

Adam Mazur
Po końcu fotografii

Wstęp

Fotografie Berta Danckaerta wpisują się w fotograficzny dyskurs sztuki współczesnej. Sytuujące się na przecięciu tradycji dokumentu topograficznego i abstrakcyjnej sztuki modernistycznej zdjęcia Danckaerta zwracają uwagę kunsztem formy nastawionej na estetyczne doświadczenie. Tego typu fotografia w Polsce jest stosunkowo słabo znana i ze względów historycznych trudno byłoby znaleźć analogie do tej twórczości w głównym nurcie rodzimej produkcji artystycznej. Tym ciekawsza wydaje się inicjatywa Atlasu Sztuki, by przybliżyć twórczość Belgę polskiej publiczności. O ile działaniom Danckaerta towarzyszy szereg wybitnych autorów otaczających krytycznym dyskursem twórczość artysty, o tyle wystawa w Atlasie Sztuki może posłużyć również jako punkt wyjścia do ogólniejszych rozważań na temat kondycji medium wy-nalezionego przez Niepce'a, Talbota i Daguerre'a 175 lat temu.

Po końcu fotografii

Ramy współczesnej debaty o sztuce wyznaczają publikacje Arthura C. Danto *After the End of Art* (1997) i Hansa Beltinga *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983). Tymczasem, w aktualnej teorii i filozofii fotografii świadomość wyczerpania jest nikła. Dominujący entuzjazm wyrażają tytuły monumentalnych publikacji Michaela Frieda *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008), czy też Marvinina Haifermana *Photography Changes Everything* (2012). Nawet obcujący na co dzień z bezkresem kultury wizualnej badacze w rodzaju W. J. T. Mitchella pytają raczej o to: „Czego chcą obrazy?” (*What Do Pictures Want?*, 2005), czy też jak Fred Ritchin starają się nadać humanistyczny wymiar fotografii w epoce nadmiaru (*In Our Own Image*, 1999). Charakterystyczna w porównaniu z radykalnym gestem Danto jest tu wstrzeźliwość Ritchina, który jedną ze swoich ostatnich książek tytułuje – unikając diagnozy śmierci, czy też metafory końca – *After Photography* (2008). Względnie dobre samopoczucie piszących wynika z jednej strony ze zrównania statusu fotografii i sztuki, z drugiej zaś, z wszechobecności zdjęć, których – jak pokazują statystyki – wykonuje się na świecie nieporównanie więcej niż kiedykolwiek wcześniej. Jednocześnie tryumf fotografii ma w sobie coś ze schyłku przeczuwanego już przez nowoczesnych krytyków z Charlesem Baudelaire'em na czele. Tak jakby wejście na artystyczne salony mogło się dokonać dopiero po końcu sztuki, a nieskończona ilość obrazów sprawiała, że tracą już nawet nie autonomię, lecz po prostu sens. Idąc pod prąd fotograficznemu dyskursowi warto zadać pytanie, czy ta teoretyczna refleksja ma sens? Czy fotografia aby czasem się skończyła? A jeśli tak, to jakie symptomy wskazują na zmierzch trwającej 175 lat historii i kiedy dokładnie koniec nastąpił?

To-czego-nie-było

Dekady walki o traktowanie fotografii na równi z malarstwem, a fotografów jak artystów zakończyły się nieoczekiwanym powodzeniem, które związane było nie tyle ze skutecznością artystowskich tyrad tuzów fotografii, lecz z wyczerpaniem i abdykacją sztuki, która – jak ujął to wspomniany Arthur C. Dan-to – skończyła się wraz z wystawieniem przez Andy Warhola *Brillo Box* (1964). Jeśli kres sztuki symbolizuje zestaw pudełek po „soap pads”, to sukces fotografii jako sztuki wydaje się uobecniać zdjęcie Jeffa Walla *Milk* (1984). Namaszczony po latach przez Frieda Walla to fotograf, którego ambicją stało się – jak sam nieskromnie przyznaje – dorównanie wielkim mistrzom malarstwa nowoczesnego, na przykład Eduardowi Manetowi. Starannie, a nawet mozolnie wymyślane, reżyserowane, oświetlane, fotografowane, montowane i wystawiane w formie fotograficznych lightboxów zdjęcia Walla przyciągają uwagę i stają się swego rodzaju pułapkami na widza. Niczym rozlane Mleko zdjęcia wydają się przedstawiać

