

Vilem Flusser Ku filozofii fotografii

[...]

OBRAZ

Obrazy są znaczeniowymi powierzchniami. Wskazują, najczęściej, na coś znajdującego się „na zewnątrz”, co powinny one uczynić dla nas wyobraźnym za sprawą abstrakcji, poprzez redukcję czterowymiarowych czasoprzestrzeni do dwuwymiarowych powierzchni. Ta specyficzna zdolność do abstrahowania powierzchni z czasoprzestrzeni i jej powrotnej projekcji winna być nazywana „imaginacją”. Jest ona warunkiem wytwarzania i odszyfrowywania obrazów. Inaczej mówiąc: zdolnością zaszyfrowywania zjawisk w dwuwymiarowe symbole i ich odczytywania.

21

Wyraz, znaczenie obrazów znajduje się na ich powierzchni. Można je objąć jednym spojrzeniem, ale wtedy takim właśnie pozostanie - powierzchownym znaczeniem. Chcąc zgłębić znaczenie obrazów, to znaczy zrekonstruować wyabstrahowane wymiary, należy pozwolić spojrzeniu, aby dotykowo przesunęło się po powierzchni. Owo dotykające wodzenie wzrokiem po powierzchni obrazu to proces „skanowania”. W ten sposób wzrok podąża kompleksową drogą, która z jednej strony zależna jest od struktury obrazu, a z drugiej od intencji patrzącego. Znaczenie obrazu jakie odkrywa się w trakcie „skanowania”, stanowi według tego syntezę dwóch zamierzeń: intencji manifestującej się w obrazie oraz intencji patrzącego. Oznacza to, że obrazy nie są „denotacyjnymi” (jednoznacznymi) zespołami symboli, jak choćby liczby, lecz „konotacyjnymi” (wieloznacznymi): oferują wolną przestrzeń dla interpretacji.

Kiedy przesuwający się po powierzchni obrazu wzrok ogarnia jeden element po drugim, wytwarza pomiędzy nimi związki czasowe. Może powrócić do raz już obejrzanego elementu obrazu i z „przedtem” robi się „potem”: zrekonstruowany przez „skanowanie” czas jest czasem wiecznego powrotu tego samego. Jednocześnie wzrok wytwarza pomiędzy elementami obrazu związki znaczeniowe. Jest on bowiem w stanie wciąż powracać do jakiegoś specyficznego elementu obrazu i w ten sposób ustanawiać go nośnikiem znaczenia. Wtedy też powstają zespoły znaczeń, w których jeden element użycza znaczenia drugiemu, by samemu uzyskać własne znaczenie od innych elementów: zrekonstruowana przez „skanowanie” przestrzeń jest przestrzenią wzajemnych znaczeń.

Ta, należąca do obrazu czasoprzestrzeń jest niczym innym, jak tylko światem magii, światem, w którym wszystko ulega powtórzeniu i wszystko ma udział w znaczeniowym kontekście. [...]

Zatem, podczas odszyfrowywania obrazów należy uwzględnić ich magiczny charakter. Toteż błędem jest, aby w obrazach widzieć „zamrożone wydarzenia”. Raczej zastępują one wydarzenia przez pewne stany rzeczy, konwertują sceny

22

w wydarzenia. Magiczna siła obrazów polega na ich powierzchniowej strukturze a ich dialektyka, wewnętrzna sprzeczność, musi być postrzegana w świetle owej magii

Obrazy są mediacjami pomiędzy światem a człowiekiem. Człowiek „egzystuje wtórnice”, to znaczy, że świat nie jest dla niego bezpośrednio dostępny, więc to obrazy mają czynić go wyobraźnym dla człowieka. Lecz w chwili, kiedy tylko zaczynają to robić, ustawiają się pomiędzy światem a człowiekiem. Powinny być mapami, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, reprezentują go aż w końcu człowiek zaczyna żyć jako funkcja stworzonych przez siebie obrazów. Przestaje odszyfrowywać obrazy, a zamiast tego wyświetla je w świat, „na zewnątrz” w postaci nie rozpoznanej, przez co i sam świat staje się dla niego jedynie światem obrazowym, czyli kontekstem scen oraz stanów rzeczy. To odwrócenie funkcji obrazu można określić mianem „idolatrii”. Obecnie mamy możliwość przyglądania się, jak to się odbywa: wszechobecne wokół nas obrazy techniczne zamierzają magicznie przekształcić naszą „rzeczywistość” w globalny scenariusz obrazowy. Chodzi tutaj w zasadzie o „zapominanie”. Człowiek zapomina, że to on stworzył obrazy, aby przy ich pomocy móc orientować się w świecie. Jednak nie potrafi już ich odszyfrować i od tej pory żyje jako ich funkcja: imaginacja stała się nagle halucynacją. [...]

OBRAZ TECHNICZNY

Obraz techniczny jest obrazem wytworzonym przez aparat. [...]

25

Jednak z pewnego, szczególnego powodu są one trudne do odszyfrowania. Mianowicie, według wszelkiego prawdopodobieństwa, nie muszą one być rozszyfrowywane, ponieważ, jak się wydaje, ich znaczenie odbija się na ich powierzchni automatycznie - podobnie odciskom palców, gdzie znaczenie (palec) jest przyczyną a obraz (odcisk) skutkiem. [...] To znaczy, że obrazy wydają się znajdować na tej samej płaszczyźnie rzeczywistości, co ich znaczenie. To, co na obrazach widać, wydaje się być nie symbolami, które musiałyby zostać rozszyfrowane, lecz przejawami świata, poprzez które on sam, chociaż nie bezpośrednio, się objawia.

Ten pozornie obiektywny, nie symboliczny charakter obrazów technicznych skłania patrzącego do uznania ich nie za obrazy, lecz za okna. Wierzy im tak samo jak własnym oczom. Toteż krytykuje je nie jako obrazy (o ile w ogóle krytykuje), lecz jako światopoglądy. Jego krytyka nie jest analizą wytwarzania obrazów, lecz analizą świata. Taka bezkrytyczność wobec obrazów technicznych musi okazać się niebezpieczna w sytuacji, kiedy to obrazy techniczne właśnie zmierzają do wyparcia tekstów ze świata.

Niebezpieczne dlatego, ponieważ „obiektywność” technicznych obrazów jest złudzeniem, gdyż są one nie tylko - jak wszystkie obrazy - symboliczne, ale przedstawiają także o wiele bardziej abstrakcyjne zespoły symboli aniżeli obrazy tradycyjne. [...]

26

W tradycyjnych obrazach nietrudno pojąć ich symboliczny charakter, gdyż pomiędzy obraz a jego znaczenie wsuwa się człowiek (przykładowo malarz). Ów człowiek dokonuje opracowania symboli obrazu „w swojej głowie”, by potem przenieść je za pomocą pędzla na powierzchnię. Chcąc rozszyfrować tego rodzaju obrazy, należy rozszyfrować kod, jaki pojawił się w „głowie” malarza. Natomiast w przypadku obrazów technicznych sprawa nie jest tak oczywista. Co prawda także i tutaj pomiędzy obraz a jego znaczenie wsuwa się pewien czynnik, mianowicie aparat fotograficzny oraz operujący nim człowiek (przykładowo fotograf), lecz nie wygląda na to, jakoby ten zespół „aparat-operator” zrywał ogniwo łańcucha pomiędzy obrazem a jego znaczeniem. Przeciwnie, znaczenie zdaje się wnikać do pośrednika z jednej strony (input), by wypłynąć z drugiej (output), przy czym samo przechodzenie, zdarzenie we wnętrzu pośrednika pozostaje utajnione: pośrednikiem jest czarna skrzynka. Zatem kodowanie technicznych obrazów zachodzi we wnętrzu czarnej skrzynki i dlatego krytyka obrazów technicznych powinna dążyć do rozjaśnienia jej wnętrza. Jak długo nie rozporządzamy tego rodzaju instrumentami krytyki, tak długo pozostajemy, w odniesieniu do obrazów technicznych, analfabetami. [...]

