

Opis bibliograficzny: Urszula Czartoryska, *Fotografia jako porozumienie*, „Projekt”, 1976, nr 4 (113), s. 28-37.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: przekaz wizualny, dokumentacja obrazowa, rejestracja, powiększenie, reportaż, fotografia prasowa

Tekst:

Wśród wielu rodzajów obrazów czyli przekazów wizualnych fotografia zajmuje charakterystyczne miejsce, którego nie wypełniłby żaden inny przekaz. Stwierdzam to nie z pozycji ideologii „specyfiki fotografii”, odnoszącej się do technicznych cech czy własnej estetyki, lecz w kontekście zasadniczych walorów jej społecznego funkcjonowania. Funkcjonowanie to nie traci ważności także i wówczas, kiedy aparatem fotograficznym posługują się artyści najmłodszej generacji, dokumentujący różnego rodzaju działania albo analizujący sam akt dokumentacji obrazowej („photography as art, art as photography”, jak brzmi tytuł jednej z wystaw międzynarodowych tego ruchu).

Interesuje mnie raczej pojmowanie fotografii przez odbiorców i przez teoretyków, co łącznie składa się na jej pozycję mentalną w dzisiejszej epoce. Specyfika fotografii jako przekazu wynika ze sposobu egzystowania w umysłach, przejawiającego się bezwiednym fetyszyzmem i błyskotliwymi analizami teoretyków kultury oraz oczekiwaniami, jakie z nią wiążą artyści. Nie trzeba dodawać, że walorem zjednującym zainteresowanie jest wiarygodność odbicia rzeczywistości, odnosząca się do czasu, miejsca, relacji między przedmiotami. Ten walor sprawia, że od momentu wynalezienia fotografii każda generacja musi się z nią uporać, poczynawszy od malarzy-miniaturzystów, którzy czuli się zagrożeni w swej karierze zawodowej przez portret dagerotypowy, po artystów lat siedemdziesiątych XX w., którzy w dokumencie fotograficznym widzą sens sztuki nie pragnąc powiedzieć więcej niż mówi **zdjęcie**. Oczywiście, która konstatacja, wystarczająco, aby uznać ją za istotną część ludzkiego sposobu porozumiewania.

Wiara w możliwość zaklęcia natury

Chemia jest rękomią prawdziwości fotografii. Przekonanie, że zdjęcie niekłamie wyrażał już Arago, kiedy w Zgromadzeniu Narodowym w Paryżu referował w 1839 roku wynalazek Daguerre'a i wiązał z nim przyszły rozwój nauki, od archeologii po astrofizykę. Wierze tej dawali wyraz i artyści. Rysownik i jeden z pierwszych fotografów angielskich Henry Fox Talbot w książce *The Pencil of Nature* wspominał w 1844 roku wrażenie, jakie na nim wywierały prace przygotowawczo do rysunków na płytce szkła, zanim jeszcze wykonał pierwsze swe zdjęcie jeziora Como. Zastanawiał się, jaki cud sprawia, że na matowym szkłe kładł się przez soczewkę naturalny rysunek jeziora; marzył o jego utrwaleniu. Pisał o „wytworach (creatures) chwili, przeznaczonych jedynie na to, aby natychmiast bezpowrotnie zatrzeć się znowu”. Talbot uwierzył, że da się je powstrzymać. Od niego właściwie zaczyna się to uniwersalne odczucie, nie zawsze w pełni uświadomione, że zdjęcie jest sygnałem mijającego *hic et nunc*.