uchwyconą w ułamku sekundy, niejako od niechcienia, sytuację, gdy tymczasem są efektem skomplikowanego procesu twórczego. Po Jeffie Wallu ambitni artyści-używający-fotografii (jak zwykli się przedstawiać) z upodobaniem kwestionują wyłożony przez Rolanda Barthesa w *La chambre claire: note sur la photographie* (1980) noemat fotografii. Fotografia to już nie to-co-było. Fotografia po Jeffie Wallu przedstawia to-co-być-może-było, to-czego-nie-było, ewentualnie to-co-zostało-wymyślone-przez-artystę.

By lepiej zilustrować zmianę, przywołam anegdotyczną sytuację ze spotkania wokół fotografii młodej artystki Julii Staniszewskiej. Na spotkaniu w warszawskiej Fundacji Archeologii Fotografii 28 kwietnia 2011 roku po intensywnej, trwającej ponad godzinę dyskusji jedna z uczestniczek, fotografka średniego pokolenia, z niedowierzaniem, na głos wyjawiała, że była pewna prawdy sfotografowanej przez Staniszewską sytuacji, sytuacji, która była efektywnym przełożeniem inwencji artystki na obraz fotograficzny. To różnica jak się wydaje nie tylko generacyjna, ale również epistemologiczna. Dziś już nikt rozsądny – nie tylko młodzież wychowana na cyfrowym, a więc z definicji poddającym się, a nawet wymagającym przetwarzania obrazie – nie uwierzy w prawdę obrazu. Nawet jeśli zdjęcia zostaną otagowane jako #raw #nofilter #realphoto.

Dyskusja o twórczości Staniszewskiej zahaczała ciekawie o Zofię Rydet, nieżyjącą już wybitną artystkę, która zastąpiła seriami zdjęć takimi jak dokumentalny *Mały człowiek* i *Zapis socjologiczny*. Kontynuując wątek epistemologicznej zmiany, można przypuszczać, że także fotografie tworzone w duchu Henri Cartier-Bressona, czy Augusta Sander, a więc mistrzów działających niczym Rydet przed końcem fotografii, z dzisiejszej perspektywy wydają się niemożliwe, sztuczne i jakby inscenizowane.

Trzysta osiemdziesiąt miliardów i jeden milion

Ilościowy skok w nową rzeczywistość obrazową można skojarzyć z instalacją *Abundance of Photography* Erika Kesselsa pokazaną w grudniu 2011 roku w FOAM w Amsterdamie. Zaproszony do udziału w projekcie *What's Next? The Future of the Photography Museum* Kessels zareagował nieco demagogicznie, decydując się wydrukować w formie pocztówkowym milion fotografii, które jednego dnia dodali użytkownicy portalu Flickr, a następnie rozsypać w przestrzeni galerii. Absurdalny gest materializacji cyfrowych plików wizualizował nadmiar i zbędność wszystkich tych zdjęć. Wystawa Kesselsa przypominała kształtem wysypisko śmieci, w których po kolana brodzili zwiedzający. Fotografia od zarania była czynnikiem przyspieszającym produkcję, intensyfikującym obieg, ale także banalizującym odbiór obrazów, niemniej to w ostatnich latach uwolniona od wszelkich analogowych ograniczeń rozpleniła się jak nigdy wcześniej, realizując złowieszcze proroctwa o „wizualnym potopie”. Flickr został wybrany przez Kesselsa celowo. Gdyby artysta zdecydował się wydrukować jednodniowy urobek bardziej popularnych serwisów społecznościowych, nie pomieściłby wszystkich wydruków w największym z holenderskich muzeów. W 2011 roku powstało około 380 miliardów zdjęć, z czego Facebook przyjmował dziennie od 300 milionów w dni powszednie do 2 miliardów w wakacje, a 100 milionów użytkowników serwisu Instagram dodawało do swoich kont 27 800 fotografii na minutę.