27

Funkcja obrazów technicznych polega na magicznym uwolnieniu swych odbiorców od konieczności myślenia pojęciowego poprzez zastąpienie świadomości historycznej świadomością magiczną drugiego stopnia oraz zastąpienie zdolności pojęciowego myślenia imaginacją drugiego stopnia. To właśnie mamy na myśli, twierdząc, że obrazy techniczne zastępują teksty w dzisiejszym świecie.

Teksty wynaleziono w drugim tysiącleciu p.n.e. w celu „odmagicznienia” obrazów, nawet jeśli ich wynalazcy mogli być nieświadomi swego zamiaru; fotografia, jako pierwszy obraz techniczny, została wynaleziona w XIX wieku, aby ponownie napełnić teksty magią, nawet jeśli jej wynalazcy byli tego nieświadomi. Wynalezienie fotografii jest równie decydującym historycznie wydarzeniem, jakim było wynalezienie pisma. Wraz z pismem zaczyna się historia, w wąskim tego słowa znaczeniu, jako walka z idolatrią. Od pojawienia się fotografii zaczyna się „posthistoria” jako walka z tekstolatrią.

Tak oto przedstawiała się sytuacja w XIX wieku: wynalazek druku oraz wprowadzenie powszechnego obowiązku szkolnego spowodowały, że każdy mógł czytać. Powstająca powszechna świadomość historyczna objęła nawet te klasy społeczne, które do tej pory żyły w świecie magii np. chłopów, którzy od tej pory zaczęli proletaryzować się i żyć historycznie. Nastąpiło to dzięki tanim tekstom: książki, gazety, ulotki, każdego rodzaju tekst stawał się tańszy i posiadał mniejszą świadomość historyczną, co w następstwie doprowadziło do dwóch przeciwnych sobie dróg rozwoju: z jednej strony tradycyjne obrazy uciekały przed inflacją tekstów do takich gett, jak: muzea, salony i galerie, gdzie stały się hermetyczne (powszechnie nie do odszyfrowania) i utraciły wpływ na codzienne życie. Z drugiej strony powstawały hermetyczne teksty, które

zwracały się do elity, specjalistów, czyli literatura naukowa, dla której owo tanie myślenie pojęciowe było niekompetentne. W ten sposób kultura rozszczepiła się na trzy nurty: sztuki piękne - zasilane przez tradycyjne, ale technicznie i pojęciowo poszerzone obrazy; nauka i technika - zasilane przez hermetyczne teksty; kultura szerokich klas społecznych - zasilana przez tanie teksty. I aby zapobiec rozpadowi kultury wymyślono obrazy techniczne - jako kod, który miał obowiązywać całe społeczeństwo.

Obrazy techniczne miały wprowadzić z powrotem do codziennego życia obrazy; hermetyczne teksty miały zostać uczynione ponownie wyobrażalnymi a podświadoma magia, która nadal oddziaływała poprzez tanie teksty, miała znowu stać się widzialna. [...]

Jednak w rzeczywistości obrazy techniczne działają w inny sposób. Nie wprowadzają tradycyjnych obrazów z powrotem do codziennego życia, lecz zastępują je reprodukcjami, a same zajmują miejsce obrazów tradycyjnych; nie czynią, jak przewidywano, hermetycznych tekstów wyobrażalnymi, lecz zafałszowują je, przekładając naukowe wypowiedzi i równania na stany rzeczy, czyli właśnie obrazy. [...]

29

APARAT

Obrazy techniczne są wytwarzane przez aparaty. [...]

30

Narzędzia w potocznym znaczeniu są przedłużeniami ludzkich organów: zębów, palców, rak, ramion, nóg. Ponieważ przedłużają, to głębiej wnikają do natury oraz wyrwywają przedmioty silniej i szybciej niż ludzkie organy. Symulują przedłużany przez nie organ: strzała i motyka - palce, młot - pięść. Są „empiryczne”. Lecz wraz z rewolucją przemysłową narzędzia przestały ograniczać się do swej empirycznej symulacji, a sięgnęły do naukowych teorii: stały się „techniczne”. Dzięki temu stały się potężniejsze, większe i droższe a ich wytwory tańsze oraz liczniejsze i od tamtej pory narzędzia nazywają się „maszynami”. Czy zatem aparat fotograficzny jest maszyną, skoro wydaje się symulować oko i sięga przy tym do teorii optyki?

Kiedy narzędzia w potocznym znaczeniu stały się maszynami, zmienił się ich stosunek do człowieka. Przed rewolucją przemysłową to człowiek był otoczony narzędziami, a po rewolucji to maszyna jest otoczona ludźmi. Przedtem - narzędzie było zmienną a człowiek stałą, potem - maszyna stałą a człowiek zmienną. Wcześniej - narzędzie działało w funkcji człowieka, później - to człowiek działał w funkcji maszyny. Czy dotyczy to także aparatu fotograficznego jako maszyny?

Wielkość i wysoka cena maszyn powodowały, że tylko kapitaliści mogli być ich właścicielami. Większość ludzi pracowała w funkcji maszyny: byli robotnikami. Ludzkość dzieliła się na dwie klasy: posiadaczy maszyn, dla których korzyści pracowały maszyny i robotników pracujących przy maszynach jako ich funkcje. Czy dotyczy to także aparatu fotograficznego, czy istnieją zatem „foto-proletariusze” i „foto-kapitaliści”?

Wszystkie te pytania, chociaż są „poprawne”, wydają się nie wnikać w istotę aparatów. Oczywiście: aparaty informują, symulują ludzkie organy, ludzie działają

32

w funkcji aparatów, za nimi ukryte są interesy i określone zamiary. Lecz nie to jest w nich

najważniejsze. [...]

Podstawową kategorią społeczeństwa przemysłowego jest praca: narzędzia i maszyny wykonują pracę poprzez wyrywanie przedmiotów z natury i ich informowanie, to znaczy zmienianie świata. Lecz aparaty nie wykonują pracy w tym sensie. Nie mają zamiaru zmieniać świata, lecz jego znaczenie. Ich zamiary są natury symbolicznej. [...]

Wprawdzie fotograf nie pracuje, ale jednak coś robi: wytwarza, opracowuje i gromadzi symbole. Zawsze istnieli ludzie, którzy czynili podobnie - pisarze, malarze, kompozytorzy, księgowi, administratorzy. I wytwarzali przy tym przedmioty: książki, obrazy, partytury, bilanse, plany - przedmioty, które nie były zużywane, lecz służyły jako nośniki informacji, były one czytane i oglądane, grano nimi, liczono je, stosowane jako podstawy decyzji. Nie były celem, lecz środkiem do celu. Obecnie ten rodzaj działalności został przejęty przez aparaty. [...]