Mówi się często o napięciu czy tajemnicy, które emanują ze zdjęć. W jakim sensie naturę i człowieka można w ogóle w obrazie „zakląć”. Nie bez uzasadnienia jest obawa człowieka z plemion prymitywnych przed uchwyceniem na zdjęciu. Mówi się dziś, że rysunki z Altamiry były zaklęciem zwierząt na przyszłe łowy; kiedy indziej stwierdzono, że dagerotypy – płytki metalu z lekkim zarysem twarzy – były zaklęciem portretowanego **człowieka, emanującym** czar za jego życia i po śmierci. Ale do Edgara Morin, teoretyka francuskiego, należy trafny skrót myślowy, określający malarstwo jaskiniowe: „Te pierwotne i zadziwiające dagerotypy jaskiniowe odgrywały w rytuałach magicznych praktykowanych dla pomyślnego przebiegu łowów i urodzajności rolę widm pośredniczących, umożliwiających wywarcie wpływu na ich rzeczywiste modele”. Ta przenośnia uświadamia nam istnienie pomostu między doznaniem człowieka sprzed tysiącleci i człowieka-racjonalisty ostatnich 150 lat. Pomostem tym jest stosunek do określonego gatunku wyobrażenia. Nie ma to nic wspólnego ze stosunkiem do malarstwa; obrazy, które tu wchodzi w grę, mają realne zadanie utrwalania wizerunku żywego organizmu czy twarzy. Perspektywa, jaką między innymi określa Morin w uwagach o fotografii, jest oczywiście perspektywą antropologa. Myślę, że jest to jedna z alternatyw dla skłonnej do wyłączności perspektywy semiologicznej, jaką proponuje współczesna nauka dla teorii obrazu, między innymi fotograficznego. Ta właśnie doniosła perspektywa antropologiczna nakreśla funkcje obrazowania w innym układzie niż semiologia.

Sądzi się dość powszechnie, że relacje między malarstwem a fotografią, tak jak je

pojmowano od czasów wynalazku Daguerre'a, sprowadzają się do sprawy mimetyzmu, do pytania która z tych dziedzin spełnia jego warunki doskonale. Tymczasem zgodnie ze współczesną teorią fotografii nie rywalizacja w „wierności” stanowi kryterium istniejących tu różnic, lecz właśnie mentalna moc przylegania do widoku rzeczywistości – najistotniejszą wśród tych różnic i rozbieżności jest magia, której w takim kontekście w jakim ona występuje w fotografii, malarstwo jest **pozbawione**. Zestawmy dwa cytaty, pochodzące z *Małej historii fotografii* Waltera Benjamina, które są biegunami dawnych opinii o duchowym walorze obrazu pochodzącego z maszyny. Publikując pierwszą wiadomość o wynalazku fotografii – pisze Benjamin - pismo *Leipziger Standtanzeiger* uważało za konieczne zawczasu przeciwstawić się diabelskiej sztuce. Pisano: – „utrwalić ulotne zwierciadlane wizerunki to nie tylko, jak się po gruntowym niemieckim zbadaniu sprawy okazało, rzecz niemożliwa, atoli już sama taka chęć jest bluźnierstwem. Człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo boże, a obraz boży nie może być utrwalony przez żadną ludzką maszynę. Co najwyżej, doskonały artysta, porwany boskim natchnieniem, może ważyć się na oddanie bosko ludzkich rysów; w chwili najwyższego uniesienia, na wyższy rozkaz swego geniuszu, bez jakiegokolwiek pomocy maszyny”. Benjamin podaje ten cytat z nieukrywaną ironią.

Insynuowane bluźnierstwo stało się faktem, a siła jego przyciągania okazała się przemożna. Drugi cytat potwierdza to, ujawniając niepokój, jaki przyniosło obcowanie z fotografiami. Benjamin przytacza słowa poety Dauthendey z połowy stulecia: „Początkowo nie śmiano dłużej przypatrywać się wykonywanym przez Davida Octaviusa Hilla zdjęciom. Wyrazistość tych ludzi wzbudzała lęk; patrzący miał wrażenie, że te małe, drobnutkie twarze na zdjęciu mogą człowieka nawet widzieć, tak oszałamiająco oddziaływała na każdego niespotykana dotychczas sugestywność pierwszych dagerotypów i ich niespotykana wierność wobec natury”.

Stare fotografie nie były nigdy „martwe”, o ile – w co wierzę – emanacja duchowości, a nie sam fakt ruchu, jest przeciwieństwem martwoty. Dzięki tej emanacji, która jest dla naszej generacji przecież niezaprzeczalna w odniesieniu do starych zdjęć – sygnałów przeszłości, fotografia przygotowała kino nie jako technikę, lecz jako magiczne przywołanie rzeczywistości, na którego istnienie powołuje się większość teoretyków kina. Ta magiczna sugestywność przetrwała do dziś. Potwierdza to fakt powiązania uczuciowego, z jakim zwyczajny człowiek traktuje fotografie przechowując je w portfelu, pokazuje, rozpamiętując je, niemal przemawiając do nich. Pisało o tym Edgar Morin, a McLuchan dodawał tu podejmowanie dla nich tylko wycieczek do słynnych miejscowości. Teksty tych autorów,