To jednak nie wszystko. Instalacja Kesselsa to w znacznej mierze pochodna wszędobylskich aparatów w telefonach komórkowych, ale co zrobić z dostępnymi od 2013 roku w sklepach z elektroniką okularami Google Glass? Jak pokazać w formie wystawy doświadczenie świata zapośredniczone w aparacie rejestrującym i udostępniającym strumień obrazów, filmów i fotografii? Zakładając okulary, ale też pstrykając i nagrywając bez ustanku zdjęcia i filmy, użytkownik staje się ruchomą kamerą CCTV, czy też raczej zaawansowanym operatorem kamer

Google Street View. Od mniej lub bardziej refleksyjnego rejestrowania obrazów rzeczywistości istotniejsza wydaje się zmiana w świadomości użytkownika, który chcąc niechcąc zakłada, że faktycznie wszystko jest fotografią.

W tym kontekście prorocze okazały się słowa filozofa Viléma Flussera piszącego o użytkownikach aparatu jako funkcjonariuszach realizujących program i rejestrujących na potrzeby systemu wszystko, wszędzie i w każdej chwili. Sto lat przed Google Glass potężna niegdyś, a dziś już należąca do historii branży firma Kodak wypuściła nowy model aparatu reklamowany sloganem Ty naciskasz guzik, my robimy resztę. Dziś można naciskać guzik, można też zdjęcie wybrać później ze strumienia zarejestrowanych obrazów. Co istotne, nie ma już całej reszty.

Funkcjonariusze aparatu – inaczej niż zakładał Flusser – nie rejestrują jednak tego-co-było. Aplikacje i oprogramowanie obsługujące aparaty nie tylko automatycznie poprawiają kontrast, dbają o redukcję efektu czerwonych oczu, podkreślają kontury twarzy, matowią nadmiernie błyszczące się czosła, odpowiednio filtrują, wygładzają i modelują obraz, ale także – co nieuchronne przy lichej jakości optyki mikroaparatów – tworzą obraz, stosując algorytmy porównujące zdjęcie z tymi już wykonanymi i udostępnionymi w serwisach społecznościowych tak, by odpowiadał wyobrażeniu autora o sobie samym. Charakterystyczne jest także wprowadzenie popularnych trybów eliminujących tzw. bohatera drugiego planu (a więc tak celebrowane przez Rolanda Barthesa i wielu teoretyków niedostrzeżone przez fotografa naddatki), czy też komponujących zdjęcie na podstawie wykonanej sekwencji obrazów, tak, by wszyscy mieli otwarte oczy, uśmiechnięte twarze, patrzyli w obiektywy i nie byli poruszeni. Ten nowy, lepszy świat komunikacji wizualnej nie ma nic wspólnego z opisywaną z upodobaniem przez postmodernistów „rzeczywistością w kryzysie” (Andy Grundberg). Wydaje się, że mamy do czynienia z wieloma wymiarami rzeczywistości, a fotografia nie tylko już nie pokazuje tego-co-było, ale też nie zapośrednicza obrazu rzeczywistości, lecz wraz z szeregiem zaawansowanych technik cyfrowych po prostu go wytwarza. Popularna i nasycona zdjęciami aplikacja Google Maps oraz wykorzystywana także przez fotografów w rodzaju Jona Rafmana aplikacja Google Street View przywodzą na myśl działania cesarskich kartografów z opowiadania Jorge Louisa Borgesa

O ściśłości w nauce. „W owym Cesarstwie Sztuka Kartografii osiągnęła taką doskonałość, że Mapa jednej tylko Prowincji zajmowała całe Miasto, a Mapa Cesarstwa całą Prowincję. Z czasem te Niezmierne Mapy okazały się już niezadowolające i Kolegia kartografów sporządziły mapę Cesarstwa, która posiadała Rozmiar Cesarstwa i pokrywała się z nim w każdym Punkcie”. To, co jeszcze niedawno wydawało się baudrillardowską fantazją na temat hiperrzeczywistości spowszedniało. Dziś znajdujemy się w punkcie, gdzie rzeczywiste cesarstwo wydaje się być szczelnie przykryte już nie jedną, lecz kolejnymi warstwami użytecznych map. A o postępie w kartografii świadczą doniesienia prasowe o rozpoczęciu fotografowania i udostępniania w sieci podmorskich głębin.