Jeśli spojrzeć na aparat fotograficzny (i ogólnie na każdy aparat) w powyższym sensie, dostrzeże się wtedy, że wytwarza on symbole: symboliczne powierzchnie,

33

tak jak zostały mu one w określony sposób przypisane. Aparat fotograficzny jest zaprogramowany, aby wytwarzać fotografie, a każda fotografia jest urzeczywistnieniem możliwości zawartej w programie aparatu fotograficznego. Liczba tych możliwości jest wielka, ale jednak skończona: jest to ilość wszystkich tych fotografii, które mogą zostać wytworzone przez aparat. [...]

Z każdą informującą fotografią program aparatu fotograficznego ubożeje o jedną możliwość, podczas gdy uniwersum fotograficzne wzbogaca się o jedno urzeczywistnienie. Fotograf dąży do wyczerpania programu poprzez urzeczywistnienie wszystkich jego możliwości. Ale program jest bogaty i nieprzejrzysty, więc fotograf dąży do tego, aby nieznanne mu jeszcze możliwości odkryć: ogląda aparat, obraca nim tu i tam, patrzy do wewnątrz i przez jego wnętrze. A kiedy spojrzy na świat przez aparat, nie czyni tego z powodu zainteresowania światem, lecz dlatego, że poszukuje nowych możliwości wytwarzania informacji oraz sprawdza wartość aparatu. Jego zainteresowanie odnosi się jedynie do aparatu, a świat służy mu jako pretekst do urzeczywistniania możliwości aparatu. Krótko mówiąc: fotograf nie pracuje i nie chce zmieniać świata, lecz poszukuje informacji zawartej w fotografii.

Taka działalność porównywalna jest z graniem w szachy. Szachista także poszukuje nowych możliwości, nowych ruchów w programie szachowym. Aparat fotograficzny nie jest narzędziem, lecz zabawką, a fotograf nie jest robotnikiem, lecz osobą bawiącą się, jest graczem: nie „homo faber”, lecz „homo ludens”. Tyle tylko, że fotograf nie bawi się zabawką, lecz gra przeciwko niej. Zakrada się do aparatu, aby wydobyć na światło dzienne ukryte w nim intrygi. Inaczej niż otoczony narzędziami rzemieślnik i stojący przy maszynie robotnik, fotograf jest wewnątrz aparatu, jest z nim spleciony. Jest to relacja nowego rodzaju, gdzie człowiek nie jest ani stałą, ani zmienną, lecz wraz z aparatem zlewa się w jedną całość. Dlatego stosowne jest nazywać fotografa „funkcjonariuszem” aparatu.

34

Program aparatu musi być bogaty, gdyż w przeciwnym razie zabawa szybko dobiegłaby końca. Zawarte w nim możliwości muszą przerastać możliwości funkcjonariusza dążącego do ich wyczerpania, co oznacza, że kompetencja aparatu musi być większa od kompetencji użytkownika. Żaden właściwie zaprogramowany aparat nie może zostać przejrany do końca, nie tylko przez jednego, ale i przez ogół funkcjonariuszy. Jest czarną skrzynką.

I to właśnie owa czerń skrzynki jest dla fotografa wyzwaniem. Wprawdzie gubi się on w jej wnętrzu podczas poszukiwań nowych możliwości, ale jednak potrafi nad nią zapanować. Wie, jak nakarmić aparat (zna input) i wie, jak skłonić aparat to wydania fotografii (zna output). Dlatego aparat fotograficzny robi dokładnie to, czego chce od niego fotograf, pomimo jego niewiedzy na temat tego, co dzieje się we wnętrzu aparatu - funkcjonariusz jest w stanie posługiwać się aparatem dzięki kontroli nad jego zewnętrznymi stronami (input i output), ale sam jest opanowany przez aparat wskutek nieprzejrzystości jego wnętrza. Inaczej mówiąc, funkcjonariusz panuje nad grą, w odniesieniu do której nie jest w stanie być wystarczająco kompetentny. Jak u Kafki.

Programy aparatów, jak zostanie to wkrótce pokazane, składają się z symboli. Funkcjonować - oznacza grać z symbolami oraz kombinować symbole. Można to wykazać na anachronicznym przykładzie: pisarz może zostać uznany za funkcjonariusza aparatu, jakim jest „język”, gra on z zawartymi w programie języka symbolami, tj. ze słowami, tworząc ich kombinacje. Jego zamiarem byłoby wyczerpanie programu języka i wzbogacenie literatury, czyli językowego uniwersum. [...]

35

Aparat fotograficzny dobrze ilustruje taką robotyzację pracy i uwolnienie od niej człowieka na rzecz gry, jest on inteligentnym narzędziem, gdyż wytwarza obrazy automatycznie. Fotograf nie musi już, jak malarz, koncentrować się na pędzlu, lecz może całkowicie oddać się grze z aparatem. Praca, która powinna zostać wykonana, tj. odbicie obrazu na powierzchni, następuje automatycznie: strona narzędziowa aparatu jest „załatwiona”, a człowiek zajmuje się tylko aspektem „zabawowym” aparatu.

Tym samym w aparacie fotograficznym występują dwa splatające się programy - pierwszy skłania aparat do automatycznych ujęć obrazu, drugi zaś zezwala fotografowi na grę. Za nimi stoją inne programy - program przemysłu fotograficznego, który zaprogramował aparat; program parku przemysłowego, który zaprogramował przemysł fotograficzny; program socjalno-ekonomicznego aparatu, który zaprogramował park przemysłowy itd. [...]

Co prawda wiele aparatów jest „twardymi” przedmiotami. Aparat fotograficzny zbudowany jest z metalu, szkła i plastiku, ale to nie jego fizyczne atrybuty sprawiają, że jest zdolny do gry, tak samo jak drewno planszy i figur nie umożliwia gry w szachy, lecz są nimi reguły gry, program szachowy. To, za co płacimy przy

36

zakupie aparatu fotograficznego, nie jest ceną metalu czy plastiku, lecz ceną programu, który czyni aparat zdolnym do wytwarzania obrazów. [...] Oto przewartościowanie wszystkich wartości: to miękki symbol, a nie twardy przedmiot, jest wartościowszy.

Władza przeszła z rąk właścicieli przedmiotów w ręce programistów i operatorów. Gra z symbolami stała się grą o władzę, grą o hierarchię władzy - fotograf posiada władzę nad obserwatorem jego obrazów, gdyż programuje jego zachowanie; aparat ma władzę nad fotografem, gdyż programuje jego gesty. Ten zwrot od władzy nad rzeczami ku władzy nad symbolami jest wyznacznikiem tego, co nazywamy „społeczeństwem informacyjnym” lub „informacyjnym imperializmem”. Spójrzmy na Japonię: nie posiada ani naturalnych zasobów, ani energii - jej potęga opiera się na oprogramowaniu, na procesach przetwarzania danych, na informacjach i symbolach. [...]

