



URSZULA JARECKA

Niezamierzone  
konsekwencje  
rozwoju technologii  
w kulturze  
wizualnej

Wydawnictwo  
Instytutu  
Filozofii i Socjologii  
Polskiej Akademii  
Nauk



Niezamierzone  
konsekwencje  
rozwoju  
technologii  
w kulturze  
wizualnej





URSZULA  
JARECKA

**Niezamierzone  
konsekwencje  
rozwoju  
technologii  
w kulturze  
wizualnej**

Wydawnictwo IFiS PAN  
Warszawa 2018

Praca sfinansowana w ramach projektu badawczego z dotacji  
podmiotowej na rok 2017

Recenzent

*dr hab., prof. Uniwersytetu SWPS Kazimierz Krzysztofek*

Projekt okładki

*Andrzej Łubniewski*

Na okładce wykorzystano zdjęcie autorki książki The Netherlands  
Institute for Sound and Vision w holenderskim Hilversum

Redaktor prowadzący

*Elżbieta Morawska*

Copyright © by Urszula Jarecka and Wydawnictwo IFiS PAN

ISBN 978-83-7683-169-5

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Żadna część niniejszej publikacji nie może być reprodukowana,  
przechowywana jako źródło danych i przekazywana w jakiegokolwiek  
formie zapisu bez pisemnej zgody posiadacza praw.

Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN

00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72

e-mail: [publish@ifispan.waw.pl](mailto:publish@ifispan.waw.pl)

księgarnia internetowa: [www.ifispan.pl](http://www.ifispan.pl)

# Spis treści

Wstęp.....	7
<b>Rozdział 1. Kultura konwergencji XXI wieku. Konteksty przemian medialnych .....</b>	<b>23</b>
Antynomie kulturowe .....	23
Kultura konwergencji .....	29
Multi, mega, maks .....	40
Multitematyczność w kulturze konwergencji .....	45
<b>Rozdział 2. Wizualny smog. Niezamierzone konsekwencje rozwoju technologii w kulturze konwergencji XXI wieku .....</b>	<b>53</b>
Niezamierzone konsekwencje rozwoju technologii w kulturze XXI wieku .....	53
Zanieczyszczenie światłem jako nieoczekiwany efekt rozwoju technologii .....	54
Ekologia mediów: zanieczyszczenia wizualne .....	61
„Na potem...” Konsekwencje nadmiaru wizualnego .....	71
Utrata ciągłości kulturowej jako jedna z niezamierzonych konsekwencji rozwoju technologii? .....	77
<b>Rozdział 3. Obrazy w mediach: etyka w warunkach cyfrowego nadmiaru .....</b>	<b>91</b>
Kodeks amatora: etyka w warunkach cyfrowego nadmiaru... ..	92
Perspektywa oficjalnych mediów. Tabloidyżacja .....	101
Oryginalność jako „ofiara” w plagiatogennym środowisku obrazów .....	116
Kompetencje medialne, konieczność edukacji medialnej .....	121
<b>Rozdział 4. Niezamierzone konsekwencje rozwoju fototechnologii. Kontekst pracy fotografików i fotoreporterów .....</b>	<b>127</b>
„Sprzęt pomaga”. Warsztat pracy reporterskiej i artystycznej .....	130

Zawód: fotodokumentalista. Znikająca profesja? .....	136
Fotografowie w świecie konsumpcji: nowy układ rynku .....	145
<b>Rozdział 5. Zagubieni w gąszczu obrazów. Retoryka nadmiaru</b> .....	157
Tania, ogólnodostępna fotografia i galerie internetowe .....	158
„Całkowicie opisany świat” .....	179
Z daleka, wysoka i bardzo wysoka. Fotodokumentacja elitarna, aerofotografia .....	198
<b>Rozdział 6. „Socjologia artystyczna” – ku rozumieniu świata</b> .....	203
Narodzona z tęsknoty.....	203
Wartość fototechnologii, wartość sztuki fotografii.....	206
Fotografia z natury swej socjologiczna .....	216
Socjologia artystyczna – wybrane projekty.....	221
<b>Rozdział 7. Miasto jako megamedium. Wizualna tożsamość miasta: dekoracje i smog wizualny</b> .....	233
Potrzeba estetyzacji. Obrazy malowane światłem .....	237
Miejskie gry wizualne: łódzkie murale.....	244
Miejskie obrazy: szata dekoracyjna, informacyjna i wizualny smog .....	254
Zakończenie.....	263
Bibliografia .....	267
Spis fotografii i rysunków wykorzystanych w pracy .....	285
Aneks .....	289
Indeks nazwisk .....	291

Kultura obrazu w czasach współczesnych odnosi się przede wszystkim do reprezentacji tworzonych dzięki fotografii i jej pochodnym jak film. Nie byłoby gier wideo, dążących niekiedy do fotorealizmu, i rzeczywistości wirtualnej bez rozwoju fotografii i kanałów jej rozpowszechniania. W niniejszym opracowaniu będę się przyglądać – z perspektywy socjologii kultury – przemianom ikonosfery i praktyk wizualnych związanych z nadmiarem obrazów<sup>1</sup> w otoczeniu codziennym człowieka, realnym i wirtualnym. Nadmiar może rodzić niechęć do obrazów, powodować także inflację nie tylko symboliki, możliwości ekspresji, ale też stylu obrazowania poprzez nieustanne powielanie utartych kanonów obrazowania. Na przełomie XX i XXI przeobrażenia sceny medialnej wynikają między innymi z niemal powszechnego dostępu do internetu<sup>2</sup>, który zmienił sposób korzystania z mediów, spotęgował kulturę partycypacji, przekształcił zwykłe medium w narzędzie autopromocji itd.

Przedmiotem tej książki są przemiany kultury wizualnej, a także ich konsekwencje dla sceny medialnej i strategii kształtowania kompetencji wizualnych. Problemy, na które chcę zwrócić uwagę, wiążą się z ewolucją kultury obrazu dzięki rozwojowi fototechnologii i cyfryzacji mediów. Praktyki fotograficzne w kulturze konwergencji są powszechnie dostępne ludziom z kręgu kultury zachodniej (por. Bogunia-Borowska 2012). Jak zauważa Nicholas Mirzoeff, „Kultura wizualna jest czymś, co tworzymy jako aktywny sposób wprowadzania zmian, nie tylko jako sposób widzenia tego, co się dzieje” (2016: 28). Aktywni odbiorcy tworzą kulturę, a nie tylko rejestrują jej przemiany. Konsumpcja jest tu nieod-

<sup>1</sup> „Szacuje się, że globalna liczba cyfrowo wytworzonych obrazów (*digitally captured images*) w ciągu jednego roku przekracza całość wykonanych w czasie poprzednich 160 lat fotografii”, ten nadmiar produkowanych cyfrowo fotografii opisany został przez Toma Anga jako „image pollution” – zanieczyszczenie obrazowe (por. Tomlinson 2007: 132).

<sup>2</sup> Niektóre rejony świata pozostają poza zasięgiem sieci. Przekształcenia zachodzą globalnie, ale nierównomiernie w różnych krajach, np. rzekomy „powszechny” dostęp do internetu jest złudzeniem. Według badań połowa światowej populacji nadal jest „offline”, <https://www.weforum.org/agenda/2018/05/half-the-world-s-population-is-still-offline-heres-why-that-matters/> [dostęp: sierpień 2018].

zownym czynnikiem, ale też media nie przekształciłyby się w taki właśnie swoisty „ekosystem” bez jednoczesnego wystąpienia takich czynników jak np. sieciowość czy cyfryzacja. Jednym z zadań tej książki jest też ilustracja przekształceń technologicznych w różnych mediach: jak media (np. filmy, seriale) opowiadają o przemianach technologicznych, nawykach medialnych użytkowników sieci, o problemach komunikacji, a także o przemianach obyczajowych związanych z omawianym w pracy zagadnieniem nadmiaru obrazu. Podstawowym wątkiem są niezamierzone konsekwencje rozwoju technologii, które przejawiają się w rozmaity sposób w świecie realnym i wirtualnym. Odnoszą się do przestrzeni fizycznej, realnej w opozycji do cyberprzestrzeni, przestrzeni wirtualnej (pojęcia te stosowane są często wymiennie); rozróżnienie to wynika z przyczyn praktycznych: inny zasięg (realny i potencjalny), inną publiczność ma galeria fotografii w internecie, a inne będzie mieć plakat umieszczony na słupie ogłoszeniowym w przestrzeni miasta. Na temat przekształceń i powiązań wspomnianych form przestrzeni i generowanego w nich doświadczenia pisali np. Lévy (2001) i de Mul (2010), próbując zrozumieć cechy przestrzeni, specyfikę korzystania z niej, zadania użytkownika itd.; nadając hybrydycznej przestrzeni swoiste nazwy<sup>3</sup>, jednakże są to pewne propozycje teoretyczne, a nie stwierdzenia stanu faktycznego. Wirtualność jest przedmiotem rozważań w różnych dziedzinach, na temat przekształceń korzystania z tego pojęcia<sup>4</sup> w języku polskim pisał Adam Pawłowski, proponując wyróżnienie trzech typów wirtualizacji: mimetyczną (zbliżoną do pojęcia symulakrum cyfrowego), kreującą (wykorzystywaną w projektowaniu urządzeń, choć odnosi się także do by-

<sup>3</sup> Także w kulturze popularnej pojawiają się takie dyskusje i propozycje, np. 13–16 września 2018 roku Centrum Nauki Kopernik w Warszawie zorganizowało „Festiwal Przemiany. Cywilizacja algorytmów”, podczas jednego z wykładów Luciano Floridi omawiał koncepcję życia „onlife” (<http://www.przemianyfestiwal.pl/>, dostęp: wrzesień 2018); jednakże należy pamiętać o realnym zasięgu internetu (<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2765267/The-world-wide-spread-Map-reveals-internet-penetrates-countries-globe-areas-not-online.html> [dostęp: czerwiec 2018], o czym jeszcze będzie mowa) i osadzenia doświadczeń w ludzkim ciele, które jak do tej pory nie jest digitalizowane, nie przechodzi do sieci (a takie idee popularyzowane są w futurystycznych wizjach, np. w filmie z gatunku docu-drama *Za milion lat* (*Year Million*, 2017, prod. National Geographic).

<sup>4</sup> Podobne omówienie, z uwzględnieniem konsekwencji aksjologicznych, proponuje Kazimierz Korab (2010).

tów jedynie cyfrowych), a także utopijną wirtualność autonomiczną, która może powstać w przyszłości jako efekt niekontrolowanych procesów zachodzących w cyberprzestrzeni dzięki działaniom sztucznej inteligencji (Pawłowski 2013: 20–21). Ta ostatnia forma jest źródłem zaniepokojenia różnych twórców, a także powstania apokaliptycznych wizji, choć np. w opinii Jeana Baudrillarda, „Samo nadejście wirtualności jest naszą apokalipsą i odbiera nam apokalipsę jako rzeczywiste wydarzenie” (2001: 34).

W dalszym ciągu powstają prace na temat projektowania środowisk wirtualnych, problemów związanych ze statusem cyberprzestrzeni (Lyu et al. 2018; Chaffee et al. 2017; Wibirama 2017), a także omawiające problemy „wirtualnej rzeczywistości”, powiązań cyberprzestrzeni z rzeczywistością (Jecu 2015: 152 i nast.). Nie jest moim zadaniem rozstrzygnięcie ontologicznego statusu doświadczeń w VR (*virtual reality*) ani też hybrydyczności niektórych doświadczeń kulturowych, np. korzystania przez pilotów z rzeczywistości rozszerzonej (*augmented reality*) ukazującej ukształtowanie terenu (nierozpoznanego z powodu słabej widoczności) w trakcie lotu w przestrzeni realnej, fizycznej. Notabene miniatury edukacyjne w rzeczywistości rozszerzonej przygotowywałam wraz z doktorantami w ramach międzynarodowego projektu *E-STORY – Media and History – From cinema to the web. Studying, representing and teaching European History in the digital era* (2015–2018; <http://www.ifispan.pl/e-story-media-and-history/>). Natomiast oglądanie plakatu w przestrzeni miasta nie jest doświadczeniem cyfrowym ani zhybrydyzowanym, używanie określenia przestrzeń realna czy fizyczna jest tu jak najbardziej uzasadnione.

Wśród omawianych w pracy zjawisk i zagadnień powiązanych z niezamierzonymi konsekwencjami rozwoju technologii w kulturze wizualnej znajdują się zanieczyszczenia obrazowe (*image pollution*), etyczne konsekwencje nadmiaru w kulturze partycypacji, przemiany zadań fotoreporterów związane z przekształceniami mediów, socjologia artystyczna, wizualny „smog” w przestrzeni wirtualnej i realnej.

Czynniki przemian kulturowych. Nie można wyizolować jednego tylko czynnika zmieniającego kulturę. Zazwyczaj działa ich kilka, przekształcenia zachodzą w konkretnym środowisku, które także musi być przygotowane. Można je sobie wyobrazić w formie splotów<sup>5</sup>. Splo-

<sup>5</sup> W książce zatytułowanej *Sploty kultury* (Dołowy-Rybińska et al., red., 2010) omówione są różne dziedziny i problemy kultury współczesnej, tytuł nie został jednak zdefi-

ty kulturowe, ważne w kontekście niezamierzonych konsekwencji rozwoju technologii, rozumiem jako ściśle powiązania odrębnych jakościowo i ontologicznie dziedzin. Kilka z tych splotów jest tu kluczowych: technologii z konsumpcją, technologii z kulturą pośpiechu (pośpiechu zakorzenionego w rozwoju postindustrialnych społeczeństw późnego kapitalizmu). Jednakże sploty kulturowe są znacznie bardziej złożone. Są też czynniki ograniczające, jak polityka obejmująca współdziałanie z sektorem ekonomicznym; te właśnie działania mogą przekładać się na konsumpcję i zapotrzebowanie społeczne (autentyczne i kreowane).

W sferze wynalazków wiele pomysłów czekało dość długo na ziszczenie, gdyż nie istniała ani odpowiednia infrastruktura, ani technologia. Na przykład idea telewizji satelitarnej znana jest od 1945 roku, gdy telewizja zaledwie wchodziła w fazę popularyzacji<sup>6</sup>. Artur C. Clarke opisał jak powinno wyglądać takie urządzenie, co zainspirowało uczonych do odpowiednich wyliczeń; obecnie orbita geostacjonarna, po której krążą satelity telekomunikacyjne, nazwana jest orbitą Clarka (por. Challoner, red., 2015: 776). Sploty kulturowe tak właśnie działają – muszą zgrać się w czasie odpowiednie wiązki – idei, zapotrzebowania i technologii. Technologia zaś jest tu podstawą przeobrażeń wymienionych wiązek. Bardzo dobrze pokazują to powiązania między różnymi technologiami, niezamierzone konsekwencje wynikają często z paralelnego rozwoju różnych dziedzin.

Sploty te zauważalne są niekiedy w pracach kultury popularnej, np. wiązka sztuki spleciona z kulturą konsumpcji widoczne są na zdjęciach Davida LaChapelle i pracach Jeffa Koonsa. Obaj twórcy budzą kontrowersje, dzieła obu oceniane są jako kicz (Schüler, Täuber 2000: 125–129). W odbiorze publiczności różnice mogą być niewielkie, choć jedna jest podstawowa i zasadnicza – Koons wytwarza kicz, wytwarza obiekty w swojej „fabryce sztuki”, produkcja ta jest jednocześnie krytyką kultury współczesnej i jej ucieleśnieniem. Natomiast fotograf i artysta wizualny LaChapelle używa „kiczowatych” obiektów popkulturowych i stylizacji,

niowany. Określenie „sploty kulturowe”, w znaczeniu, jakim postępuję w tej książce, w opracowaniu zbiorowym nie występuje.

<sup>6</sup> Idea samej telewizji także pochodzi z XIX wieku, a w sferze prototypowej pojawiła się w 1925 roku, międzynarodową, choć jeszcze nie globalną popularność zyskała dopiero w latach 50. XX wieku (por. Cullen, ed., 2001: 234–235).



by tworzyć zdjęcia, także reklamowe, które mają status dzieł sztuki. Badanie takich powiązań jest utrudnione, efekty przypisuje się zazwyczaj działaniu jednej z tych wiązek, ale zmiany są możliwe, gdy zadziałają wszystkie jednocześnie. Problemem jest jeszcze fakt, iż obserwujemy procesy te z ich „środka”, od wewnątrz, a także w trakcie ich trwania, gdy jeszcze nie wszystkie efekty się ujawniły. Prześledzenie zmian priorytetów, lęków kulturowych, popularnych narracji, propagowanych wartości, pozwolić może na ukazanie historycznych korzeni tych zmian i ich znaczenia dla kultury. W tym opracowaniu zajmę się jedynie wybranymi splotami kulturowymi i aspektami przemian.

Niezamierzone konsekwencje rozwoju technologii<sup>7</sup>. Przemiany mediów w ciągu ostatniego 25-lecia są niebywałe. Gdy np. w połowie lat 90. XX wieku popsuł się komputer (stacjonarny, z dużym, ciężkim ekranem), aby uzyskać pomoc, użytkownik szedł do budki telefonicznej i dzwonił do informatyka (telefony komórkowe nie były jeszcze rozpowszechnione). Informatyk po wysłuchaniu objawów mówił, co mogło się zepsuć, polecał rozkręcić obudowę, poszukać baterii, wentylatora albo innych elementów; raz się udawało, innym razem konieczny był profesjonalny serwis. W drugim dziesięcioleciu XXI wieku, w jednym z odcinków serialu *Agenci NCIS Los Angeles* terroryści skonstruowali dron bojowy, który był naprowadzany przez terrorystę na cel. Na skutek różnych okoliczności terrorysta ginie, ale dron nadal jest w powietrzu gotów zaatakować. Agent znajduje rozbity tablet służący do sterowania dronem, dzwoni do informatyczki, korzystając ze smartfonu, a ona udziela mu instrukcji, jak za pomocą tabletu (z połączonym wyświetlaczem) unieruchomić dron. Mimo że to fikcja, istotna jest tu rzeczywistość technologiczna: urządzenia z drugiej części tego opisu nie były w użyciu w latach 90. XX wieku, niektóre jeszcze nie zostały opatentowane. Zmiana rzeczywistości medialnej, z włączeniem gadżetów, dokonana za życia jednego pokolenia jest przyspieszeniem iście „kwantowym”. Wskazany jest tu jeszcze jeden problem – kryminalizacja użycia technologii, które same neutralne, mogą wprowadzać

<sup>7</sup> Używam terminu „technologia”, gdyż w odniesieniu do elektroniki w języku polskim słowo to jest powszechnie stosowane. W języku angielskim słowo to ma też szersze znaczenie niż w polskim, jest tożsame z „techniką”. Trudności terminologiczne w tej materii omawia Leszek Porębski 2017: 15–18.

niezamierzone zło i chaos w życiu społecznym. Zazwyczaj bowiem zamierzone konsekwencje wprowadzania nowych technologii służą „kulturowemu odciążaniu” użytkowników (por. Marquard 1994: 91); natomiast niezamierzone konsekwencje mogą powodować utrudnienia na nieprzewidywalną skalę.

Zamierzone konsekwencje wynalazku też nie zawsze od razu są rozpoznawane. Pomysły wynalazców na zastosowanie mogą się różnić od społecznego przyjęcia wynalazku, jak np. fonograf, którego zadaniem miała być komunikacja międzyludzka. Według Edisona fonograf miał nagrywać listy i przysyłać je do odbiorcy, który mógł odsłuchać woskowe zwoje dostarczone pocztą. Z kolei Bell, wynalazca telefonu, uważał, że telefon będzie służył do słuchania muzyki na żywo (por. Johnson 2015: 111–112). Czasami wynalazca nie jest świadomy pełnego zakresu możliwości swojego dzieła ani zapotrzebowania społecznego. Dopiero po wprowadzeniu w życie wynalazku, po stworzeniu infrastruktury do jego upowszechnienia okazuje się, do czego jest najbardziej przydatny i jakie dodatkowe procesy społeczne, kulturowe i odkrycia naukowe i techniczne może zainicjować<sup>8</sup>. Śledzeniem powiązań i konsekwencji różnych odkryć zajmuje się historia nauki i poszczególnych jej dziedzin. Można uznać, iż właściwie technologia jest niekontrolowalna, a każdy wynalazek natychmiast zbacza z drogi wyznaczonej przez twórcę czy firmę, która go wprowadza na rynek (por. Vincente 2003: 29–62).

Niezamierzone konsekwencje mogą się wydawać efektami ubocznymi rozwoju technologii, mogą być postrzegane jako wyraz naturalnego, niekontrolowanego procesu rozwoju technologii, jak zakładałby determinizm technologiczny (Johnson, Wetmore 2009a: 93). W socjologii niezamierzone konsekwencje ludzkich działań opisywał Merton w 1936 roku, twierdząc, że brak troski o niezamierzone konsekwencje wynika z działań nawykowych oraz z przekonania, iż przyszłość będzie wyglądać tak jak teraźniejszość i przeszłość (Merton 1936). Wprowadzanie zmian jednakże burzy takie przekonanie, konsekwencje implementacji technologii mogą być zarówno planowane, jak i nieplanowane, a te niezamierzone

<sup>8</sup> „Prasa drukarska Jana Gutenberga zainicjowała zwiększony popyt na okulary, gdyż dzięki nowemu zwyczajowi czytania Europejczycy zorientowali się, że cierpią na dalekowzroczność. Z kolei ta zmiana wzmogła zainteresowanie soczewkami, co doprowadziło do wynalezienia mikroskopu, który niedługo potem pozwolił nam stwierdzić, że nasze ciało składa się z komórek” (Johnson 2015: 13).

mogą być przewidywalne lub nieprzewidywalne, a oznacza to przekształcenia rzeczywistości społecznej. Wśród niezamierzonych konsekwencji są zarówno pozytywne, jak i negatywne, w niniejszym opracowaniu najczęściej odwołuję się do problemów wynikających z niezamierzonych konsekwencji rozwoju technologii, czyli najczęściej do negatywnych efektów. Jedną z przyczyn takiego ujęcia jest obecna, krytyczna faza „odciążenia”, jakie daje cyfryzacja (zgodnie z trójfazowym modelem adaptacji technologii zaproponowanym przez Odoną Marquarda [1994: 91]).

Niezamierzone konsekwencje rozwoju technologicznego stanowią troskę badaczy różnych dziedzin nauki<sup>9</sup>, nie tylko historii techniki (np. Amoore 2002; Boudon 2008; Ermolaeva, Ross 2011; Reyns et al. 2013; Gupta, Barnfield 2014; Tawfik et al. 2016; Mica 2017, 2018). Najczęściej zależy to od rodzaju wynalazku i sfery, w jakiej będzie wykorzystywany. Aerozole nie interesują wyłącznie przedstawicieli nauk pracujących dla przemysłu chemicznego, ale także ekologów i klimatologów, którzy te niezamierzone konsekwencje dostrzegają. Każdy z wynalazków oddziałuje na sferę kultury, co oznacza, że wcześniej czy później socjologia także tym się zajmie. Na przykład socjologia mobilności i geografia społeczna interesują się kulturowo-społecznymi konsekwencjami rozwoju przemysłu motoryzacyjnego; socjologia mediów – kulturowymi aspektami korzystania z nowych technologii komunikacyjnych itd. Żadne z działań cywilizacyjnych nie ma jednoznacznie pozytywnych i pożądaných efektów, zbyt wiele grup interesów, zjawisk społecznych uaktywnia się tu wraz z kontekstami pierwotnie niezamierzonymi przez wynalazców, nieprzewidzianymi przez futurystów.

Niezamierzone konsekwencje są ważnym czynnikiem ukierunkowującym rozwój kultury, życie społeczne, komunikację i inne sfery. Ten kierunek jest zazwyczaj nieoczekiwany, nieprzewidywalny i nie zawsze pożądaný. Funkcjonowanie pewnych technik i technologii w życiu społecznym dopiero po okresie stabilizacji i nowych usprawnień pozwala na rzetelne przyjrzenie się skutkom. Konsekwencje są zawsze trudne do

<sup>9</sup> W Polsce badania nad niezamierzonymi konsekwencjami są tematem cyklicznych warsztatów *Unintended Consequences*, które prowadzi Adriana Mica (Uniwersytet Warszawski) i Iwona Zielińska (APS Warszawa). W 2018 roku warsztaty były zatytułowane „The Power of Failure: New Perspectives in Social Theory and Practice”. W odniesieniu do mediów pojawiają się pojedyncze opracowania, na przykład dotyczące niezamierzonych konsekwencji wizualnego oddziaływania reklam (Fortuna 2012).

przewidzenia. Medium, wynalazek, przekracza próg laboratorium albo też elitarnego, bardzo drogiego wykorzystywania, by wejść do domów, trafić „pod strzechy”. Późny kapitalizm i konsumpcyjne prawa rządzące nie tylko gospodarką, ale też życiem społecznym prowadzą do poszukiwania ułatwień, komfortowych rozwiązań na poziomie społecznym; komfort zaś wygrywa często z użytecznością, rozsądkiem itd. (por. Naisbitt at al. 2003: 9–33).

Media podlegają nieustannej ewolucji, i to nie tylko ich forma czy sposób rejestracji, ale także tematy (*scopic regimes*; por Jay 1993). Zamierzone skutki technologii to pomoc w rejestracji prawdy wydarzeń, niezamierzone – służba manipulacji i propagandzie. Zamierzone konsekwencje to poprawa jakości życia, podniesienie komfortu, wyrównanie szans społecznych marginalizowanych grup, a odległe i nieprzewidziane to rozwarstwienie społeczne, powodowanie i pogłębianie pośpiechu w kulturze, nieustanne zmęczenie wiecznym „online” itd. (por. Crary 2015). W przypadku mediów wizualnych i audiowizualnych najpierw zachwycono się ich rolą edukacyjną, szerzoną wiedzą, dążeniem do prawdy; następnie aspektem piękną, poszczególne dzieła służyły kształtowaniu stylu, estetyki epoki. Niemal od razu też pojawił się aspekt przyjemnościowy i rozrywkowy, bardzo szybko wypaczający pierwotny zamysł, który w trakcie ewolucji medium stawał się drugorzędny. W niniejszym opracowaniu zajmę się niezamierzonymi konsekwencjami rozwoju technologii w świecie mediów (w tym fototechnologii) dla życia codziennego w profesjonalnym reportażu i amatorskich zdjęciach/filmach. Skoncentruję się przede wszystkim na fotografii jako podstawowej technice i budulcowi ikonosfery. Mimo iż odwołuję się do sztuk plastycznych i filmu, stanowią one uzupełnienie, przykłady omawianych zjawisk i tendencji. Uwzględnienie wszystkich sztuk wizualnych zaowocowałoby zbyt obszernym i złożonym opracowaniem.

O łatwości, z jaką technologia wymyka się spod kontroli, pisał np. Kim Vincente w książce *The Human Factor* (2003). Na temat konsekwencji wprowadzania rozmaitych wynalazków i innowacji technologicznych, jakie zaszły w innych dziedzinach, pisali inni, a także np. Johnson 2015<sup>10</sup>, Karr-Wisniewski, Lu 2010; Keegan 2012; Pringle, Michael, Michael 2016). Nieoczekiwane konsekwencje rozwoju technologii uderzają w tkanę

<sup>10</sup> W tym zestawieniu to opracowanie jest popularnonaukowe, pozostałe są pracami naukowymi.

społeczną, zawsze mają silny wymiar etyczny. Media społecznościowe<sup>11</sup> są niekiedy określane jako „antyspołeczne” (*antisocial*), ze względu na zasady panujące na forach i miałki więzi, jakie tworzą się między ludźmi, no i polowanie na klienta. Niezamierzone konsekwencje ujawniły się dość dawno temu; zamiast służyć ludziom nowe media także przyczyniają się do przekraczania granic prywatności, dobrych manier, prawa, itd. Rozwój sieci przyczynia się zatem do rozpowszechnienia zjawisk negatywnie ocenianych czy wręcz przestępczych, takich jak cyberbullying, powszechny „hejt” czy sexting<sup>12</sup>, które to zachowania trudno regulować, posługując się kodeksami prawnymi z czasów analogowych. Zjawiska te nie są nowe w rozumieniu istoty szkód moralnych czy manifestacji pewnych zachowań, jednakże skala jest tu znacznie większa niż w czasach analogowych<sup>13</sup>.

