

Tomasz Bielak

Uniwersytet Śląski w Katowicach
tomasz.bielak@us.edu.pl
ORCID: 0000-0002-0151-4260

Utylitarne halucynacje. (Nieco...) O post-fotografowaniu...

„Gdy słabną roszczenia poznawcze,
do głosu dochodzą roszczenia twórcze”¹.

Wielokrotnie lekturę tekstów poświęconych fotografii społecznościowej (której nie utożsamiam z amatorską) rozpoczynamy od przytoczenia olbrzymiej ilości faktów i danych frekwencyjnych. Określony serwis (np. Instagram, TikTok) połączony z rozwijaną i bardzo zaawansowaną aplikacją dostępną na wszystkie urządzenia mobilne oferuje setki milionów inwariantywnych wersji tego samego wydarzenia (widoczne w ramach tzw. *rolek lub trendów*), zbliżone do lifelogowych zapisy codzienności, której banał zostaje przetworzony w ramach dostępnych filtrów, narzędzi montażowych i muzyki, oraz określoną dawkę fotograficznej atrakcyjności ciała (seksualność, moda, podkreślenie statusu materialnego), której należałoby poświęcić osobną książkę. **Aparaty fotograficzne stały się antropomorfizowanymi narzędziami**², jak w słynnym portrecie Dennisa Stocka³

¹ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 110.

² M. Lister, *Camera as extension of photographer*, [w:] E. Gómez-Cruz, A. Lehmuskallio (red.), *Digital Photography and Everyday Life. Empirical studies on material visual practices*, Londyn-Nowy Jork 2016, s. 268.

³ Zob. szerzej: <https://bit.ly/3dR6tgT> [dostęp: 14.08.2022].

(którego autorem jest Andreas Feininger) – tym samym aparat fotograficzny naturalnie ustawił się obok dwóch innych wyjątkowych urządzeń XX wieku: mikroskopu (rozbitcie natury rzeczy na mniejsze części i utrata pierwszeństwa w otaczającym świecie) i teleskopu (lekarstwo na dojmującą samotność w Kosmosie lub regularne potwierdzanie ludzkiej wyjątkowości). Rozwój technologiczny dorwał do bardzo istotnej zmiany użytkowej – aparaty fotograficzne nie są już traktowane jako urządzenia intencjonalne, nie wymagają tym samym od swoich użytkowników, zarówno profesjonalistów jak i amatorów, znanstwa, wiedzy czy doświadczenia. Zmienił się nawet poziom designu – aparat to dzisiaj nie tyle tajemnicza skrzynka, co określona apka w software’owym sklepie.

Może dlatego niezmiernie rzadko jesteśmy w stanie otrzymać odpowiedź na pytanie, w jaki sposób należałoby traktować fotografię jako taką – czym jest fotografia w dobie społecznościowej *multidundancji*? Powieleniami, które są nieświadomym działaniem użytkownika lub celowanym zadaniem przygotowanego algorytmu, odpowiedzialnym za kontrolowanie asymetrii informacji⁴. Doskonale zauważył to już Lev Manovich, pytając we wstępie do pracy poświęconej Instagramowi, czym jest współczesna fotografia?

Oczywiście, można zastrzec, że wszelkie generalizacje (nawet u tak wybitnego badacza) będą miały mimo wszystko charakter upraszczający, to autor *Języka nowych mediów* zwraca uwagę nawet na tak istotne technologicznie aspekty wywołujące różnice interpretacyjne jak ilość dostępnych obiektów w popularnych urządzeniach mobilnych⁵.

Technologiczna użyteczność fotografii – jeśli założymy, że istnieje taka kulturoznawcza kategoria, byłaby zatem próbą regularnego docierania i zarazem „odświeżania” sposobów zapisu rzeczywistości oraz warunkowej świadomości zapisującego. Jak wiemy, nawet z własnych doświadczeń w mediach społecznościowych, osławione „robienie” zdjęć nie ma dzisiaj charakteru sakralnego (tak znamiennego dla 24- i 36- klatkowych filmów popularnych w latach dziewięćdziesiątych) – nie jest też sztuką panowania nad narzędziem – co przecież konstytuowało fotografię z czasów Stiglitza i „Camera Work” (artyzm wykonania fotografii jako pre-definicja fotografii

⁴ G. Ptaszek, *Edukacja medialna 3.0. Krytyczne rozumienie mediów cyfrowych w dobie Biga Data i algorytmizacji*, Kraków 2019, s. 180–182.