wyczerpujące temat, zwalniają mnie od omawiania go tu szerzej. Warto jednak dodać wniosek wynikający z potocznego doświadczenia, że oswojenie się z obiegiem obrazów fotograficznych może w tym samym stopniu stać się czynnikiem pogłębiającym i sublimującym uczucia czy wspomnienia, jak i spłycającym obserwację, banalizującym przeżycia związane np. z turystyką, czyniącym zdawkowymi momenty oglądania zdjęć osobistych.

Z tych ludzkich źródeł wynika – przenosząc się w sferę sztuki najnowszej – dorobek Christiana Boltanskiego. Boltanski kolekcjonuje, demonstruje, porównuje stare, sprzed kilkunastu lat, zdjęcia pamiątkowe własne, kolegów, czy np. album rodzinny nieokreślonej ale rozpoznawalnej rodziny D. Ludzki walor tego wyboru, tych historii prywatnych, tkwi w tym samym, co w dagerotypach Hilla – w sile spojrzenia, które postacie zdają się rzucać na widza w poczuciu łączności ponad czasem z fotografowaną osobą. Jest istotna różnica między albumami Boltanskiego a wszelkimi innymi doświadczeniami z fotografią, w których artyści plastycy prześcigają się obecnie w dokumentaryzmie: zamierzenie utrwalenia chwili poza świadomością „sztuczności” czyli artystyczności. Charakterystyczne, że właśnie Louis Aragon napisał esej o pracach Boltanskiego. Rodowód, a przynajmniej pokrewieństwo z surrealizmem jest tu czytelne. Surrealiści publikowali w czasopismach zdjęcia wydobyte z archiwów, wytworzyli aurę dziwności wokół zdjęć Man Raya, stworzyli takie pojęcia, jak przypadek obiektywny, magia przedmiotu i hasło „każdy z was może być artystą”.

Oryginalnym i wybitnym zjawiskiem były w tym kontekście rzeźby Aliny Szapocznikow z fotografiami z ostatniego okresu jej życia, kiedy – z całkowitą obojętnością wobec wyścigu pomysłów artystów stosujących fotografię – zatapiała pomięte własne zdjęcia fotograficzne w zastygłej masie bezkształtnej i przezroczystej żywicy syntetycznej. Czyniła to z tym samym poczuciem, że zdjęcie „patrzy” choćby się je nazwało banalnie pamiątką („Souvenir”), że zdjęcie jest częścią osoby portretowanej, tym bardziej wówczas, kiedy jej nie będzie wśród żywych.

Poetyka powiększenia a analiza ciągłej rejestracji

Powiększanie zdjęć, wybór wycinków, to pozornie tylko banalny zabieg. Jest wyłuskaniem z nawałnicy komunikatów jednego tylko motywu, albo też – co akcentowałoby pokrewieństwo z ciągłym procesem zbliżania się do szczegółu istotnego, zawierającego treść w samej kwintesencji. Taki akt koncentracji psychicznej został urzekająco przedstawiony w

opowiadaniu Julio Cortazara, które z kolei stało się punktem wyjścia dla głośnego filmu Antonioniego *Powiększenie*. W warstwie wyobrazeniowej opowiadanie jest bogatsze niż film jako wyznanie wiary w halucynację, która nie da się oddzielić od realnego obrazu, przesłania go i mąci. Wspomnienie – to przywołanie widoku prawdziwego, takim, jakim był w momencie dojrzenia go, obraz to zaledwie papierowa odbitka. Ale w interpretacji Cortazara wcale nie jest pewne, czy wspomnienie nie jest silniejszym odczuciem niż patrzenie. Antonioni uczynił z tej nadrealnej, ledwo nakreślonej wizji całą historię, zgodną z regułami sztuki filmowej, nie pozbawioną jednak tego echa zmagania między pewnością a niepewnością, między świadectwem a przywidzeniem.