Przebieg badań. W przygotowaniu niniejszego opracowania ważne miejsce miały rozbudowane badania jakościowe<sup>14</sup>. Wykorzystanych zostało wiele metod socjologii jakościowej, takich jak wywiady, *case studies*, analiza danych medialnych (filmów dokumentalnych, wybranych stron internetowych), analiza danych wtórnych i inne. Prze-

<sup>11</sup> Nicholas Mirzoeff zakłada, że „Wszystkie media są mediami społecznościowymi. Używamy ich do przedstawiania siebie oczom innych” (2016: 28); podobnie sądzi Paul Levinson, choć zawęża stosowanie tej kategorii do serwisów społecznościowych zakładających komunikację ze znajomymi (2010:174). W mowie potocznej i w wielu badaniach akademickich jest to termin zarezerwowany dla grupy mediów służących tworzeniu sieci znajomych przez internautów i wymianie informacji na takich semipublicznych portalach i forach (por. Lipschultz 2018).

<sup>12</sup> Zachowanie typu „sex texting”, co oznacza przesyłanie tekstowych i obrazowych wiadomości o treści seksualnej za pomocą telefonu, rzadziej z komputera, za pomocą e-maila. Treści te są nieoczekiwane i niechciane, adresat odbiera je jako molestowanie. Omówienie skali problemu na podstawie badań przedstawiają Reyns, Burek, Henson, Fischer (2013), a także Hinduja i Pachtin (2010).

<sup>13</sup> Na przykład skala przestępstw seksualnych, jak nękanie, molestowanie, w internecie przybiera niepokojące rozmiary, dotyczy też dzieci (por. Reyns et al. 2013), opisywane są przypadki przesyłania treści o charakterze pornograficznych przez nastoletnich użytkowników sieci (por. Eraker 2010).

<sup>14</sup> „To w naukach społecznych najpełniej obecna jest świadomość, iż proces badawczy nie polega na referowaniu, odzwierciedlaniu stanów rzeczywistości, ale na stwarzaniu tego, co poddaje się analizie, właśnie poprzez stosowane narzędzia badawcze” (Drozdowski et al. 2012: 8).

kształcenia medialne domagają się przewartościowania kryteriów i kategorii analitycznych, domagają się nowych strategii i technik badawczych, takich jak np. stosowana od lat netnografia (por. Kozinets 2010). Ciekawym podejściem wobec żywiolowych przemian jest teoria ugruntowana, która pozwala krytycznie zmierzyć się z materiałem badawczym (por. Konecki 2000; Glaser, Strauss 2009). Kontekstem do rozważań będą ustalenia z badań publikowanych w pismach takich jak „Computers in Human Behavior”, „TechTrends”, „Visual Communication Quarterly”, „Visual Studies”, a także opracowań dotyczących kultury wizualnej i cyberkultury.

W latach 2014–2016 zrealizowana została część projektu zatytułowana roboczo „Czynniki rozwoju zawodowego fotografików w Polsce po transformacji 1989 roku”, która opierała się na wywiadach z laureatami konkursu Banku Zachodniego WBK, która została także dofinansowana przez ZAiKS, projekt był wspomagany merytorycznie przez artystę fotografa Jerzego Gierałowskiego, któremu bardzo serdecznie dziękuję. Przeprowadzone zostały wywiady pogłębione z przedstawicielami środowiska młodych artystów fotografików; był to dobór celowy próby, grupa nie jest zatem reprezentatywna. Grupa składała się z mężczyzn do 40. roku życia (wśród indagowanych laureatów znalazła się jedna kobieta), byli to mieszkańcy dużych miast w Polsce (Białystok, Łódź, Szczecin, Warszawa). Większość wywiadów przeprowadziła dr Adriana Bartnik, której niniejszym składam podziękowania. Wywiady<sup>15</sup>, z których korzystam w przygotowaniu tego opracowania, przeprowadzone zostały głównie z fotografami reporterami oraz artystami, laureatami nagród przyznawanych przez jury konkursu WBK, ale też innych konkursów krajowych i zagranicznych. Z przeprowadzonych 28 wywiadów wybrane zostały jedynie niektóre wypowiedzi, ilustrujące najważniejsze trendy w opiniach badanych (nawet przeciwstawne), które zostały skonfrontowane z wypowiedziami dostępnymi w mediach, teorią fotograficzną oraz niekiedy także z wypowiedziami amatorów<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> W całym opracowaniu symbol W oznacza „wywiad”, a numer – miejsce wywiadu w archiwum.

<sup>16</sup> Praktyki fotograficzne amatorów zostały wstępnie rozpoznane dzięki pilotażowej ankiecie przeprowadzonej w roku akademickim 2016/2017 wśród studentów kulturoznawstwa/amerykanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, a także pośród doktorantów Szkoły Nauk Społecznych przy IFIS PAN. Uczestniczyło w nich 65 studentów, 3 ankiety

Korzystałam także z oficjalnych, opublikowanych wypowiedzi fotografów, wywiadów i opinii ukazujących się w różnych mediach: w książkach, prasie, w internecie. Są to wywiady z uznanymi w świecie fotografami, także z laureatami konkursów fotograficznych ciekawe są tu wspólne punkty odniesienia, a także różnice – te wskazane przez badanych, jak i te, które wynikają z analizy socjologicznego kontekstu. A ten kontekst medialny został rozpoznany dzięki analizie portali internetowych poświęconych fotografii, dyskusji na forach, wybranych wirtualnych galerii fotograficznych; a także powszechnie dostępnych materiałów szkoleniowych itd. Oprócz fotografii interesowała mnie kultura obrazu, sposoby ich rozpowszechniania w mediach i w przestrzeni realnej, fizycznej, a także – miasto jako megamedium. W przygotowaniu książki korzystałam także z własnego archiwum materiałów wizualnych i audiowizualnych gromadzonych przez lata badań w dziedzinie socjologii kultury i mediów; a także z własnych fotografii wykonanych na potrzeby tego opracowania. W tym miejscu chciałabym także podziękować Prof. Kazimierzowi Krzysztofowi za uwagi w recenzji wydawniczej, które pomogły mi uzupełnić kontekst omawianych w pracy zjawisk.

Zawartość książki. Z wymienionych niezamierzonych konsekwencji rozwoju technologii jedynie niektóre zostaną uwzględnione, w poszczególnych rozdziałach zajmę się jedynie wybranymi wątkami tych przekształceń.

W rozdziale pierwszym omawiam antynomie w kulturze, nie tylko wizualnej, ponadto zjawiska wynikające z kultury konwergencji. W obecnej fazie kultury medialnej na porządku dziennym jest zaangażowanie w tworzenie treści mediów przez ich użytkowników<sup>17</sup>. Zaproszenia od portali internetowych, od stacji telewizyjnych kierowane do odbiorców, by nadsyłać „ciekawe materiały”, wynikają z pogoni za

zostały odrzucone. Pytania, zarówno zamknięte, jak i otwarte dotyczyły częstości korzystania z aparatu w sytuacjach, w jakich najczęściej robią zdjęcia. Druga część kwestionariusza dotyczyła fotografii w obiegu medialnym i nawyków wizualnych badanych. Ze względu na wybiórczość grupy, wyniki zostały potraktowane jedynie jako wstęp do przygotowania kwestionariusza, który może być dobrym punktem wyjścia do badań ilościowych, na grupie ogólnopolskiej, jeśli znajdą się na to środki finansowe.

<sup>17</sup> O przekształceniach tych pisał np. Henry Jenkins w *Textual Poachers* (1992) i *Kulturze konwergencji* (2007).

nowością, za nieznanym albo słabo opłacanym czy darmowym newsem (będzie o tym jeszcze mowa także w rozdziale piątym). Angażowanie odbiorców<sup>18</sup> jest cechą charakterystyczną współczesnych mediów oficjalnych, profesjonalnych.

Wirtualny nadmiar i jego konsekwencje dla ekologii mediów zostaną omówione w rozdziale drugim. Kultura wizualna i nowe technologie wytwarzania obrazów łatwo tracą walor nowości, a nadmiar, „nadprodukcja” obrazu jest tu ważnym motywem przemian i konsekwencją przeobrażeń światowej sceny medialnej. Niezamierzone konsekwencje rozwoju technologii, cyfryzacji omawiane są w kontekście ekologii mediów, a nadprodukcja prowadzi do zanieczyszczeń wizualnych (*visual pollution*), szczególnego „smogu” wizualnego<sup>19</sup>. Określenie smog stosuję w odniesieniu do nadmiaru obrazów, miejscowego, okresowego, ale „ograniczającego widoczność” w przestrzeni realnej, fizycznej i w wirtualnej. A zatem poprzez ogromną ilość obrazów nie widać tego, co istotne.

Rozdział trzeci poświęcony jest zagadnieniom etycznym w kontekście cyfrowego nadmiaru obrazowego. Niezamierzone konsekwencje cyfryzacji wpływają także na problemy dotyczące etyki zawodowej dziennikarzy, fotoreporterów, twórców mediów. Mają także znaczenie dla amatorów, którzy są współtwórcami tych treści. Fotografia artystyczna i reporterska porusza i poruszała ważne społecznie tematy, towarzyszyła wojnom, portretowała wielkich i przeciętnych. W historii fotografii prawie nie istniało tabu, kolejne bariery obyczajowe, „granice przyzwoitości” były stopniowo burzone, podobnie jak w innych mediach wizualnych. Jeszcze w wieku swoich narodzin stawała się narzędziem przestępstw (pornografia, szantaż); była wykorzystywana, by uczyć, ale też by

<sup>18</sup> W różnych publikacjach nazywa się użytkowników mediów „prosumentami”, czyli wytwórcami, kontekst konsumpcyjny jest tu aż nadto oczywisty (por. Jakubowicz 2011: 148).

<sup>19</sup> Zanieczyszczeniem wizualnym może być niekiedy także pocztowy spam, jeżeli zawiera obrazki (<https://www.computerworld.pl/news/Spam-PDF-kolejny-hit-po-spamie-obrazkowym,117204.html>; problem z roku 2007 [dostęp: wrzesień 2018]). Jednakże ta forma roznoszona jest głównie poprzez pocztę elektroniczną, czyli jest widoczna indywidualnie, nawet jeśli jest rozsyłana masowo (i nadal stanowi problem, np. Kronenberger 2016; Gashti 2018); określenie spam odnosi się niekiedy także do niechcianych treści mediów społecznościowych, do których dostęp jest także po zalogowaniu (np. Inuwa-Dutse 2018). Natomiast smog jest zanieczyszczeniem widzianym powszechnie, na stronach i portalach internetowych, na które wejście jest nieograniczone żadnym kodem.



manipulować innymi. Rozwój kultury wizualnej oznacza też konieczne wybory etyczne, które nie zawsze są jednoznaczne, a dobre intencje rejestratorów nie muszą spotkać się ze społeczną akceptacją. Rozwój technologii opracowywania fotografii zmniejsza i tak już nadwątłone zaufanie do obrazu (Photoshop, inne techniki upiększające, narracyjne itd.), mowa będzie też o plagiatogennym środowisku obrazów i o edukacji medialnej.

Niezamierzonymi konsekwencjami rozwoju fototechnologii są przekształcenia rynku pracy fotografów, co jest tematem rozdziału czwartego. Niejednoznaczność budzi samo określenie fotograf – niektórzy artyści fotograficy są przywiązani do tego określenia, zarezerwowanego także dla rzemieślników zrzeszonych w cechu i wykonujących typowe zlecenia od prywatnych osób, ale też firm. Po 1989 roku w Polsce transformacja ustrojowa przysporzyła wiele korzyści artystom, znosząc cenzurę, umożliwiając większą swobodę wypowiedzi artystycznej, ale jednocześnie przyniosła nowe troski, których w czasach PRL-u nie doświadczano. Na te zmiany polityczno-społeczne nałożyły się także przekształcenia sceny medialnej na całym świecie, komercjalizacja rozmaitych sfer aktywności człowieka wynikająca z rozwoju społeczeństwa konsumpcji i wiele dodatkowych czynników, o których jedynie wspomnę. Z punktu widzenia nauk społecznych fotografia jawi się jako biznes, jako prywatna, bardzo praktyczna rejestracja życia, jako narzędzie utrwalania wspomnień i dokumentowania wydarzeń w wymiarze prywatnym i publicznym. Społeczne konsekwencje przemian kultury wizualnej odnoszą się do zmian na scenie zawodowej, przededefiniowane zostały zadania fotografii prasowej, newsowej i reporterskiej, a co za tym idzie – także zadania fotoreporterów. Zapotrzebowanie na ten zawód jest mniejsze niż w czasach tradycyjnej, drukowanej prasy; ponadto pojawiają się nowe zawody związane z przygotowaniem i prezentacją obrazów (np. grafik komputerowy), nie zawsze są to zawody artystyczne, ale dotyczą np. informatyki.

Kulturowe konsekwencje są tu dość trudne do zaobserwowania; ale na pewno sztuka zyskuje nowe środki wyrazu, uwypuklają się także antynomie. W rozdziale piątym omawiam konsekwencje nadmiaru obrazów w sieci, w kontekście opisanego świata. Świat po 1989 roku w Polsce był opisywany także przez reporterów, gazety i pisma tygodniowe, miesięczniki także przekazywały wiedzę o świecie w obrazach, teraz jednak ten obraz jest mniej znaczący, pospiesznie percepowany, nie jest kontemplowany i analizowany. W dalszym ciągu obraz ma moc ikonicznego

wglądu w rzeczywistość kulturową, ale nie oznacza to, że ma taką samą siłę oddziaływania jak dawne obrazy. Do projektów zbliżonych należą też filmy dokumentalne, ukazujące problemy świata społecznego z wykorzystaniem artystycznych środków ekspresji. Masowo tworzone obrazy i popularyzowane przez media, prezentowane w galeriach internetowych, oficjalnych mediów i prywatnych. Nadmiar obrazu przyczynia się do standaryzacji wizerunków miejsc odległych. Oprócz tego można uznać, iż rozwój kultury wizualnej przebiegał od fascynacji przekazem fotograficznym jako takim do niemal powszechnego przekazu własnych fascynacji za pomocą fotografii.

Technologia nowych mediów, przede wszystkim digitalizacja, oznacza przewartościowanie znaczeń fotografii i innych sztuk plastycznych w sferze społecznej, co jest przedmiotem rozważań w rozdziale szóstym. Odległą konsekwencją rozwoju nowych mediów jest też przewartościowanie (kolejne) pojęcia sztuki. Od początków istnienia fotografia wywoływała kontrowersje, odmawiano jej statusu sztuki, ścieżki rozwoju fotografii są zróżnicowane. Niezamierzonym rezultatem rozwoju technologii wizualnych może być także „socjologia artystyczna”. Można potraktować socjologię artystyczną jako ważny dział socjologii tworzonej za pomocą obrazów, nie przez socjologów, ale artystów. Wiele projektów fotograficznych i filmowych „wyręcza” badaczy społeczeństwa. Gromadzi materiały, które mają charakter dokumentu, rejestracji, zmuszają do myślenia, ale też ukazują prawidłowości procesów kulturowych i społecznych. Dziedziny takie jak socjologia wizualna czy fotografia antropologiczna są nieco innym polem działania.

Obrazy współtworzą przestrzeń rzeczywistą a także cyberprzestrzeń. I jeśli w odniesieniu do przestrzeni miasta można próbować przekonywać, że „Sposób wytwarzania przestrzeni jest refleksem społeczeństwa, powstaje na jego obraz i podobieństwo”<sup>20</sup> (Jałowiecki, Łukowski, red., 2008a: 8), także w przypadku cyberprzestrzeni można pokusić się o taką analogię, pamiętając o jej ograniczeniach (cyberprzestrzeń two-

<sup>20</sup> „Urbaniści i architekci nadając konkretną formę wytwarzanej przestrzeni pełnią ważną rolę w jej symbolicznym naznaczeniu. Ich rola w wytwarzaniu symbolicznych form przestrzennych nie jest oczywiście samodzielna, wyrażają oni bowiem i materializują zarówno ważne dla społeczeństwa lub jego poszczególnych grup wartości, ale także prestiż i potęgę władzy oraz innych aktorów społecznego wytwarzania przestrzeni” (Jałowiecki 1988: 245).

rzona jest głównie na Zachodzie, a w innych obszarach kulturowych jest wzorowana na wypracowanych tu wzorcach). Wytwarzanie przestrzeni w świecie fizycznym, realnym, jest odbiciem wyniku gry: priorytetów władz miasta, lobby finansowego, priorytetów mniej zamożnych grup nacisku, grup decydujących, rządzących w mieście itd. W odniesieniu do cyberprzestrzeni graczy jest więcej, pojawiają się moderatorzy i właściciele, prywatni użytkownicy wykupujący przestrzeń, a w kształtowaniu jej uczestniczą zarówno profesjonalści, jak i amatorzy, co jest wręcz konieczne, usankcjonowane obyczajem. W obu typach przestrzeni obrazy mogą nieść zarówno przyjemność, jak i zmęczenie, obrazy niechciane mogą tworzyć „smog wizualny”, co jest tematem zarówno rozdziału drugiego, jak i siódmego.

W całej pracy wykorzystane są wypowiedzi wspomnianych profesjonalnych fotografów z przeprowadzonych badań jakościowych. Omówione są w kontekście innych wypowiedzi, filmów fabularnych i dokumentalnych itd., a także literatury przedmiotu, z wykorzystaniem koncepcji teoretycznych z lat 60., 70. XX wieku, by ukazać przekształcenia kultury wizualnej, praktyk obrazowych w kulturze, a także myślenia o fotografii i wizualności.



# Rozdział 1. Kultura konwergencji XXI wieku. Konteksty przemian medialnych

## Antynomie kulturowe

Sploty kultury nie oznaczają jedynie harmonijnych przemian, efekty działania wiązek rozmaitych zjawisk społecznych i kulturowych mogą wchodzić w konflikty, powodować kryzysy i kolejne przemiany. Są to też niezamierzone konsekwencje pierwotnie planowanych i oczekiwanych przekształceń sfery techniczno-ekonomiczno-kulturowej. Antynomie, sprzeczności w odniesieniu do kultury są to najczęściej konflikty wartości, sprzeczności w działaniach zbiorowości, sprzeczności między interesem indywidualnym a grupowym itd. Antynomie kulturowe takie jak np. konieczność oszczędzania czasu *versus* kultura pośpiechu, złożoność – konieczność redukcji kompleksywności i inne, będą się pojawiać w całej książce przy omawianiu zagadnień ogólnych oraz materiału badawczego.

Kultura popularna rozwija się dzięki kryzysom i konfliktom wartości (por. Braustein, Doyle, eds, 2002; Heath, Potter 2005), także kultura wizualna rozwija się dzięki napięciom między antynomiami, takimi jak potrzeba wizualizacji – konieczność „higieny wizualnej”<sup>1</sup>; pobudzanie wyobraźni – jej blokowanie; rejestracja ku pamięci – archiwizacja ku zapomnieniu; przemoc wizualna – swoboda artystycznej wypowiedzi, itd. Obraz, który w rozmaitych formach jest podstawą kultury wizualnej, w wielu sytuacjach sta-

<sup>1</sup> O higienie wizualnej wspominał m.in. jeden z respondentów (W 0/1), wskazując na konieczność oderwania się od nadmiaru bodźców (dlatego też, jak mówił, nie ogląda prac innych fotografów, a także innych obrazów jako takich, nie ogląda zbyt wiele właśnie dla higieny wizualnej).

je się intruzem, budzi kontrowersje, jest niepożądany. Nadmiar obrazu<sup>2</sup> rodzi zanieczyszczenia wizualne. Gdy omawiamy nadmiar obrazów, nie chodzi tylko o takie, które też mogą budzić zaniepokojenie, niechęć czy inne negatywne uczucia, chodzi tu głównie o obrazy niechciane, których trudno się pozbyć, pojawiają się bez naszej zgody, bez naszej zachęty i poszukiwania. Najczęściej mamy z nimi do czynienia w przestrzeni miasta<sup>3</sup> – obrazy na billboardach, tablicach reklamowych, standach, graffiti na murach itd., generalnie chodzi o obrazy, na które najczęściej nie mamy wpływu (nie można ich wyłączyć, jak telewizora). Jednak w przestrzeni realnej, fizycznej, billboard bardziej przytłacza; chociaż w trakcie spaceru po mieście czy też przemieszczania się do pracy nie zwracamy uwagi na obrazy, chyba że są nieoczekiwane lub wyjątkowo kontrowersyjne (niektóre reklamy znikają po protestach<sup>4</sup>).

Antynomia: indywidualizm – anonimowość. Zjawiska obserwowane współcześnie w kulturze medialnej mają charakter postmasowy (np. systemy botów profilują ofertę postów, newsów, reklam, por. Burkhardt 2017). Jednakże „indywidualizm” przypisywany kulturze współczesnej jest tu zbyt optymistycznym pojęciem: w odniesieniu do konsumpcji<sup>5</sup> nawet dobra, które niegdyś były statusowe, wyznaczały pozycję społeczną, należą do masowej publiczności; w odniesieniu do kultury – masowość „polubień”, wyświetleń danego filmu, klipu w inter-

<sup>2</sup> Nadmiar w kulturze i „śmieci”, „składowiska”, „wysypiska” nie tylko wizualne, ale też informacyjne, były przedmiotem rozważań Mariana Golki (2015: 21–38).

<sup>3</sup> Termin zanieczyszczenie wizualne (*visual pollution*) oznacza estetyczne zaniechanie architektury i przestrzeni realnej, fizycznej, używany jest w planowaniu przestrzennym.

<sup>4</sup> Nie chodzi tu tylko o postrzeganie selektywne (por. Mack, Rock 1999), lecz o znużenie nadmiarem obrazów. A przykłady wspomnianych kontrowersyjnych lub skandalicznych reklam i innych obrazów (wystaw plenerowych) omawiają media, np. z roku 2015 z Krakowa (<http://krakow.naszemiasto.pl/artukul/krakow-zimny-lech-nie-narusza-dobrych-obyczajow,573298,art,t,id,tm.html>; <http://krakow.naszemiasto.pl/artukul/ozyj-i-zwyciezaj-nowa-reklama-na-forum-sonda-wideo,2866220,artgal,t,id,tm.html>); niekiedy też chodzi o dbałość o estetykę, przykład z Warszawy z 2013 roku zob. <http://warszawa.naszemiasto.pl/artukul/reklama-warsaw-shore-na-smyku-tysiace-internautow,2070680,art,t,id,tm.html> [dostęp: czerwiec 2018].

<sup>5</sup> Masowe wyprzedaże, ogromne nakłady niektórych produktów przeczą indywidualizmowi, mówią o masowym, a nie indywidualizowanym zapotrzebowaniu.

niecie (na przykład na kanale YouTube), wielkie nakłady w odniesieniu do książek, płyt, ogromna widownia kina, mogą świadczyć o zaistnieniu konkretnego dzieła w kulturze. Niszowe produkcje pozostają niemal niezauważone, nie stanowią tematów krytyki, nie są polem walk o wartości kulturowe itd. Anonimowość może być potraktowana jako niezamierzona konsekwencja cyfryzacji; to sytuacja, w której doszło do zaprzeczenia indywidualności.

Anonimowość prowadzi też do obojętności na innych, co potwierdzają obserwacje i eksperymenty zapoczątkowane analizą zachowania świadków zabójstwa Kitty Genovese w roku 1964 (Aronson 2000: 52–59). Wciąż powtarzają się przykłady dyfuzji odpowiedzialności: w sytuacji zbyt wielu świadków sytuacji przemocy obserwatorzy nie ingerują w zajście. W XXI wieku doszedł jednakże dodatkowy element – rejestracja: niektórzy świadkowie takie zajście filmują lub fotografują. Przywołam tu przykład sytuacji z Francji, z 2018 roku: stojący na peronie metra ludzie obserwowali umieranie zaatakowanego przez nożownika mężczyzny. Podobnie jak w przypadku z roku 1964, nikt nie



**Fot. 1** Zrzut ekranu z ilustracją do tekstu omawiającego sprawę zastrzykowanego mężczyzny w paryskim metrze [dostęp: lipiec 2018]

ruszył na pomoc, nie wezwano też pogotowia. Na peronie stało ponad 100 osób<sup>6</sup>, wiele z nich utrzymało wydarzenie smartfonem. Zamiast pomagać, przechodziło w bezpieczną, wirtualną przestrzeń.

Antynomia: złożoność – redukcja kompleksywności. Ważnym kontekstem korzystania z nowych technologii jest kultura pośpiechu. Korzystanie z nowego urządzenia powinno być natychmiastowe, użytkownicy nie mają czasu na czytanie złożonych instrukcji obsługi sprzętu, w tym także aparatu fotograficznego czy aparatu w smartfonie<sup>7</sup>. Jeżeli nie można użyć sprzętu natychmiast po rozpakowaniu pudełka, jest sprzętem archaicznym, nie na nasze czasy, wymagającym wysiłku (czas poświęcony na spersonalizowanie smartfonu odmierza zupełnie inny zegar). W odniesieniu do fotografii zmiana jest wręcz dramatyczna. Fotografia z dawnych poradników i podręczników jawić się może jako „wiedza tajemna”, a bycie fotografem-rzemieślnikiem, artystą fotografikiem czy też fotoamatorem wymagało opanowania umiejętności technicznych, wiedzy z zakresu optyki i podstaw obróbki chemicznej, a w dodatku – artystycznego wyczucia (np. Bunimowicz 1954; Dederko 1960; Gisman 1964; Niemczyński, Zdżarski 1962). Obecnie zrozumienie dla braku czasu i uszanowanie pośpiechu użytkowników oferują też błyskawiczne szkolenia, jednodniowe kursy czy np. poradnik fotografowania *Ekspresowe porady fotograficzne* (Peterson, Kent 2013). Warto zauważyć, iż w czasach odciążenia fotografa od wielu czynności technicznych, także podręczniki z technicznych stały się bardziej „humanistyczne”, oferują więcej pomysłów na zdjęcie, omawiają warunki dobrych ujęć i zawierają sporą dawkę motywacji, słów pociechy i potencjalnego wsparcia.