I o ile w pełni zautomatyzowane aparaty nie potrzebują żadnej ludzkiej inwencji, to nadal spora ilość aparatów wymaga ludzkiego udziału jako graczy i funkcjonariuszy. Aparaty wynaleziono po to, aby symulowały specyficzne procesy myślowe. Lecz dopiero teraz, po wynalezieniu komputera jasne staje się, jakich to procesów owa symulacja miałaby dotyczyć. A mianowicie myślenia wyrażającego się liczbami. Wszystkie aparaty (nie tylko komputery) są maszynami liczącymi i w tym sensie „sztucznymi inteligencjami”. We wszystkich aparatach (także w aparacie fotograficznym) myślenie liczbowe zyskuje przewagę nad myśleniem linearnym, historycznym. Tendencja ta, aby podporządkować liczbom litery, zakorzeniona jest w naukowych debatach od czasu Kartezjusza, gdyż chodzi o to, aby myślenie upodobnić do złożonej z elementów punktowych „rozprzestrzenionej rzeczy”. [...]

37

Podsumowując: aparaty to czarne skrzynki, które symulują myślenie w sensie gry kombinacyjnej z podobnymi liczbom symbolami; tak mechanizują one przy tym myślenie, że w przyszłości ludzie będą coraz mniej kompetentni i pozostawią myślenie aparatom. Naukowe czarne skrzynki lepiej od ludzi uskuteczniają tego rodzaju myślenie, gdyż potrafią z tymi „liczbo-podobnymi” symbolami lepiej (szybciej i bezbłędnie) grać. Nawet nie do końca zautomatyzowane aparaty (potrzebujące ludzi w funkcji graczy i funkcjonariuszy) grają i funkcjonują lepiej niż nieodzowni dla nich ludzie. Należy z tego wyciągnąć wnioski podczas każdorazowej obserwacji gestu fotograficznego, który może być dobrym punktem wyjścia do rozważań na temat postindustrialnej egzystencji.

GEST FOTOGRAFOWANIA

Obserwując ruchy człowieka posługującego się aparatem fotograficznym (bądź ruchy aparatu fotograficznego, który „wykorzystuje człowieka”), odnosi się wrażenie, że znajduje się on w stanie zaczajenia: jest to ten sam prastary gest paleolitycznego myśliwego skradającego się w tundrze. Różnica polega jedynie na tym, że fotograf nie ściga swojej zwierzyny na otwartej, trawiastej przestrzeni, lecz w gąszczu kulturowych obiektów, a jego tajne ścieżki uformowane zostały przez ową sztuczną tundrę. [...]

38

Dopóki aparat fotograficzny nie jest całkowicie zautomatyzowany, dopóty też można nim manipulować, tzn. można manipulować kategoriami fotograficznej czasoprzestrzeni. [...] Na przykład strefa widzialnej odległości, która może być podskórna, bliska, średnia, daleka; strefa perspektywy ptaka, żaby, małego dziecka; strefa bezpośredniego wypatrywania z archaicznie szeroko otwartymi oczami; strefa zezowania. Albo czas migawki fundujący błyskawiczne spojrzenie, strefa szybkiego rzucania okiem, spokojnego przyglądania się, dociekliwego wpatrywania się - w takiej to czasoprzestrzeni dokonuje się fotograficzny gest.

Podczas aktu polowania fotograf przechodzi z jednej formy czasoprzestrzeni do drugiej, dostosowując do siebie kategorie czasu i przestrzeni na podstawie ich kombinacji. Jego skradanie się jest grą kombinacyjną z właściwościami aparatu i strukturą gry, ale nie bezpośrednio z samą strukturą kulturowego uwarunkowania - tę możemy wyczytać z fotografii.

Fotograf wybiera jedną kombinację kategorii, to znaczy, że tak na przykład ustawia aparat, iż swoją zwierzynę może powalić błyskiem flesza, zaświeconym z boku, od dołu. Z pozoru wygląda na to, jakby fotograf miał wolny wybór, jak

39

gdyby aparat fotograficzny był posłuszny jego zamiarom. Lecz wybór pozostaje ograniczony do kategorii aparatu, a wolność fotografa pozostaje zaprogramowaną wolnością. Podczas, gdy aparat pracuje w funkcji intencji fotografa, sam jego zamiar sprowadza się do konsekwencji programu aparatu. Oczywiście fotograf może wynajdować nowe kategorie. Ale wtedy przeskakuje z fotograficznego gestu do meta-programu własnej konstrukcji, czyli tam, gdzie aparat został zaprogramowany. Inaczej mówiąc: w geście fotograficznym aparat robi to, czego chce od niego fotograf, ale fotograf musi chcieć tego, co aparat potrafi.

Takie samo zazębianie się funkcji aparatu i fotografa zauważyć można w momencie wyboru fotografowanego „obiekta”. Fotograf może sfotografować wszystko: twarz, wesz, ślad cząstki atomu w komorze Wilsona, spiralną mgłę, własny gest fotograficzny w lustrze. Ale w rzeczywistości może właśnie sfotografować tylko to, co się do sfotografowania nadaje, to jest wszystko to, co znajduje się w programie. A możliwe do sfotografowania są tylko określone stany rzeczy. Cokolwiek fotograf chciałby sfotografować, musi przełożyć to na stan rzeczy. Co prawda wybór „obiekta” jest wolny, lecz sam wybór jest funkcją programu aparatu.

Podczas wyboru kategorii fotografowi może wydawać się, że wprowadza do gry własne, estetyczne, teoretyczno-poznawcze lub polityczne kategorie. Może on sobie założyć, że będzie robić artystyczne, naukowe lub polityczne zdjęcia i wtedy aparat posłuży mu jako środek do celu. Lecz jego, wydawałoby się, pozaaparatystyczne kryteria i tak pozostaną podporządkowane programowi aparatu. [...]

40

W istocie fotograf pragnie wytworzyć nigdy przedtem nieistniejące stany rzeczy i nie poszukuje ich w świecie „na zewnątrz”, ponieważ świat jest dla niego tylko pretekstem do

wytwarzania stanów rzeczy, lecz szuka ich pośród możliwości zawartych w programie aparatu. Tym samym, dzięki fotografii, przewyciężone zostało tradycyjne rozróżnianie pomiędzy realizmem a idealizmem: to nie świat „na zewnątrz” jest rzeczywisty, ani pojęcie obecne w środku programu aparatu, lecz dopiero fotografia jest rzeczywista. Świat i program aparatu są warunkami dla zaistnienia obrazu, są możliwościami do zrealizowania. Chodzi tutaj o odwrócenie wektora znaczenia: nie samo znaczenie, lecz oznakowanie, informacja, symbol są rzeczywiste; i to właśnie odwrócenie wektora jest charakterystyczne dla wszystkiego tego, co uległo „aparatyzacji”, zwłaszcza w epoce postindustrialnej.

Fotografowanie dzieli się na sekwencje skoków, jakimi fotograf pokonuje niewidzialne płotki poszczególnych kategorii czasoprzestrzeni. Jeśli wpadnie na płotek (np. na granicę pomiędzy zbliżeniem a planem pełnym), wtedy dziwi się i musi podjąć decyzję, jak ustawić aparat. [...]