⁵ Por. L. Manovich, *Instagram and Contemporary Image* (2017), s. 11. <https://bit.ly/3BtdyM3> [dostęp: 16.07.2022].

w ogóle)⁶ oraz stanowiło o wyraźnej opozycji wobec „powierzchniowego” malarstwa. Fotografia umożliwiła wyjście „poza powierzchnię” i wprowadzenie reguły *res invisible* – widoczności, która może być użyteczna, może być też znaczeniowym nadużyciem, może nawet swego rodzaju Deleuzowską „fałdą”⁷.

W analizie użyteczności fotografii (przede wszystkim tej współczesnej – silnie stechnicyzowanej i zautomatyzowanej zarazem...) najistotniejsze wydają się jednak te swoiste **kulturowe konformacje**, które można potraktować jak mimowolne zyskiwanie świadomości dotyczącej samej istoty fotografii: nie chodzi o panowanie nad zdjęciem (to wymaga wiedzy i talentu), ale rozumienie potrzeby samego zapisu, próbę docierania do istoty znaczenia pozornie⁸ zatrzymanej rzeczywistości.

Dlatego fotografowanie przypomina mi w pewien sposób nowatorskie i odkrywcze (i jednocześnie tragiczne...) działania Antoine’a Lavosiera. Przypomnijmy: temu wybitnemu badaczowi zawdzięczamy nie tylko rewolucyjne odkrycia w zakresie biologii czy fizyki lub próby „okiełznania” wielu wybuchowych substancji, a przede wszystkim stanowcze, naukowe rozbicie antycznego monopolu żywiołów, zwłaszcza jednego z nich – wody. Jego ustalenia dotyczące związku wodoru i tlenu to nic innego jak swoisty **koniec ery alchemii, użyteczne uwidocznienie** zastanej natury rzeczy.

Nawet mityczna (znana opowieść o jej przebiegu to raczej konfabulacja asystenta...) śmierć Lavosiera również nosi coś z symboliki fotografowania – mimo że „Republika nie potrzebowała uczonych”⁹ – zaraz po zgilotynowaniu (według powielanej przez kolejne lata relacji...) mrugał oczami jeszcze kilka sekund, niejako rejestrując otaczającą go rzeczywistość i nadając jej tym samym status **niezbędnej widzialności**¹⁰.

Czy wobec tego byłaby przemożna chęć zatrzymywania rzeczywistości w obiektywie aparatu? Pomijam spuściznę teoretyczną i semiotyczną, koncentrując się wyłącznie w tym momencie na techno-kulturowym aspekcie robienia zdjęcia. Jeśli fotografia to koncentracja i porządkowanie znaczeń,

⁶ Zob. szerzej: P. Roberts (red.), A. Stiglitz, *Camera Work. Wszystkie fotografie 1903–1917*, Londyn 2013.

⁷ Zob. szerzej: G. Deleuze, *Falda. Leibnitz a barok*, przeł. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014.

⁸ Wspominam o pozornie zatrzymywanej rzeczywistości, bo zdecydowana większość aplikacji do obsługi aparatów w smartfonach umożliwia wykorzystanie opcji *live photo*, która ustawia zdjęcie raczej jako zatrzymany kadr filmowy (gif z dźwiękiem) niż „wycinek rzeczywistości”.

⁹ W. Kopalinski, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 292. (W oryginale: *La République n'a pas besoin de savants*).

¹⁰ W.B. Jensen, *Did Lavosier blink?*, „Journal of Chemical Education” 2004, nr 5 (81), s. 629.

to wobec tego towarzyszy jej techniczna triada: **fotografia jako indeks**, **fotografia jako zapis mechaniczny** (lub częściej – cyfrowy, co buduje kolejne problemy) i ostatecznie: **fotografia jako reprodukcja**.

Można przyjąć, że tym trzem obszarom towarzyszy emblematyczność, próba zatrzymania czasu, wreszcie – określony, negocjowalny i negocjowany społecznie *rygoryzm form*. Fotografowanie jest w pewien sposób odezwane od fotografii – fotografia nie staje się (jak chciałaby semiotyka...) nagrodą za trud, cierpliwość czy spostrzegawczość.