W przypadku wielu produktów elektronicznych, np. telefonów komórkowych, smartfonów czy komputerów, producenci oferują ob-

<sup>6</sup> Dane nie są ścisłe, różne media podają inną lokalizację, odmienne liczby, nawet 450 osób: <http://www.leparisien.fr/faits-divers/paris-qui-etait-andy-brigitte-22-ans-poignarde-a-la-station-chatelet-les-halles-15-01-2018-7502247.php>, [https://www.theepochtimes.com/man-is-fatally-stabbed-in-paris-metro-as-onlookers-film-and-post-photographs-on-social-media\\_2416433.html](https://www.theepochtimes.com/man-is-fatally-stabbed-in-paris-metro-as-onlookers-film-and-post-photographs-on-social-media_2416433.html); <https://wiadomosci.radiozet.pl/Swiat/Francja.-Nagrywali-na-snapie-umierajacego-mechanika> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>7</sup> O rozwoju fotografii i jej narzędzi świadczą reklamy, także innego sprzętu, który fotografię wykorzystuje wśród swoich funkcji, np. telefon komórkowy/smartfon czy komputer/laptop.



sługę „intuicyjną”<sup>8</sup>. Reklama mówiąca, że menu danego urządzenia jest „intuicyjne”, oznacza zaufanie, nie tyle do słowa pisanego, co do własnego doświadczenia i eksperymentowania z nowym sprzętem. Intuicyjna obsługa oznacza także wzrost ignorancji, co też jest wpisane w „pakiet” kultury współczesnej (por. Jarecka 2016). Powyżej opisane uproszczenia wynikają także z kultury konsumpcji, dzięki ułatwieniom obsługi urządzenia mogą zyskać nowe, większe grupy odbiorców. Rozwiązania techniczne są tu zatem rezultatem zapotrzebowania kulturowego (co ilustruje działanie splotu trzech wspomnianych dziedzin).

Złożoność środowiska technologicznego jest bezdyskusyjna, a jednak coraz bardziej wyrafinowane technologicznie urządzenia komunikacyjne odznaczają się uproszczaniem obsługi, a nie jej komplikowaniem. Poza komfortem dla użytkownika taka prostota – w przypadku korzystania z sieci i gotowych serwisów i aplikacji internetowych – stwarza szereg zagrożeń, co jest tematem na inne opracowanie (np. cyberprzestępczość, cyberinwigilacja itd.). Wyjaśnienie tych uproszczeń proponuje Odo Marquard: „Gdzie świat – z powodu przyspieszenia zmian – staje się coraz bardziej złożony, tam świat ów wymaga coraz większej (...) «redukcji kompleksywności»”<sup>9</sup> (Marquard 1994: 87).

Uproszczone wersje aparatów cyfrowych nie mają wmontowanego wizjera, podgląd jest dostępny jedynie na ekranie. Fotografujący widzi z dystansu powstający obraz, nie kieruje swojego oka na ludzi i obiekty, nie jest to doświadczenie tak intymne i osobiste, a jednocześnie dość abstrakcyjne, jak przyglądanie się światu jednym okiem. Bardzo obrazko-

<sup>8</sup> Na przykład dawne podręczniki obsługi systemu Windows w latach 90. drukowane były w postaci opasłych tomisk, zostały zastąpione przez możliwości korzystania z pomocy w formie on-line. Obrazkowy, coraz prostszy interfejs ułatwia korzystanie z komputera. Poza tym oprogramowanie, które dostarczano na odpowiednich nośnikach, wymagało niekiedy interwencji specjalisty potrafiącego zainstalować takie oprogramowanie. Natomiast w latach „nastych” XXI wieku użytkownik dostaje kod (na jednej kartce albo mailiem), by zamiast zestawu dyskietek czy płyt zainicjować instalację programu z zasobów online.

<sup>9</sup> Marquard kończy te uwagi poważnym zarzutem wobec redukcji: „a każda taka redukcja zawiera *quasi*-fikcje: każde uproszczenie świata zawiera życiowe kłamstwo” (Marquard 1994: 87), można się zastanawiać, czego dotyczyłoby kłamstwo w przypadku uproszczonych technologicznych udogodnień. Nie oszczędzają czasu, może też chodzić o zniewolenia, a pozory radości, pozory wolności przekształcają się w uzależnienie od mediów.

wa i już przetworzona technicznie jest pierwsza przymiarka do zdjęcia. Obrazkowe są też poszczególne przyciski funkcji aparatu w menu. Automataczne niegdyś było wciskanie spustu, a samo nakierowanie obiektywu na obiekt i kadrowanie obrazu było doświadczeniem wizualnym. Na tę różnicę zwracają także uwagę respondenci<sup>10</sup>. Jeden z nich, omawiając zdjęcia z dronu, mówił:

podstawowa różnica polega na tym, czy fotografuje się samemu, trzymając w ręku aparat, czy ogląda się to przez ekranik. (...) ludzie fotografują dzisiaj za pomocą smartfonów, patrząc się na ekran i fotografując, utrwalając w zasadzie obrazek, na który patrzą, czy fotografując przez lustrzanke, gdy zbliżają oko do celownika i mają inne widzenie, bo nie oglądają, tylko widzą (W2).

Wyświetlacz podsuwa obrazy już przetworzone technicznie; wizjer umożliwia utrwalenie własnego widzenia, własnej perspektywy osoby fotografującej. W tym drugim przypadku jest to naoczność, obraz, do którego pośrednikiem jest układ soczewek obiektywu i szkło wizjera, czasem filtry. Budowanie kadru przy użyciu wyświetlacza bazuje na obrazie widzianym z dystansu, nie ma bliskości, jaką zapewnia oko tuż przy wizjerze<sup>11</sup>.

Antynomia: złudzenie nieograniczonych możliwości przechowywania cyfrowego – nietrwałość danych. Technologia, która tak bardzo ułatwia przechowywanie, obróbkę, przesyłanie danych, stwarza ogromne możliwości rejestracji i archiwizacji, jest jednocześnie bardzo niestabilna. Złudzeniem jest, że w internecie jest „wszystko” i że to wszystko będzie dostępne „zawsze”. Zasoby w sieci są podatne na hakowanie, wirusy, utratę lub zniszczenie nośników, co sprawia, iż mamy do czynienia z niespotykaną wcześniej nietrwałością archiwów<sup>12</sup>; które ponadto są uzależnione od zakłóceń magnetycznych i dostaw prądu. Z per-

<sup>10</sup> W odniesieniu do grupy fotografów profesjonalnych używam określenia „respondent”, „badany”. Wywiady są ponumerowane i oznaczone literą W.

<sup>11</sup> Nie jest jasne, jakie to ma znaczenie dla jakości obrazu, relacji autora zdjęcia i fotografowanych ludzi czy obiektów itd.

<sup>12</sup> Trudności z archiwizacją książek czy filmów także wynikały z nietrwałości nośnika, jakim jest papier (por. Barański 2002) czy taśma filmowa, jednakże renowacja pozwalała odtworzyć dawne dzieła; w przypadku zasobów elektronicznych mowa jest nie tyle o zniszczeniu co utracie.

spektywy użytkowników zaś można wskazać na brak czasu do przeglądania całości, do orientacji, co przechowują w archiwach. W przypadku dóbr wspólnych, trwałych dobrym depozytariuszem są muzea, jeśli zaś chodzi o dziedzictwo sztuk multimedialnych – to nawet w wielokrotnym kodowaniu i milionach kopii może okazać się efemerydą, która zniknie po wyłączeniu sieci.

Technologia odpowiedzialna jest za następną antynomię w kulturze współczesnej – korzystanie z technologii cyfrowej wyzwala wyobraźnię, choć także ją blokuje, kierując ku gotowym rozwiązaniom. Twórcy mogą poruszać się w ramach programu, w ramach możliwości przygotowanych przez informatyków. Problem dotyczy kreatywności w kontekście rozwoju sztucznej inteligencji<sup>13</sup>. Korzystanie z technologii wyzwala wyobraźnię, gdyż np. cyfrowe urzędnictwo i aplikacje ułatwiają rejestrację (np. w przypadku fotografii, muzyki), obróbkę materiału wyjściowego (w filmie, fotografii, sztukach plastycznych itd.). Blokuje zaś wyobraźnię, ponieważ człowiek nie rozwija się, gdy nie ma okazji walczyć z przeciwnościami i trudnościami technicznymi, omijać przeszkody, poszukiwać alternatywnych rozwiązań. Technologia, oferując ułatwienia („odciążenia”), może niekiedy zwalniać z takiego wysiłku i myślenia. Podsycia ciekawość, ale też „bałamuci” wyobraźnię, kierując ją na utarte szlaki<sup>14</sup>.

## Kultura konwergencji

Kategoria *konwergencji* w kulturze współczesnej odnosi się m.in. do formacji kultury popularnej, głównie medialnej, zdominowanej przez obraz, w której współistnieją dotychczasowe nośniki oraz przekazywane od lat i stuleci treści<sup>15</sup> (por. Jenkins 2007: 9 i nast.). Badacze różnych dziedzin

<sup>13</sup> Na problem zwracają zarówno badacze (por. Herath, Kroos, Stelarc, eds, 2016), jak i przedstawiciele mediów (np. <https://www.technologyreview.com/s/600762/robot-art-raises-questions-about-human-creativity/> [dostęp: sierpień 2018]).

<sup>14</sup> Dotyczy to także amatorów, np. w miejscach turystycznych turyści zachowują się schematycznie, powielają znane obrazy (w Paryżu wieża Eiffla, w Egipcie piramidy).

<sup>15</sup> „Jako konwergencję rozumiem przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania

podchodzą podobnie do tego zagadnienia<sup>16</sup>, niekoniecznie czytając wzajemnie swoje książki, co też jest znamienne dla naszych czasów. Andrzej Wierzbicki odnosi się do przekształceń sfery medialnej: „Różne media komunikacji – gazety, książki, radio, telewizja – ulegają integracji. Następuje powolna zmiana podstawowego medium zapisu od papieru do formy elektronicznej, chociaż zmiana obyczajów ludzkich wymaga oczywiście długiego czasu. Ekonomiczne i polityczne znaczenie tej integracji mediów jest dobrze rozumiane i obserwujemy już dzisiaj zmagania o kontrolę nad zintegrowanymi mediami” (Wierzbicki 2010: 30). Autor posługuje się terminem „integracja” dla zjawisk opisywanych przez Jenkinsa jako „konwergencja”, inaczej też rozumie termin „media”. Brak przepływu informacji, wynikający z nadmiaru tekstów naukowych, powoduje niestabilność aparatów pojęciowych, których używa się do opisanie rzeczywistości społeczno-kulturowej. W tym opracowaniu posługuję się terminem konwergencja, który, moim zdaniem, trafniej określa istotę zmian.

Konwergencja w kulturze oznacza, że w świadomości potocznej pojawiać się będą coraz to nowe warstwy znaczeń i sposoby wyjaśniania, a technologia sprawia, iż rozwój kultury staje się od niej niezwykle uzależniony. Natomiast podobnie jak zwiedzanie miasta bez przewodnika jest błąkaniem się, niekiedy uroczym, ale niewiele poza przyjemnością spaceru zeń wynika, również korzystanie z dziedzictwa, zdigitalizowanego czy też w wersji tradycyjnej „analogowej”, też jest takim „błąkaniem się” po kulturze, z którego użytkownik niewiele korzysta.

Gwoli wprowadzenia proponuję przyjrzeć się wybranym fragmentom filmu *Rzym* w reżyserii Federica Felliniego (*Roma*, 1972). W jednej ze scen filmu wielka maszyna drążąca przebija się przez stare, podziemne

odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę. (...) Konwergencja reprezentuje raczej zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń pomiędzy treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu” (Jenkins 2007: 9). Jest to jeden ze sposobów rozumienia tego terminu, konwergencja ma aspekty ekonomiczne, techniczne, polityczne i inne. Karol Jakubowicz przypomina o dwojakim technicznym rozumieniu zaproponowanym przez Komisję europejską w 1997 roku: „zdolność różnych sieci do przekazywania tych samych treści i świadczenia podobnych rodzajów usług” oraz „łączenie takich urządzeń konsumenckich jak telefon, telewizor i komputer osobisty w jedno urządzenie” (Jakubowicz 2011: 27).

<sup>16</sup> Koncepcje konwergencji i dywergencji mediów z uwzględnieniem kontekstów społeczno-ekonomicznych i komunikacyjnych omawia Michał Drożdż (2005: 14 i nast.).



## Fot. 2

Kadr z filmu *Rzym*, ukazujący gigantyczną maszynę drążącą, przebijającą się przez podziemne miasto

korytarze (zob. fot. 2). Przez ogromny wyłom w murze do antycznej komory wdzierają się żywioły: wiatr i światło. Poprzez kurz widać barwne malowidła na ścianach, utrwalone w nich twarze Rzymian, ukryte przez wieki, emanują spokojem. Świadcowie świetności Rzymu patrzą dumnie na intruzów. Ekipa filmowa Felliniego towarzyszy budowniczym metra w ich codziennym wysiłku. Odkrywając Rzym na różnych etapach historii i we współczesnych odsłonach obyczajowości 1972 roku, filmowcy ze zdumieniem przedzierają się przez warstwy miasta.

W tych filmowych podziemiach widz czuje przedsmak słynnych rzymskich katakumb, przez moment na ekranie pojawia się fragment dawnej nekropolii, a kierownik budowy mówi, iż kopiąc tunel metra, odkopano 300 szkieletów. Jednakże już w następnym ujęciu całą uwagę przykuwają wspaniałe dzieła sztuki, a nie cmentarz. Fellini zaproponował nie tylko podróż w głąb ziemi, ale także wędrówkę w głąb historii i kultury: są tu i mozaiki typowe dla sztuki wczesnych chrześcijan, i sztu-

ka dekoracyjna bogatych obywateli Rzymu, i znacznie wcześniejsze malowidła etruskie. Niegdyś część tego dziedzictwa mogła znajdować się nad ziemią, miasta się rozrastały w rozmaitych kierunkach, niekiedy powstawały na ruinach dawnych. Różne style artystycznych i użytkowych przedstawień nie kłócą się w tym szczególnym muzeum. Warstwy kultury nie wykluczają się wzajemnie, na jednym „medium”, nośniku – jakim są ściany podziemnych korytarzy – podkreślają scalający charakter formacji kulturowej, w której są zanurzone.

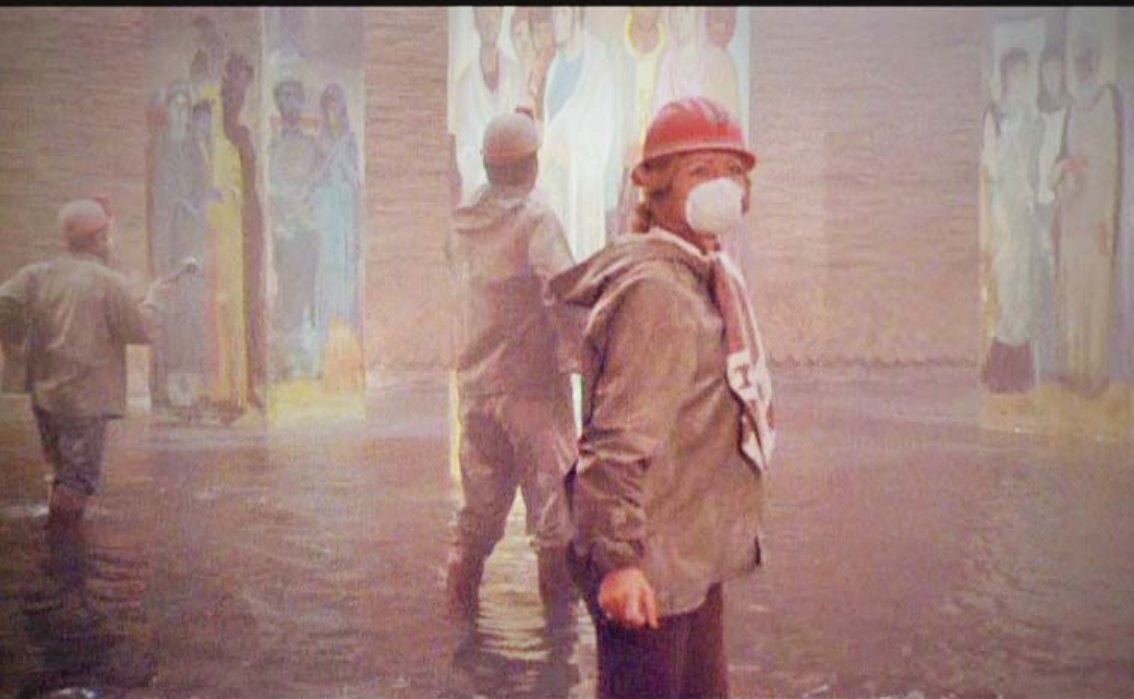
W filmie *Rzym* po kilku minutach podziwiania dziedzictwa freski<sup>17</sup> zaczynają zniknąć. Sekretarka planu krzyczy do kolegów z ekipy filmowej i budowlanej: „błagam, zróbmy coś”, obecni przy odkrywaniu przeszłości spekulują, że to chyba powietrze z sąsiedniego pomieszczenia niszczy dawną sztukę. Jakby powietrze – powiew współczesności – zdarło wierzchnią warstwę dawnego piękna. Żartobliwie rzecz ujmując, można się zastanawiać, czy nie jest to ilustracja „wiatru historii” wymiatającego różne obiekty, fakty, ludzi z pola widzenia. Na oczach świadków blask i splendor przeszłości blakną, na ścianach zostają jedynie słabe cienie dawnych żywych i pięknych barw. Ślady przeszłości przykrywa wdzierający się do wnętrza pył.

Dla badacza kultury współczesnej scena przygotowana ponad 40 lat temu znakomicie oddaje symboliczne znaczenie konwergencji z jednej strony, a także inwazyjności technologii wdzierającej się w historię i w stan kultury – z drugiej. Konwergencja jest tu znakomicie ukazana, gdyż stare media (obrazy i mozaiki) i nośniki, powierzchnie, na których umieszczono ważne motywy dla danej formacji kulturowej, kolejne warstwy historii współlistnieją, wzbogacając swoją obecnością i kontekst dzieł, i możliwości interpretacji. Inwazyjność technologii jest tu bezdyskusyjna. Technologia wywołuje niezamierzone zniszczenia w delikatnej tkance kulturowej, rozpoczyna procesy, które – podobnie jak wspomniane blaknięcie i znikanie fresków – są nie do zatrzymania, człowiek może jedynie bezradnie patrzeć i widząc skalę zniszczeń – rozpaczać.

Próbując odnieść tę wizję do kultury współczesnej, można się zastanowić nad kilkoma problemami, na przykład która technologia tak bardzo ingeruje w dawne dzieła. Nawet wykorzystana do utrwalania i ochrony dóbr kultury digitalizacja może przyczynić się do spłycenia

<sup>17</sup> Oczywiście scena jest fikcją artystyczną, a jedno z malowideł przedstawia portrety członków ekipy filmowej i samego mistrza Felliniego.





### Fot. 3

Kadr z filmu *Rzym*, przedstawiający „odkrywanie” śladów dawnych rzymskich kultur

sensów dawnych dzieł. Zniszczenie nie będzie dosłowne, lecz dramatycznie symboliczne (por. Keen 2007: 30). Ponadto ważny jest motyw funkcjonowania tych konkretnych przekazów – także elektronicznych – w systemie kultury. Rejestracja niemal wszystkiego, co widzimy, wydaje się lekarstwem na amnezję kulturową. Jednakże repozytoria elektroniczne jedynie powiększają medialny szum. Poza tym nie jest jasne, czy przyszłe pokolenia zechcą poznawać dziedzictwo obecnej ery. Natomiast przekształceniami dawnych dzieł zaburzamy wizerunek nie tylko naszej epoki, ale też czasów przeszłych, uzupełniając, rekonstruując, przebudowując to, co historyczne<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> W przestrzeni realnej, fizycznej, przykładem może być „rekonstrukcja” fresku w Borja z wizerunkiem Chrystusa, *Ecce Homo*, wykonana przez 80-letnią „konserwatkę”-amatorkę, która w 2012 roku zniszczyła fresk (<https://natemat.pl/28869,cecilia-gimenez-autorka-renowacji-fresku-jezusa-zwanego-rozmazanym-albo-ziemniakiem-rozslawila-miasteczko-borja>). W 2015 roku w Polsce polichromie Nowosielskiego w Olszynchach z lat 50.

W kulturze zmiany są nieuniknione, kultura nie jest wszakże skamieliną, a procesem<sup>19</sup>. Wiecznie przeobrażająca się kultura dzięki zmianom właśnie zachowuje świeżość i dynamikę. Kulturowe „odpryski” z innych epok są zaś konieczne do zrozumienia współczesności. Nie tylko film *Rzym* jest tu świetnym przykładem, ale i pewne zabytki tego miasta też uzmysławiają charakter zmian i konieczność przygotowania odpowiedniego aparatu poznawczego. Na przykład na obrzeżach Rzymu znajdują się jedne ze słynniejszych katakumb, katakumby św. Kaliksta. W miejscu tym turyści schodzą na sporą głębokość pod ziemię, jest chłodno i ciemno. Ciekawy może tu być efekt odwrócenia (inwersja czasowa), najstarsze bowiem groby są ulokowane tuż przy powierzchni, gdyż nekropolia rozwijała się w głąb. A zatem najmłodsze miejsca pochówku znajdują się na samym dole. To może być dobra analogia – nie zrozumiemy naszej teraźniejszości bez „przekopania” się przez warstwy przeszłości. Poruszanie tylko po powierzchni niewiele daje, oprócz poczucia pośpiechu pozwala-

XX wieku zostały „ulepszone i ugrzecznione” w trakcie remontu (<https://krakow.onet.pl/malopolska-polichromie-nowosielskiego-przemalowane-nogi-sie-pode-mna-ugiely/thgbqj> [dostęp: lipiec 2018]). Oprócz tego odbudowywane są dawne zabytki, niekiedy jedynie w wirtualnym wymiarze. Wiele budowli jest tak prezentowanych – rzymskie Koloseum, ateński Partenon itd. Powstała też interesująca seria z takimi rekonstrukcjami łącznie z możliwością zwiedzania w VR *Włochy: ukryte miasta (Italy's Invisible Cities, 2017, prezentowany w polskich sieciach kablowych na kanale Polsat ViaSat History)*. Aczkolwiek na ateńskim Akropolu trwają prace już nie konserwatorskie, a rekonstrukcyjne – odbudowywany jest Partenon (<http://www.greece-is.com/healing-parthenon-inside-mammoth-restoration-project/> [dostęp: lipiec 2018]). W świecie mediów przykłady pochodzą z kina. Filmy z historii kina są nie tylko odnawiane cyfrowo, ale rekonstruowane według dawnych notatek reżyserów, znalezionych w archiwach. Tak naprawdę rekonstruowany jest zamysł, brudnopis, twórcy mogli wszak zmienić zdanie, niekoniecznie zapisując wszystkie przeróbki. Przy okazji można zgubić znaczenia, jakie nadał twórca w trakcie pracy. Efekt końcowy, który dotarł do widza, powinien być punktem wyjścia. Nie dotyczy to tylko filmów z pierwszej dekady XX wieku, których renowacja jest wręcz wskazana. Niekiedy sami twórcy dokonują rekonstrukcji własnych dzieł, przykładem jest tu *Czas Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli, o którym pisano przez 25 lat, który miał swoją wierną publiczność. Po latach film został „wzbogacony” przez Coppolę o materiały, które pierwotnie nie weszły do filmu. W sieci czy w różnych archiwach, w telewizji trudno teraz odnaleźć wersję, która znana była publiczności tuż po wprowadzeniu do kin w 1979 roku. Zarówno w efekcie rekonstrukcji budowli, przemalowywania fresków, przekształcania filmów powstaje hybrydyczna jakość, odbiegająca od pierwowzoru.

<sup>19</sup> W tym rozdziale wykorzystane zostały fragmenty tekstu *Kompetencje medialne kształtowane przez nowe media: „cnota ignorancji”* (Jarecka 2016).



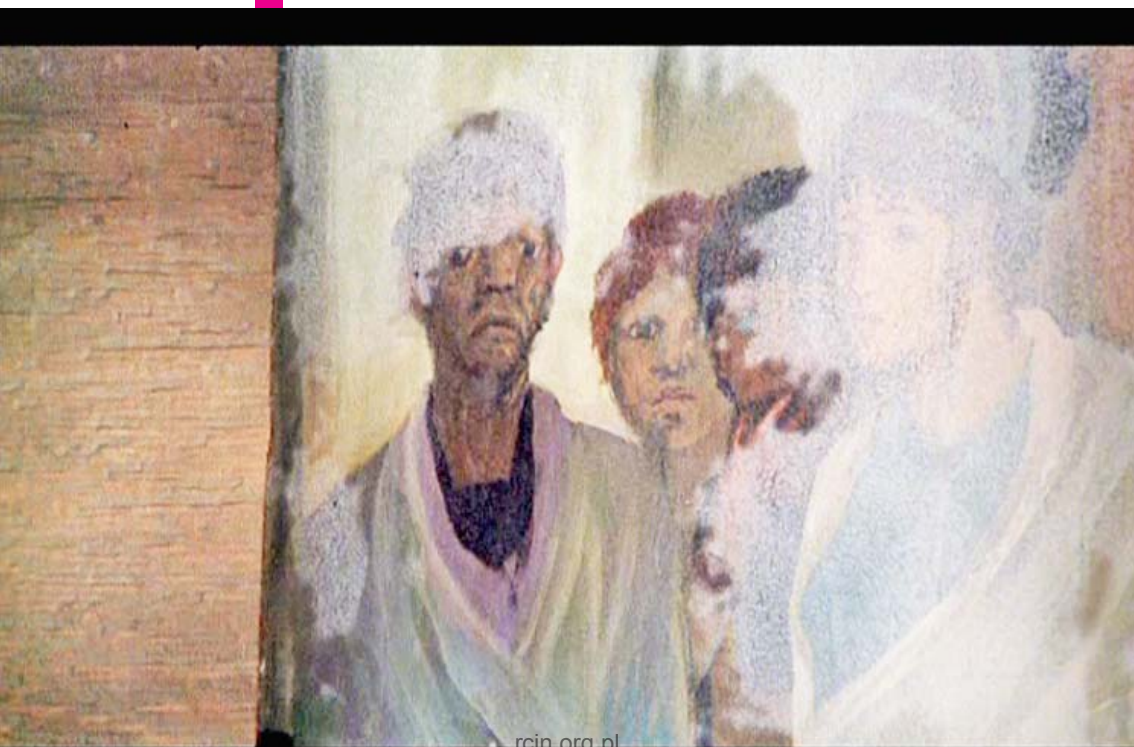
jącego jedynie na rozpoznanie i umiejscowienie w kulturze danego zabytku, zjawiska, postaci. Analizując dane dzieło, także musimy przedzierać się przez warstwy znaczeń, a próbując je interpretować, gubimy piękno bądź zupełnie nie rozumiemy dawnego przesłania, które gubi się wśród zapomnianych symboli.

W świecie realnym, fizycznym, w rzymskich katakumbach zwiedzanie dopuszczalne jest tylko z przewodnikiem. To też może stanowić dobry trop interpretacyjny – w sytuacjach wyjątkowych, gdy głęboko „zapuszczamy się” w dane miejsce czy obserwowane zjawiska, nie uda nam się ich poznanie bez przewodnika. Odnosząc to do dzisiejszej kultury, warto zauważyć, że potrzebne są osoby, które potrafią wyjaśniać poszczególne zjawiska, a także mogą dostarczyć odpowiednich kategorii i kontekstów do ich zrozumienia. Jednakże użytkownicy nie zawsze są tym zainteresowani, nawet jeśli dzięki nowym możliwościom medialnym ta wiedza jest dostępna w różnych formach – aplikacji, filmów, audioprzewodników itd.