Za każdym razem, kiedy fotograf potknie się o płotek, odkrywa, że przyjęty przez niego punkt widzenia skoncentrowany jest na „obiekcie” i że aparat pozwala mu na zajęcie niezliczonej ilości innych stanowisk, punktów widzenia. Odkrywa

41

wielość i równorzędność punktów widzenia wobec swego „obiekta”, dostrzega, że nie zależy mu na tym, aby zająć jak najdogodniejsze stanowisko, lecz na tym, aby zająć jak najwięcej możliwych stanowisk. [...]

42

FOTOGRAFIA

Fotografie są wszechobecne: w albumach, gazetach, książkach, na witrynach, plakatach, reklamówkach, opakowaniach. Co to oznacza? Poprzednie rozważania podejmowały niezbadaną tutaj jeszcze tezę, że obrazy te oznaczają pojęcia będące częścią programu i że skłaniają one społeczeństwo ku zachowaniom magicznym. Lecz dla osoby, która naiwnie spogląda na fotografie, oznaczają one coś zupełnie innego a mianowicie stany rzeczy przychodzące ze świata i odcisnięte na powierzchni. Dla tej osoby fotografie przedstawiają świat sam w sobie. Wprawdzie naiwny obserwator przyzna, że stany rzeczy prezentują się na powierzchni w specyficzny sposób, lecz przecież nie będzie sobie tym już zawracał głowy. Każda „filozofia fotografii” objawi mu się jako jałowa gimnastyka umysłu.

Taki obserwator milcząco zakłada, że poprzez fotografię spogląda na świat zewnętrzny i dlatego fotograficzne uniwersum pokrywa się z tym światem (w każdym razie zgodne jest to z podstawowymi zasadami filozofii fotografii). [...]

43

Pierwsze fotografie były czarno-białe i jeszcze wyraźniej dokumentowały swoje źródła w teorii optyki. Lecz wraz z postępem innej teorii (wiedzy chemicznej) możliwe stało się wykonywanie fotografii kolorowej. Na pozór fotografie wyabstrahowały kolory ze świata po

to tylko, aby je później z powrotem do świata przemieścić. W rzeczywistości jednak kolory są jednakowo teoretyczne jak czerń i biel. Zieleń fotografowanej łąki jest obrazem pojęcia „zieleń”, które znajduje się w teorii chemii, a aparat fotograficzny (ewentualnie włożony do niego film) jest zaprogramowany do przekładu tego pojęcia na obraz. Wprawdzie istnieje bardzo pośrednie, dalekie połączenie pomiędzy fotograficzną zielenią a zielenią łąki, gdyż chemiczne pojęcie „zielony” opiera się na wyobrażeniach, które uzyskano ze świata, lecz pomiędzy jedną zielenią a drugą wprowadzono cały rząd kompleksowych kodów, bardziej kompleksowych niż ten, który łączy szarość fotografowanej na czarno-biało łąki z jej zielenią. W tym sensie na zielono sfotografowana łąka jest bardziej abstrakcyjna, aniżeli sfotografowana na szaro. Kolorowe fotografie znajdują się na wyższej płaszczyźnie abstrakcji niż czarno-białe fotografie. Czarno-białe są konkretniejsze i w tym sensie prawdziwsze: wyraźniej objawiają swoje teoretyczne pochodzenie; i na odwrót: im „prawdziwsze” stają się fotografie kolorowe, tym są logiczniejsze i tym bardziej tuszują swoje teoretyczne pochodzenie.

To co dotyczy kolorów w fotografii, dotyczy wszystkich jej pozostałych elementów. Przedstawiają one transkodowane pojęcia, które udają, że automatycznie zaistniały na powierzchni, przechodząc nań ze świata. I właśnie to złudzenie musi zostać odszyfrowane, żeby wykazać prawdziwe znaczenie fotografii, mianowicie zaprogramowane pojęcia; aby wyjaśnić, że w fotografii chodzi o pewien zespół symboli abstrakcyjnych pojęć, że chodzi o dyskursy, które są transkodowane na symboliczne stany rzeczy. [...]

45

Wobec tego postawione przez krytykę fotografii pytanie brzmi następująco: jak dalece udało się fotografowi podporządkować program aparatu swojemu zamiarowi i dzięki jakiej metodzie? I odwrotnie: jak dalece udało się programowi aparatu zmienić zamiar fotografa dla własnej korzyści i dzięki jakiej metodzie? Na podstawie takiego kryterium „najlepszą” będzie taka fotografia, gdzie fotograf przewyciężył program aparatu w sensie swego ludzkiego zamiaru, tj. podporządkował aparat zamiarowi człowieka. Oczywiście istnieją takie „dobre” fotografie, gdzie ludzki duch przewyższa program. Lecz w fotograficznym uniwersum jako całości zobaczyć można, jak programom coraz lepiej udaje się zmienić ludzkie zamiary na korzyść funkcji aparatu. [...]

47

Reasumując: Fotografie - jak wszystkie techniczne obrazy - to pojęcia zakodowane w stany rzeczy i to zarówno pojęcia fotografa, jak i te, które zostały zaprogramowane w aparacie. Stąd wyłania się zadanie krytyki fotografii, aby z każdego zdjęcia odczytać te wzajemnie zachodzące na siebie szyfry. Fotograf koduje swoje pojęcia na fotograficzne obrazy, aby zaoferować innym informacje oraz stworzyć dla nich modele i w ten sposób uwiecznić się w ich pamięci. Aparat szyfruje zaprogramowane u siebie pojęcia na obrazy, aby zaprogramować społeczeństwo ku sprzężeniu zwrotnemu na korzyść postępującego ulepszania aparatu. Gdyby krytyce udało się rozwikłać te dwa zamiary, wtedy można byłoby odszyfrować fotograficzne przesłanie. Jak długo się to nie udaje, tak fotografie pozostają zaszyfrowane i objawiają się jako odbicia stanów rzeczy w świecie „na zewnątrz”, jak gdyby same z siebie odtworzyły się na powierzchni. Tym samym, patrząc bezkrytycznie, fotografie pierwszorzędnie wypełniają swoje zadanie polegające na

zaprogramowaniu społeczeństwa na magiczne zachowania, służące interesom aparatów.

DYSTRYBUCJA FOTOGRAFII

[...] 48

Fotografia jest obecnie rodzajem ulotki, chociaż technologia elektromagnetyczna zmierza akurat ku temu, aby zdominować fotografię. Jak długo jednak w archaiczny sposób przylega ona do papieru, tak długo może być rozprowadzana w tradycyjny sposób, tj. niezależnie od projektorów filmowych i ekranów telewizyjnych. To archaiczne przywiązanie fotografii do materialnej powierzchni przypomina przywiązanie starych obrazów do ścian, jak w przypadku malarstwa jaskiniowego czy też fresków na etruskich nagrobkach. Lecz owa „obiektywność” fotografii jest iluzją. Chcąc rozprowadzać stare obrazy, musiałyby one zmienić właściciela: należałoby sprzedać lub zdobyć jaskinie lub groby. Ponieważ jako

49

przedmioty wartościowe są one niepowtarzalne, są „oryginałami”. Fotografie natomiast mogą być dystrybuowane jako reprodukcje. Kamera wytwarza prototypy (negatywy), z których można wytworzyć i rozprowadzić dowolną ilość stereotypów (odbitek), przy czym pojęcie oryginału w odniesieniu do fotografii nie znajduje zastosowania. Jako przedmiot, rzecz, fotografia jest niemal pozbawiona wartości - ot, zwykła ulotka. [...]