Multiplikowanie technologiczne to nadrzędność fotografii współczesnej, nie tyle jej zmora, co zasada. Serwisy społecznościowe wypełnione są fotografiami tego samego typu, w tych samych regułach formalnych, w tych samych założeniach znaczeniowych. Jednocześnie nie towarzyszy nam odbiorcom – twórcom przekonanie powtórzenia, znużenie monotonością obrazu, brakiem zaskoczenia czy barierą interpretacji.

Warto przywołać tutaj pracę i jednocześnie (nieco długi...) opis dokonany przez Wojciecha Bruszewskiego w trakcie prac nad „kultowym” *The Blue Flame*:

The Blue Flame - samochód z napędem odrzutowym. Podczas bicia rekordu szybkości na lądzie (1970) osiągnął szybkość 1009,492 km/godz. Widzę rzeczy. Fotografuję rzeczy. Porównuję mój widok i widok kamery. Rzeczy wyglądają podobnie.

A więc nie śnię, nie mam halucynacji.

Punktem wyjścia takiego uspokajającego rozumowania jest fakt, że aparat fotograficzny jest powtórzeniem modelu ludzkiego oka. Widzi podobnie, ale jako maszyna nie ulega nastrojom, nie ma halucynacji. Jest „obiektywnym” świadkiem.

Stąd bierze się niezwykła siła fotografii. Świat i fotografia, jako mechaniczne odwzorowanie, są ze sobą w bezpośrednim i logicznym związku.

W 1979 roku zadałem sobie pytanie: jak wygląda świat myślącej istoty, której oko funkcjonuje na innych zasadach. Jedną z takich „istot” mógłby być aparat fotograficzny HORIZONT.

Widzenie tej „istoty” w dramatyczny sposób uwikłane jest w pojęcie continuum czasu, w przeciwieństwie do „mgnieniowego” widzenia, typowego dla istoty ludzkiej. HORIZONT nie zna pojęcia „Augenblick”. Przedmioty w ruchu rejestruje w całkowitej niezgodzie z ludzką logiką, a fotografuje przecież materialny świat, wspólny dla wszystkich myślących istot.

Na podstawie teoretycznych dociekań, doszedłem do wniosku, że obiekt jadący z szybkością 432 km/godz., poruszający się z zachodu na wschód (z lewej w prawo), mijający aparat HORYZONT w odległości 6 metrów, zostanie zarejestrowany jako jadący w przeciwnym kierunku, ze wschodu na zachód (z prawej w lewo), a wszystkie elementy obiektu zostaną odwrócone jak w lustrzanym odbiciu. Odwrócony zostanie tylko obiekt w ruchu. Nieruchome tło zarejestrowane zostanie zgodnie z rzeczywistością ludzkiego oka.

Obiekty poruszające się szybciej, zostaną nie tylko odwrócone, ale ich wymiary zaczną skracać się proporcjonalnie do wzrostu szybkości. Obiekty poruszające się wolniej będą odwrócone lub nie odwrócone, a ich wymiary oscylować będą pomiędzy „rzeczywistym” wymiarem a wymiarem, którego granicą jest nieskończoność.

Widok przedmiotów fantastycznie skomplikuje się, gdy odstępimy od sztywnej odległości 6 metrówi pozwolimy obiektom poruszać się nie tylko z zachodu na wschód, nie tylko po linii prostej i nie tylko z jednostajną szybkością.

Seria praktycznych testów potwierdziła moje przypuszczenia.

Aparat HORYZONT wyciąga inne wnioski z obserwacji świata. Logika aparatu HORYZONT jest dla człowieka nie do przyjęcia. HORYZONT generuje filozofię, z którą nie da się dyskutować. Wizja świata aparatu HORYZONT jest zgodna z wizją człowieka tylko w zakresie małych szybkości poruszających się obiektów. Gdy wzrasta szybkość poruszania się obiektów lub gdy wzrasta szybkość poruszania się obserwatora, wizje te odklejają się od siebie.

To co dla jednej istoty jest nonsensem lub doświadczeniem ze świata snu, dla istoty, która obserwuje świat za pomocą innego oka, może być sensowną, koherentną, realistyczną i praktyczną wizją. Ta inna istota, funkcjonująca w materialnym świecie, jest w stanie generować sądy, które istota ludzka musi odrzucić jako brednie. I odwrotnie - sądy ludzi są bredniami dla aparatu HORYZONT. Nawzajem mogą oskarżać się o halucynacje¹¹.