Kot Schrödingera

Fotografia skończyła się, ale nie umarła. Ludzie przecież dalej fotografują. W 2000 roku wykonano osiemdziesiąt miliardów zdjęć z czego tylko jeden procent cyfrowo. W 2011 roku wykonano trzysta osiemdziesiąt miliardów zdjęć z czego niespełna jeden procent analogowo. Ilość zdjęć wykonywanych przez ludzkość w ciągu dwóch minut dorównywała ilości wszystkich fotografii wykonanych w wieku XIX.

Jeśli wszyscy są fotografami, to fotografem nie jest już nikt. Z braku lepszego określenia dla rozpowszechnionej w społeczeństwach rozwiniętych praktyki komunikacyjnej funkcjonuje więc fotografia jako „kategoria zombie”. W tym zwrotnym momencie odchodzenia fotografii

w przeszłości dostrzec można znamiona dekadencji i manieryzmu. Lista działań niejako wbrew naturze medium jest długa i wiele mówiąca, poczynając od fascynacji materialnością i bazującym na materialności odbitek rozrostem kolekcjonerskich i archiwalnych ambicji równie wybujałych co pozbawionych głębszego sensu, limitowania nakładów i celebrowania niskich edycji – koniecznie sygnowanych – ksiązek fotograficznych i odbitek vintage, co przekłada się na rosnące ceny. Celują w tym nie tylko zwani retroawangardą adepci technik dawnych, analogowych i szlachetnych, lecz również całkiem pokaźne grono fotografów współczesnych, postępujących się na co dzień cyfrową obróbką zdjęć.

Sygnowane, numerowane, oprawione w ramy unikalne odbitki z epoki (vintage), a częściej współczesne cyfrowe wydruki mają być przeciwieństwem śmietniska fotografii Kesselsa, ale czy na pewno są? Czy ta galeryjna aura dzieła sztuki nie jest sztucznie podsycana? Czy nie jest to jedynie blask bijący od fotograficznego trupa? Trudno to zweryfikować, choć setki tysięcy i miliony płacone za pojedyncze zdjęcia wydają się potwierdzać status fotografii, choć ta zamknięta w muzealnych sejfach, w porównaniu do cyfrowego życia miliardów cyfrowych zdjęć, chyba jednak jest martwa.

Pamiętam absurdalną sytuację, gdy publikowaliśmy w magazynie „Obieg” zestaw fotografii Thomasa Strutha. Przesyłka z galerii zawierała oprócz płyty CD także list pouczający redakcję, jak należy postępować z plikami, które po przegrananiu i użyciu przez grafika muszą zostać bezwzględnie skasowane, a nośnik cyfrowy ma zostać odesłany do Niemiec. Pragnienie publikacji i cyrkulacji obrazów zderza się dziś jeszcze częściej z uporem z jakim rynek, instytucje i niektórzy artyści trwają, pragnąc ograniczyć ilość i nadać większą wartość fotograficznym dziełom sztuki.

Większość fotografów podąża ślepo za wezwaniem rynku i mody. Nieliczni problematyzują kondycję fotografii i – szerzej – starają się diagnozować kulturę wizualną. Oprócz zbyt łatwych gestów wynoszących do rangi dzieła fotografię wernakularną, miriady selfies, wojenne i powszednie okrucieństwa równie popularny jest kanibalizm, który polega na pożeraniu i przetrawianiu przez fotografów znanych już konwencji przedstawiania. Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest działalność nielicznych twórców, którzy jak Kessels potrafią wnikliwie spojrzeć na aktualny stan fotografii. Z pewnością do tego grona zaliczyć należy działania znanych również w Polsce twórców takich jak duet Adam Broomberg i Oliver Chanarin, Jon Rafman, Mishka Henner czy Trevor Paglen. O ich nieszablonowych działaniach świadczy zaniepokojenie teoretyków i filozofów odprawiających kadysz za analogową fotografię, odmieniających w nieskończoność nazwiska Rolanda Barthesa i Susan Sontag. Ostatni wielcy eseści epoki sprzed cyfrowego końca fotografii oraz szereg ich epigonów przychodzą z pomocą artystom, gdy tylko trzeba uzasadnić uwielbienie dla materialności, pochylić się nad problemem indeksykacji, przedyskutować kwestię polityczności i zagrożenia związane z manipulacją obrazem.