Myślę, że fotograf ma poczucie nośności wyobrazeniowej powiększenia: ta nośność to klucz wyboru, eliminacja rzeczy subiektywnie zbędnych na korzyść istotnych, określona, wybiórcza perspektywa „planu głównego”. Jeśli przedmiotem działania jest np. zdjęcie tłumu ludzi zgromadzonego z jakiejś okazji, to stopniowa koncentracja drogą eliminacji, od tłumu do grupy i od grupy do **pojedynczej** twarzy, nabiera wartości poznawczej, którą by można nazwać socjologiczną. Nie jest to wcale proces przypadkowy, jak wykazuje praktyka nie tylko np. fotografii na usługach kryminalistyki czy biografii postaci historycznych, lecz także niejednokrotnie praca grafika. Odwołam się tu do dzieła Romana Cieślewicza – książki oraz jej wersji przeznaczonych na ścianę, której motywem jest sylwetka Che Guevary. Cieślewicz z dostarczonych mu dziesiątków zdjęć Guevary na trybunie czy w partyzanckiej grupie, wyłonił zabiegiem graficznym, kontrastującym czerń, biel i z rzadka czerwień, wielokrotnie powtórzoną w różnych gestach wyizolowaną postać przywódcy.

Ta socjologiczna, a niekiedy apologetyczna perspektywa wyboru, z akcentem na reprezentatywność wybranej z kadru fizjonomii, nie kłóci się z aurą działania wybiórczego, którego motywem jest wyłącznie wyrazistość osobistych wspomnień. We wspomnieniu jest również miejsce na intuicyjnie wyczuty moment najważniejszy, który jest bodźcem po prostu do marzenia. Wspomnienia bywają natrętne, ustawiczne. Odpowiednikiem tej ich cechy w fotografii jako ekwiwalentu wspomnień jest efekt multiplikacji takiego [s. 31:] wycinkowego motywu. Powtórzenia wycinków zdjęć, efekt znany w licznych wariantach, daje namiastkę powtórzeń w wyobrażeniu widoków niegdyś odbieranych realnie. Wydaje się, że graficzny efekt repetycji nie byłby tak skuteczny – propagandowo czy tylko estetycznie – gdyby nie natrafiał na wewnętrzne doświadczenie człowieka wielokrotnie przeżyte. Istnieją bowiem „odciski” widoków, utrwalone w pamięci wizualnej, podczas gdy inne „odciski” zacierają się bezpowrotnie, zależnie od ich zabarwienia uczuciowego.

Dla przeciwstawienia tej „poetyce powiększenia” zwróćmy uwagę na typ wypowiedzi mający odmienne podłoże w sposobie reagowania na świat. To rejestracja celowo pozbawiona akcentów, wyróżnień, podjęta z myślą, że funkcjonowanie naszego zmysłu wzroku jest ciągłe, niewybiórcze, bezwiedne. Uwolnienie się od ekspresji uprzywilejowanego detalu niektórzy artyści, fotografowie, a także niektórzy filmowcy, traktują jako zbawcze przejście do chłodnej relacji ciągłej, nie przerywanej napięciami – postawy ich zdaniem jedynej dziś do przyjęcia przez twórcę-racjonalistę. Patronami tego rodzaju rozpowszechnionych w świecie poszukiwań jest w dziedzinie filmu eksperymentalnego Kanadyjczyk Michael Snow, a w sztuce fotografii – Holender Jan Dibbets