To nie właściciel, lecz programista informacji jest potężniejszy: oto neoimperialistyczna siła. Plakat pozbawiony jest wartości, nikt nie jest jego właścicielem, ale gdyby nawet wiatr porwał go na strzepy, władza agencji reklamowej pozostanie nie pomniejszona - agencja może plakat zreprodukować. To zmusza nas, aby przewartościować nasze uznane wartości gospodarcze, polityczne, moralne, teoretyczno-poznawcze i estetyczne.

50

Fotografia z lądowania na księżycu może przesunąć się z czasopisma o astronomii do amerykańskiego konsulatu, stamtąd na plakat reklamowy papierosów, by w końcu znaleźć się na wystawie sztuki. Ważne jest, iż fotografia wraz z każdą zmianą kanału zyskuje nowe znaczenie: naukowe zmienia się w polityczne, polityczne zmienia się w komercyjne, a komercyjne w artystyczne. Tym samym podział fotografii w kanałach nie jest w żadnym wypadku wyłącznie mechanicznym, lecz jest raczej procesem kodowania: aparaty dystrybucyjne wyposażają fotografię znaczeniem, które jest decydujące dla jej odbioru.

Fotograf bierze udział w tym kodowaniu. Już podczas fotografowania ma na oku pewien specyficzny kanał dystrybucji i koduje swój obraz w funkcji tego kanału. Produkuje fotografie do publikacji naukowych, dla specyficznych rodzajów czasopism ilustrowanych czy też specyficznych celów wystawienniczych. A to z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że kanał umożliwia mu dotarcie do wielu odbiorców. Po drugie - kanał ten jest jego żywicielem.

Ta charakterystyczna dla fotografii symbioza aparatu i fotografa odzwierciedla się także w kanale. Na przykład: fotograf robi zdjęcia dla określonej gazety, ponieważ gazeta ta

pozwała mu dotrzeć do setek lub tysięcy odbiorców i płaci mu za to; fotograf wierzy przy tym, że używa gazety jako swojego medium. Z kolei gazeta uważa, że wykorzysta fotografię do zilustrowania artykułu, by lepiej zaprogramować swoich czytelników, więc według takiego układu fotograf jest funkcjonariuszem aparatu gazety. Ponieważ fotograf wie, że opublikowane zostaną tylko te fotografie, które pasują do programu gazety, będzie starał się podejść gazetę i niezauważalnie przemycić do swojego obrazu estetyczne, polityczne lub teoretyczno-poznawcze elementy. Gazeta może równie dobrze odkryć oszustwo, a mimo to opublikować fotografię w wierze, że może wykorzystać te elementy do wzbogacenia własnego programu. To, co dotyczy gazety, dotyczy także wszystkich pozostałych kanałów dystrybucji. Każda rozprowadzana fotografia pozwala krytyce zrekonstruować tę walkę pomiędzy fotografem i kanałem. Właśnie to czyni fotografie obrazami dramatycznymi.

Niemal przejmujący zgrozą jest fakt, że pozostała część krytyki nie potrafi wyczytać z fotografii tego dramatycznego pomieszania zamiaru fotografa z programem

52

kanału. Krytyka przyjmuje zwykle jako coś oczywistego, iż naukowe kanały rozprowadzają naukowe fotografie, polityczne kanały - polityczne fotografie, a kanały artystyczne - fotografie artystyczne. W ten sposób krytycy przekształceni zostają w funkcjonariuszy kanałów, a przy tym pozwalają im stać się niewidocznymi dla odbiorców. Ignorują fakt, że kanały określają znaczenie fotografii, czym podtrzymują zamiar kanałów, aby pozostać niewidzialnymi. [...]

Reasumując: fotografie to nieme ulotki rozprowadzane poprzez reprodukcje a zwłaszcza przez zmasowane kanały ogromnych, zaprogramowanych aparatów dystrybucji. Ich wartość jako przedmiotów jest lekceważona: ich prawdziwą wartością jest zawartość informacyjna, która w stanie luźnym i reprodukowalnym znajdują się na powierzchni fotografii. Fotografie są zwiastunami postindustrialnego społeczeństwa. Zainteresowanie przesunęło się w nim z obiektu na informację, a własność stała się kategorią bezużyteczną w odniesieniu do fotografii. Kanały dystrybucji - „media” - kodują ostateczne znaczenie fotografii. To kodowanie przedstawia się jako walka aparatu z fotografem. Poprzez utajnienie tej walki, przez krytykę, fotografie są odbierane bezkrytycznie i dlatego mogą programować odbiorcę do zachowań magicznych, które - na zasadzie sprzężenia zwrotnego - wpływa z powrotem do programu aparatu. Stanie się to bardziej widoczne, jeśli tylko bliżej zbadamy zagadnienie odbioru fotografii.

ODBIÓR FOTOGRAFII

Prawie każdy posiada dzisiaj aparat fotograficzny i robi nim zdjęcia, tak jak prawie każdy nauczył się pisać i tworzy różnorakie teksty. Ten, kto potrafi pisać, potrafi także czytać. Lecz ten, kto potrafi pstrykać zdjęcia, niekoniecznie musi

53

umieć odszyfrowywać fotografie. Aby zrozumieć, dlaczego fotoamator może być fotograficznym analfabetą, należy przyjrzeć się demokratyzacji fotografowania, przez co równocześnie omówione zostaną niektóre aspekty demokracji jako takiej. [...]

Chociaż aparat fotograficzny skonstruowany został w oparciu o zespolone gospodarcze i techniczne zasady, łatwo jest sprawić, aby funkcjonował. Jest strukturalnie skomplikowaną, ale funkcjonalnie prostą zabawką. Tym różni się od gry w szachy, która strukturalnie łatwa jest funkcjonalnie skomplikowana: jej zasady są łatwe, lecz problemem jest dobrze grać w szachy. Ten, kto trzyma w ręku aparat fotograficzny, może zrobić znakomite fotografie nie mając pojęcia o tym, jakie złożone procesy wyzwolił poprzez naciśnięcie wyzwalacza.

Tak zwany „pstrykacz” różni się od fotografa swoją radością ze strukturalnej złożoności swojej zabawki. W przeciwieństwie do fotografa i szachisty nie poszukuje on „nowych ruchów”, informacji, niepowtarzalności, lecz chce, aby dzięki coraz bardziej doskonałej automatyzacji, coraz bardziej upraszczać *swoje* funkcjonowanie. Nieprzejrzysta dla niego automatyzacja aparatu fotograficznego wprawia go w oszołomienie. Kluby fotoamatorów są miejscami oszołomienia strukturalną złożonością aparatów, miejscami odlotów, postindustrialnymi palarniami opium.

Kamera wymaga od swojego właściciela (od tego, który jest nią opętany), aby nieustannie pstrykał, nieustannie wytwarzał kolejne redundantne obrazy. Ta fotomania wiecznego powtarzania tego samego (lub bardzo podobnego) prowadzi w końcu do takiego punktu, że osoba pstrykająca zaczyna się czuć bez aparatu jak ślepiec: następuje uzależnienie. Pstrykacz widzi wtedy świat tylko poprzez aparat i tylko w kategoriach aparatu. Nie widzi niczego „ponad” fotografowaniem, lecz jest połknięty przez chciwość swojego aparatu i staje się jego przedłużonym samowyzwalaczem. Jego zachowanie jest automatycznym przedłużeniem funkcjonowania aparatu.