Sytuacja z fotografią współczesną przywodzi na myśl eksperyment z hipotetycznym żywym i martwym zarazem kotem Erwina Schrödingera. Moglibyśmy pozostawić zamkniętego w pudełku zwierzaka w spokoju, ale możemy też spróbować wykonać jego zdjęcie. Bez otwierania pudełka, bez jakiegokolwiek kontaktu z promieniami świetlnymi wykonane przez naukowców w sierpniu 2014 roku zdjęcie otwiera nową perspektywę także przed fotografią. Tylko jak zdefiniować noemat zdjęcia wykonywanego na poziomie nano bez promieni świetlnych? Nowa epoka nie ma jeszcze swojej teorii i filozofii, ale ma już swój dagerotyp – zdjęcie powidoku zamkniętego, niewidocznego kota.

Ostatnie zdjęcia z Polski

Koniec fotografii nastąpił także w Polsce. Niepostrzeżenie, lecz nieubłagane wiodące instytucje zamknęły działy fotografii. Te swoiste relikty poszukującego specyfiki medium modernizmu nie przetrwały reform w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie i w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie fotografia dołączyła do pojemnej, postmedialnej kategorii sztuki-w-ogóle (art-in-general). W nowo powstających instytucjach, jak stołeczne Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, specjalnych działów foto nawet nie próbowano otwierać. Instytucjonalna zmiana pozostaje w pozornym kontraście z akcentującymi autonomię fotografii festiwalami. Wspierana przez władze samorządowe i Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego festiwalizacja fotografii objęta – choć zapewne jedynie krótkoterminowo – wszystkie większe ośrodki w Polsce i osiągnęła Krakowa, Łodzi, Szczecina, Wrocławia, Opola, Białegostoku, Bielska-Białej, Poznań i – oczywiście – Warszawy. Boom na festiwale zbiega się w czasie z wzrostem siatki szkół i wzrostem liczby absolwentów z dyplomami fotografa. Przy jednoczesnej deregulacji i zmianach w statusie fotografa zawodowego nie wróży to wielu z nich ani wybitnych karier artystycznych, ani nawet głodowych pensji na rynku komercyjnych zleceń. Pewną nadzieją – choć raczej dla wybrańców losu – może być uczestnictwo w rozwijającym się rynku fotografii. O postępkach w handlu fotograficzną sztuką świadczy obecność specjalizujących się w fotografii podmiotów w ekskluzywnym klubie najlepszych warszawskich galerii komercyjnych. W zrzeszającym dwadzieścia podmiotów Warsaw Gallery Weekend (WGW) aż jedna trzecia zajmuje się wyłącznie fotografią (Galeria Lookout, Galeria Czutość, Galeria Asymetria, Galeria Pola Magnetyczne, Fundacja Archeologii Fotografii, Fundacja Arton), a wiele galerii pokazuje fotografię regularnie (Galeria Raster, Galeria Starter, Galeria Aleksander Bruno, Lokal_30). Co ciekawe, ze względu na tę zastanawiającą popularność zrezygnowano z dalszego rozszerzania WGW o kolejne fotograficzne podmioty. Do klubu nie przyjęto Galerii Obserwacja, a Leica Gallery znając z góry wynik, nawet nie próbowała ubiegać się o przyjęcie. O kolejnych powstających fotograficznych galeriach warszawskich krążą już plotki, a wszystko na fali mody, odrabiania zaległości po latach zaniedbań i łatwego wekslowania naiwnej wiary kolekcjonerów w auratyczną moc i zyskową dostępność „sztuki średniej”.