Film Snowa *Wavelength* – to ciągła relacja ze stopniowego zacieśniania pola widzenia kamery we wnętrzu pracowni; *Région Centrale* – powolne ogarnięcie kamerą wszystkiego wokół, co widać ze wzgórza aż po horyzont. Manifestują one nieśpieszną, maksymalistyczną na swój sposób wizję obcowania człowieka i prowadzonej przezeń maszyny z naskórkowo tylko **chłoniętym** światem. Świat ten jawi się jako nieprzenikniony, ale wart najwyższej uwagi. Sama rejestracja w dziełach Snowa jest przedmiotem analizy, podobne jak w pracach wielu innych artystów, zafascynowanych możliwościami mechanizmu rejestrującego. Jan Dibbets z kolei uczynił tę chłodną rejestrację przedmiotem swych działań fotograficznych. Od roku 1968 komponuje długie ciągi zdjęć szeroko ujętego krajobrazu – np. horyzontu morza czy równin – na którym nie szczególnie nie przyciąga wzroku poza sprowokowanymi przez samego autora niuansami nachylenia zdjęcia i przesunięcia poziomej linii horyzontu. W ten sposób morze wydyma się, jakby patrzono na nie w skali całej kuli ziemskiej. Patrzenie wycinkowe zmienia się tu w syntetyczne ogarnianie „całości” świata. Wyraźny rys zamierzonej sprzeczności między drobiazgową rejestracją kolejnych błahych widoków wokół siebie a utopijną ambicją uczynienia tej rejestracji „permanentną”, pozbawioną luk, cechuje dużą część fotograficznej działalności Andrzeja Lachowicza. Około 1971 roku interesowała Lachowicza rejestracja, która demonstrowała kolejne stadia powiększania wycinka fotografii. Nie ma jednak sprzeczności między tą rosnącą skalą powiększania np. portretu lub znaku czarnego krążka, a „permanentnymi” relacjami Lachowicza z łąk, ulic, fasad, wybrzeży. Łącznikiem tych działań jest rozpatrywanie cech widzenia w kontekście jego możliwego mechanicznego utrwalenia, w miarę możliwości adekwatnego.

Zresztą Lachowicz nie jest wyjątkiem w podejściu do procesu rejestracji. Ten typ analiz ma licznych wyznawców wśród fotografów, plastyków i filmowców, ma też swoich epigonów i bezwiednych karykaturzystów, wypaczających istotę poszukiwań.

Fotografia wobec faktów

Osuńmy na bok kwestię, czy fotografia kłamie; w powszechnym odczuciu mówi prawdę o faktach i fizjonomiach. Jeśli zagłębilibyśmy się w ten problem, nie obeszłoby się bez przytoczenia obserwacji Rolanda Barthesa na temat intencjonalnych nagięć obrazu fotograficznego, **które** zmieniając akcenty, a tym bardziej przez towarzyszący mu tendencyjny podpis słowny, **dąży** do agitacji, zakamuflowanej lecz agresywnej w stosunku do spostrzeżeń widza. Barthes analizował np. szeroko kolportowane portrety przywódców państwowych USA oraz francuskich kandydatów partii prawicowych; wszystkie te portrety, skonwencjonalizowane aż po fałsz, sugerowały określony typ polityka budzącego zaufanie. Analizował też zdjęcia reklamowe cynicznie aranżowane oraz zdjęcia aktorek przez zabiegi upiększające pozbawionych indywidualnego charakteru, jak święte na obrazku modlitewnym. W zasadzie fotograficzna relacja z rzeczywistości sprowadza się do fotografii dokumentalnej lub prasowej. Od niej wymaga się przynajmniej pozorów rzetelności. Fotografia tzw. „artystyczna” ujawnia w tej sprawie pomieszanie pojęć, od kokieteryjnego upiększania po weryzm, przy czym oczywiście kokieteryjna estetyzacja w większości wypadków dominuje.

Walter Benjamin, którego spostrzeżenia zyskują na aktualności (wspomnijmy choćby jego uwagi o percepcji sztuki „przemielonej” przez masowe środki przekazu i wynikające stąd konsekwencje dla sztuki) jawi się dziś jako nasz sojusznik także w polemice z estetyzującą koncepcją fotografii. Naszym polemistą byłby Henri Cartier-Bresson, zasłużony fotoreporter. Od czasu wojny domowej w Hiszpanii zrealizował on gatunek **fotografii charakterze** humanitarnym. Jesienią 1974 roku na łamach *Le Monde* wystąpił z żarliwym protestem przeciw fotografowaniu przez przedstawicieli młodej generacji ciemnych stron życia bez zabiegów porządkujących, łagodzących ich drażliwą wymowę. Piętnował ukazywanie tego, „co człowiek wydala”, co czynią jego zdaniem amerykańscy fotografowie-społecznicy i co czyniła Diana Arbus, autorka wstrząsających, a ostentacyjnie chłodnych zdjęć ludzi, wyróżniających się anomaliami ciała czy umysłu. Cartier-Bresson uważa, że „moment decydujący” w rejestracji rzeczywistości wyrazić można tylko zdjęciami niemal wzniosłymi, zarazem ostatecznie harmonijnymi. Myślę, że ta teoria ujawnia przepaść, jaka dzieli nie tylko drapieżną współczesną fotografię społeczną od uładowanej, ale i w sferze reportażu pisanego teksty brzmiące autentycznym zaangażowaniem i szacunkiem dla faktów od tekstów, w których wyczuwa się pretensje literackie i egocentryczną postawę autora.