Kultura, nie tylko zapośredniczona przez nowe media, staje się coraz bardziej pospolita: literatura klasyczna to obecnie raczej zestaw

#### Fot. 4

Kadr z filmu *Rzym*: zniszczenia spowodowane „odkrywaniem” przeszłości



tytułów, które znane są ze słyszenia. W 2018 roku odbywa się siódma edycja „Narodowego czytania”<sup>20</sup>, a wcześniejsze akcje „Cała Polska czyta dzieciom” miały swoje odniesienia w pracach szkół i świetlic<sup>21</sup>. Nie oznacza to automatycznej zmiany nastawienia do książek i czytania. Systematyczne badania prowadzone przez Bibliotekę Narodową nie napawają optymizmem<sup>22</sup>. A jednak na Facebooku aktywne są różne grupy, jak „Nie mam czasu, czytam książki” (grupa zamknięta gromadząca 60 201 użytkowników sieci) czy witryna społeczno-kulturalna „Nie jestem statystycznym Polakiem, lubię czytać książki” (obserwowana przez 427 900 użytkowników)<sup>23</sup>. W poprzednich epokach kultura też nie docierała w równym stopniu do wszystkich członków społeczeństwa. Ujawnia się tu kolejna z antynomii kultury współczesnej, w której powstaje ogromna ilość blogów, postów, komentarzy, tweetów, prywatnych opowieści, sytuacja wydaje się paradoksalna, gdyż z jednej strony „wszyscy piszą, nikt nie czyta”. Z drugiej zaś, ciekawe jest, iż różni pisarze i „pisarze” liczą na lajki, podziw i szeroki odbiór, mimo iż część tych publikacji trafia do sfery semipublicznej (sfera portali społecznościowych).

W innych dziedzinach kultury dzieje się podobnie. Dzieło sztuki już dawno utraciło pierwotną aurę, na co niemal sto lat temu zwracał uwagę Walter Benjamin. Dzieło sztuki dawnej – a raczej jego wirtualny zapis – staje się tworzywem dla nowych dzieł, dla zabawy obrazem i słowem<sup>24</sup> itd.

<sup>20</sup> W roku 2018 „bohaterem” tej akcji jest *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego: <https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/narodowe-czytanie/aktualnosci/narodowe-czytanie-2018--przedwiosnie-i-antologia-niepodleglosci> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>21</sup> Celem fundacji „Cała Polska czyta dzieciom”, jest „wspieranie zdrowia emocjonalnego – psychicznego, umysłowego oraz moralnego – dzieci i młodzieży poprzez działania oświatowe, edukacyjne, organizacyjne, promocyjne i lobbingowe”, <http://www.cpcd.pl/o-fundacji> [dostęp: kwiecień 2016].

<sup>22</sup> Szczegółowy raport na temat stanu czytelnictwa zamieszczono na stronie: <http://www.bn.org.pl/aktualnosci/835-raport%3A-stan-czytelnictwa-w-polsce-w-2014-r.html>. Z przeprowadzonego w 2015 roku sondażu wynika, że coraz mniej badanych sięga po książki na co dzień, ponad 60% przyznaje, że nie przeczytało nawet jednej książki w ciągu roku (<http://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/wyniki-czytelnictwa-polakow-za-2015-r,627428.html>) [dostęp: kwiecień 2016].

<sup>23</sup> <https://www.facebook.com/groups/280098225707560/>; <https://www.facebook.com/lubie.czytac.książki/> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>24</sup> Dobrym przykładem takich zabaw są memy, autorzy których korzystają z rozmaitych obrazów, także historycznych, klasycznych (por. Kamińska 2011).

Dzieła sztuki skomercjalizowały się w gadżetach i zbanalizowały w nieustannych przeróbkach dokonywanych przez internautów. Przykładem może być wizerunek Mony Lisy jako podstawy wielkiej ilości memów, których twórcy nie są naśladowcami czy kontynuatorami Duchampa, może nawet nie słyszeli o jego „awangardowym” wybryku z domalowaniem Monie wąsów.

Dawne dzieła kultury i obiekty dziedzictwa są obecne także w mediach społecznościowych, służą jako kanwa wydarzeń z własnego życia (zwiedzam Luwr, jestem na Akropolu itd.). Wydawać by się mogło, iż muzyka chroni się przed popularyzacją, iż nadal jest sztuką elitarną, ale popularność takich gatunków jak np. disco polo wskazuje na omawiane zjawisko. Kontrowersyjne w tym kontekście wydawać się mogą „grające ławki” w Warszawie, ustawione wzdłuż Krakowskiego Przedmieścia. Fragmenty nagrań dzieł Chopina słychać po naciśnięciu włącznika. W projekcie ławek są też informacje na temat szlaku chopinowskiego. Czy popularyzują klasykę muzyki, czy są jedynie atrakcyjnym, sporym „gadżetem” (mimo że stanowi element małej architektury) w przestrzeni miejskiej, zależy wyłącznie od odbiorców.

Przedmioty popołite od dawna stanowią tworzywo sztuki, a puszka zupy namalowana przez Andy’ego Warhola czy „rzeźby” odkurzaczy, młynków do kawy Jeffa Koonsa wskazują nie tyle na historyczne odniesienia, co na charakter kultury współczesnej. Także w kulturze XXI wieku ważna jest materialna przyziemność, celebrowanie mody na pokazach lansowane jako wydarzenia medialne, „sztuka makijażu” obecna m.in. podczas „akademii makijażu” organizowanych dla klientek przez sieciowe drogerie, festiwale pierogów, kuchni regionalnych itd. Zastanawiać się można, czy ta nobilitacja codzienności wchodzi w konflikt z rozwojem kultury. Kultura muzyczna, pielęgnowanie sztuki słowa, wartości estetyczne propagowane w sztukach plastycznych wydają się mniej ważne niż powszechnie dostępne obszary konsumpcji, a „duch czasów” karmiony jest tym, co zwykle/niezwykłe w codzienności. Wzniosłość doświadczeń związanych z obcowaniem ze sztuką w różnych postaciach przeniosła się w inne rejony życia społecznego<sup>25</sup>. Niewykluczone, że wzniosłość pojawia się w przeżywaniu muzyki klasycznej w filharmonii, operze.

<sup>25</sup> Na przykład pojawia się w polityce w trakcie sporów o patriotyzm, przez jednych wychwalany i pielęgnowany jako ważna wartość, przez innych uczestników życia politycznego wyśmiewany i degradowany, wypaczany.



## Fot. 5

Grająca ławka ustawiona przed Pałacem Staszica w Warszawie, sierpień 2017. Fot. UJ.

Warto zwrócić uwagę na zagrożenia związane z utratą pewnych wartości kultury, co może zaowocować dramatycznymi konsekwencjami na poziomie jednostkowym i społecznym, prowadzącymi do pozornie niedostrzegalnych, ale stopniowo postępujących przeobrażeń. Od lat zwracają na to uwagę badacze, publicyści, literaci czy myśliciele, jak Stanisław Lem. W jednym z felietonów dotyczących literatury zauważał on, że współczesna kultura jest „szalenie spłaszczona», a kultura wysoka znalazła się na marginesie”. Dla Lema brak wznowień dzieł literackich prowadzi do „kompletnej amnezji” (Lem 2006: 238). Nie tylko jednak o literaturę chodzi, dziedzictwo historyczne w postaci dawnej architektury, rzeźby, obrazów i innych obiektów dla współczesnych odbiorców stanowi dobre tło do selfie. Korzystanie z organizowanych imprez kulturalnych może być ciekawym sposobem spędzania wolnego czasu, nie musi służyć rozwojowi świadomości kulturowej czy celom edukacyjnym. Ponadto nowe pokolenia przyswajają obrazowo to, co wymagało niegdyś długotrwałych studiów. Wydawać się może, że refleksyjność i dyskursywność w kulturze są „niemile widziane”. Na „cyfrową demencję” zwraca uwagę Manfred Spitzer, przytaczając wiele przykładów z dziedziny neurobiologii<sup>26</sup> (Spitzer 2013).

<sup>26</sup> Manfred Spitzer zaznaczał, że „określenia cyfrowa demencja nie odnoszą jedynie do tego, że zjawisko pogarszania się pamięci, zwłaszcza u młodych ludzi, zdaje się coraz bardziej powszechne, na co koreańscy naukowcy zwrócili uwagę po raz pierwszy w 2007 roku” (Spitzer 2013: 20). Pojawiają się w tym kontekście podobne określenia: demencja, amnezja. Analiza zjawisk kultury popularnej prowadzi często do podobnych sformułowań, niemożność poznania wszelkiej literatury przedmiotu, wszystkich tekstów,

Kultura konwergencji XXI wieku istnieje dzięki partycypacji biernych niegdyś odbiorców. Zacieranie granic między twórcą, wytwórcą a odbiorcą stało się ważnym argumentem za kulturą partycypacji. Uwaga o wymiennych statusach nadawcy i odbiorcy pochodzi z początków tworzenia się społeczności, zarówno tych ustrukturuowanych, jak the WELL<sup>27</sup>, czy w polskich zasobach internetowych serwis Grono, powstawały także projekty „mikronacji”, np. działające do tej pory „Księstwo Sarmacji”<sup>28</sup> czy „Królestwo Teutonii”<sup>29</sup>, ale także społeczności tymczasowych, formowanych *ad hoc*, bardzo płynnych i zmiennych (grupy dyskusyjne związane się „na chwilę” pod wpływem emocji związanych z bieżącymi wydarzeniami). Cechą mediów społecznościowych (i kultury konwergencji jako takiej) jest możliwość przekazu interaktywnego w trybie wielu nadawców do wielu odbiorców (Jenkins 2007; Celiński 2013: 46). Nadawca jednych treści kulturowych jest jednocześnie odbiorcą innych, jeśli zechce. Ważna jest tu wola korzystania z produkcji innych niż własne i znajomych albo szczególnie nagłaśnianych. Przestrzeń jest zatem semi-publiczna, nie jest w równym stopniu dostępna dla wszystkich, nadawcy mogą ograniczać grono odbiorców (logowanie itd.).

Zazwyczaj odbiorcy współtworzą znaczenie dzieł poprzez ich rozumienie i interpretację, dzieło sztuki istnieje we współpracy, w komu-

które powstają na dany temat, sprawia wrażenie wtórności, nawet jeśli tekst widzimy po raz pierwszy. Nauki społeczne często spotykają się z komentarzami: „ale to jest oczywiste, ale my to już wiemy”. Siłą niektórych tekstów humanistycznych i społecznych jest ich porządkujący wiedzę potoczną charakter. „Wszyscy wiemy”, co oznacza, że czytelnik ma podobne intuicje, natomiast nie byłby w stanie tak ustrukturuować tych zjawisk. Przeczytana książka wydaje się banalna, ponieważ porządkuje chaos myślenia potocznego, wyjaśniając także przyczyny zjawisk, na co już zadowolony „ignorant” nie zwraca uwagi, nie szanując opracowania. Taki jest przypadek Ervinga Goffmana i pracy *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* (Goffman 2005). Przykłady zamieszczone w pracy są tak oczywiste, że czytelnik może czuć się rozczarowany („ja to wszystko wiem!”). Intuicje naiwnego „psychologa amatora”, „socjologa amatora”, którym jest każdy z nas, mogą zostać potwierdzone. Jednakże indagowany, zadowolony z siebie czytelnik nie będzie w stanie sam z siebie wygenerować takiej klasyfikacji piętna, jaką podał Goffman. Ponadto w latach pisania tej pracy temat był trudny i nieopracowywany przez innych badaczy.

<sup>27</sup> Pierwsze kompleksowe opracowanie na temat wspólnot zaproponował Howard Rheingold (1993), książka jest dostępna w sieci (<http://www.rheingold.com/vc/book/> [dostęp: lipiec 2018]).

<sup>28</sup> Od ponad 16 lat działa w sieci: <http://www.sarmacja.org/> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>29</sup> <http://www.teutonia.one.pl/> [dostęp: lipiec 2018].

nikacji. Obecnie zaś zwykli dotychczasowi „bierni” uczestnicy kultury mają możliwość prezentacji swoich prac artystycznych, krytycznych opinii na temat kultury, własnych interpretacji dzieł w sferze publicznej lub semipublicznej<sup>30</sup>. Kultura, w której interaktywność jest normą, a role odbiorców i nadawców nie są sztywno przypisane, nawet jeśli jest pospolita i zwyczajna, spełnia pewien ideał, „jaki przez filozofów kultury uważany bywa za ideał postępu ludzkości: społeczeństwa twórców i odbiorców w jednej osobie” (Herling-Grudziński 1990: 19). W takim rozumieniu rzeczywistość internetowa stanowi ideał postępu kultury, aczkolwiek nie obejmuje wszystkich członków społeczeństwa, nie wszyscy bowiem, nawet korzystający z sieci, tworzą i dzielą się swoją twórczością. Zgodnie z ustaleniami Philipa Bagby’ego dotyczącymi regularności kulturowych, nie jest aż tak ważne, by wszyscy członkowie społeczności dostosowali się do jednego, wybranego wzorca<sup>31</sup>. Można zatem powiedzieć, że mamy do czynienia z całym zestawem wzorców czy ze spektrum regularności/wzorców tworzących konfigurację kulturową danej zbiorowości. W podsumowaniu tych rozważań – o duchu epoki świadczą wyraziste zachowania aktywnych internautów.

## Multi, mega, maks

Kultura wielkich kwantyfikatorów i przesady była przedmiotem analiz Johna Tomlinsona, który przywołuje takie pojęcia ukazujące przerost i nadmiar jak „hypercapitalism”, „hyperindividualism”, „hypersurveillance”, „hyperchoice”, „hyperconsumption” (Tomlinson 2007: 124). Podobne określenia zagościły także w języku polskim, w mediach spotkać

<sup>30</sup> Tego rodzaju aktywność doczekała się także krytyki: Jak zauważył Andrew Keen, „Nadzieja na wykorzystanie technologii, by przybliżyć kulturę masom, została zagłuszona przez zbiorowy krzyk uczestników (...) na temat zdemokratyzowanych mediów. Nowy internet to muzyka tworzona przez samych użytkowników, a nie utwory Boba Dylana lub *Koncerty Brandenburskie*. Publiczność i autor stali się jednym ciałem i zamieniają kulturę w kakofonię” (Keen 2007: 35).

<sup>31</sup> Philip Bagby pisał, że „regularności kulturowe nie muszą powtarzać się w życiu poszczególnej jednostki: istotne jest, czy powtarzają się w zachowaniu różnych członków tej samej społeczności”. Philip Bagby sugeruje, że „definicja regularności może dopuszczać odchylenia większego lub mniejszego stopnia i rozpiętość tych dających się zaobserwować odchylen jest istotną cechą kultury danego społeczeństwa” (Bagby 1975: 132).



można zapewnienia takie jak „megapromocja”, „maksimum smaku”, „multirozrywkowy”. Określenia te przeszły też do języka codziennego: np. „jesteś mega!” oznacza podziw, robić coś „na maksa” – pochwałę zaangażowania. Multi zaś jest przedrostkiem wykorzystywanym np. w dookreślaniu walorów urządzeń, z których korzystamy na co dzień. Wielość, jakość, intensywność to pochodne splotu kulturowego, o którym była mowa – technologii kultury pośpiechu i konsumpcji, wymuszają przeobrażenia wielu sfer kultury.

Multi to wielość czynników przekształcających świat społeczny, ale też wybrane aspekty kultury czy technologii. Przemiany nigdy nie są wyizolowane, też mają charakter multi. W nowych wynalazkach liczy się zespół czynników, gdyż nowoczesna technologia, jeśli jest złożona, w wielu elementach może doświadczać przemian, np. jednocześnie zmiany skali i tworzywa. Na przykład ewolucja aparatów fotograficznych pokazuje, że zastąpiono ciężki, metalowy korpus plastikowym; a ponadto doszło do miniaturyzacji, która zmieniła oblicze wielu przedmiotów codziennego użytku, ale także przestrzeni i obiektów.

Multi w kulturze współczesnej oznacza wielofunkcyjność urządzeń, multizadaniowość w pracy z urządzeniami elektronicznymi, wielość przyjemności w doświadczeniu codziennym. W wielu dziedzinach życia urządzenia od dawna nie są proste i jednofunkcyjne, np. zegarek nie tylko mierzy czas, ale ma też dodatkowe elementy i funkcje. Potrzeba ta pojawiła się dość dawno, wprowadzono np. datowniki automatyczne, a w elektronicznych zegarkach – kalkulatory; na paskach do zegarków umieszczano busole/kompasy (typowe gadżety dla mężczyzn w czasach PRL). Współczesne zegarki mają znacznie więcej funkcji niż klasyczne, a z drugiej strony zegary są montowane we wszystkich urządzeniach elektronicznych, a odmierzanie czasu jest dodatkową funkcją (tak jak np. w opaskach monitorujących aktywność fizyczną). Z kolei aparat fotograficzny ma dodatkowe funkcje – GPS, może nagrywać także dźwięk itd.

Przedrostek „multi” oznacza także kompaktowość. W jednej z reklam laptopa Lenovo urządzenie jest reklamowane jako „multizadaniowe” i „multirozrywkowe” (reklama telewizyjna prezentowana w latach 2017/2018). Telefon komórkowy od swych narodzin służył nie tylko do wykonywania połączeń, nawet jedne z pierwszych miały wmontowane funkcje budzika, można było personalizować dzwonek; dość szybko wyświetlacz zaopatrzone w grafikę, następnie wprowadzono telefony mu-

zyczne<sup>32</sup>, z radiem, aż do telefonów z aparatami fotograficznymi małej rozdzielczości. Dodawanie kolejnych funkcji zaowocowało stworzeniem smartfona i tabletów; które stały się urządzeniami przejmującymi część zadań komputerów stacjonarnych i laptopów, ale mniejszych, poręczniejszych, wygodniejszych. Zmiany funkcji, rozbudowywanie możliwości, dodatkowe aplikacje wynikają z komercjalizacji rozwiązań technologicznych, często są wymuszane przez producentów (por. Slade 2006). Od początku powstania telefonii komórkowej toczyła się wojna między firmami komunikacyjnymi i producentami aparatów komórkowych o przyjazny interfejs<sup>33</sup>. Od użytkowników oczekuje się dostosowania do multifunkcyjności urządzeń, ale też ta multifunkcyjność wynika z oczekiwań części konsumentów.

Multi jest typowym sposobem działania korporacji, produkujących rozmaite dobra i oferujących usługi. W kulturze audiowizualnej „multi” wskazuje na wielość produktów oznaczonych jedną marką i są to nie tylko aparaty fotograficzne, ale też nośniki DVD, filmy fabularne i seriale wyprodukowane przez dane studio-korporację itd. (przykładem może być firma Sony, która tak funkcjonuje od dawna). Od lat 90. XX wieku do filmów doszły też gry wideo, a także inne elektroniczne media.

Multi oznacza także zwielokrotnienie, seryjność, co także jest typowe dla współczesnej kultury medialnej, choć serie nie są niczym nowym w kulturze zachodniej. Na przykład w historii malarstwa znane są podobne przypadki, jeden z synów Pietera Bruegla rozpoczął działalność artystyczną od kopiowania dzieł ojca. Zwielokrotnione motywy nie są też niczym nowym w historii malarstwa, na przykład wiele ujęć tego samego tematu, miejsca, obiektu proponował także Van Gogh. Współcześnie, dzięki reprodukcjom, nie ma jednej wersji danego motywu, są ich całe serie; ale zwielokrotnienia nie obniżają wartości unikatowego oryginału. Znanym przykładem multiplikacji motywów mogą być prace Andy’ego Warhola. Warhol był geniuszem w oddawaniu tendencji swoich czasów, epoka ta zresztą jeszcze się nie skończyła. Nową interpretacją

<sup>32</sup> <https://www.webdesignerdepot.com/2009/05/the-evolution-of-cell-phone-design-between-1983-2009/> [dostęp: sierpień 2018].

<sup>33</sup> Informacje na temat usprawnień i klasyfikacji telefonów oraz sieci: <https://www.cnet.com/pictures/best-and-worst-smartphone-interfaces/>; <https://www.shoutmeloud.com/top-mobile-os-overview.html>; <https://www.mytechlogy.com/IT-blogs/1754/user-friendly-top-five-smartphones-that-are-easy-to-use/#.W21qytUzbIU> [dostęp: sierpień 2018].



seryjności może być jedna z prac Davida LaChapelle (zafascynowanego Warholem), Ściana pożądania, odnosząca się do kultu idola Justina Timberlake'a. Collage ze zdjęć aktora stanowi tło dla kobiecego aktu. Aczkolwiek w odniesieniu do multiplikacji cyfrowych i sposobu ich odbioru Anne Friedberg zaznacza, że obrazy te nie muszą wchodzić ze sobą w relacje, jak działo się to w pracach Warhola (Friedberg 2012: 343).

„Mega” w życiu codziennym używane jest jako synonim tego, co wielkie, stanowi także synonim tego, co fajne, świetne, wspaniałe; to najwyższy punkt na skali możliwości, radości, przyjemności, podziwu, uznania. Przykładami z mediów mogą być seriale dokumentalne *Mega-odkrycia*, *Megalotnisko w Dubaju* prezentowane na kanale „National Geographic”. Mega w reklamie wskazuje niekiedy na rozmiary, np. ekranu/telewizora, ale nie tableta czy smartfona, w odniesieniu do tych urządzeń będzie raczej mowa o jakości. „Mega” służy jako popularny „wytrych” określający znakomitość przedmiotu, obiektu, zjawiska, osoby itd.; np. „Wyglądasz mega” – sugeruje telewizyjny spot reklamowy butów firmy Deichmann (2018 rok)<sup>34</sup>. W kontekście nowych technologii, oznacza też liczbę pikseli, która w aparatach jest coraz większa, świadczy o dobrej rozdzielczości<sup>35</sup>. Przedrostek ten pojawia się niekiedy w nieoczekiwanych kontekstach, np. wybór prac Adama Podgóreckiego zatytułowany jest *Mega-sociology* (2016). We wcześniejszym tekście autor postulował megasocjologię jako perspektywę w socjologii dającą szerokie spojrzenie na życie społeczności, uwzględniającą wartości i kontekst kulturowy (Podgórecki 1999).

Maksymalne wykorzystanie swoich możliwości jest także istotnym wyznacznikiem znakomitej jakości, można „robić coś na maksa”, czyli z dużym zaangażowaniem, impreza „na maksa” jest doświadczeniem

<sup>34</sup> Przykładów można przytoczyć znacznie więcej: np. w gazetce reklamowej sklepu Biedronka (nr 29/2017) na obu stronach okładki czytamy o „megarabatach”: „min. 20% taniej. MEGA RABATY. Soki i nektary w kartonach” (20.07–26.07.2017). Z kolei „to będzie megatrudna robota!” – mówią specjaliści tatuażu o planowanych poprawkach na „koszmarnym”, źle wykonanym tatuażu w reklamie programu *Tatuaż do poprawki*, stacja Discovery Life, lipiec 2017.

<sup>35</sup> Na przykład w reklamie iPhone6 czytamy: „wszystko robisz łatwiej i szybciej. 12-megapikselowa kamera iSight rejestruje jeszcze ostrzejsze zdjęcia oraz wideo w olśniewającej rozdzielczości 4K. Dzięki Live Photos uchwycisz moment tuż przed wykonaniem zdjęcia i zaraz po nim, dzięki czemu statyczne kadry dosłownie ożyją na ekranie” („National Geographic” nr 9 [204], 2016, s. 3 bez paginacji).

totalnym lub skrajnym. Z kolei w reklamie jednego z „ekologicznych” wyświetlaczy w smartfonie pojawia się zapewnienie o „maksimum kolorów”. Z kultury konsumpcji pochodzą też zapewnienia, że produkty oferują „maksimum energii”, a w sklepach – „Tniemy ceny – na maksa!”. Z tych przykładów wynika, że „maks” to największa intensywność, zaangażowanie, wskazuje na charakter doświadczenia, które powinno być wielkiego formatu (mega), a jeśli dodamy do tego tendencję do seryjności, to te doświadczenia (maks i mega) powinny być zmnożone.

Określenia bywają niekiedy używane łącznie, a także oczekiwania wobec wydarzeń, przedmiotów, relacji międzyludzkich zawierają te trzy wskaźniki. Dotyczy to także planowania przestrzeni doświadczenia w świecie fizycznym, realnym<sup>36</sup>. Pomysł, by promować multiwrażenia, nie jest wszak nowy, lecz w kulturze nowych technologii zyskuje dodatkowe medium, jakim jest wirtualna rzeczywistość, twórcy dążą do osiągnięcia jak największego spektrum odczuć w tych doświadczeniach<sup>37</sup>. Multi, mega, maks odnoszą się do doświadczeń i produktów pozytywnie waloryzowanych.

Seryjność i multiplikacja pewnych treści znanych z tradycji czy też współczesnych produkcji medialnych może być świadectwem problemów z wyobraźnią, z jakimi zmagają się współczesna kultura. Triada multi, mega, maks pokazuje, w jaki sposób zmienia się charakter mediów, naznacza sposoby korzystania z technologii i nowych mediów, wskazuje na nawyki odbiorców i ich przyzwyczajenia narracyjne. Wielozadaniowość, wielozmysłowość, wielofunkcyjność sprawdzają się także w różnych dziedzinach konsumpcji, sprzyjać mogą „oszczędności”

<sup>36</sup> Na przykład w filmie dokumentalnym z serii „Księga Przestrzeni” omawiano park modernistyczny zaprojektowany przez Franciszka Krzywdę-Polkowskiego w Żelazowej Woli. Charakteryzując unowocześnienia, przeprowadzone z dbałością o charakter oryginału (np. odtworzenie elementów małej architektury) wskazywano na wielozmysłowość doświadczenia tej przestrzeni. Jedną z wypowiedzi (Bolesław Stelmach) przypomina, iż „architektura wynika z *genius loci*”, pomaga zobaczyć światło, poczuć zapach, powinna być odbierana wszystkimi zmysłami. Prezentowany w TVP Kultura, 2015, produkcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

<sup>37</sup> Jednakże rozbudowywanie tego medium, zwłaszcza w wymiarze *cinematic VR* nadal napotyka spore trudności techniczne i koncepcyjne, choć wirtualna rzeczywistość rozwija się dynamicznie w innych dziedzinach (Madary, Metzinger 2016, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/frobt.2016.00003/full> [dostęp: lipiec 2018]).

czasu, co ceni kultura pośpiechu (mimo że często jest to oszczędność pozorna<sup>38</sup>). Pojedyncze urządzenie w pakiecie ma zakres działania multi, natomiast mega i maks podkreślają przywiązanie do dobrej jakości. Oznacza to indywidualizację gustów, do użytkowników kierowane są oferty spersonalizowane<sup>39</sup>. Wielość wrażeń i ich intensywność także odnosi się do nadmiaru obrazu w sieci i życiu offline. Multi, mega, maks mówią o sposobie korzystania z kultury, są powiązane z doświadczeniami wymagającymi wielości, intensywności, dobrej jakości; odpowiadają za wytwarzanie „nadmiaru” także w sferze wizualnej.

## Multitematyczność w kulturze konwergencji

W dalszym ciągu trzon kultury staje się towarem wytwarzanym za pomocą wyspecjalizowanych osób i instytucji, ale publiczność nie jest już zupełnie pozbawiona głosu (por. Jenkins 2007). Przekształca te proponowane treści, bawi się produktami – zwłaszcza na poziomie idei. Ważnym aspektem twórczości „pospolitej” jest wykorzystywanie istniejących już dzieł czy dawnych motywów. Nie dotyczy to tylko kultury wizualnej, ciekawym przykładem może być literacki remake na zlecenie. W 2016 roku wydawnictwo Hogarth Press zaprosiło autorów różnych stylów i gatunków literackich do udziału w projekcie poświęconym osadzeniu Szekspirowskich dramatów we współczesnym świecie<sup>40</sup>. Pole wzajemnego oddziaływania

<sup>38</sup> Pojawiają się poradniki, jak unikać rozproszeń związanych z korzystaniem z mediów, np. dla nauczycieli (Wachter, Carhart 2018).