Specyficzna mieszanka łącząca instytucjonalne wycofanie, krótkoterminową festiwalizację, spekulację rynkową i szczątkowe badania historyczne uzupełniana jest przez teorię raczej niż filozofię fotografii zapatrzoną w przeszłość, szczególnie tkliwie pochylającą się nad traumatyczną historią wojny i Szoah. Spekulatywnym tekstom afektywnych historyków, wizualnych kulturoznawców i archeologicznych archiwistów można przeciwstawić równie odklejone od praktyki dnia codziennego teksty medioznawców i socjologów analizujących fotospotęczenie czy wikłających się w dyskursy soft- i hardware. Nieco otuchy dodają teksty – co zaskakujące – antropologów kultury, ale i ci również nie potrafią wyjść poza szczegółowe studia przypadków. Minorowy nastrój udzielający się lokalnej, by nie powiedzieć prowincjonalnej scenie fotograficznej rozpraszają działania artystów: niepokornych klasyków takich jak kontestujący reguły rynku i sztuki Józef Robakowski czy zmarły niedawno Jerzy Lewczyński. Powielane na ksero, niszczone i odzierane z aury fotografie i filmy pokolenia twórców urodzonych jeszcze przed wojną wydają się rewolucyjne na tle współczesnej, jakże skonformizowanej produkcji artystycznej i fotograficznej, gdzie niemal nikt nie kwestionuje reguł reprezentacji, ani tym bardziej reguł sztuki. Jednak i tu pojawiają się wyjątki. Z pewnością emblematyczne dla schyłkowej fazy fotografii są działania Anety Grzeszykowskiej: Album (2005) i przede wszystkim Portrety (2005-2006). Interesujący jest także pozostający w relacji do tych cyfrowych na wskroś prac analogowy, negatywowo cykl Black (2007). Pozbawione fotograficznej tożsamości zdjęcia

grają z oczekiwaniami widza, kreatywnie wykorzystują potencjał cyfrowej manipulacji.

Twórcą najmłodszego pokolenia ciekawie komentującym aktualny moment zwrotu w kulturze wizualnej, fotografii i sztuce jest Karol Komorowski i jego cykl wygenerowanych komputerowo obrazów (Computer Generated Images – CGI). Na wystawie serii zdjęć Wirtualność przestała istnieć (2014) Komorowski wyszedł poza kamienny krąg wzajemnych referencji sztuki i fotografii i skonfrontował się z koncepcją reprodukcji mechanicznej Waltera Benjamina. „Wątpienie w obraz jest już przestarzałą formułą artystyczną”, pisze Komorowski we wstępie do wystawy. „Zaakceptowaliśmy rzeczywistość uporządkowaną według dwuwymiarowych przedstawień. Do tej wirtualności nie da się uciec, ale i też nie można uciec od niej – pozostalibyśmy w przestrzeni jakiejś czystej abstrakcji. Na znaczeniu straciła nawet różnica między halogenkami srebra, pikselami i CGI. Obrazy są dziś naszym Realnym, a wirtualność zniknęła. Jak więc należy zdefiniować ten realizm? Jak zmienia się nasze doświadczenie rzeczywistości w świecie, gdzie przestrzeń fizyczna została zaanektowana przez oprogramowanie komputerowe? Jak nowe interfejsy zmieniają nasz porządek symboliczny, język, tryby patrzenia? Jakie możliwości daje nam nowe zaufanie wobec obrazów?”. Pytania stawiane przez urodzonego w 1993 roku artystę są kluczowe dla zrozumienia fotografii po końcu fotografii. Co ciekawe, ważkim słowom Komorowskiego odpowiadają obrazy powieszony w rzędzie w galerii, porządnie oprawione, w edycji 1/10 i odpowiednio do wieku twórcy dopasowanej, przystępnej dla kolekcjonerów cenie. Sposób ekspozycji w poświęconej fotografii współczesnej galerii nie zmienia faktu, że wszystko co stałe, niepostrzeżenie z tych komputerowo generowanych obrazów się ulotniło.

dr Adam Mazur (ur. 1977), krytyk, historyk sztuki i amerykańista, absolwent Szkoły Nauk Społecznych IFiS PAN, wykładowca na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W latach 2002-2013 kurator CSW Zamek Ujazdowski (m.in. wystawy Nowi Dokumentaliści; Efekt czerwonych oczu; Schizma. Sztuka polska lat 90.; Świat nie przedstawiony). Autor książek m.in. Kocham fotografię (2009), Historie fotografii w Polsce 1839-2009 (2010) i Decydujący moment (2012). W latach 2004-2011 redaktor naczelny magazynu „Obieg”. Od 2013 roku redaktor naczelny magazynu „Szum”.