Byłam niedawno świadkiem dyskusji teoretyków dziennikarstwa na temat tak pasjonującego gatunku reportażu, jak „reportaż literacki”. W apelach o ostateczne uwzględnienie dziennikarstwa wyczuwałam ten sam ton jak w apelu Cartier-Bressona o estetyczną dbałość fotografa (fotograf ma ją wykazać publikując estetyzowane zdjęcia rannych dzieci, podobnie jak dziennikarz rozpisujący się na temat ofiar walk ulicznych). Trąci to zawsze hipokryzją. Wyczulony na nią Walter Benjamin wypowiedział o tym gatunku fotografii i pisarstwa opinię w studium *Twórca jako wytwórca*. Warto ją zacytować, choć sprawa dotyczy fotografa sprzed pół wieku, Alfreda Renger-Patscha. „A teraz próbujemy dalej prześledzić drogę, jaką przeszła fotografia” – pisze Benjamin – „Cóż Państwo widzą? Staje się ona coraz bardziej nowoczesna, w rezultacie nie potrafi już utrzymywać czynszowych kamienic czy choćby stert śmiecia, aby ich nie opromienić. Nie mówiąc już o tym, że o zaporze wodnej czy fabryce kabli nie jest w stanie powiedzieć nic innego jak to, że świat jest piękny” – to tytuł samego albumu Renger-Patscha prezentujący fotografię neorealizmu w jego szczytowym punkcie, jako że nawet obraz nędzy dzięki modnemu perfekcyjnemu ujęciu udało się uczynić przedmiotem konsumpcji”. Dodajmy, że alternatywę dla tej fotografii widział Benjamin w pracach Augusta Sander, autora antropologicznego niemal „pocztu” fizjonomii ludzi różnych środowisk i zawodów, zresztą bardzo dziś słynnego na podobnej zasadzie, jak spuścizna Diany Arbus.

Ten rozbrat w pojmowaniu odpowiedzialności fotografii za świadectwo o świecie widoczny jest w każdym pokoleniu. W powojennej fotografii prasowej jest on wyraźny. W Polsce fotografia prasowa na zmianę przeżywała dominację postawy wyrażającej szacunek dla autentyku lub postulującą „poprawianie” obrazu rzeczywistości w myśl źle pojętych racji estetycznych [s. 32:] i wymogów wychowawczych wobec rzekomo niedojrzałych odbiorców. Najciekawszy okres w polskiej fotografii prasowej związany był z istnieniem przy redakcji tygodnia *Świat* (na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych) ekipy rzetelnych, obdarzonych inwencją i rozmachem fotografów i redaktorów, którzy publikowali reportaże atakujące tematy społeczne bez uników i konwenansów. Opublikowano wówczas pierwsze zbiory reportaży młodych dziennikarzy, którzy nie zamierzali być „literatami”, podobnie jak wspomniani fotoreporterzy nie zabiegali o honor „artystów fotografików”. Kazimierz Dziewanowski, znany dziennikarz z tego kręgu, powiedział: „Jestem reporterem, a nie autorem reportaży literackich”, czym streszczał ideologię łowców faktów, interpretowanych w ich wymowie socjologicznej i nieupiększanych literacko. Mimo – a może właśnie z powodu – ugruntowanej wiary w przesłanie demaskatorskie reportażowej fotografii prasowej, gatunek ten odczuwa kryzys w Polsce i w innych krajach. Świadczy o tym zmniejszanie nakładów i

likwidacja pism ilustrowanych, zmniejszanie powierzchni ilustracyjnej albo spłylenia tematyki fotoreportaży i unikanie tematów bardziej ważkich. Do rzadkości należą dzieła jak np. reportaże Eugene Smitha o dzieciach z japońskiej wioski rybackiej, zatrutych fabrycznymi odpadami chemicznymi, dostającymi się do morza i do ciał ryb – dzieło o niespotykanej sile i trafności. A zapotrzebowanie na tematy doniosłe jest znaczne, o czym świadczy choćby powszechne zainteresowanie anonimowym zdjęciem, które przedstawiało prezydenta Allende, stawiającego czoła niechybnej śmierci na schodach pałacu prezydenckiego.