<sup>39</sup> Ta indywidualizacja może być pozorna, nie jesteśmy po przeczytaniu ulotki czy specyfikacji technicznej stwierdzić, czy parametry danego urządzenia będą rzeczywiście komfortowe dla użytkownika, czy rzeczywiście tego właśnie potrzebował.

<sup>40</sup> „Z okazji przypadającego w 2016 roku 400-lecia śmierci Szekspira brytyjski wydawca Hogarth Press zaprosił do współpracy bestsellerowych pisarzy. Powierzył im opowiedzenie na nowo najbardziej znanych dzieł wielkiego dramaturga. Owocem ich pracy i talentów literackich jest kolekcja współczesnych powieści, które zostaną wydane w kilkunastu językach na całym świecie. W Polsce książki ukażą się nakładem Wydawnictwa Dolnośląskiego pod szyldem PROJEKT SZEKSPIR. Cały projekt został objęty patronatem medialnym przez Lubimyczytać.pl, AMS i British Council. Partnerem projektu jest

tekstów kultury jest odrębnym tematem, tym, co jest najbardziej prawdopodobne – to inwersja czasowa w poznawaniu dzieł kultury. Często kolejność czytania, słuchania, oglądania jest przypadkowa, sensory przenikają się wzajemnie, który z efektów zadziała – pierwszeństwa czy świeżości<sup>41</sup>, tworząc w pamięci układ odniesienia i ślad tego doświadczenia.

Niekiedy trudno mówić o punktach odniesienia, nawet przestrzeń trwała nie ma znamion stałości. Jednakże tak działa kultura konwergencji współcześnie. Jak zauważa John Berger, „Reprodukcja, konstytuując swe odniesienie do obrazu oryginalnego sama staje się w rezultacie punktem odniesienia dla innych obrazów. Znaczenie danego obrazu zmienia się zależnie od tego, co znajduje się tuż obok lub co następuje zaraz po nim. To, co pozostaje z jego autorytetu, przenika cały kontekst, w którym obraz się pojawia” (Berger 1998: 29). Podobnie w odniesieniu do filmu można mówić o efekcie Kuleszowa, kontaminacji obrazowej, indukcji (obrazy zarażają się znaczeniem), często trudno stwierdzić dokładnie jak i jakie mogą być tego rezultaty.

Kolejnym pokoleniom przybliży się klasykę kultury, tradycję i bieżące osiągnięcia kultury popularnej, dawne dzieła, jeżeli zyskują odpowiednią reklamę dzięki promującym je osobistościom i mediom. Poznawanie dziedzictwa kultury popularnej i tradycji może wydawać się chaotyczne i destrukcyjne dla znaczeń, jakie niosą ze sobą dzieła (choć mogą tworzyć się nowe sensory i układy odniesienia). Przykładem kształtowania nowych wartości może być np. przedstawienie *Hamiltona* przygotowane przez wybitnego amerykańskiego artystę Lina-Manuela Mirandę. Historyczna, bardzo obszerna biografia Alexandra Hamiltona, jednego z ojców założycieli USA, została przetworzona na rapowany, ale kostiumowy musical, którego wartość potwierdził autorytet Broadwayu<sup>42</sup>. Wytworzona została nowa jakość kulturowa, konglomerat tego,

Matras S.A.” (<http://www.szekspir.lubimyczytac.pl/o-projekcie/> [dostęp: lipiec 2018]). Wśród tytułów znalazł się m.in. *Macbeth* autorstwa Jo Nesbø, *Burza: czarci pomiot* Margaret Atwood, *Otello. Ten nowy* Tracy Chevalier.

<sup>41</sup> Prawo pierwszeństwa wrażeń potwierdzane było w wielu badaniach; wyjaśnieniem mogą być także problemy z niejednoczesnym występowaniem funkcji pamięci – rozpoznawania i przypominania – o czym mówi choćby koncepcja Endela Tulvinga (por. Maruszewski 2003: 143–150).

<sup>42</sup> Poza rozgłosem musical zdobył wiele nagród: <https://www.theguardian.com/stage/2016/may/03/tony-awards-hamilton-musical-makes-history-with-16-nominations> [dostęp: lipiec 2018].

co dawne, i tego, co współczesne, przedstawienie teatralne zyskało status kultowego. W tym miejscu warto zatrzymać się przy innym „przedstawieniu” w reżyserii Mirandy, dostępnym w sieci. Klip to nagranie z autentycznego wesela; Lin-Manuel Miranda przygotował niespodziankę ślubną dla swojej żony: zaangażował weselników w zaśpiewanie *To Life*, jednej z piosenek z musicalu *Skrzypek na dachu*<sup>43</sup>, który należy do kanonu kultury amerykańskiej. Klip z tym niecodziennym nagraniem zamieszczony na YouTube zyskał sporo widzów (miał ponad 6 milionów odsłon<sup>44</sup>). Interesujące jest tu inne odniesienie: na wspomnianą inwersję czasową wskazuje jeden z komentarzy pod klipem *To Life* z filmowej wersji musicalu (z 1971 roku), z zapytaniem, „kto jeszcze trafił tu (czyli na nagranie z filmu) dzięki Mirandzie”<sup>45</sup>. Można uznać, iż jest to jeden ze sposobów funkcjonowania tradycji w sieci, w kulturze współczesnej i zapoznawania młodych pokoleń z tym, co dawne (w tym przypadku – „dawne” oznacza niecałe 50 lat). W przypadku materiałów wizualnych w sieci pierwszeństwo oglądania nie musi być równoznaczne z pierwszeństwem pojawienia się danej treści w kulturze. Z badań wynika, iż treści wizualne i inne, rozpoznawane jako swojskie, są postrzegane jako atrakcyjniejsze<sup>46</sup>. Dla młodej publiczności rozpoznającej Mirandę i oglądającej jego klipy na YouTube prywatna wersja *To Life* może być atrakcyjniejsza niż pochodząca z filmu.

Poza kolejnością oglądania można zwrócić uwagę na multiplikację motywów i narracji, co może być przejawem przywiązania do pewnych fabuł i dowodem na wyczerpywanie się pomysłów narracyjnych

<sup>43</sup> Pierwowzorem owej gry znaczeń jest musical *Fiddler on the Roof*, który przez wiele lat pozostawał przebojem Broadwayu, a w 1971 roku został sfilmowany przez Normana Jewisona.

<sup>44</sup> Zamieszczony w 2010 roku klip *To Life: Vanessa's Wedding Surprise*: <https://www.youtube.com/watch?v=KgZ4ZTTfKO8> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>45</sup> Oryginalna pisownia komentarza: „Linn Manuell Miranda brought me here. Anyone?” <https://www.youtube.com/watch?v=Vvr8AjT0aD0&list=PLhYOcrXvGIACKL7DIAhZmD31AQ1EIV29&index=10> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>46</sup> Wyniki badań psychologicznych potwierdzają, że jeśli przedmiot jest eksponowany nawet w czasie niedostępnym świadomej rejestracji zmysłowej, przy ponownym pojawieniu się w polu widzenia wydaje się nie tylko znajomy, ale również bardziej atrakcyjny niż to, co nowe. Nawet jeśli pozornie nie ma to dla nas znaczenia, nie „zwracamy uwagi”, nasza nieświadomość zanotowała te dane. Atrakcyjność znanego bodźca potwierdzają np. Bornstein 1989; Arkes, Boehm, Xu 1991.

czy niedostatki wyobraźni. Wędrujące motywy, nieustanne remaki seriali i filmów, także tych całkiem nowych, stanowią typowy krajobraz nowych mediów audiowizualnych, w tym także telewizji internetowych. Na przykład film *Pamięć absolutna* (*Total Recall*, reż. Paul Verhoeven, 1990) po 20 latach doczekał się powtórki (reż. Les Wiseman, 2012). Wizualnie wersje te dzieli przepaść, w nowej wersji tempo akcji, efekty specjalne, nawiązania do innych tekstów kultury popularnej tworzą dynamiczną i „mroczną”, niepowtarzalną narrację.

Niektóre fabuły cieszą się dużym powodzeniem, nie dotyczy to tylko adaptacji literatury pięknej. Hitchcockowska historia z *Okna na podwórze* (*Rear Window*, reż. Alfred Hitchcock, 1954) jest dla twórców nadal inspirująca. W filmie telewizyjnym pod tym samym tytułem (reż. Jeff Bleckner, 1998) sparaliżowany bohater grany przez Christophera Reeve’a (aktora znanego m.in. z roli Supermana) przeżywa tę samą historię w nowej scenarii społecznej, kulturowej, technologicznej. Z wielu motywów warto zwrócić uwagę na ukazanie niebezpieczeństw współczesnej technologii: skutków nieostrożnego korzystania z telefonu komórkowego. Wypadek, w którym bohater został sparaliżowany, spowodowała kobieta rozmawiająca przez telefon komórkowy podczas prowadzenia samochodu. Dodatkowymi bohaterami tej opowieści, podobnie jak w Hitchcockowskim oryginale, są przedmioty: aparat fotograficzny i telefon. W oryginalnej, pierwotnej wersji bohater wykonywał szlachetny i trudny zawód, był reporterem wojennym; aczkolwiek do złamania nogi doszło w kraju, gdy z poświęceniem i ryzykiem przygotowywał fotoreportaż z wyścigów. W drugiej historii, w filmie telewizyjnym, nieszczęśliwy przypadek zdecydował o unieruchomieniu bohatera na wózku. Historia jest tym bardziej dramatyczna, że paraliż bohatera, trudności z samodzielnym oddychaniem (oddycha przez rurkę) uniemożliwiają mu normalne funkcjonowanie; dziennikarz z pierwotnej narracji jest uwięziony w gipsie i w domu przebywa jedynie tymczasowo. Schemat fabularny jest obecny także w odcinkach dwóch amerykańskich seriali kryminalnych *CSI New York* i *Castle*. W pierwszym z nich szef działu nowojorskich laborantów, Mac Taylor, po postrzale na służbie (podobnie jak w narracji Hitchcocka) spędza w domu czas rekonwalescencji. Też jest świadkiem morderstwa w budynku naprzeciwko, sprawcę zbrodni udaje się pochwycić dzięki wspólnym wysiłkom kolegów z pracy wierzących w jego relację, mimo braku dowodów i mizernych poszlak. Z kolei w serialu *Castle* tytułowy bohater, pisarz powieści kryminalnych Richard Castle, złamał nogę

i nudzi się w domu<sup>47</sup>. Jemu za narzędzie obserwacji służy potężna lornetka, wizualnie jest to nawiązanie do obiektywu, którego używał bohater filmu *Okno na podwórze*. W wymienionych narracjach telekomunikacja między bohaterami odgrywa kluczową rolę. W wersji oryginalnej, Hitchcockowskiej, korzysta się z telefonu stacjonarnego (piękny, stylowy egzemplarz); wspomina się też o depeszach. W następnych przykładach ważne są telefony komórkowe, coraz nowszej generacji, z możliwościami nagrywania filmów i robienia zdjęć.

Od czasu rozpoczęcia rewolucji cyfrowej pewne przedmioty przeszły do historii. Przykładem jest telefon z kablem podłączony do gniazdka. Dla młodych pokoleń trudności ze zrozumieniem może sprawiać film *Matrix* (reż. Andy i Larry Wachowski, 1999<sup>48</sup>), który pokazuje bezpieczne łączenie się z siecią za pomocą takiego właśnie tradycyjnego, analogowego aparatu. To epoka sprzed rozpowszechnionych broadbandów, co ciekawe, takie połączenie jest „bezpieczne” dla hakerów, trudne do zlokalizowania. Telefony publiczne znikają z krajobrazu miejskiego stopniowo<sup>49</sup>, aczkolwiek w Londynie słynne, piękne, czerwone budki telefoniczne nadal stanowią atrakcję turystyczną, służą do pamiątkowych zdjęć. Przekształcenie telefonu uwięzionego w jednym miejscu w domu,

<sup>47</sup> Castle dostał lornetkę, by mógł czymś się zająć, a alternatywą dla własnych przygód miało być śledzenie życia innych ludzi. Również on jest świadkiem morderstwa, znajomi z wydziału zabójstw nie dowierzają mu, uważają za histeryka i nie chcą zająć się sprawą. Po wielu wysiłkach Richard Castle decyduje się wziąć sprawę we własne ręce – i o kulach udaje się do mieszkania podejrzanego. Nie jest to zbyt rozsądne, ale w obcym mieszkaniu witają go wszyscy przyjaciele, a także ludzie, których podejrzewał o zbrodnię, pojawia się też rzekoma „ofiara” zbrodni. Przyjaciele i znajomi znali na wskroś charakter Castle’a, wiedzieli, że złamana noga nie powstrzyma go i mimo niesprawności, zapagnie tropić zbrodnię. Otóż wszyscy ci ludzie byli zaangażowani w przygotowanie przedstawienia dla Castle’a, które było urodzinowym prezentem od narzeczonej, detektyw Kate Beckett. Oprócz fabuły *Okna na podwórze* wykorzystano tu schemat filmu *Gra* (reż. David Fincher, 1997). Reakcja pisarza jest niejednoznaczna, wzburzonym głosem stwierdza, że wszyscy „spiskowali”, ale gniew ustępuje wzruszeniu: „to najlepszy prezent, jaki w życiu otrzymałem”.

<sup>48</sup> W trakcie reżyserowania występowali jako The Wachowski Brothers, obecnie – siostry Wachowski, Lana i Lilly (za: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

<sup>49</sup> Polski film z telefonem w roli głównej, *Lekarstwo na miłość* (reż. Jan Batory, 1966), też jest już reliktem przeszłości. Niewiele osób pamięta dokładnie czasy PRL, gdy nie w każdym domu był telefon (i połączenia, które przechodziły przez „centralę”), a pod budkami telefonicznymi ustawiały się kolejki.

w urządzenie mobilne, które można mieć stale przy sobie, nie wydaje się wielkim przełomem, dochodziło do niego stopniowo – pojawiały się telefony bezprzewodowe – a idea jest z lat 40. XX wieku, choć wówczas nie było odpowiednich technologii do jej realizacji<sup>50</sup>. Interesujące są natomiast wizje z dziedziny *science fiction*. We wspomnianych wersjach filmu *Pamięć absolutna* ważna jest technologia i rozwiązania, których w życiu pozaekranowym jeszcze nie ma. Pod tym względem obie wersje są równie interesujące. W filmie z 1990 roku są to hologramy, różne komunikatory wizualne, w tym wideotelefon; świadczą one o przemianach technologicznych, o futurystycznej wizji<sup>51</sup>. W wersji z 2012 roku telefony także się pojawiają, m.in. jako wszczepiona w dłoń struktura (wystarczy unieść świecąca dłoń do ucha, by odebrać połączenie).

W serialach kryminalnych, ale także w kinie problemem jest wizualizacja przemian technologicznych, głównie w dziedzinie mediów. Trudno w krótkiej narracji audiowizualnej zwięźle i sensownie opowiedzieć o przekształceniach, które zadziały się dla doświadczających tych zmian mimowolnie, automatycznie. Oswajanie się z nowinkami technicznymi było codziennym zadaniem, a nie wyzwaniem, jak zaliczenie kilku semestrów studiów w ciągu jednego tygodnia, gdy ktoś uczy się nowych technologii, ich działania, funkcji „od zera”. Przywołam kilka przykładów. Francuski serial kryminalny *Falco* opowiada o policjancie, który po postrzale zapadł w śpiączkę, w której trwał 22 lata. Przypadki zbrodni tropionych przez detektywów nie są aż tak interesujące, jak próba ukazania zmian rzeczywistości technologicznej, kulturowej i społecznej. Przez te lata zmieniły się obyczaje, moda, technologia; pojawiły się komputery, bez których praca nie wydaje się obecnie możliwa<sup>52</sup>. Dostosowując się do

<sup>50</sup> Nawet pierwsze komórki z lat 70. XX wieku nie były szczególnie popularne ze względu na brak infrastruktury (por. Challoner, red., 2014: 811).

<sup>51</sup> Wideofony są używane, ale nie tak powszechnie, jak w narracji filmowej; komunikacja wizualna w smartfonach jest energochłonna; a np. na Skypie włączona kamera może powodować opóźnienia i zniekształcenia przekazu.

<sup>52</sup> Jednakże pomysł nie jest nowy, takie historie znacznie wcześniej pojawiały się w kinie. Ciekawym przykładem jest tu *Hibernatus* z 1969 roku (reż. Édouard Molinaro), w którym uznano, że osoba, która przespała 100 lat, nie będzie w stanie podźwignąć się z szoku kulturowego. Trudno wyjaśnić wszystkie zmiany obyczajowe, technologiczne, rozwój środków transportu, mediów; potencjalne nieporozumienia stanowiły kanwę komedii. Bliższy czasowo wspomnianym serialom jest film *Good bye, Lenin!* (reż. Wolfgang Becker, 2003), w którym pokazano podobny problem, nagle ktoś budzi się w innej rze-



nowych czasów, cudownie i gwałtownie przebudzony, próbuje zrozumieć je i szukać środka na „dogonienie życia”, nie dojrzywał wraz z technologiami, w życiu osobistym zaś „przespał” dzieciństwo i dorastanie własnej córki. Czas zatrzymany śpiączką ruszył po 20 latach, by pokazać, jak należy uczyć się życia we współczesnym świecie. Zaczęłam omówienie od *Falco*, klonu dramatu policyjnego, z bohaterem, który mierzy się z własną przeszłością, nie tylko z terażniejszością. Inne wcielenie przebudzonego ze śpiączki detektywa – *Ostatni gliniarz*, *Der Letzte Bulle* – jest prawdziwym wytworem lat 80., człowiekiem, który nie słyszał o politycznej poprawności. Serial niemiecki jest tu pierwowzorem<sup>53</sup>. Oba seriale ukazują także bezradność wobec technologii. Francuski klon niemieckiego pierwowzoru nie jest jedynym, jest też estońska, rosyjska, amerykańska wersja. Porównanie wszystkich dałoby ciekawy obraz różnic kulturowych i pozwoliło też wydobyć sedno tej opowieści, która najwyraźniej jawi się jako uniwersalna. Przykłady te mówią o ekspansji technologii, a także o typowej dla kultury skłonności do powielania tego samego motywu (multi).

Multiplikacja tych samych wątków pozostaje reinterpretacją dawnej historii w nowych dekoracjach, zgodnie z opinią Umberto Eco, publiczność oczekuje takich praktyk medialnych (Eco 1985). Nowe „opakowanie” dla starych pomysłów, ich reinterpretacja, nie dostarcza nowej wiedzy o naturze ludzkiej, niekiedy pokazuje zmiany obyczajów i kultur. Z drugiej zaś strony niedostatek oryginalnych historii oznaczać może także wyczerpanie pewnych formuł narracyjnych. Czy problem jest głębszy i wskazuje może na „koniec kina”<sup>54</sup>, koniec narracji audiowizualnych tego

czywistości politycznej, i te przekształcenia są kluczowe dla narracji. Zderzenie kultur to także wewnętrzne przemiany w kulturze, która nie jest tworem stałym.

<sup>53</sup> W polskich sieciach kablowych zaprezentowano obydwa seriale. Narracja w niemieckim serialu jest dużo swobodniejsza, zawiera więcej humoru, balansującego niekiedy na krawędzi dobrego smaku. Różnice kulturowe widoczne są w sposobie narracji, w lękach bohaterów, w serii kulturowych zdziewień. Falco jest bohaterem tragicznym, a jego niemiecki pierwowzór – rubasznym, ale też uroczym rozrabiaką. Obaj pod rozmaitymi maskami skrywają szlachetną naturę i dobrą duszę. Więcej szaleństwa i pospolitego „romantyzmu” ma w sobie niemiecki pierwowzór.

<sup>54</sup> Warto zaznaczyć, że serie w kinie też się pojawiały, nawet we wczesnym okresie, np. Fantomas doczekał się kilkudziesięciu filmów w okresie niemym kina, od pierwszego filmu w 1908 roku. Bohaterami seryjnymi był także tramp Charliego Chaplina czy postaci komediowe takie jak Flip i Flap. Były to szczególne „seriale” w formie filmów kinowych

typu, nie jest pewne. Kino traci rozmach narracyjny, giną kanony, powtarzają się nieustannie ci sami bohaterowie. Usztywniły się opowieści i typy bohaterów. Zastanawiać się można, czy to kolejny dowód na ograniczoność wyobraźni, czy jedynie na popularność pewnych historii.

(nie było wówczas telewizji), współczesne seriale telewizyjne odpowiadają na potrzeby widowni, a zwłaszcza na potrzebę ciągłości, „ciągów dalszych”; co można osiągnąć poza bardzo kosztowną produkcją filmową. Potrzeba serialu zauważona została także przez nową formułę medialną – Netflix.

## Rozdział 2.

# Wizualny smog. Niezamierzone konsekwencje rozwoju technologii w kulturze konwergencji XXI wieku

## Niezamierzone konsekwencje rozwoju technologii w kulturze XXI wieku

Niezamierzone konsekwencje wynalazków i rozwiązań technologicznych oznaczają nieprzewidywane, a niekiedy niepożądane skutki ich upublicznienia lub upowszechnienia. Ulga, z jaką powitano samochody w miastach, które uznano za innowację ekologiczną, ulepszającą stan sanitarny miasta, higienę mieszkańców i likwidującą część problemów zdrowotnych jest tu ciekawym przykładem (por. Levitt, Dubner 2011: 22–23). Nie spodziewano się wówczas takiej powszechności samochodów i powodowanych przez nie zanieczyszczeń<sup>1</sup>, konieczności przebudowy ulic, wyznaczania miejsc do parkowania itd.

O niezamierzonych konsekwencjach technologii mowa jest wówczas, gdy dany wynalazek zaczyna żyć życiem innym niż planowany przez swojego wynalazcę. Ekstremalnym przykładem może być tu krzesło elektryczne<sup>2</sup>, zastanawiać się można, czy wchodziło w zakres wyob-

<sup>1</sup> Zwłaszcza że w dużych miastach w Stanach Zjednoczonych popularne były taksówki z napędem elektrycznym (por. Challoner, red., 2015: 322).

<sup>2</sup> Krzesło elektryczne zostało przedstawione jako humanitarne narzędzie do zabijania, miało być „synonimem bezbolesnej śmierci” (serial *Historia wynalazków; Sparks of Invention*, reż. Ben Goold, 2015, odc. 1, prezentowany w polskich sieciach kablowych na

rażeń twórców sieci elektrycznych i rzeczników powszechnej elektryfikacji? Nawet w odniesieniu do pospolitych zastosowań zauważyć można nieprzewidziane konsekwencje: elektryczność służy oświetlaniu mieszkań, co wydłużyło przeciętny dzień, spowodowało zmiany rytmu dobowego człowieka, sprzyjać może bezsenności itd. Energia elektryczna jest obecnie tak niezbędna, że wręcz niezauważalna w życiu codziennym krajów zachodnich. Korzysta z jej dobrodziejstw kultura wizualna, a inwazja obrazów może stanowić odległą i niezamierzoną konsekwencję całej serii wynalazków służących okiełznaniu elektryczności<sup>3</sup>. Jednakże analizując niezamierzone konsekwencje rozwoju technologii, najczęściej nie sposób wyizolować jeden tylko czynnik, który oddziałuje na konkretne realia i rewolucjonizuje życie społeczne – zazwyczaj jest to zestaw czynników, cały kompleks równoległych zjawisk czy wydarzeń (czy omówione wcześniej spłaty kulturowe).

## Zanieczyszczenie światłem jako nieoczekiwany efekt rozwoju technologii

O problemach i zagrożeniach związanych z zanieczyszczeniem światłem mówi się od niedawna. W badaniach nad ochroną środowiska i ekologią dostrzeżono konsekwencje tego rodzaju zanieczyszczenia. Wskazują one, jak elektryczność, wyróżnik naszej cywilizacji, może niekorzystnie wpływać na ekosystem. Na przykład sztuczne światło może być niekorzystne dla przetrwania zwierząt, są wypłaszane ze swoich dawnych środowisk, zakłócony jest rytm dobowy zwierząt, a także człowieka<sup>4</sup>.

kanale Planete+). Krzesło miało też wykazać wyższość prądu zmiennego nad prądem stałym (Challoner, red., 2015: 470).

<sup>3</sup> Warto przypomnieć rzecz oczywistą, iż zasilanie jest niezbędne także w przypadku tworzenia, przechowywania i prezentacji współczesnych obrazów.

<sup>4</sup> W przypadku ludzi sprawa jest dużo bardziej złożona niż zaburzenie rytmu dobowego i naturalnych cykli w życiu codziennym. Jonathan Crary wiąże te zmiany z wymogami postindustrialnej fazy w rozwoju społeczeństw: „Oświetlony, pozbawiony cieni świat 24/7 to ostateczna faza kapitalistycznego złudzenia, że dotarliśmy do punktu

W miastach światło stanowi także część szaty informacyjnej<sup>5</sup>, zarówno poprzez neony reklamowe, oświetlenie wystaw, a także świetlną stylizację miast. W miastach zachodnich wprowadza się oświetlenie fasad, kierując reflektory na elementy architektoniczne (Aleksander Wallis wspomina o takich praktykach w Paryżu w latach 70. XX wieku, Wallis 1979: 110). Po transformacji w miastach polskich naśladuje się wzory zachodnie i w tym zakresie, m.in. dostrzegając potencjał turystyczny rozwijających się miast. Ważne elementy architektury w centrum miasta są odpowiednio oświetlane w Gdańsku, Krakowie, Warszawie itd. Zabawy światłem i kolorem, wzorem świetlnym częste są w okresie świąt Bożego Narodzenia i w karnawale<sup>6</sup>. Ujmowanie tego rodzaju dekoracji, ozdób w kategoriach estetycznych i promocyjnych dla danego miejsca odwraca uwagę od konsekwencji natury ekologicznej, niemal nieustannego wysokiego poziomu światła w środowisku życia ludzi i zwierząt. Ponadto dbałość o zasoby energii wydaje się nieistotna, gdy w grę wchodzi prestiż miejsca. Mamy tu do czynienia z kolejną antynomią kultury – ścierają się dwie postawy: proekologiczna i konsumpcyjna (promocja miasta, promocja sponsorów dekoracji świetlnej itd.).

W 2018 roku aż 187 państw zostało objętych akcją WWF „Godzina dla Ziemi”, zachęcającej do wyłączenia oświetlenia i urządzeń elektrycz-

po historii (...) 24/7 to czas niezróżnicowany, w którym kruchość ludzkiej egzystencji jest coraz gorzej tolerowana, a sen przestaje być czymś koniecznym i nieuniknionym. W jego ramach idea pracy pozbawionej przerw i ograniczeń wydaje się rozsądna lub wręcz normalna” (Crary 2015: 22).

<sup>5</sup> Szata informacyjna miasta to znaki drogowe, tablice informacyjne, neony, sygnalizacja świetlna, plansze i banery reklamowe itd., nawiązanie do tego tematu będzie w rozdziale 7 poświęconym miastu jako megamedium.