54

Konsekwencją tego jest nieustanny potok nieświadomie wytwarzanych obrazów. Tworzą one pamięć aparatu, magazyn automatycznych funkcji. Kto przegląda album pstrykacza, ten nie odkryje w nim utrwalonych wydarzeń, doznań czy wartości, lecz automatycznie urzeczywistnione możliwości aparatu. W ten sposób udokumentowana podróż po Włoszech magazynuje miejscowości i momenty, w których pstrykacz został skłoniony do naciśnięcia wyzwalacza oraz pokazuje, gdzie to aparat nie przebywał i cóż tam nie robił. Dotyczy to każdego rodzaju „dokumentalnego” fotografowania. Dokumentalista, nie inaczej niż pstrykacz, interesuje się wprawdzie ciągle nowymi widokami, ale patrzy na nie nieustannie w ten sam sposób. Fotograf natomiast (podobnie jak szachista) zainteresowany jest, aby widzieć ciągle w nowy sposób, czyli aby wytwarzać nowe (sytuacje będące nośnikiem informacji. Rozwój fotografii, od początków aż do chwili obecnej, jest procesem rosnącej świadomości pojęcia informacji: od pożądanego ciągle czegoś nowego i ciągle tą samą metodą, aż do zainteresowania nowymi metodami. Pstrykacze i dokumentaliści nie pojęli jednak „informacji”. Współtworzą pamięć aparatów a nie informacji i im lepiej to robią, tym bardziej potwierdzają zwycięstwo aparatu nad człowiekiem. [...]

Dlatego też pstrykacz nie jest w stanie odszyfrować fotografii, gdyż ją za automatycznie odbity świat. Prowadzi to do paradoksalnego wniosku, że im więcej ludzi robi zdjęcia, tym trudniejsze jest odszyfrowywanie fotografii: każdy wierzy, że jest to niepotrzebne, skoro wiadomo jak wytwarzać fotografie i co one oznaczają.

To nie wszystko. Zalewające nas fotografie odbierane są jako lekceważone ulotki, które

można wyciąć z gazety, podrzeć i zużyć jako papier pakunkowy, z którymi można zrobić to, co się zechce. Przykład: widząc w kinie lub telewizji scenę z wojny w Libanie wie się, że nie pozostaje nic innego, jak tylko obejrzeć ją do końca. Widząc ją z kolei w gazecie, można ją wyciąć i zachować, podać wraz z komentarzem znajomym lub podrzeć ją ze wściekłości. Człowiek uważa, że jest w stanie aktywnie zareagować na scenę z Libanu. Ostatnie resztki materialności, które przyłgnęły do fotografii, wywołują wrażenie, że możemy zadziałać na nią

55

historycznie. A w rzeczywistości opisane czyny są niczym innym jak rytualnymi gestami.

Fotografia sceny z wojny w Libanie jest obrazem, po którego powierzchni przesuwają się wzrok, aby wytworzyć magiczne - a nie historyczne - relacje pomiędzy elementami obrazu. Rozpoznajemy w fotografii nie te historyczne zdarzenia w Libanie, które mają przyczyny i będą mieć skutki, lecz rozpoznajemy w niej magiczne związki. Wprawdzie fotografia ilustruje pewien artykuł z gazety, którego struktura jest linearna i na który składają się pojęcia oznajmiające przyczyny, i skutki wojny w Libanie, lecz my czytamy ten artykuł poprzez fotografię. To nie artykuł wyjaśnia fotografię, lecz to fotografia ilustruje artykuł. To odwrócenie stosunku fotografii i tekstu charakteryzuje postindustrialne społeczeństwo i czyni niemożliwym każde historyczne działanie.

Na przestrzeni historii to teksty tłumaczyły obrazy, zaś obecnie to fotografie ilustrują artykuły. Rzymskie kolumny służyły biblijnym tekstom, fotografia wnosi do artykułów elementy magiczne. Na przestrzeni historii dominowały teksty, teraz dominują obrazy. A tam, gdzie dominują obrazy techniczne, analfabetyzm nabiera nowego znaczenia. Nie potrafiący czytać nie jest już, tak jak wcześniej, wykluczony z zaszyfrowanej w tekstach kultury, lecz może partycypować w zaszyfrowanych kulturowo obrazach. W przyszłości można liczyć się z całkowitym podporządkowaniem tekstów obrazom, a zatem z powszechnym analfabetyzmem. Tylko specjaliści będą uczyli się pisać. Już dziś można zaobserwować takie tendencje: programy w typie „Jaś nie mówi” w Stanach Zjednoczonych i w tak zwanych krajach rozwijających się zmierzają do tego, aby zaniechać walki z analfabetyzmem i wprowadzić do szkół naukę obrazu.

Reagujemy na fotograficznie udokumentowaną wojnę w Libanie nie historycznie, lecz rytualnie, magicznie. Wycięcie zdjęcia, podanie go dalej, podarcie go - wszystkie te reakcje na przesłanie obrazu są rytualnymi gestami. Przesłanie przedstawia się jako stan rzeczy: jeden element obrazu zwraca się ku drugiemu, nadaje mu znaczenie i zyskuje od niego swoje własne. Każdy element jest naśladowcą swego naśladowcy. Naładowana takim stanem rzeczy powierzchnia obrazu jest „pełna bogów”: wszystko jest albo dobre, albo złe - czołgi są złe, dzieci dobre; Bejrut w płomieniach to piekło, białe ubrani lekarze to anioły. Tajemne siły krążą na powierzchni, niektóre z nich posiadają nacechowane wartością znaczenia:

56

„imperializm”, „żydostwo”, „terroryzm”. Większość z nich jest bezimienna i to one nadają fotografii niedefiniowalny nastrój, czynią ją fascynującą i programują nas ku rytualnym działaniom.

Oczywiste jest, że nie patrzymy tylko na zdjęcie, lecz czytamy także ilustrowany artykuł lub przynajmniej napisy pod fotografiami. Gdy funkcja tekstu podporządkowana jest obrazowi, kieruje ona naszym rozumieniem obrazu w stronę programu gazety. Tym samym nie objaśnia obrazu, lecz potwierdza go. Poza tym od dawna jesteśmy już znużeni wszystkimi wyjaśnieniami i wolimy się posługiwać fotografiami, co zwalnia nas od konieczności pojęciowego, wyjaśniającego myślenia oraz oszczędza nam trudów śledzenia przyczyn i skutków wojny w Libanie: przecież na własne oczy widzimy na obrazie, jak ta wojna wygląda. A tekst to tylko instrukcja obsługi naszego spojrzenia.

Rzeczywistość wojny w Libanie (rzeczywistość w ogóle) znajduje się w obrazie. Wektor znaczenia dokonał zwrotu, rzeczywistość prześlizgnęła się do symbolu, przeszła do magicznego uniwersum symbolów obrazu. Pytanie o znaczenie tych symboli staje się pozbawione sensu - jest to pytanie „metafizyczne” w złym słowa tego znaczeniu - i tego rodzaju nie do odszyfrowania symbole wypierają naszą historyczną, krytyczną świadomość. Oto szczególna funkcja do jakiej zostały zaprogramowane.