Bruszewski odkrywa przed postronnym obserwatorem chyba druzgocącą prawdę. Otóż, „zmiana” nie jest immanentną cechą obserwatora, ale zawiera się (może esencjonalnie – rozciąga?) w ramie obiektywu: przekształceniu, odkształceniu ulega przecież wszystko: długość, wielkość,

¹¹ W. Bruszewski, *Horyzont (the blue frame), fragment pracy (1-7/7)*. <https://bit.ly/3bstxp8>, [dostęp: 09.08.2022].

a nawet kierunek poruszania. Wobec takiego ujęcia – może warto postawić pytanie, czy współczesne fotografowanie nie stanowi wprost przedłużenia ustaleń i interpretacji Bruszewskiego? Może niezwykle popularne rolki (*reels*) Instagrama czy TikToka to (mówiąc wprost i płytko...) nie to samo? Może nadprodukcja obrazów w mediach społecznościowych nie jest nadużyciem, ale jest właśnie użyteczna, bowiem realizuje odwieczne marzenie o demokratyzacji tworzenia i uwolnieniu podmiotu? Może, co ważniejsze, umożliwia ponowną dyskusję z omówionym w *Prolegomenach* dylematem Kanta¹²? Dyskusja o sposobach widzenia fotograficznej rzeczywistości doprowadziła przecież do operowania pojęciami wymiaru (Möbiusowski trójkąt). Nie o fotografię toczyły się spory, ale sposób jej rozumienia i próbę opisu patrzących. Myślę, że podobnie rozpatrujemy obecnie kłopotliwe dla wszystkich statusy obrazów (nie tylko fotograficznych) w mediach społecznościowych.

Regularne powracanie do narracji opisującej media społecznościowe i nowe media w ogóle jako przestrzeń spektaklu¹³ czy konfliktu ekonomicznego między konsumentami i twórcami ma dzisiaj charakter zgrabnej anegdoty opisującej mit założycielski mediów w XXI wieku. Jest to o tyle istotne, że poza oczywistym dla wielu ideologicznym podłożem tego konfliktu (lewicowe koncepcje wolnościowe kontra wolność monetyzowana przez zwolenników neoliberalnych koncepcji kultury) pojawia się jeszcze kłopot związany z umiejscowieniem samego twórcy obrazów, który wpisany w przestrzeń mediów usieciowionych bardzo często realizuje odgórny model prezentacji czy publikacji fotografii, niewiele mający wspólnego z autorskim charakterem tych działań. Multiplikowane fotografie zappełniające banki danych Instagrama nie są przecież w wielu przypadkach oryginalne w takim rozumieniu, w jakim traktujemy oryginalność jako swoistą niepowtarzalność czy unikatowość. Zwraca na to uwagę Maria Anna Potocka, sugerując, iż:

Są media luźniejsze i szczerzejsze. Te przymiotniki charakteryzują organizację języka medium. Im język precyzyjniej określony od strony składni i se-

¹² Por. doskonale studium o negatywie Witolda Kanickiego, *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Gdańsk 2016, s. 99–102. Posłużę się Kantowskim stwierdzeniem zacytowanym z książki *Wacław Nowak. Polaroid: „A mimo to dłoni takiej, jaką widzę w lustrze, nie mogę przenieść na miejsce jej pierwowzoru; albowiem jeśli była nim dłoni prawa, to tamta w lustrze jest lewa, a obrazem prawego ucha jest ucho lewe”*.

¹³ Por. G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 257.

mantyki, tym medium szczelniejsze. Im w języku panuje większa dowolność gramatyczna, tym medium jest luźniejsze. Media manualne wytwarzające obrazy, takie jak malarstwo, rysunek czy grafika, należą do mediów luźnych i pozwalają na dużą swobodę, co jednocześnie oznacza duży wymóg inwencji. Takie media na każdym kroku domagają się od artysty decyzji indywidualnych. Media reprodukujące obrazy realne, takie jak fotografia czy film, są znacznie szczelniejsze, ponieważ mają własne „pomysły” na obrazy i zmuszają artystę do podejmowania decyzji uwzględniających decyzje podjęte przez medium¹⁴.