<sup>6</sup> W Warszawie na niektórych budynkach regularnie aranżowana jest iluminacja, np. w roku 2015 na Pałacu Staszica „tańczyły” wieczorami spadające fioletowe gwiazdki; na Pałacu Namiestnikowskim z okazji Święta Niepodległości w roku 2016 pojawiły się barwy narodowe. Piękne dekoracje świetlne zdobią Nowy Świat, Krakowskie Przedmieście, ulicę Świętokrzyską, park w Łazienkach. Pałac Kultury także systematycznie jest oświetlany (najczęściej na fioletowo). Aczkolwiek zdarza się też symboliczne wykorzystanie barw – jak np. w roku 2014, w trakcie konfliktu na Ukrainie, Pałac został oświetlony w barwach Ukrainy (przykład zawdzięczam doktorantce, Antoninie Siemionowej, piszącej pracę na temat postaw Polaków i Słowaków wobec sąsiadów).

nych na pół godziny<sup>7</sup>. Wyłączanie światła nie jest obecnie uważane za życiową konieczność, jak np. w czasie drugiej wojny światowej, w wielu miastach Europy stosowano zaciemnienie, by uniknąć bombardowania. Zaciemnianie było zakorzenione wówczas w poczuciu zagrożenia i powszechnej niepewności (por. Jarecka 2009: 205–206). Obecnie w warunkach względnego pokoju, gdy wojny toczą się na obrzeżach zachodniego świata, nawet światły obywatel nie widzi potrzeby dostosowania się do ekologicznych ostrzeżeń. Ekologiczne wołanie o rozsądne używanie energii elektrycznej, by oszczędzać zasoby surowców naturalnych, nie trafiają na podatny grunt<sup>8</sup>. Zbyt wiele urządzeń, z których korzystamy, potrzebuje energii do działania, najczęściej elektrycznej. Mimo iż jest to sprawa dotycząca infrastruktury, decyzje podejmowane indywidualnie też są ważne. Zagrożenia związane z wyczerpywaniem się zasobów nie są bezpośrednio widoczne, ale też nie niosą potencjału komercyjnego. Od lat walka z niewidzialnym zagrożeniem dla zdrowia – z zarażkami – przynosi sukces wielu firmom i korporacjom. Walka z zanieczyszczeniem świetlnym (w dalszej kolejności także zanieczyszczeniem wizualnym) – nie leży w interesie żadnej korporacji. Niewykluczone jednak, że w przyszłości zwolennicy zrównoważonego rozwoju zadbają o dobrostan w tej dziedzinie dla obecnych i przyszłych pokoleń<sup>9</sup>, idea ta wpisuje się także w rozważania nad epoką antropocenu<sup>10</sup>. Poza tym widoczna jest tu kolejna

<sup>7</sup> <https://www.wwf.pl/aktualnosc/rekordowa-godzina-dla-ziemi-wwf> [dostęp: czerwiec 2018].

<sup>8</sup> Dane na temat zużycia energii elektrycznej są dostępne online: [https://webstore.iea.org/download/direct/2261?filename=electricity\\_information\\_%202018\\_overview.pdf](https://webstore.iea.org/download/direct/2261?filename=electricity_information_%202018_overview.pdf) [dostęp: sierpień 2018]. Energia odnawialna jest ważnym tematem ekologii, poszukiwanie nowych źródeł energii staje się koniecznością: <https://globalna.ceo.org.pl/fizyka-geografia-biologia/artykuly/biopaliwa-czy-sa-odpowiedzia-na-kryzys-energetyczny> [dostęp: sierpień 2018].

<sup>9</sup> Wśród priorytetów zrównoważonego rozwoju, który notabene jest wpisany w polską konstytucję (art. 5), jest ochrona bioróżnorodności, a zanieczyszczanie światłem nie sprzyja jej zachowaniu. Na temat zrównoważonego rozwoju powstało wiele opracowań, warto zwrócić uwagę na popularyzację tematu w dostępnych w sieci publikacjach, np. <http://sendzimir.org.pl/magazyn> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>10</sup> Samo bowiem stwierdzenie oddziaływania człowieka (poprzez wydobywanie surowców, produkcję i zanieczyszczenia, deforestację ogromnych obszarów planety, czego konsekwencje są widoczne w skorupie ziemskiej, zmianach klimatu itd.) jest dopiero początkiem dyskusji, w której zaznacza się wspólną odpowiedzialność za losy Ziemi, co

antynomia – ekologia *versus* ignorancja i nieczułość na zjawiska i problemy o odległych konsekwencjach, co może też wynikać z braku wyobraźni lub emocjonalnego dystansu wobec niedookreślonej przyszłości. Natomiast nowe media i platformy komunikacyjne, takie jak np. Twitter i Instagram, są wykorzystywane w celach prospołecznych, w różnych akcjach „świadomościowych”. Na przykład Leonardo di Caprio Foundation<sup>11</sup> aktywnie działa na wymienionych forach społecznościowych. Filmy opowiadające o zniszczeniach środowiska, o zmianach klimatu itd. są udostępniane w wolnych zasobach. Posty dotyczą ochrony środowiska naturalnego, ochrony ginących gatunków, sprzątania świata, a najogólniej rzecz ujmując, zachęcają do postaw proekologicznych, sprzyjają kształtowaniu świadomości zrównoważonego rozwoju.

NASA wskazuje miejsca „naturalnych planetariów”, w których niebo nie jest skażone cywilizacyjnym oświetleniem. Informacje na temat zaśmienia światłem są ważne przy obserwacji nieba, a z drugiej strony światła wielkich miast tworzą punkty odniesienia dla pilotów, którzy nie zawsze mogą polegać na urządzeniach nawigacyjnych. W świadomości potocznej jednak oświetlenie miast uważane jest za standardowe, powszechne, choć wraz z innymi konsekwencjami rozwoju i postępu technicznego w wielkich miastach niekorzystnie wpływa na stan zdrowotny społeczeństw<sup>12</sup>. Jednakże nie sposób oprzeć się urokowi widoku rozświetlonej Ziemi przekazywanego przez satelity<sup>13</sup>, oświetlenie Ziemi jest też oznaką antropocenu.

Wśród najbardziej zanieczyszczonych światłem miast na świecie są Ateny, Londyn, Paryż, Las Vegas, Nowy Jork, a na pierwszym miejscu Tokio<sup>14</sup> (Falchi, Cinzano et al. 2016). Żadne z polskich miast na tej liście

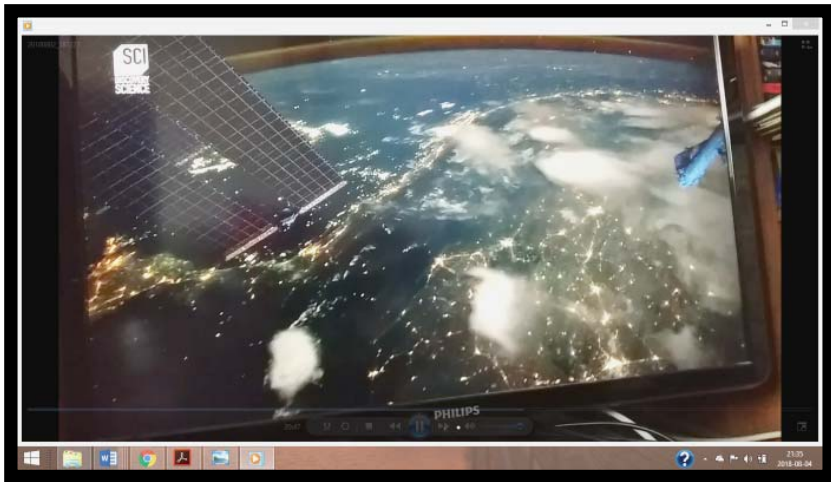
oznacza odpowiedzialne korzystanie z nauki i technologii, a także edukację (por. Leinfelder 2013; Laird 2017).

<sup>11</sup> Praca fundacji poświęcona jest długofalowej trosce o zdrowie i dobrostan wszystkich mieszkańców Ziemi, działa ona w czterech obszarach: gatunki, oceany, klimat, „dzika przyroda”, <https://leonardodicaprio.com/> [dostęp: sierpień 2018].

<sup>12</sup> Na skutki zdrowotne sztucznego oświetlenia zwraca uwagę raport Komisji Europejskiej: [https://ec.europa.eu/health/scientific\\_committees/opinions\\_layman/artificial-light/en/1-2/3-effects-living-organisms.htm#0](https://ec.europa.eu/health/scientific_committees/opinions_layman/artificial-light/en/1-2/3-effects-living-organisms.htm#0) [dostęp: lipiec 2018].

<sup>13</sup> W popularnonaukowej pracy Steven Johnson zauważa, że „Dzisiaj nocne niebo świeci sześć tysięcy razy jaśniej niż przed stu pięćdziesięciu laty” (Johnson 2015: 212).

<sup>14</sup> Atlas światowych zanieczyszczeń światłem został opublikowany w 2016 roku w piśmie „Science Advances”, por. <http://advances.sciencemag.org/content/2/6/e1600377.full> [dostęp: lipiec 2018]. W Polsce dane te były popularyzowane w internecie: <http://www.>



**Fot. 7** Kadr z filmu dokumentalnego *Zagadki Ziemi*, ukazujący rozświetlone miasta na Ziemi

jeszcze nie widnieje, ale zanieczyszczenie światłem w Polsce też jest problemem, na co wskazuje np. organizowanie parków ciemnego nieba<sup>15</sup>. Zanieczyszczenie światłem wydaje się zagadnieniem niszowym, a jednak może prowadzić do wielu konsekwencji zdrowotnych np. światłowstrętu, nadwrażliwości na światło w niektórych schorzeniach czy w niedyspozycjach fizycznych, zmęczeniu; konsekwencji związanych z dystrybucją energii, co wskazuje na potencjalne trudności mieszkańców miast (Falchi et al. 2016: 15–16). Warto zwrócić uwagę na nieoczywiste, odległe konsekwencje nieustannego oświetlenia miast i terenów zamieszkałych, np. brak snu i wynikające z tego zmęczenie, co w rezultacie powoduje spadek wydajności pracy, a także wypadki samochodowe powodowane przez niewyspanych kierowców<sup>16</sup>.

[o2.pl/hot/przyjrzyj-sie-taki-widok-niedlugo-bedzie-luksusem-6003652955489409a](http://o2.pl/hot/przyjrzyj-sie-taki-widok-niedlugo-bedzie-luksusem-6003652955489409a); <http://kobieta.onet.pl/dom/zanieczyszczenie-swiatlem-grozne-dla-ludzi-i-zwierzat-czym-jest-to-zjawisko/gjlbhb> [dostęp: czerwiec–lipiec 2016].

<sup>15</sup> Przykładem może być Park Gwiazdnego Nieba w Bieszczadach czy Izerski Park Ciemnego Nieba, informacje na ten temat rozpowszechnia projekt „Ciemne niebo”, którego celem jest ochrona ciemnego nocnego nieba: <https://www.ciemneniebo.pl/pl/obszary-cn-000> [dostęp: sierpień 2018].

<sup>16</sup> Z badań przeprowadzonych w USA wynika, iż „od początku dwudziestego wieku ilość przesypanego przez nas czasu zmniejszyła się o 25%”. Problem dotyczy wszystkich kra-



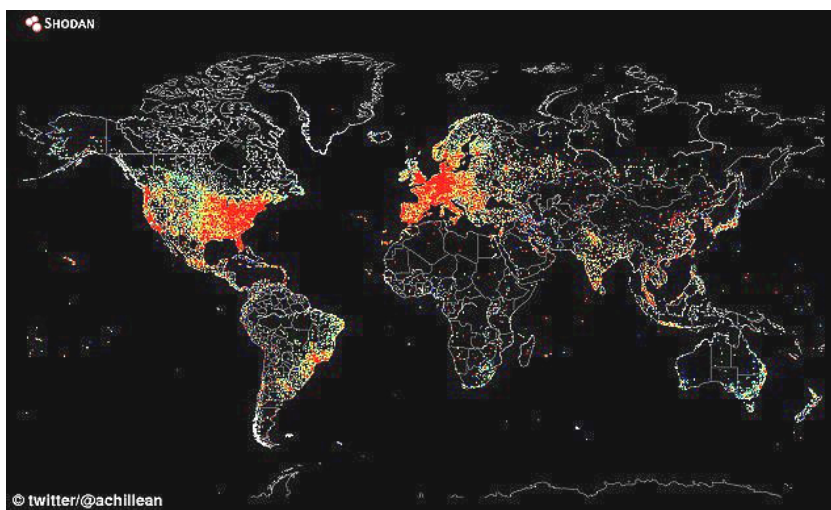
Zanieczyszczenie światłem nie jest częstym tematem medialnej codzienności<sup>17</sup>, pojawiają się informacje, ale nie są one powszechnie komentowane czy dyskutowane. Wydaje się, że nie jest to zagrożenie tak szkodliwe jak np. smog czy „dziura ozonowa”, oskarżana o wywoływanie ocieplenia klimatu. Produkcje kultury popularnej rzadko nawiązują do tego tematu, jednym z przykładów może być odcinek serii kryminalnej *CSI New York*, w którym przemoc ma swoje źródło w takim zanieczyszczeniu środowiska. W centrum miasta do rozświetlonych reklamowych neonów dołączył „żywy billboard”: na zewnątrz wieżowca, na podeście zorganizowano scenę, na której tańczyły modelki. Dla cierpiącego na bezsenność mężczyzny jest to źródło dodatkowego stresu, próbuje on zniszczyć tę konstrukcję reklamową, wystrzelivując w kierunku „żywego billboardu” piłki baseballowe, raniąc zresztą jedną z modelek. Osiągnął swój cel – reklama zniknęła, ucichły też dźwięki nieustannej „imprezy” (nie tylko światło było tu bowiem destrukcyjnym dla zdrowia czynnikiem).

Warto zaznaczyć, jak zanieczyszczenie światłem wiąże się z kulturą wizualną. Tu także można dostrzec antynomię: wiele osób z pokolenia korzystającego namiętnie z rozmaitych urządzeń elektrycznych deklaruje ekologiczną postawę wobec świata. Jednak nie jest to nawet podejście indywidualistyczne, ale egoistyczne – gdyż w praktyce oznacza korzystanie z tego, co jest dobre jednostkowo (ekologiczna żywność, herbatki bez dodatków chemicznych, rezygnacja z detergentów, z tego, co jest aktualnie uważane za szkodliwe). Natomiast postawa ekologiczna jest społecznościowa, zakłada dbałość o przyszłe pokolenia, a niekiedy też myślenie w kontekście globu (tak jak w założeniach rozwoju zrównoważonego). Poza tym energia elektryczna jest niezbędna przy dużej ilości sprzętu, z którego korzystają użytkownicy nowych mediów; wykorzystywana jest także do utrzymania infrastruktury sieci telekomunikacyjnej, o której zazwyczaj użytkownik nie myśli. Zanieczyszczenie światłem w mieście to m.in. dekoracje zabytków czy ważnych budowli, oświetlenie ulic, ale też świecące długo w noc ekrany telewizorów, tabletów, smartfonów. Nie powinno zatem dziwić, iż np. obszary największego zanieczyszczenia

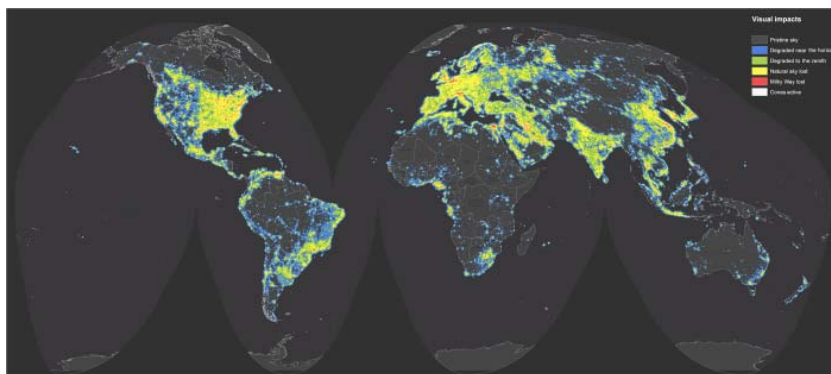
jów świata, aczkolwiek badania są niesystematyczne i nieporównywalne. Jeśli zaś chodzi o wypadki związane z zasypianiem za kierownicą, szacuje się, że w Stanach takich wypadków jest ok. 50 000 rocznie, w tym ok. 1500 śmiertelnych (Penn, Zalesne 2011: 128–133).

<sup>17</sup> <http://kobieta.onet.pl/dom/zanieczyszczenie-swiatlem-grozne-dla-ludzi-i-zwierzat-czym-jest-to-zjawisko/gjlbhb> [dostęp: marzec 2017].

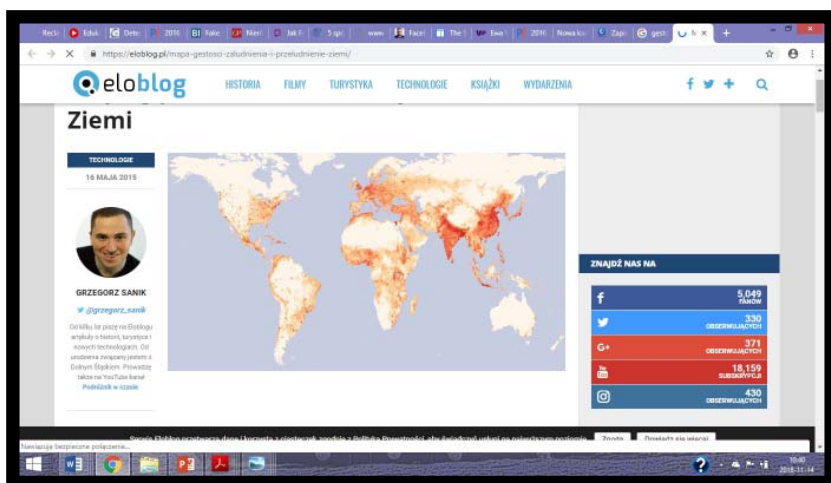
światłem to także tereny, na których intensywnie korzysta się z internetu, nie ma tu stuprocentowej odpowiedniości, ale tendencja jest zachowana. Warto zaznaczyć, iż obszary intensywnego korzystania z internetu nie pokrywają się z obszarami o największej gęstości zaludnienia. Oczywiście wydaje się, że najintensywniejsze korzystanie z internetu będzie zwią-



**Fot. 8** Zasięg internetu według badań brytyjskich (<http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2765267/The-world-wide-spread-Map-reveals-internet-penetrates-countries-globe-areas-not-online.html> [dostęp: czerwiec 2018])



**Fot. 9** Tereny największego zanieczyszczenia światłem (ilustracja pochodzi z tekstu *The new world atlas of artificial night sky brightness* [Falchi et al. 2016])



**Fot. 10** Gęstość zaludnienia na świecie (zrzut ekranu strony <https://eloblog.pl/mapa-gestosci-zaludnienia-i-przeludnienie-ziemi/> [dostęp: czerwiec 2018])

zane z wielkimi miastami, co jest prawdą w odniesieniu do krajów europejskich i Stanów Zjednoczonych. Natomiast wiele obszarów Azji i Afryki o dużej gęstości zaludnienia<sup>18</sup> nie jest w zasięgu internetu, co można stwierdzić, porównując poniższe mapy (zob. fot. 8 i 10).

Omówiony problem dotyczy ochrony środowiska naturalnego i ekologia odnosi się tu do zjawisk globalnych i ich lokalnej reprezentacji. Jednakże media też są częścią tego problemu.

## Ekologia mediów: zanieczyszczenia wizualne

Ilość obrazów, z którymi styka się człowiek współczesny, stała się „ogromna” od czasów ilustrowanej prasy<sup>19</sup>, pocztówek, wprowadzenia filmu do kultury popularnej. Ilustrowane magazyny, codzienna fotografia coraz

<sup>18</sup> <https://data.worldbank.org/indicator/EN.POP.DNST> [dostęp: czerwiec 2018].

<sup>19</sup> W polskiej tradycji w „1882 – w warszawskim «Wędrowcu» pojawiają się po raz pierwszy ilustracje fotograficzne” (Dziki 2006: 42). Wcześniej zaś wykorzystywano fotografię jako podstawę do przygotowania rycin (por. Nowak-Mitura 2015: 160).

powszechniej wykorzystywana, przyczyniały się do wizualnego szaleństwa, nieustannego wzbogacania naszych czasów o coraz to nowe media i możliwości konsumpcji wizualnej. Z danych dotyczących Facebooka z roku 2012 wynika, iż użytkownicy udostępnili 30 miliardów obrazów, a codzienne „polubienia” dochodzą do 2,5 miliardów (Lee et al. 2015: 552). Vilém Flusser zaś uważa, że zanieczyszczenia wizualne to głównie „pstrokacizna” wynikająca z barwności fotograficznego uniwersum<sup>20</sup> (Flusser 2015: 122).

W XXI wieku obrazy produkowane przez przygotowane do tego instytucje, a także przez amatorów, anektują coraz to nowe obszary, w tym cyberprzestrzeń. W roku 1990 opracowano system sieci globalnej (www), a pierwszym umieszczonym („wrzuconym”) w sieci obrazem było zdjęcie śpiewających pań, Les Horrible Cernettes<sup>21</sup>. Rozwój technologii przyczynił się do indywidualizacji mediów masowych, czego znakomitym przykładem są portale społecznościowe rozpowszechnione w internecie. Ewolucja sieci doprowadziła do tego, iż internet jest obecnie niemal powszechnie dostępną platformą funkcjonowania różnych mediów wizualnych, audiowizualnych, drukowanych itd. Konwergencja w tej dziedzinie bywa nazywana „internetyzacją mediów” i „mediatyzacją internetu” (por. Jakubowicz 2011: 31). Pozostaje platformą służącą podmiotom publicznym i prywatnym do przekazywania treści masowych, oficjalnych, profesjonalnych, dotyczących spraw globalnych i lokalnych; ale też publicznego dostępu do bardzo jednostkowych treści prywatnych na portalach społecznościowych, komentarzy na forach<sup>22</sup>.

Ekologia mediów w niniejszym opracowaniu jest terminem szerszym niż proponowany przez Parlament Europejski w 2010 roku termin określający przekształcenia rynkowe środowiska nowych mediów (por. Jakubowicz 2011: 21–22). Ważnym aspektem są tu problemy niszczenia

<sup>20</sup> „Dziś wszystko krzyczy wszelkimi odcieniami kolorów, ale krzyczy do głuchych. Przyzwyczailiśmy się do wizualnego zanieczyszczenia środowiska, i zanieczyszczenie to niepostrzeżenie przenika nasze oczy i naszą świadomość” (Flusser 2015: 122).

<sup>21</sup> Śpiewające panie związane były z CERN, European Organization for Nuclear Research. Z serwera tej organizacji wstawiono to zdjęcie do sieci, <https://www.cbsnews.com/news/first-picture-on-the-internet-turns-20/> [dostęp: lipiec 2016].

<sup>22</sup> Status takich „tworów” jak Facebook, Twitter, Google budzi wątpliwości; są to części sieci, fora, platformy, natomiast trudno jednoznacznie je zakwalifikować, świadczy o tym dyskusja z 2018 roku: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/08/the-messy-democratizing-beauty-of-the-internet/567194/> [dostęp: sierpień 2018].

tego środowiska, przekształceń, które niekoniecznie wiążą się z dobrostanem użytkownika itd. Istotna jest nie tyle przemiana ekonomiczna, przesunięcie punktu ciężkości między korporacjami medialnymi w zakresie pola oddziaływania, lecz konsekwencje tych przemian dla użytkowników. Jednym z aspektów tych przemian jest przekształcenie środowiska z mediów „nomadycznych”, przenośnych, ale z ograniczeniami dostępu do sieci (typowych dla przełomu XX i XXI wieku) na media całkowicie „mobilne” (por. Struckman, Kranowski 2016). Nowe środowiska medialne odznaczają się pewną miniaturyzacją, w tym też miniaturyzacją obrazu. Wyróżniamy zatem nisze, które będą miały różny stopień oddziaływania ze względu na sposób prezentacji obrazu.

Dynamizują się różnice między odbiorcami, kontrasty w zakresie recepcji stają się coraz ostrzejsze. W latach 70. XX wieku przypominano, iż percepcja tego samego filmu na dużym ekranie kina i ekranie domowego telewizora jest innym doświadczeniem indywidualnym, innym przeżyciem, oznacza bowiem mniejsze skupienie, nie jest to doświadczenie towarzyskie czy społeczne (kino). Różnice mogą okazać się jeszcze większe, gdy film oglądany jest na tablecie czy niewielkim ekranie smartfonu. Z kolei odbiór w dużej skali tego, co z natury jest niewielkie i przeznaczone do określonego stylu odbioru indywidualnego, np. w galerii, przestrzeni domowej, w książce; na dużym ekranie może wywoływać inne reakcje niż na małym ekranie<sup>23</sup>, na którym wcale nie musi robić wrażenia. Znamienne, iż w czasach cyfryzacji powstają filmy dokumentalne pokazujące malarstwo, nie tylko w wersji na telewizor czy ekran mniejszych urządzeń, ale wręcz przeznaczone do przestrzeni kina. W 2017 i 2018 w kinie Muranów w Warszawie można obejrzeć produkcje w cyklu *Wielkie malarstwo na ekranie*, w trakcie którego prezentowane są życiorysy twórców czy też kierunki malarskie<sup>24</sup>. Detal obrazu, do którego potrzebna

<sup>23</sup> „Sieci przearanżowały i poszerzyły przestrzeń oglądania, zarazem zmniejszając ekrany, na których ogląda się obrazy, i obniżając ich jakość. Kultura wizualna jest dziś podstawowym przejawem w życiu codziennym tego, co Manuel Castells nazywa «społeczeństwem sieci» – sposobem życia społecznego czerpiącym swój kształt z elektronicznych sieci informacyjnych” (Mirzoeff 2016: 27).

<sup>24</sup> Jest to polska wersja międzynarodowego cyklu *Exhibition on Screen* (<https://kinomuranow.pl/cykle-filmowe/exhibition-screen-wielkie-malarstwo-na-ekranie>): „Filmy zapraszają do pracowni konserwatorskich, przybliżają techniki malarskie i detale techniczne a także tajniki badania przeszłości legendarnych obrazów. Wszystko to w jakości HD. Dotychczas niezwykle sukces odniosły m.in. filmy poświęcone dziełom Leonarda w National



**Fot. 11** Collage ujęć miejskich Warszawa, Barcelona (fot. U.J.) oraz obrazów internetowych

jest lupa czy mikroskop, czy fragment rzeźby może zająć całą płaszczyznę wielkiego ekranu. Jeśli nawet zaburzone jest tu poczucie proporcji, doświadczenie jest niezwykle, nowa przyjemność obcowania z pięknem widzianym z innej perspektywy.

Powyższy przykład ukazuje część problemów związanych z nadprodukcją w sferze wizualnej, głównie w przestrzeni publicznej. W przestrzeni miejskiej spotkać można nadmiar obrazów na stosunkowo niewielkich powierzchniach, jak np. drzwi, okiennice czy dowolnie wybrane fragmenty budynków, pierwotnie wykorzystywanych w celach wzbogacenia szaty informacyjnej miasta. Przykładem może być graffiti na drzwiach, które zostało pokryte różnymi wlepkami, prywatnymi ogłoszeniami.

Gallery w Londynie, Vermeera z tego samego muzeum i Muncha w Muzeum Muncha i Gallerii Narodowej w Oslo. Obecnie *Wystawy na ekranie* są prezentowane w ponad 1000 kinach w 30 krajach" (<http://warsawholic.pl/2017/07/18/kino-muranow-wielkie-malarstwo-ekranie/> [dostęp: lipiec 2018]).



szeniami (Barcelona 2016). Pierwotnym dookreśleniem (udziwnieniem/zanieczyszczeniem) wizualnym tej przestrzeni było graffiti przedstawiające klona z *Gwiezdných wojen*. Wtórny proces dookreślania wizualnego tego miejsca dokonał się dzięki udziałowi wielu osób. Nie jest znany autor/właściciel tego obrazu czy też płataniny obrazów. W miejscu powszechnie dostępnym, na szlaku turystycznym, swoje przysłowiowe „trzy grosze” dokładać mógł każdy przechodzień. Na dolnym zdjęciu tableau ukazana jest iluminacja świąteczna w Warszawie, w roku 2015. Przestrzeń publiczna jest tu wykorzystana przez władze miejskie w celach dekoracyjnych. Taki rodzaj dekoracji może być doceniany przez turystów i mieszkańców, a jednocześnie przyczyniać się do zanieczyszczenia światłem. Znak zakazujący hałasu jest tu jednym z elementów szaty informacyjnej miasta, które będzie omawiane jako megamedium w ostatnim rozdziale niniejszego opracowania.

