarchiczności jako zasady organizacyjnej. Mimo wspomnianych cech (a może paradoksalnie dzięki nim) wspólnoty opierające się na podobieństwie reakcji na obrazy bardzo często okazują się sprawcze. Zarówno dlatego, że mobilizują do działań, które wymagają determinacji, zaangażowania i znacznych „wydatków emocjonalnych”, jak i dlatego, że rezultaty tych działań potrafią zaskakiwać swoją dalekosiężnością i trwałością¹⁰.

6 Używając tego określenia, mam na myśli pewne konwencje estetyczne, które stanowią bezpośredni rezultat określonych rozwiązań technologicznych i są z nimi ściśle splecione. Z jednej strony powiedzieć można, że właściwie za każdą (nową) estetyką stoi jakaś (nowa) technologia. To oczywiście prawda. Ale z drugiej strony przypadek fotografii jest tu o tyle szczególny, że zaprogramowanie, automatyzacja i standaryzacja konwencji estetycznych są w jej przypadku wyjątkowo samonarzucające się i trudne do obejścia. Być może to dlatego właśnie wielu fotografujących miało i ma prawdziwą obsesję neutralności formalnej fotografii (żadnych filtrów, żadnych efektów specjalnych, żadnych obiektywów, które widzą inaczej niż ludzkie oko, itd.), traktując ją jak warunek obiektywizmu.

7 Więcej na ten temat zob. na przykład w publikacji P. Górski, *O lomografii – konteksty funkcjonowania ruchu lomograficznego*, „Kultura i Społeczeństwo” 1/2013.

8 Dzisiejsza wersja duszy towarzystwa to już nie ktoś, kto sypie jak z rękawa anegdotami lub dowcipami, lecz ktoś, kto jako pierwszy dostarcza kręgowi swoich bliższych i dalszych znajomych najnowsze memy i umie posługiwać się nimi jako swoistymi metaforami, które z jednej strony dobrze obrazują jego ja, z drugiej zaś są przyjmowane jako trafne ramy interpretacyjne, których przydatność wykracza poza tu i teraz.

9 Zob. M. Granovetter, *The strength of weak ties: A network theory revisited*, „Sociological Theory” 1/1983.

10 Równie dobrym przykładem może być słynne zdjęcie Nicka Uta przedstawiające biegnącą szosą poparzoną napałmem wietnamską dziewczynkę, które zdaniem wielu badaczy przyczyniło się do radykalnej zmiany w nastawieniu amerykańskiej opinii publicznej do wojny w Wietnamie, jak i dostarczane przez paparazzi fotografie inicjujące proces *cancel culture* wymierzony przeciwko rozmaitym celebrytom.

W ostatecznym rozrachunku również namiastkowe, reaktywno-sytuacyjne i płytkie wspólnoty pracują raczej na rzecz dezintegracji niż integracji. Nie tylko bowiem przypominają o starych dystansach, ale też dodają do nich nowe. Ich anty- lub ahierarchiczność jest zazwyczaj pozorna; w rzeczywistości aż roi się w nich od przepychanek i walk o/na statusy. Przede wszystkim jednak każda z tych wspólnot okazuje się narzędziem mniej lub bardziej bezwzględного wykluczania. Każda z nich służy w najlepszym razie wytwarzaniu i reprodukowaniu poczucia wyższości jakichś nas nad jakimiś nimi, w najgorszym zaś jest akceleratorem (międzygrupowej, międzyklasowej, międzygeneracyjnej itd.) nienawiści.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. *Mitologie*. Tłum. Adam Dziadek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Tłum. Jacek Maniecki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.
- Frąckowiak, Maciej. *Krucze medium. Rozmowy o fotografii*. Poznań: Fundacja Pix.house, 2017.
- Górski, Przemysław. „O lomografii – konteksty funkcjonowania ruchu lomograficznego”. *Kultura i Społeczeństwo* 1 (2013).
- Granovetter, Mark. „The strength of weak ties: A network theory revisited”. *Sociological Theory* 1 (1983).
- Leśniak, Kamila. „Pamięć katastrofy i mit uniwersalnego języka. Monumentalne wystawy fotograficzne jako narracje o człowieku”. *Rocznik Historii Sztuki* 41 (2016).
- Piotrowska, Monika. *Życie alternatywne. Amatorzy i zawodowcy w fotografii poznańskiej od 1839 do 1945 roku*. Poznań: Fundacja Pix.house, 2019.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2002.
- The Family of Man created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 1955.

Data wpłynięcia: 10 lutego 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 5 maja 2022 r.

WHEN PHOTOGRAPHY FEEDS ON DIFFERENCES

The aim of this article is to conduct a critical analysis of the human-bonding and community-building functions of photography. While photography has contributed to social integration in many ways, it is also partially responsible for the shrinking of the intersubjective community based on shared social values and meanings. More often than on similarities photography is increasingly focusing on differences, deviations, and exceptions. This is what it is mostly valued for and

considered worthy of interest. However, knowing that photography can also lead to social disintegration, some people are beginning to approach it with a growing distrust and try to marginalise it, both symbolically and functionally. Between these two extremes there emerges another position. It includes using photography to build weak and shallow communities that are not particularly demanding of their members. While they support general integration, the downside is that this process is largely concentrated on secondary or even tertiary issues.

SŁOWA KLUCZOWE: kryzys fotografii, orientacje na różnice, dezintegracja, płytkie wspólnoty

KEY WORDS: crisis of photography, orientation to differences, disintegration, shallow communities