Okazuje się zatem, że użyteczność samego medium ma zdwojoną siłę poprzez przestrzeń, w której przychodzi mu funkcjonować, a nawet interesotycznie koegzystować. Przypomnijmy bowiem, że zdecydowana większość obrazów ma zmieniony swój ontologiczny status: trudno powiedzieć, że są to „zdjęcia” czy fotki – używamy takich określeń z braku lepszych, ale przecież dostrzegamy znaczniki emocji, efekty dźwiękowe, tagi czy reakcje obserwatorów. Ta wyjątkowa „obudowa” pozwala na przykład ominąć trudny moment oceny – informacja o 5 milionach polubień znosi w zasadzie potrzebę intymnej, prywatnej decyzji związanej z oceną i wartościowaniem dzieła. Prywatność dzieła może zostać sprowadzona do rozwiązań dostępnych na przykład na platformach takich jak vast, gdzie opublikowane dzieło (zdjęcie, gif, animacja, obraz) może być prywatne¹⁵ pod warunkiem zakupu kodu NFT. Nie wdając się w szczegóły technologiczne, NFT byłyby czymś w rodzaju niewymienialnego bitcoina, którego wartość rośnie wprost proporcjonalnie do popularności, ale nie rozpowszechniania, wybranego obrazu. Nie tyle istotne jest w tym przypadku, ile może wirtualnie kosztować posiadane zdjęcie (a bardziej przypisany kod), tylko istotne staje się sama unikatowość, która w ekonomii przybiera charakter użyteczności krańcowej – w takim przypadku wyrażonej w pieniądzu. W przypadku obrazu NFT użyteczność krańcowa nie ma w dużej mierze wartości rynkowej, a jedynie staje się narzędziem obrotu fotografią, a sama fotografia środkiem do wykonywania kolejnych prywatnych operacji kulturowych.

Fotografie mają w takim ujęciu znaczenie większe niż zawite relacje właścicielskie – to zupełnie inny rodzaj kulturowego trwania niż w przypadku obrazów malarskich. Ich niebotyczne ceny zawierają w sobie nie

¹⁴ M.A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa 2016, s. 71.

¹⁵ Por. <https://vast.app> [dostęp: 19.09.2022].

tylko informację o ważności, wartości, ale pośrednio są opowieścią o ich tajemniczych właścicielach, powodach, dla których decydują się na zakup określonego dzieła. Nie znamy ich nazwisk, nie wiemy, skąd mają pieniądze, ale są obecni w opowieści o obrazie, artyście, wystawie: rozpoczynającej się niebawem kolejnej odsłonie wystawy dwudziestu kilku obrazów Tamary Łempickiej towarzyszy przecież informacja, że jeden z obrazów popularnej artystki art déco został kupiony za ponad osiemdziesiąt milionów złotych, co czyni ją jedną z najdroższych polskich twórczyni¹⁶.

Współczesna łatwość fotografii – łatwość oparta na ułudzie wszechobecnego wsparcia oszałamiającej technologii (obecnie flagowe modele telefonów mają obiektywy tworzone przez takie marki jak Zeiss, Leica, a nawet legendarny Hasselblad...) w dużej mierze ma za zadanie wspierać wizerunkowe operacje samych użytkowników, niezależenie do decyzji, czy wytwory te trafią w przestrzeń mediów społecznościowych, grup dyskusyjnych, hobbystycznych, czy zasilą przepastne przestrzenie wewnętrznych pamięci. Fotografia stała się ścieżką do *autoatencji* w ramach przyjętych reguł tej multimedialnej gry. Użyteczność fotografii traktowana do tej pory jako możliwości rejestracji rzeczywistości, budowanie określonej narracji historycznej czy prywatnej ma dzisiaj znaczenie zdecydowanie mniejsze. Oszczędność narzędzia (filmu, materiałów do wywołania zdjęć, papieru) przestała pełnić rolę weryfikatora fotograficznej wiedzy. Świadomość technologiczna ma dzisiaj znaczenie co najwyżej erudycyjne – owszem przydaje się, ale i bez niej można wykonać fotografię ocierającą się o profesjonalizm. Fotografia nie jest też obrazem prywatnych lub publicznych historii, nie jest *decorum* dla wydarzeń zarejestrowanych na światłoczułej rolce. Użyteczność fotografii sprowadzić można zatem do koncepcji przywołanego już Gya Deborda, który:

[...] uważał, że społeczeństwo znajduje się pod wpływem sztucznych modeli życia, do których odnoszą się wszechobecne obrazy. Ludzie pragną żyć według schematów, których dostarcza reklama, kolorowe czasopisma, kino i telewizja. Wizerunki kryją w sobie rolę, do których nieświadomie dążymy. Ten stan

¹⁶ Dla lepszego zrozumienia tego mechanizmu można posłużyć się przykładem z serialu *WeCrashed. Upadek startupu* (Apple TV 2022), w którym jeden z bohaterów – Miguel McKelvey marzy o kultowej grafice Roya Lichtensteina (nie ze względu na jej wartość...) i – mimo bogactwa – decyduje się jedynie na zakup plakatu z wizerunkiem. Kiedy zostaje uświadomiony, jaka jest wartość oryginału (48 mln dolarów), postrzeganie obrazu nie zmienia się, a jedynie świadomość wejścia z nim w relację ekonomiczną, a nie wyłącznie estetyczną czy artystyczną, zaczyna być dla bohatera nieznośna.

się utrzymuje, ponieważ nowo powstające obrazy są tylko powtórzeniem tych istniejących. Świat utknął w samonapędzającym się schemacie, który służy konsumpcjonizmowi i utrzymaniu podziału klasowego. Spektakl to właśnie ponowoczesna rzeczywistość zbudowana na iluzji. Aleksandra Hirszfeld następująco podsumowuje myśl Deborda: „Spektakl jest zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym między osobami”. Obraz w filozofii Deborda jest przede wszystkim celem krytyki, ale paradoksalnie staje się także narzędziem, które może służyć do zdemaskowania prawdziwej roli, którą pełnią obrazy. Debord uważał, że za pomocą tych samych strategii, dzięki którym obrazy zafundowały społeczeństwu, czyli zapożyczeń i powtórzeń, można obnażyć kody zawarte w obrazach oraz wskazać tych, którzy tę sytuację cynicznie wykorzystują. Walka z władzą obrazów za pomocą ich przechwytywania i stwarzania nowej jakości w filozofii Deborda nosi nazwę strategii *détournement* (z fr. odwrócenie) – odpowiednio użyty obraz staje się narzędziem własnej krytyki. Nowatorska postawa Deborda dała podstawy sztuce krytycznej¹⁷.

Upraszczając tę kwestię – obrazy powstają wyłącznie dla pożytku i na użytek innych obrazów – to dosyć zgrana klisza w postbaudrillardowskiej wizji symulakrycznego świata, niemniej jednak warto się przyjrzeć takiej propozycji teoretycznej. Wspominaną nadwyżkę obrazów powinno się jednak dać wyjaśnić nie tylko przez pryzmat rosnącego zaufania do technologii, łatwości produkcji i reprodukcji wytworów wizualnych, która wynika z niewielkich kosztów gromadzenia i emitowania obrazów w przestrzeń mediów usieciowionych. To aspekt techniczno-funkcjonalny, który w ostatnich latach bardzo mocno przyćmił aspekt kulturowy, odpowiadający również za używanie obrazów, coraz częściej objawiający się swoistym nadużyciem, głównie w sferze interpretacji. Marta Koszowy-Krajewska stwierdza nawet, że fotografia weszła w specyficzny dla siebie czas: fotografii-teorii, która ilustruje swoimi dokonaniem zmiany/mody teoretyczne i metodologiczne¹⁸.

Uważam, że taki stan rzeczy możliwy jest jedynie w przestrzeni fotografii jako dzieła, a nie fotografii jako realizacji procesu fotografowania.

¹⁷ P. Jacewski, *Fotografia w sieci kultury splaszczania*, [w:] K. Berlak, D. Bugaj, M. Domański, A. Osuch, *Visual Reality. Fotografia postinternetowa. Media. Nośniki. Znaczenia*, Łódź 2016, s. 88–90.

¹⁸ Zob. szerzej: M. Koszowy-Krajewska, *Dyskurs teorii fotografii. Od Edwarda Steichena do Sophie Calle*, [w:] E. Szczęśna, P. Kubiński, M. Leszczyński (red.), *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, Kraków 2017, s. 265.