W przestrzeni fizycznej, realnej smog<sup>25</sup> obrazowy jest zanieczyszczeniem wizualnym<sup>26</sup> wynikającym z nadmiaru obrazów niechcianych czy uznawanych za szkodliwe. W odróżnieniu od dekoracji miejskich i obrazów pożądaných, chcianých (np. celowego umieszczenia dużej ilości obrazów w swoim otoczeniu) jest męczącym i trującym zjawiskiem. Smog wizualny może być bliźniaczym zjawiskiem w zestawieniu ze smogiem informacyjnym. Na konsekwencje nadmiaru tegoż w kulturze współczesnej zwracał uwagę Ryszard Tadeusiewicz (1999). Oferta obrazu niechcianego nie jest spersonalizowana, przechodnie widzą te same billboardy,

<sup>25</sup> W odniesieniu do problemów *stricte* ekologicznych „Określenie «smog» powstało z połączenia fragmentów dwu słów z języka angielskiego: «(sm)oke» – czyli dym i «f(og)» – czyli mgła. Określano nim mieszaninę dymu czarnego, a więc zawierającego znaczne ilości sadzy i/lub nie spalonego węgla, oraz mgły” (Godzik, Hławiczka, Poborski 1995: 5). Autorzy uważają, że w latach 50. XX wieku utożsamiano zanieczyszczenia z dymem, co jeszcze pojawia się w mediach (dymiące kominy fabryczne jako przykład zanieczyszczeń).

<sup>26</sup> Zanieczyszczenia wizualne w kształtowaniu krajobrazu są definiowane jako chaotycznie rozmieszczone billboardy, kable sieci elektrycznej, zniszczone budynki, załegające materiały budowlane itd. (por. Jana, De 2015); w prawie europejskim za zanieczyszczenia uważa się graffiti, odchody zwierzęce, śmieci (Rezolucja Parlamentu Europejskiego w sprawie strategii tematycznej środowiska miejskiego, [http://www.europarl.europa.eu/oeil/popups/ficheprocedure.do?lang=en&reference=2006/2061\(INI\)](http://www.europarl.europa.eu/oeil/popups/ficheprocedure.do?lang=en&reference=2006/2061(INI))) [dostęp: lipiec 2018]; w Polsce ustawa krajobrazowa z 2015 roku za degradujące krajobraz uznaje banery, billboardy i inne tablice oraz urządzenia reklamowe w przestrzeni miejskiej (DzU z 2015 r. poz. 774).

mogą zostać obdarowani taką samą ulotką. Smog przemija, pojawia się okresowo w różnych miejscach przestrzeni fizycznej, realnej<sup>27</sup>. Unikanie smogu wizualnego zazwyczaj jest kłopotliwe, np. w mieście można omijać trasy wyjątkowo nieprzyjemne, zasnuwane niechcianym obrazem, można odwracać wzrok, a ekstremalnie rzecz ujmując, można nie wychodzić z domu. Oznacza to, iż nie ma dobrego rozwiązania w tym zakresie. Nie jest jasne, jak taki nadmiar niechcianego obrazu oddziałuje na przechodnia czy użytkownika sieci<sup>28</sup>. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt kultury wizualnej – obrazy tworzone przez sztuczną inteligencję. Na poniższej fotografii (fot. 12) ukazane są obrazy wygenerowane przez sieć sztucznych neuronów, do której wcześniej wprowadzono „miliony obrazów”. W rezultacie pracy algorytmu powstała własna „produkcja” tej sieci<sup>29</sup>. Niewykluczone, że sieci sztucznych neuronów zostaną wykorzystane do badań nad obciążeniem ludzkiej percepcji i pamięci obrazowej.

Smog wizualny mogą tworzyć też dominujące obrazy, które nie są może najpiękniejsze, najwspanialsze, najdowcipniejsze, ale często powtarzane (przykładem mogą być reklamy telewizyjne bądź jeden wzór plakatu rozwieszony na kilkunastu metrach płotu). Smog wizualny to nadmiar obrazów, wobec którego jesteśmy bezradni; utrudnia kontemplację obrazów pożądaných, refleksję, podziw, cieszenie się obrazami ulubionymi; zasłania to, co w ikonosferze jest wartościowe.

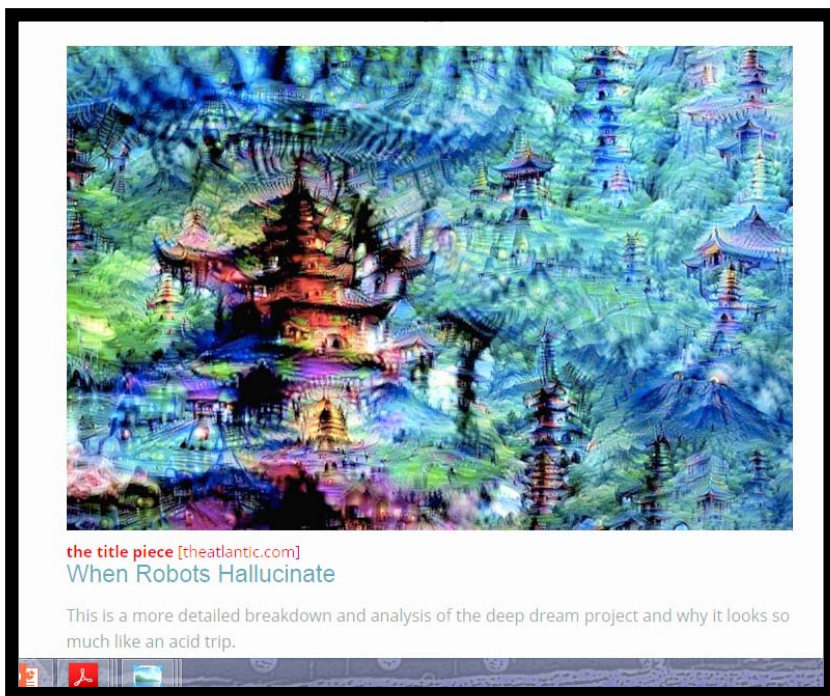
Obrazy reklamowe pojawiające się w mediach masowych – w gazetach, w telewizji – nie przez wszystkich będą odbierane jako zanieczyszczenie, tak bardzo bowiem przyzwyczaili się do nich, że uważają je za „naturalne”. W internecie, w strukturze sieci reklama jest uprzywilejowana, a także dostosowana do profilu użytkownika. W przestrzeni wirtualnej smogu wizualnego jest znacznie więcej. Internet w XXI wieku

<sup>27</sup> W odniesieniu do zanieczyszczeń powietrza „Stany smogowe mają charakter epidemii, tzn. występują okresowo, na określonym obszarze i czas ich trwania jest warunkowany głównie parametrami meteorologicznymi (przy stałych wielkościach emisji zanieczyszczeń)” (Godzik, Hławiczka, Poborski 1995: 38).

<sup>28</sup> Badania w zakresie nadmiaru informacji (*information overload*) i jego skutków dotyczą zazwyczaj szczegółowych i wycinkowych zagadnień, zob. np. Lang 2000; Eppler, Mengis 2004; Southwell 2005; Holton, Chyi 2012, Schmitt, Debbelt, Schneider 2018.

<sup>29</sup> Informację na ten temat przedstawiono w notatce w magazynie „National Geographic. Polska” 2017, nr 5 (dział *Skaner*). Materiał jest ilustrowany zdjęciem jak na fot. 12.





**Fot. 12** Obraz „snów komputera”, zrzut ekranu strony <http://www.glitchet.com/issues/0.13> [dostęp: październik 2018]

wytwarza środowisko wizualne<sup>30</sup>, portale społecznościowe żyją obrazem, np. wśród użytkowników sieci rozpowszechnione jest przekonanie, że post ze zdjęciem zwraca uwagę (np. na Facebooku<sup>31</sup>). Niektórzy użytkownicy przygotowują kolorowe slajdy jako tło krótkich komunikatów, pytań itd., by post miał wizualny charakter. W internetowych galeriach, a także innych zasobach sieciowych grafika zajmuje istotne miejsce, każdy temat

<sup>30</sup> Początki internetu były bardzo „siermiężne”, ograniczone do komunikacji słownej, obrazy pojawiły się w 1991 roku, po upowszechnieniu opracowanego wcześniej systemu WWW (por. Castells 2010: 86), o czym już była mowa.

<sup>31</sup> W 2013 roku przeprowadzono badania, które wykazały, że 93% postów inicjujących różne reakcje internautów zawierało zdjęcie (Socialbakers 2013, *Photos make up 93% of the most engaging posts on Facebook*, <http://www.socialbakers.com/blog/1749-photos-make-up-93-of-the-most-engaging-posts-on-facebook>; <https://thinkmarketingmagazine.com/photos-make-up-93-of-the-most-engaging-posts-on-facebook/> [dostęp: czerwiec 2017]).

„wymusza” obfitość ilustracji, tych oficjalnych i prywatnych. W sieci nie są one w żaden przemyślany sposób zhierarchizowane, skatalogowane – ukazują się zgodnie z komercyjnym algorytmem danej wyszukiwarki<sup>32</sup>. W internecie smog wizualny wytwarza się niemal automatycznie, należą tu wyskakujące okienka czy obramowanie otwieranej „bezpłatnej” poczty, oferowanej przez wiele portali<sup>33</sup>. Tych „ram” często nie można wyłączyć ani pominąć... Smog obrazowy pojawia się także podczas oglądania zdjęć towarzyszących artykułom czy galerii fotograficznych powiązanych z instytucjonalnymi „dostawcami treści”; tu bowiem „klikalność”<sup>34</sup> zdjęć, obrazów, filmów, ważna dla sponsora, utrudnia orientację w wiadomościach lub szybkie przeczytanie artykułu. Czasami nie można wejść na jakąś stronę, gdyż blokuje ją reklama, jako pierwsza i bardzo duża powierzchnia przemieszcza się wraz z aktywnością internauty.

Smog wizualny tworzy się także poprzez nadmiar obrazów identycznych, np. seria tych samych obrazów, plakatów na długim parkanie, nieustanne powtórki telewizyjne filmów, newsów, programów albo ten sam motyw (jak portret Che Guevarry) na różnych przedmiotach i gadżetach. Za wytwarzanie wizualnego smogu odpowiedzialne są zasady kultury konsumpcji, wymuszające na producentach korzystanie z obrazów, głównie fotograficznych i filmowych. Oferta komercyjna nie może być uboga i monotematyczna, chyba że preferowany jest minimalizm. Konsumpcja jest tu podstępnyim czynnikiem, nie pozwala przywiązywać się do jednego obrazu, motywu wizualnego, jej siłą jest zmienność. Osobnym czynnikiem wytwarzającym smog wizualny jest technologia (elektronika), w której zmienność też jest wymuszona przez prawa komercji. Tak znikają z rynku kasety wideo, magnetowidy, nagrywarki i płyty DVD.

<sup>32</sup> Najczęściej używaną jest Google, zbierająca wiele informacji na temat użytkowników, a także monopolizująca rynek w świecie zachodniego internetu. Algorytm przygotowany przez Google służy interesom tej firmy, w wynikach wyszukiwania pierwsze będą powiązane z Google, za pozycjonowanie pobierane są opłaty. Dostępne są także inne wyszukiwarki, np. DuckDuckGo, reklamująca się jako „wyszukiwarka, która cię nie śledzi”. Na stronie domowej pojawiają zapewnienia, że wyszukiwarka nie przechowuje danych użytkownika, blokuje trackery reklamowe itd.

<sup>33</sup> W sieci pojawiają się komunikaty zautomatyzowane, w ich tworzeniu biorą udział boty, a nie człowiek. Człowiek jedynie projektował ich działanie (por. Sánchez Gonzales, Sánchez González 2017; Glenski, Weninger, Volkova 2018; Jakubowicz 2011: 74 i nast.).

<sup>34</sup> W ten sposób także w kulturze konsumpcji konsument staje się nieświadomym „współpracownikiem” firmy, nie oznacza to jednak automatycznie roli „prosumenta”.

Sprzęt w rękach użytkownika pozostaje, ale nie ma serwisów albo też serwisowanie tego, co stare, staje się bardzo kosztowne, a niekiedy wręcz nieopłacalne. Nieustająca zmienność dotyczy też telefonów komórkowych i smartfonów. Pogoń za nowością nie musi świadczyć o fascynacji technologią, raczej o snobizmie użytkownika, o uleganiu zachętom reklamowym, które wytwarzają błędne koło pożądań. Ekologia, oznaczająca także niezaśmiecanie środowiska odpadami elektronicznymi<sup>35</sup>, oszczędne korzystanie z energii elektrycznej<sup>36</sup>, wchodzi tu po raz kolejny w konflikt z konsumpcją, trzymanie się starych rozwiązań technicznych i urządzeń pozostaje w sprzeczności z zyskami korporacji. Bardzo silnie zaznacza się antynomia między ekologią a kulturą konsumpcji. Zastanawiać się można, jakie pasmo stanowi ekologia w wiązce kulturowej, czy należy do odrębnego splotu, czy po prostu uaktywnia się, gdy działanie trzech wspomnianych dziedzin zaczyna zagrażać użytkownikom.

W warunkach środowiska fizycznego, realnego, gdy w powietrzu pojawia się smog, proponuje się zakładanie masek, gdy zanieczyszczenia dotyczą wody, zakładane są filtry, oczyszczalnie ścieków itd. Zastanawiać się można, czy są systemy czyszczenia wideosfery, czy takie mechanizmy oferuje współczesna kultura na zanieczyszczenie obrazowe. W odniesieniu do przestrzeni fizycznej pojawiają się rozwiązania w duchu gentryfikacji przestrzeni (por. Drozda 2017), co regulują odpowiednie przepisy (będzie o tym mowa w rozdziale 7). Natomiast nadmiar obrazów w mediach i sposób ich prezentacji mogą być dla pewnych grup odbiorców niekorzystne. Na przykład przed emisją wybranych filmów i odcinków seriali w telewizyjnych kanałach satelitarnych pojawia się ostrzeżenie, że program zawiera szybko zmieniające się obrazy, co może być niebezpieczne dla osób z epilepsją.

Gdy zanieczyszczenia wizualne w sieci stają się dla użytkownika problemem, może skorzystać z wypracowanych rozwiązań. W przeglądarkach pojawiają się filtry, których zadaniem jest choćby ochrona przed pornografią. Można założyć także blokadę „wyskakujących okienek”,

<sup>35</sup> Na temat toksycznych odpadów elektronicznych pisał Slade (2007: 3–9). Autor omawia materiały, z których konstruowane były dawne telewizory, ekrany nowszej generacji, zastanawia się też nad telefonami komórkowymi i innymi e-odpadami (zob. Slade 2007, rozdział 9).

<sup>36</sup> W porównaniu z dawnymi telefonami komórkowymi, których bateria wytrzymała tydzień bez ładowania, smartfony są „pożeraczami” energii.

lecz bywa to niepraktyczne, gdyż część serwisów wymusza korzystanie z tej możliwości. W sferze prywatnej najprostszym rozwiązaniem w celu zachowania „higieny wizualnej” jest wyłączenie komputera, telewizora, smartfonu, niekorzystanie z internetu itd. W cyberprzestrzeni i przestrzeni realnej formalne i instytucjonalne ograniczenia dotyczą treści wizualnych obraźliwych, naruszających prywatność itd. Często jednak najpierw taki kontrowersyjny obraz jest upubliczniany, a dopiero potem omawiany i ewentualnie zdejmowany z wizji, sieci czy billboardu<sup>37</sup>.

Nadmiar<sup>38</sup> obrazu wyzwala smog wizualny w przestrzeni publicznej, ale też indywidualnej, prywatnej. Nasilenie smogu bywa okazjonalne, np. więcej jest go w czasie świąt religijnych i państwowych, kampanii politycznych, a także wydarzeń, jak np. festiwal filmowy, koncert muzyczny, mecz. Poza tym nie można do końca pozbyć się problemu, jeśli korzystać z ekologicznej analogii, możemy jedynie ograniczyć „emisję smogu”<sup>39</sup>. Ekosystem obrazów wirtualnych doznaje zanieczyszczeń obrazami niechcianymi, choć niektóre treści wizualne są eliminowane poprzez zapomnienie, naruszanie praw autorskich, politykę korporacji itd. Nadal w świecie obrazów toczą się wojny na znaczenia. Na przykład

<sup>37</sup> Zdarza się, że mieszkańcy oprotestowują oklejenie ich bloku reklamami; zdarzają się też przypadki interwencji w sprawie treści reklam, np. w 2009 roku niemieckie telewizyjne reklamy kawy używały sloganu, który wisiał na bramie obozu w Buchenwaldzie („Jedem das Seine”), co zostało oprotestowane, <http://www.tvn24.pl/-1,1581478,0,1,kawa-z-obozu-koncentracyjnego,wiadomosc.html> [dostęp: lipiec 2018]. W Hiszpanii zaś planowano wprowadzenie zakazu publikowania ogłoszeń i reklam związanych z prostytucją: <http://www.deon.pl/wiadomosci/swiat/art,3538,przeciw-reklamie-prostytucji-w-gazetach.html> [dostęp: lipiec 2018]. W Polsce np. w 2012 roku Rada Etyki Mediów zakazała reklamy Nokii 500 z hasłem „Ściągaj szybciej na kolokwium”, uznając, iż hasło promuje nieetyczne postawy (<https://blokrekamowy.blogspot.com/2012/03/sciagaj-szybciej-na-kolokwium-dzieki.html> [dostęp: lipiec 2018]). Takich przykładów jest znacznie więcej, a treści nawet sprzed ponad 10 lat są dostępne w sieci.

<sup>38</sup> Używam słowa nadmiar, kierując się opinią badanych oraz danymi dotyczącymi ilości obrazów pojawiających się w sieci. Nadmiar odnosi się także do odbioru wrażeń, możliwości percepcyjne człowieka nie są nieograniczone (por. Schmitt, Debbelt, Schneider 2018; Southwell 2005).

<sup>39</sup> „Możliwości przeciwdziałania stanom smogowym są bardzo ograniczone. Jedyłą praktycznie możliwością jest zmniejszenie emisji zanieczyszczeń pierwotnych lub prekursorów w przypadku smogu letniego. Bez zanieczyszczeń powietrza – smog nie powstanie. Nie mamy możliwości sterowania procesami meteorologicznymi, warunkującymi zaistnienie i trwanie stanu smogowego” (Godzik, Hławiczka, Poborski 1995: 55).

na plakatach toczony są wojny propagandowe, wojny ideologiczne, artystyczne itd., plakaty przeciwnika są zrywane lub zaklejane, co pogłębia wizualny chaos w przestrzeni fizycznej.

## „Na potem...” Konsekwencje nadmiaru wizualnego

Niezamierzoną konsekwencją rozwoju technologicznego splecionego z pośpiechem towarzyszącym stylowi życia współczesnych społeczeństw jest niechęć wobec refleksyjności, wobec zadumy i namysłu. Oznacza to domaganie się natychmiastowej gratyfikacji w realizacji potrzeb materialnych, ale też wirtualnych (np. oczekiwanie błyskawicznego działania wyszukiwarek). Jednakże zdobycie informacji czy w odniesieniu do dzieł kultury – odszukanie danych wizualnych, technicznych i innych konkretnego obrazu, filmu, piosenki, oraz ich kopii nie zawsze satysfakcjonuje konsumenta. Ciekawość „co to” może być zaspokojona w miarę szybko, ale dokładne przyjrzenie się obrazom, przeczytanie artykułu czy książki, obejrzenie filmu w całości – już nie, gdy dany obiekt jest obwarowany prawami autorskimi. Poza tym samo odszukanie nie zachęca też do pozostania przy tym właśnie jednym obiekcie, dziele, fragmencie tekstu. Skoro można plik zarchiwizować, nie ma potrzeby czytania, komentowania czy analizowania. Użytkownicy sieci bardzo pośpiesznie korzystają z oferty internetowej, nawet „lajkowane” i udostępniane na Twitterze czy Facebooku artykuły nie zawsze są otwierane (choć samo otwarcie tekstu nie jest jednoznaczne z jego przeczytaniem). Badania dotyczące podobnych reakcji sieciowych przeprowadzono kilkakrotnie, np. na stronie Sci-Tech Universe na Facebooku zamieszczono link do artykułu na temat marihuany, rzekomo zawierającej DNA „obcych”<sup>40</sup>, natomiast tekst mówił o sposobie korzystania z serwisów społecznościowych. W artykule przytaczane są wyniki badań, z których wynika, iż użytkownicy chętniej dzielą się linkami, niż je otwierają (por. Gabelkov et al. 2016). Facebook oferuje opcję zapisywania zdjęć, filmów, artykułów.

<sup>40</sup> <http://www.sci-techuniverse.com/2018/07/marijuana-contains-alien-dna-from.html> [dostęp: sierpień 2018].

Niewykluczone, że wybrane treści, którymi użytkownik się dzieli lub zapisuje na swoim koncie, zostawia do przejrzenia, przeczytania, obejrzenia „na potem”.

„Refleksyjność na potem” jest typowa dla czasów skazanych na cyfrowy pośpiech. Znamienne jest tu także „rozpoznanie (...), że świadomość nieustannego dostępu do wszelkiego rodzaju informacji w internecie zapobiega ich utrwalaniu w mózgu” (Spitzer 2013: 184). „Zapobiega”, co raczej oznacza uniemożliwia, natomiast w tłumaczeniu pojawia się słowo zapobiega, jakby utrwalanie było niebezpieczne dla użytkownika. Refleksyjności nie sprzyja pośpiech, charakteryzujący miejskie i medialne życie naszej cywilizacji, a także złożoność środowiska, w którym poruszają się użytkownicy mediów<sup>41</sup>. Brak refleksyjności, wspomniana bez troska wobec dostępu do wiedzy, niezapamiętywanie informacji nie sprzyjają tworzeniu „imperiów wiedzy”, a wręcz przeciwnie. Problem nie jest nowy, w dobie cyfryzacji jedynie pogłębia się. Od lat 70. XX wieku Juliusz Łukasiewicz badał zjawisko „eksplozji ignorancji”. W jego ujęciu najważniejszym problemem współczesności jest fakt, iż „nie zauważyliśmy może najdonioślejszego efektu uprzemysłowienia: stworzenia środowiska, którego złożoność<sup>42</sup> i dynamika przerastają nasze możliwości kierowania i zarządzania nim. Tu leży źródło naszej ignorancji (...) I jak analiza (...) wykazuje, dalszy postęp nauki i techniki nie zmieni tej sytuacji” (Łukasiewicz 2000: xxii).

Niemal dwadzieścia lat później, w roku 2018, sytuacja użytkownika najnowszych technologii komunikacyjnych jest nadal podobna. Czy jesteśmy tak bardzo „smart” jak nasza technologia? Odpowiedź jest zagłuszana zachwytem nad nowymi wynalazkami. Tak bowiem, w ujęciu filozofa Odoną Marquarda wygląda naturalna, pierwsza faza relacji człowieka i wynalazku: „Stosunek do kulturowych odciążeń człowieka przebiega – jak się wydaje – trójfazowo: najpierw są przyjmowane z zadowo-

<sup>41</sup> Efektem tego splotu – pośpiech i kultura przyjemności może być niechęć wobec uczenia się i żmudnych prac. Aczkolwiek istnieje także opozycja do mainstreamu, przykładem może być książka *The Slow Professor: Challenging the Culture of Speed in the Academy* (Berg, Seeber 2016). Autorki, doświadczone w nauczaniu akademickim, postulują powrót do spokojnego, wyważonego czytania, kontaktu ze studentami. W pośpiechu nie sposób nauczać przedmiotów humanistycznych, nie da się także tworzyć kultury.

<sup>42</sup> W polskiej socjologii złożoność środowiska i jej konsekwencje były dyskutowane np. w kwartalniku „Studia Socjologiczne” 4/2013.

leniem, potem stają się czymś oczywistym, a na koniec są obwoływane wrogami” (Marquard 1994: 91).

Złożoność technologiczna pogłębia się z każdym rokiem od co najmniej połowy XX wieku. Stanisław Lem w ukończonej w 1966 roku *Summa technologiae* odnotował: „W czasach zamierzchłych każdy człowiek znał zarówno funkcję, jak i strukturę swoich narzędzi: młota, strzały, łuku. Postępujący podział pracy redukował tę indywidualną wiedzę, aż w nowożytnym społeczeństwie przemysłowym przebiega wyraźna granica między tymi, którzy urządzenia obsługują (technicy, robotnicy) albo z nich korzystają (człowiek w windzie, przy telewizorze, prowadzący samochód), a tymi, którzy znają ich konstrukcję. Żaden z żyjących dzisiaj nie zna budowy wszystkich urządzeń, jakimi dysponuje cywilizacja” (Lem 2010: 104).

Natomiast w dyskursie potocznym, w odniesieniu do korzystania z nowych mediów zapomina się o tej złożoności urządzeń, z których korzystamy, a sprawność w poruszaniu się po kreowanych przez te urządzenia możliwościach uważa się za odpowiednik wysokich kompetencji medialnych (które nawet w rozumieniu umiejętności wytwarzania treści mediów, czy „prawo jazdy” na internet – nie zastąpią wiedzy). Pokoleniu tzw. cyfrowych tubylców<sup>43</sup> albo też „pokoleniu Google’a”<sup>44</sup> „przypisuje się dziś wyjątkowe zdolności i umiejętności w obchodzeniu się z nowoczesnymi technologiami przekazywania informacji i komunikowania się, których my, cyfrowi imigranci, nie posiadamy” (Spitzer 2013: 182). Z badań przeprowadzonych przez British Library wynika, iż nieuzasadnione są przekonania o kreatywności i technologicznych kompetencjach nowego pokolenia. Manfred Spitzer zaznacza, że młodzi ludzie nie po-

<sup>43</sup> „Prensky nazwał «cyfrowymi tubylcami» pokolenie ludzi urodzonych po 1980 roku, dla których komputery i internet są tak oczywistymi elementami świata jak dla wcześniejszych pokoleń bieżąca woda i prąd, a później również telewizja. W 2010 roku byli oni w wieku 20–30 lat. Nazywani są czasem pokoleniem milenium albo generacją Y (w odróżnieniu od generacji X – ludzi urodzonych w latach 1965–1980, niektórzy mówią też o *net generation*” (Spitzer 2013: 178).

<sup>44</sup> „Generacja Google’a” to ludzie urodzeni po 1993 roku (Spitzer 2013: 182), chociaż Google ma swój początek dopiero w 1998 roku. „Londyńscy naukowcy uznali z kolei określenie *cut and paste-generation* (pokolenie „wytnij i wklej”) za trafny opis pokolenia Google’a. Potwierdzają to zarówno ogromne liczby ściąganych z sieci referatów i prac zaliczeniowych, jak i zdarzające się wśród (...) polityków, skandaliczne przypadki plagiatu” (Spitzer 2013: 185). Na temat sposobu korzystania z nowych mediów w warunkach amerykańskich pisali Howard Gardner i Katie Davies (2013).



trafią oceniać źródeł wiedzy ani też efektywnie wyszukiwać informacji (Spitzer 2013: 183–184). Wyniki badań sugerują, że „nie radzą sobie z wyszukiwaniem informacji w sieci, gdyż mają zbyt ubogą wiedzę na temat struktur informacyjnych, logicznych zasad łączenia danych z różnych źródeł oraz odróżniania rzeczy ważnych od nieistotnych”<sup>45</sup> (Spitzer 2013: 184, wyróżnienie oryginału). Nie mówiąc już o sugerowanej wcześniej przez Lema znajomości budowy samych urządzeń, obecnie wydaje się to wiedza nieprzydatna.