Tym oto sposobem fotografia staje się modelem dla zachowania odbiorcy. Reaguje on rytualnie na przesłanie, aby uspokoić krążące na powierzchni obrazu siły przeznaczenia. Kolejny przykład może to ilustrować. [...]

57

Obydwoje - Indianin i funkcjonariusz wierzą w *rzeczywistość* obrazów, lecz funkcjonariusz *czyni* to w złej wierze, gdyż mimo wszystko nauczył się w szkole pisać, przez co wie lepiej. Ma historyczną, krytyczną świadomość, lecz tłumi ją. Wie, że w wojnie w Libanie nie dochodzi do zderzenia się ze sobą dobra i zła, lecz że specyficzne przyczyny mają określone skutki. Wie, że szczoteczka do zębów nie jest przedmiotem sakralnym, lecz produktem zachodniej historii. Ale musi tą swoją wiedzę usunąć, bo jakże inaczej mógłby kupować szczoteczki do zębów, posiadać opinię o Libanie, odkładać akta, wypełniać formularze, jechać na wakacje, przejść na emeryturę, krótko mówiąc: funkcjonować? Fotografia służy właśnie temu stłumieniu krytycznych zdolności, służy możliwości funkcjonowania.

Wprawdzie nadal można zmobilizować krytyczną świadomość, aby uczynić fotografię przezroczystą. Wtedy zdjęcie z Libanu będzie transparentne wobec programu gazety, a stojący za nią z kolei program będzie programem partii politycznej wpływającej na gazetę. [...]

Reasumując: fotografie są odbierane jako bezwartościowe przedmioty, które każdy może wytworzyć i z którymi wszyscy mogą zrobić to, co zechcą. Faktycznie jednak to fotografie manipulują nami, aby zaprogramować nas ku rytualnemu zachowaniu się w służbie sprzężenia zwrotnego na rzecz aparatów. Fotografie tłumią naszą krytyczną świadomość, abyśmy zapomnieli o absurdalności funkcjonowania i dopiero dzięki temu przytłumieniu funkcjonowanie jest w ogóle możliwe. Tak oto fotografowie tworzą magiczny krąg, który otacza nas w formie fotograficznego uniwersum. Krąg ten należy przełamać.

58

FOTOGRAFICZNE UNIWERSUM

[...] Nie tylko nieustanne zmiany fotograficznego uniwersum, lecz także jego pstrokaczna,

stały się przyzwyczajeniem. Ledwie zdajemy sobie sprawę, jak zaskakująca byłaby dla naszych przodków kolorowość naszego otoczenia. W XIX wieku świat był szary: ściany, gazety, książki, koszule, narzędzia, wszystko wahało się pomiędzy czernią a bielą, które zlewały się w jedną szarość, tak jak drukowane teksty. [...]

Porównując naszą własną kolorowość z tą ze średniowiecza lub z którąś spoza zachodnich kultur, można zauważyć różnicę, a mianowicie taką, że kolory średniowiecza czy też którejs z kultur egzotycznych są magicznymi symbolami, oznaczają elementy mitów, podczas gdy u nas kolory są symbolami teoretycznie wypracowanych mitów, są częściami składowymi programów. Dla przykładu

59

„czerwony” oznaczał w średniowieczu niebezpieczeństwo zostania pochłoniętym przez piekło. U nas „czerwony” w światłach drogowych oznacza również magicznie „niebezpieczeństwo”, lecz jest to tak zaprogramowane, że automatycznie naciskamy na hamulec, nie włączając świadomości. Podświadome zaprogramowanie kolorów fotograficznego uniwersum wywołuje jedynie rytualne, automatyczne zachowania. [...]

60

POTRZEBA FILOZOFII FOTOGRAFII

[...]

To byłoby właśnie to, ku czemu zmierzała podjęta próba, możemy zatem przedstawić kilka wniosków: po pierwsze, można przechytrzyć głupotę aparatu. Po drugie, można przesznułować do jego programu ludzkie zamiary, które nie są w nim przewidziane. Po trzecie, można zmusić aparat do wytwarzania nieprzewidzianego, nieprawdopodobnego, nasyconego informacją. Po czwarte, można pogardzać aparatem i jego wytworami oraz w ogóle odwrócić od nich uwagę, a skoncentrować się na informacji. Krótko mówiąc: wolność to strategia podboju przypadku i konieczności przez ludzkie intencje. Innymi słowy, wolność „to wymóg gry przeciw aparatowi”.

69

Jednak fotografowie nie potwierdzą tego faktu spontanicznie, ale tylko wtedy, kiedy znajdą się w krzyżowym ogniu pytań analizy filozoficznej. Jeśli wypowiadają się bowiem spontanicznie, to twierdzą wtedy, iż to co robią jest tworzeniem tradycyjnych obrazów przy wykorzystaniu nietradycyjnych metod. Mogą oni akceptować to, iż tworzą dzieła sztuki, wspomagają badania naukowe albo służą programom politycznym. Jeśli jednak czytamy, co mówią o swojej pracy fotografowie, albo jeśli czytamy klasyczne prace poświęcone historii fotografii, dostrzegamy generalną opinię głoszącą, iż nic nie zmieniło się za sprawą wynalazku fotografii, że wszystko dzieje się tak, jak przed tym wydarzeniem, za wyjątkiem tego, iż wszelkie inne zdarzenia historyczne dotyczą obecnie także historii fotografii. Wbrew faktowi, że fotografowie żyją - dzięki swojej własnej aktywności - w posthistorycznym kontekście „drugiej rewolucji przemysłowej”, manifestującej się w samym aparacie fotograficznym, po raz pierwszy omija ich ona.

Z jednym wyjątkiem: tak zwanych fotografów „eksperymentalnych”, tzn. takich, o

jakich mówiono w tym eseju - dostrzegających to, co im się przytrafia. Są oni świadomi tego, że obraz, aparat, program i informacja stanowią podstawowe problemy, z którymi muszą się zmierzyć. I w rzeczy samej starają się, aby wytworzyć nieprzewidziane informacje, to znaczy wydobyć z aparatu coś, czego nie ma w jego programie. Wiedzą, że grają przeciwko aparatowi. Jednak nawet oni nie są świadomi tego, jak doniosła jest ich praktyka: nie wiedzą, że w zasadzie starają się odpowiedzieć na pytanie o „wolność” w kontekście aparatu.

Filozofia fotografii jest konieczna, aby praktyka fotograficzna stała się w pełni świadoma. A to zaś w tym celu, że z praktyki tej wyłania się model dla wolności w kontekście postindustrialnym. Filozofia fotografii musi wykazać, że nie ma miejsca dla ludzkiej wolności w zakresie automatycznych, programowalnych i programujących aparatów i wreszcie na koniec musi pokazać, w jaki sposób jednak możliwe jest, aby dla tej wolności stworzyć odpowiednią przestrzeń. Celem filozofii fotografii są rozważania dotyczące tej potencjalnej wolności - a przez to i nadanie sensu życiu - w świecie opanowanym przez aparaty, w obliczu przypadkowej konieczności śmierci. Potrzebujemy tego rodzaju filozofii, gdyż jest ona jedyną formą rewolucji, jaka nam ciągle pozostaje dostępna.