Fotografowanie jest nie tylko praktyką codzienności, ale samo w sobie jest narracją o codzienności, swoistym sposobem na budowanie kolejnych pięter opowieści o podobnych do siebie egzystencjach. W nowoczesnych aparatach telefonicznych, w aplikacjach stworzonych do konwersji zwykłości w doświadczenie niemal sakralne (na przykład użycie filtrów nadających „nostalgiczny klimat wspomnienia” zdjęciu...), wreszcie – w społecznościowych bankach wizualnych danych użytkownicy realizują odwieczne marzenie. Nie jest to jednak marzenie o byciu twórcą – taki model panował jeszcze w czasach sporu profesjonalistów i amatorów, roszczących sobie prawo do ustalania kanonu estetycznego, ekonomicznego itd. Współczesne fotografowanie jest użyteczne, bowiem generuje potrzebę refleksji na temat własnych działań, zmusza do przyglądania się i weryfikowania czynności wpływających na wizerunek pieczołowicie budowany za pośrednictwem piętrowych narracji w obrębie profilów społecznościowych. Trudno w takim wypadku zgodzić się z koncepcjami opartymi na determinizmie medialnym¹⁹, w którym media społecznościowe takie jak Instagram traktuje się jako wyznaczniki relacji społecznych, zachowań, standardów mody, wyglądu itp. To regularne przesuwanie akcentów w stronę obserwacji, a nie – działania, którego znaczenie właśnie jest użyteczne. Krótka lektura statystyk w dowolnym serwisie poświęconym mediom (np. *upload* 870 fotografii w ciągu jednej sekundy...) ujawnia niepewność (wydawałoby się...) założenia, że ten rodzaj fotografii „się ogląda”. To raczej rodzaj specyficznej rejestracji, podążania za ustabilizowaną (w ramach założeń) i już zaakceptowaną narracją. Zaakceptowaną, bo widzianą wcześniej, przepracowaną i przetworzoną nieco bezwiednie według specyficznego wzorca, którego znajomość pozwala na przykład na budowę wizerunku mikrocelebryty²⁰, przygotowanego tak, by „nadawał się do natychmiastowej konsumpcji” (*can be understood as a mindset and set of practices in which audience is viewed as a fan base; popularity is maintained through ongoing fan management; and self-presentation is carefully constructed to be consumed by others*²¹).

¹⁹ Por. A. Tahrani, *The Instagram Effect: Instagram and Loss of Agency*, „Crossing Borders” 2021, t. 3(1), s. 2. <https://bit.ly/3QS1p9b> [dostęp: 18.08.2022].

²⁰ C. Shelton, S. Schroeder, R. Curcio, *Instagramming their hearts out: What do edu-influencers share on Instagram?*, „Contemporary Issues in Technology and Teacher Education” 2020, nr 20(3), 529–554.

²¹ A. Marwick, d. boyd, *To see and be seen: Celebrity practice on Twitter*, „Convergence: The International Journal of Research Into New Media Technologies” 2011, nr 17(2), 139–158. <https://bit.ly/3doEJQv> [dostęp: 12.08.2022].

Proces fotografowania nie jest przeciwko prawdzie, środek ciężkości nie jest w takim przypadku przesunięty na regularne decydowanie, czy przy pomocy fotografowania mamy do czynienia z prawdą, czy już wyłącznie z iluminacją. W przypadku fotografowania, o którym piszę (celowo nie chcę używać pojęcia „współczesne”) nieco w duchu Hegła, „prawda nie jest produktem, w którym nie znajduje się już śladu narzędzia”.

Na tym w moim odczuciu polega właśnie fenomen fotografii społecznościowej – nie o stosunek do prawdy, o jej brak czy obecność będzie toczyła się gra, ale o świadomość narzędzia, jego wartość i właśnie użyteczność...

Tomasz Bielak

**Utilitarian hallucinations.
(A bit...) About post-photographing**

The article discusses the problem of photography created for the needs of social networking sites, which are designed with the help of popular applications on smartphones. The author wonders if this kind of photography is necessary (*useful*), as it influences the understanding and definition of the culture of participation. The author also tries to answer the question of whether we are still dealing with photography or only with the practice of everyday life - making photos.

Keywords: photography, social media, everyday practices

Słowa kluczowe: fotografia, social media, praktyki codzienności