Jeśli chodzi o instancje filtrujące ilustracje prasowe przed ich publikacją, pozostaje sprawą otwartą, czy nie przeceniają one opiniotwórczej roli fotografii, inspirującej jakoby krytycyzm odbiorców wobec różnych zjawisk życia społecznego i politycznego. Choć bylibyśmy przekonani o doniosłości prasy ilustrowanej w społecznym obiegu informacji, nie należy nie doceniać faktu, że opinie, jakie żywią członkowie społeczeństwa, mają swe źródło w ich własnych doświadczeniach jako świadków zdarzeń i jako obywateli samodzielnie uogólniających te zdarzenia.

Ostatnio podejmowane są w Polsce próby ogarnięcia fotografii dokumentalnej o ambicjach kreacyjnych (na ile istnieje u nas w ogóle nurt fotografii „kreacyjnej”, wartościowej) w szerszy kompleks pokazów i environmentów: znane mi są pokazy mobilizujące zwiedzających do włączania zdjęć z własnych archiwów dla uzyskania obrazu współczesnych gustów i dominującej „ikonosfery”, pokazy na tematy socjalne (np. życia rodzin górniczych w ostatnich kilku generacjach) lub podejmujące krytykę „żargonu” masowych środków przekazu lub oskarżenie zanieczyszczania naturalnego otoczenia człowieka. Tego rodzaju imprezy – formalnie biorąc, wywodzące się z założeń przestrzennych, przyświecających Zbigniewowi Dłubakowi w 1967 roku w jego environment fotograficznym „Ikonosfera” – świadomie kształtują wrażliwość wizualną widza i budzą u niego umiejętność osądu zjawisk. Kompleksowe działanie uwrażliwiające widza, jak pokazy zestawów fotografii aktualnej i historycznej, profesjonalnej i amatorskiej, artystycznej i kiczowatej, wyrabiają samodzielność oceny środków masowego przekazu i masowej perswazji, w tym także i programu telewizyjnego.

W naszym kraju nie istnieje narastające w innych krajach zjawisko masowości **videorecordingu** w rękach prywatnych – spontanicznej rejestracji otoczenia przez posiadaczy kamer video w skali grup artystów, klubów, grup działaczy społecznych małych miast, które wymieniają taśmy, inspirują zażarte dyskusje równych z równymi przed kamerą i

natychmiastowe ich komentarze. Mimo, że videorecording jako forma spontanicznej ekspresji nie wszędzie jest dostępny, to właśnie za sprawą fotografii – amatorskiej i profesjonalnej – dojrzałość do tego gatunku ekspresji społeczeństwo osiąga stopniowo, przez wzrost aspiracji i wyrabianie zdolności selektywnego [s. 33] osądu faktów z życia. Film amatorski na wąskiej taśmie nie jest tu przydatny Nigdy nie osiągnie on stopnia spontaniczności (relacjonuje jedynie odświeżone momenty życia rodzinnego), szczerości (wskutek wpływu wypaczonych wzorców fabuły filmu zawodowego) i samoświadomości artystycznej (wskutek odcięcia np. od filmu eksperymentalnego) obecnych w aktualnej twórczości nieprofesjonalistów-fotografów o ambicjach twórczych i jakie w przyszłości ujawniać się będą w niekomercyjnej a ambitnej działalności posiadaczy sprzętu do videorecordingu.

Nieprzypadkowo porzucam problematykę fotografii zawodowej na rzecz niekomercyjnej, czy to kreacyjnej, czy też pozbawionej takich ambicji. Funkcjonowanie obu tych gałęzi – zawodowej i niezawodowej – niemniej ważne niż funkcjonowanie kina czy telewizji, składa się na łączny obraz percepcyjnej i twórczej kultury wizualnej społeczeństwa. Nie chodzi tu o kulturę plastyczną, a właściwie nie tylko o nią, lecz o przyswojenie w możliwie wielu aspektach przekazu intelektualnego, jaki (pośrednio) zawarty jest w nieruchomym, powielanym, ale w istocie niepowtarzalnym środku porozumienia, jakim jest fotografia.