W przestrzeni fizycznej, realnej „obowiązkowa” kontemplacja obrazów i innych dzieł sztuki może mieć miejsce tam, gdzie nadal obowiązuje zakaz fotografowania, i to nie tylko z fleszem (co jest warunkiem robienia zdjęć w wielu muzeach). Zakaz używania aparatu w ogóle dotyczy tylko wyjątkowych obiektów. Na przykład takich jak *Dama z grostajem* Leonarda da Vinci, która w Muzeum Narodowym w Krakowie jest eksponowana w specjalnie zaaranżowanym zaciemnionym pomieszczeniu, utrzymanie odpowiedniej temperatury zapewnia klimatyzacja, a odpowiedniego zachowania zwiedzających – obecność strażników; *Dama* ma zatem eskortę. Zakaz pojawia się też w bardzo cennych, zabytkowych i kruchych budowlach, takich jak kościół św. Michała Archaniola w Dębnie, gotycki, drewniany z oryginalną, średniowieczną polichromią. Również gdy dzieła sztuki stanowią własność prywatną, a zdjęcia ograniczyłyby zyski właścicieli, co praktykowane jest np. w Muzeum Alfonsa Muchy w Pradze, podczas wystawy czasowej *Brueghel. Capolavori dell'arte fiamminga* w Bolonii, w Palazzo Albergati (2.10.2015–28.02.2016), w Muzeum Van Gogha w Amsterdamie<sup>46</sup>.

Fotografia jest jedną z technologii odpowiedzialnych za wytwarzanie „naturalnego” środowiska dla użytkownika kultury medialnej XXI wieku. Straciła wiele swoich walorów poprzez nieprawdopodobne wręcz rozpowszechnienie technologii cyfrowej, i nie chodzi tylko o rozwój samych kamer oraz ich cenę. Zgodnie z logiką i stylem kultury współczes-

<sup>45</sup> „Ten, kto nie posiada żadnej wiedzy w określonej dziedzinie, nie nabędzie jej również poprzez wpisywanie haseł do wyszukiwarki Google. Jedyne wtedy, gdy wiemy już sporo na jakiś temat, możemy wzbogacić tę wiedzę o najnowsze, brakujące nam jeszcze szczegóły, korzystając z wyszukiwarki Google czy innych źródeł. Nasza dotychczasowa wiedza może spełniać funkcje filtra, który z pięćdziesięciu czy nawet pięciuset tysięcy «najlepszych» wyników wyszukiwania pozwoli nam odfiltrować to, co jest dla nas ważne lub najbardziej zbliżone do poszukiwania treści” (Spitzer 2013: 184).

<sup>46</sup> Dane z lat 2015–2018.



nej dowolny użytkownik urządzeń elektronicznych może przechowywać niemal nieograniczone ilości rejestracji artystycznych, amatorskich, historycznych, komercyjnych itd. Tu warto zwrócić uwagę na jedną z niezamierzonych konsekwencji rozwoju wizualności i audiowizualności w kontekście konsumpcji i kultury pośpiechu: duch „zbieractwa” może być silniejszy niż duch poznania<sup>47</sup>. Oznacza to, że przechowywane pliki ze zdjęciami, płyty DVD i CD, pliki mp3 i mp4 zawierające nagrania muzyki, sztuki filmowej, historii sztuki, filmy dokumentalne itd. nie zawsze są oglądane i nie zawsze kolekcjoner z nich wszystkich korzysta<sup>48</sup>. Jednakże przechowywanie nie oznacza jednej i tylko jednej rejestracji, dane są bardzo ulotne i podatne na zniszczenie<sup>49</sup>, co jest przewidywalną cechą technologii. Producenci nie zaznaczają, jak trwałe będzie nagranie na konkretnym nośniku<sup>50</sup>, co odbiorcy albo lekceważą, albo nie są w stanie zapanować nad własnymi zbiorami.

W przypadku fotografii amatorskiej jest to tym bardziej widoczne, intensywność powtórzeń tego samego kadru, ujęcia, tworzy dodatkowy smog, a wynika z braku przemyśleń, decyzji. Amator często nie może się zdecydować, który kadr zostawić, ponieważ nie wie, które ujęcie będzie lepsze, co się będzie podobało znajomym itd. „Chomikowanie” zastąpiło selekcję. Brak odpowiedzialności wizualnej, brak dobrej decyzji, nieumiejętność wyboru są charakterystyczne dla współczesnego korzystania z mediów<sup>51</sup>, podobnie trzymanie się wszystkich swoich produkcji, niewyrzucanie wizualnych śmieci. Prywatne archiwa z fotografiami za-

<sup>47</sup> Na temat kolekcjonowania rozmaitych obiektów z uwzględnieniem historycznego tła pisała Renata Tańczuk (2011).

<sup>48</sup> W obecnym systemie medialnym dostęp do wybranych pozycji filmowych czy muzycznych zapewnia sieć, choć oferta jest ograniczona.

<sup>49</sup> Urządzenia i ich cechy nie mogą być trwałe – to wbrew zasadom rynkowym, zasadom zysku i kulturze konsumpcji, w której trwa wyścig na nowości.

<sup>50</sup> Dyskusje na temat trwałości różnych nośników są obecne w sieci, specjalistyczne magazyny próbują rozpowszechniać takie informacje (np. <https://www.evhs.pl/trwa-o--no-nikow-danych.html>). Rzadko zdarza się, że producent udziela gwarancji na 99 lat, co czyniła firma „pqj”, producent pamięci przenośnej flash na USB (kopia w archiwum prywatnym U.J.). Można to uznać za żart albo rozumieć jako promocję zgodną z oczekiwaniami odbiorców.

<sup>51</sup> Na temat etyki odbiorców, z uwzględnieniem wolności, rozsądku i odpowiedzialnego korzystania z oferty medialnej, w powiązaniu z odpowiednim kształtowaniem postaw i edukacji medialnej pisał Michał Drożdż (2005: 494–495).

wierają katalogi ze zdjęciami z wakacji, uroczystości rodzinnych, wypadów z przyjaciółmi – też mogą stać się takimi kosztami na wirtualne fotośmięci. Tych zdjęć jest tam niekiedy tak dużo, że autor ich nie przejrzał, nie opisał, nie usunął nieudanych. Spośród ogromu zdjęć wykonanych w dowolnym momencie, na portalach społecznościowych pokazywanych jest kilka wybranych. Pojawia się bowiem autocenzura „wizerunkowa” („mój obraz świadczy o mnie”), internauci wolą unikać pokazywania nieudanych zdjęć. Innym stylem dzielenia się zdjęciami jest pokazywanie wszystkiego, co fotografowane codziennie i co zamieszczane jest na bieżąco (bez obróbki) w necie.

Pośpiech generuje aktywności „na potem”: czytanie, oglądanie (filmów, zdjęć), ważniejsze są bowiem inne, bieżące zadania; co sprawia, że korzysta się jedynie z tego, co jest doraźnie przydatne. To jest też kolejna niezamierzona konsekwencja pochodząca z uwikłania technologii w kulturę pośpiechu. „Na razie”, na „tymczasem” użytkownik mediów rejestruje, koduje, zapisuje, obsługuje urządzenia, korzysta z aplikacji. Zastanawiać się można, czy w przypadku kultury obrazu obecnej formacji foucaultowska diada widzieć-wiedzieć<sup>52</sup> nie zamieniło się na (nie) widzieć a zgromadzić (zebrać i zdeponować). Nie widzieć, ale udowodnić obecność dzieł kultury, wydarzeń, zachować je na potem. W odniesieniu do dóbr kultury przeżycie i doświadczenie staje się odroczone, np. piękno odroczone, piękno na potem. „Wiedzieć” nie ujawnia się tu jako kontrola nad obrazami, wizerunkami, nie przekłada się na inne sfery życia społecznego. W sytuacjach, gdy fotografia zastępuje niekiedy zwiedzanie, przeżywanie, nie korzysta się z życia ani ze świata (poznawanie „świata” też staje się doświadczeniem odroczonym). W niektórych przypadkach zapaleńcy fotograficznej rejestracji zamiast żyć i przeżywać, mogą rejestrować życie, oddzielają się już nie okiem obiektywu (często nie korzystają z wizjera) a ekranem (sprawdzają potencjalny efekt na ekranie). To jest bariera między tym, co się dzieje, a tym, co uwieczni. Życie staje się odroczone, „na potem”.

<sup>52</sup> „Opisywać znaczy podążać zgodnie z porządkiem zjawisk, ale również śledzić inteligibilne następstwo ich powstawania to zarazem widzieć i wiedzieć, ponieważ mówiąc o tym, co się widzi, włącza się je do wiedzy, to również uczyć się widzieć, ponieważ opis dostarcza klucza do języka, który opanowuje widzialne” (Foucault 1999: 149–150).

# Utrata ciągłości kulturowej jako jedna z niezamierzonych konsekwencji rozwoju technologii?

Nieoczekiwane efekty rozwoju technologii wynikają z faktu, iż wprowadzenie pozornie prostego rozwiązania zmienia wiele sfer życia codziennego, styl pracy, konsumpcję. W przypadku rewolucji cyfrowej – jesteśmy jeszcze w środku gwałtownych przemian i przekształceń, które dopiero dzięki upowszechnieniu zmieniają kształt kultury, wprowadzają zmiany obyczajowe – na pewno już doszło do zmiany dobrych manier (o czym świadczy choćby antykultura hejtu) itd.

Utrata ciągłości w kulturze może być obserwowalna na kilku poziomach, po pierwsze, na poziomie technicznym i technologicznym (zmieniają się np. metody zapisu informacji i treści kulturowych – gliniane tabliczki i papirusy mogą tu być dobrym przykładem, a także zmienność systemów zapisu – zapomniane alfabety i zapomniane języki). Po drugie, na poziomie funkcji mediów, takich jak język, po trzecie – na poziomie gestów, symboli, odniesień i narracji. Niewykluczone, iż ma to związek z właściwością systemów kulturowych zauważoną przez Floriana Znanieckiego „systemy kulturowe istnieją realnie nawet wówczas, gdy aktualnie nikt sobie ich nie uświadamia, tym bardziej nie jest konieczne, aby każda wartość wchodząca w skład kultury jakiejś grupy należała do zakresu doświadczenia wszystkich jej poszczególnych członków, wystarczy, aby należała do niego potencjalnie” (Znaniecki 1973: 173–174). Oznacza to, że gdy zabraknie depozytariuszy wartości bądź gdy dane zwyczaje nie będą rozumiane i praktykowane, a pewne przedmioty i obiekty staną się bezużyteczne, nie będą kultywowane, zostaną porzucone i zapomniane. Znaniecki uważał, że wystarczy, iż jakaś grupa jedynie kultywuje dane wartości poprzez obrzędy, przedmioty itd., a wówczas taka wartość nadal należy do systemu kultury. Jednakże nie ma to zastosowania, gdy takich ludzi jest na tyle niewielu, że dany kult za chwilę przejdzie do historii. Gdy przeniesiemy tę obserwację na systemy kultury współczesnej zakorzenione w mediach elektronicznych, nieciągłość staje się ich znakiem rozpoznawczym, koniecznością rozwojową.

W kulturze nowych mediów porzucane są – bez sentymentu – kolejne nośniki danych, np. elektroniczny zapis treści z komputera przecho-

dził przemiany od dyskietek (bardzo dużych i „miękkich” – format 8 oraz 5,25 cala, przez sztywniejsze i mniejsze – 3 cale), przez płyty CD i DVD, rozmaitej pojemności dyski zewnętrzne, po zapis w chmurze. Zmieniają się metody przechowywania wspomnień i programy obsługujące grafikę. W przypadku pewnych przedmiotów, takich jak kasety, płyty analogowe, korzystanie staje się utrudnione, by nie rzec niemożliwe, należy spodziewać się wielkich obszarów niepamięci. Jeśli w odpowiednim czasie nie zdigitalizuje się analogowych treści, prywatnych i zbiorowych, na zawsze zostaną utracone te zasoby. Prywatne – głosy bliskich, wspomnienia ich chwil przyjemnych bądź wyjątkowych zapisane na tradycyjnej fotografii, na filmach 8 mm itd. W przypadku dóbr wspólnych, treści kultury, nie wszystkie dzieła przeszłości są digitalizowane, a ich nieobecność na rynku wynika z różnych powodów – niszowa publiczność, niewygoda polityczna, brak praw autorskich itd. Sieci znaczeń kulturowych ulegają coraz dynamiczniejszym przekształceniom. W przypadku zapisów niecyfrowych nie można z nich korzystać bez odpowiedniej infrastruktury. Niegdyś trwały zapis, którego można by się spodziewać w kinie i telewizji, w czasach cyfrowych może bezpowrotnie zagać.

Cyfrizacja, która zmieniała oblicze wielu dziedzin życia, wymuszająca przystosowanie się w wielu zawodach, traktowana bywa bardzo poważnie – nie jako namiastka życia czy dodatek do niego, ale jako „samo życie”<sup>53</sup>. Uzależnienie od komputera, uzależnienie od internetu nie jest zjawiskiem nowym dla XXI wieku, pisano o tym niemal tuż po upowszechnieniu się komputerów osobistych i popularyzacji protokołu WWW (Young 1998; Caplan 2002; Young, de Abreu [red.] 2011). Opis ewolucji wprowadzania innowacji technologicznych przygotowany przez Odoną Marquarda pomaga zrozumieć także obecną zmianę kulturową: „Stosunek do kulturowych obciążeń człowieka przebiega – jak się wydaje – trójfazowo: najpierw są przyjmowane z zadowoleniem, potem stają się czymś oczywistym, a na koniec są obwoływane wrogami” (Marquard 1994: 91). Dobrą ilustracją może być wprowadzenie i popularyzacja samochodu w USA u progu XX wieku, o czym była mowa na początku tego rozdziału.

W życiu społecznym można zaobserwować kolejne krytyczne opinie wobec postępów rewolucji cyfrowej, jak sugerował wspomniany autor: „Odpowiednio też zachowują się ludzie: najpierw pracują skrzętnie

<sup>53</sup> Takie podejście jest typowe dla uzależnień od internetu, np. Cash et al. 2012.

nad konstruowaniem tych odciążań; potem obojętnie konsumują swe osiągnięcia; a na koniec zaczynają się ich bać i atakują je” (Marquard 1994: 91). Złożoność nowych technologii jest przyczyną ich niezrozumienia, użytkownicy posługują się nimi swobodnie, nie znając zasad ich działania. Podążając za ustaleniami Marquarda, jesteśmy właśnie w fazie krytyki cyfryzacji. Krytykowana jest „powszechna” inwigilacja zarówno w sieci, jak i poprzez kamery monitoringu w miastach i różnych obiektach (por. Payton, Claypoole 2014: 113 i nast.). Osławione metody, z jakich firma Google korzysta, by śledzić użytkowników swoich produktów i usług w sieci są stosowane także przez inne firmy. Bezradność użytkownika wynika z wymuszanej zgody na taką inwigilację, pewne ułatwienia korzystania z sieci (np. zapamiętywanie wyników wyszukiwania) nie są bez takiej zgody możliwe. Oprócz tego użytkownicy internetu decydują się na utratę prywatności i umieszczanie swoich danych w różnych zbiorach. Ponadto krytykowana jest nietrwałość, ulotność danych elektronicznych, nie wynaleziono w pełni bezpiecznego sposobu ich przechowywania (por. Amankwah-Amoah 2016), nośniki sprzed kilku lat mają już wartość historyczną, a nie praktyczną. Muzealizacja rzeczywistości technicznej następuje w tempie niewiarygodnym<sup>54</sup>. Pojawiają się także uzależnienia od sieci, portali społecznościowych i innych miejsc atrakcyjnych dla użytkowników<sup>55</sup>.

Krytycy digitalizacji ukazują niezamierzone konsekwencje rozwoju technologii, które mogą zagrozić całej ludzkości. Nie chodzi tu o głosy zatroskanych rodziców obserwujących niezdrową fascynację kulturą cyfrową swoich dzieci, ale o głosy uczonych, którzy zalecają daleko posu-

<sup>54</sup> Posłużę się przykładem z dziedziny fotografii. Książka *Fotografia cyfrowa. Ćwiczenia zaawansowane* autorstwa Aleksandry Tomaszewskiej-Adamarek to poradnik, jakich wiele, i mimo iż pisany po przełomie cyfrowym, już zawiera pewne dane nieaktualne (choć niektóre porady i ćwiczenia wydawać się mogą uniwersalne, powtarzane w wielu poradnikach fotografii). Omawiając problemy związane z wyborem aparatu, autorka zaznacza, że „Zaletą aparatów kompaktowych jest możliwość wyświetlania obrazu na ekranie ciekłokrystalicznym jeszcze przed wykonaniem zdjęcia, co w przypadku cyfrowej lustrzanki nie jest możliwe” (Tomaszewska-Adamarek 2005: 12). Kilka lat później rynek wygląda inaczej, a uwaga się zdezaktualizowała, np. wyświetlacze w lustrzankach zostały wprowadzone wraz z optycznym podglądem fotografowanych obiektów.

<sup>55</sup> W filmie dokumentalnym *Cyfrowy detoks. 90 dni bez internetu* (reż. Pierre-Olivier Labbé, 2014) wskazany jest nowy trend, nowa turystyczna atrakcja – brak zasięgu dla telefonów komórkowych i internetu, odpoczynek od sieci.

niętą ostrożność w zakresie rozwijania niektórych technologii<sup>56</sup>. Pojawiają się zjawiska, których znaczenie i skala są nieznane i nie do przewidzenia. Sztuczna inteligencja zarządza portalami społecznościowymi, pomaga tworzyć profile konsumentów. Systemy robotów ustalają relacje między użytkownikami na podstawie częstotliwości, form i charakteru naszych kontaktów (Amoore, Piotukh, red., 2016). W roku 2017 Sophie-robot otrzymał obywatelstwo Arabii Saudyjskiej<sup>57</sup>, a relacja z jego przebudzenia jest popularnym filmem na YouTubie<sup>58</sup>. Roboty tworzą sztukę<sup>59</sup>, stają się coraz bardziej niezależne od swoich twórców, co było tematem np. futurystycznej wizji Ridleya Scotta w filmie *Łowca androidów* (1984) i późniejszej kontynuacji *Blade Runner 2049* (reż. Dennis Villeneuve, 2017). Uniezależnianie się sztucznej inteligencji może być interpretowane w duchu determinizmu technologicznego jako naturalny proces autonomizacji technologii, jednak kontrargumenty dla takiego ujęcia wskazują na odpowiedzialność człowieka za kształtowanie rzeczywistości społecznej, także powiązanej z rozwojem technologii<sup>60</sup> (nad czym zastanawia się społeczny konstruktywizm, a niektórzy badacze pracują nad stanowiskiem łączącym obie koncepcje; por. Johnson, Wetmore 2009a: 93–95).

Epoka antropocenu, w której według geologów się znajdujemy (por. Davies 2016; Kress, Stine, eds, 2017), może przejść w inną, w której

<sup>56</sup> Stephen Hawking wielokrotnie ostrzegał przed rozwijaniem sztucznej inteligencji (np. w roku 2014: <https://www.bbc.com/news/technology-30290540> [dostęp: lipiec 2018]), podobnie czyni przedsiębiorca i wizjoner Elon Musk, założyciel firm Tesla i SpaceX (np. <http://www.sci-techuniverse.com/2017/11/elon-musk-will-spend-billions-to.html> [dostęp: lipiec 2018]).

<sup>57</sup> <http://niezalezna.pl/206980-to-nie-zart-robot-otrzymal-saudyjskie-obywatelstwo>.

<sup>58</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LguXfHKsa0c> (ponad 1,5 mln wyświetleń [dostęp: sierpień 2018]).

<sup>59</sup> <https://www.technologyreview.com/s/600762/robot-art-raises-questions-about-human-creativity/>; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/19/robot-art-competition-e-david-cloudpainter-bitpainter>; <https://www.spin.com/2016/09/first-song-written-by-ai-really-isnt/> [dostęp: sierpień 2018].

<sup>60</sup> Na „niebezpieczeństwo technicznego skrzywienia mentalności” związanej z przerwaniem odpowiedzialności za podejmowane decyzje i ich konsekwencje na technologię zwracał uwagę John Naisbitt w latach 80. XX wieku: „[jeżeli] mamy nadzieję, że technologia rozwiąże nasze problemy, *de facto* zrzekamy się ultrastyku osobistej odpowiedzialności. (...) jesteśmy przekonani, że technologia jest już o krok od uwolnienia nas od dyscypliny i odpowiedzialności osobistej. Tak jednak nie jest i nigdy nie będzie” (Naisbitt 1997: 78–79).

działania robotów okazać się mogą bardziej radykalne niż działania człowieka. Aczkolwiek według Domenico Parisiego roboty są kształtowane na „nasz obraz i podobieństwo”, stąd konstruowanie robotów mówi wiele na temat unikatowości człowieka, jego działalności, a także społeczeństwa (por. Parisi 2014). Kierunek ewolucji antropocenu mógłby zostać wówczas utrzymany. Badacze i wizjonerzy zwracają uwagę na zagrożenia związane z rozwojem sztucznej inteligencji, np. wizja przejęcia władzy na Ziemi przez sztuczną inteligencję, stopniowe eliminowanie człowieka z różnych dziedzin produkcji, związane z autonomizacją systemów botów czy wykreowanych w laboratoriach biorobotów (Lawless et al. 2017). Wizje apokaliptyczne zakładają, że technologia może przynieść zagładę; w wizjach optymistycznie futurystycznych zaś raz po raz pojawiają się pomysły digitalizacji i przeniesienia umysłu oraz świadomości do sieci. W kulturze popularnej te wizje też są obecne, np. w kinie lat 90. XX wieku film *Kosiarz umysłów* (*The Lawnmower Man*, reż. Brett Leonard, 1992) podnosił podobny problem, w XXI wieku, w jednej z serii dokumentalnych „National Geographic” pojawia się idea zeskanowania świadomości i całkowitej transformacji człowieka (seria *Za milion lat* [*Year Million*] odcinek *Połączenie umysłów* [*Mind Meld*], 2017).

Narracje. Odo Marquard zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną cechę współczesności: „koniunkturę tego, co fikcyjne” (Marquard 1994: 87). Przypomina, że „wzrasta podatność na iluzje” (s. 88), co odnosi się też do oczekiwań publiczności i pożądania nieustannej zmienności bodźców kulturowych. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest utrata ciągłości, gdyż „coraz mniej przeszłości okaże się przyszłością (...) nowoczesny świat staje się (...) epoką oderwania od świata” (Marquard 1994: 89-90). Uwagi te nie straciły na aktualności, a potwierdzeniem tych dawnych obserwacji może być łatwość, z jaką iluzje *fake news* są popularyzowane i przyjmowane przez odbiorców (por. Glenski, Weninger, Volkowa 2018). Użytkownicy mediów nie mają wystarczających kompetencji, a także czasu, by każdą wiadomość prześwietlać na wszelkie możliwe sposoby, tropiąc jej źródło i potencjalną manipulację. Zjawisko nie jest nowe, w 1988 roku Guy Debord w eseju *Rozważania o społeczeństwie spektaklu* pisał o chaosie dezinformacji, o różnicy między kłamstwem a dezinformacją, o falsyfikatach. Autor był przekonany o braku zagrożenia dezinformacją: „nie należy się jednak obawiać, że stoją za nią wytrawniejsi lub bardziej doświadczeni manipulanci. Powód jest prostszy: dezinformacja

pojawia się obecnie w świecie, w którym nie ma już miejsca na jakąkolwiek weryfikację” (Debord 2015: 182). I aczkolwiek weryfikacja jest czasochłonna, jednak współcześni gracze, nie zawsze związani z ośrodkami władzy, mogą dokonać manipulacji, wykorzystując właśnie taki – dość pospieszny – sposób korzystania z mediów, o czym świadczyć może np. skandal wyborczy związany z firmą Cambridge Analytica<sup>61</sup>.

Zerwanie ciągłości kulturowej może oznaczać, że nie ma wśród różnych pokoleń publiczności wspólnych punktów odniesienia, wspólnego uniwersum symbolicznego. Jednakże podziały międzypokoleniowe nie muszą oznaczać podziałów według roczników urodzenia. W odniesieniu do korzystania z mediów profil użytkownika nie musi być tak jednolity, jak przyzwyczaili się badacze obyczajów, mody, żargonu poszczególnych pokoleń. Wyróżnikiem może być świadomość internetowych zagrożeń i umiejętność korzystania z różnych serwisów, dbanie o własne bezpieczeństwo w sieci, a przedstawiciele różnych grup wiekowych zachowują się równie bezkrytycznie<sup>62</sup>. Kolejny punkt to poziom kompetencji kulturowych, który wcale nie musi wynikać z wieku, ale ze stopnia korzystania z dziedzictwa, umiejętności rozumienia przekazu medialnego – rozróżnianie fikcji i rzeczywistości, komercji i informacji itd. wcale nie jest takie proste dla współczesnych pokoleń. Wydaje się, że im mniejszą wiedzą na dany temat dysponuje odbiorca, tym większa podatność na manipulację, a to stanowi poważny problem dla zachowań społecznościowych w sieci. Pośpiech, naznaczający kulturę tak wyraziście, także przyczynia się do łatwowierności i szybkiego zmanipulowania. Odruchowe i bezrefleksyjne udostępnianie treści może przyczynić się do szerzenia plotek, zniesławienia kogoś, rozpowszechniania *fake newsów* (por. Burkhardt 2017). Pospieszne przekazywanie informacji

<sup>61</sup> <https://www.politifact.com/truth-o-meter/article/2016/dec/13/2016-lie-year-fake-news/>; <https://www.theguardian.com/news/series/cambridge-analytica-files>; <https://www.forbes.com/sites/forbesagencycouncil/2018/05/13/key-takeaways-from-the-facebook-cambridge-analytica-data-scandal/> [dostęp: październik 2018].

<sup>62</sup> Ryzykowne zachowania w sieci zdarzają się przedstawicielom różnych generacji, nie wszyscy odpowiednio chronią swoje dane (np. <https://www.librus.pl/biuro-prasowe/komunikaty-prasowe/bezpieczenstwo-w-sieci-wyniki-badania-nt-zachowania-mlodziezy-i-rodzicow-w-internecie/> [dostęp: lipiec 2018]), uleganie zaś *fake newsom* świadczyć może o zbyt schematycznym korzystaniu z sieci, co grozi uwięzieniem w „bańce informacyjnej” (*filter bubble*), na ten temat np. Pariser 2011; Bozdag, van der Hoven 2013.



zdarza się także profesjonalnym dziennikarzom, którzy przekazują newsy bez sprawdzania ich rzetelności<sup>63</sup>.

Nawiązując do myśli Marquarda, przeszłość staje się coraz bardziej odległa. To już nie jest „ucieczka galaktyk” – to już inny mentalnie i emocjonalnie wszechświat. Plusem takiej postawy może być właśnie odarcie z emocjonalności i racjonalne podejście do wydarzeń, które są zaprzeczeniem człowieczeństwa (mordowanie w komorach gazowych, próby jądrowe itd.). Jednakże przeszłość nadal jest tematem emocjonalnych debat, bywa przedmiotem wojen ideologicznych. Spór o wagę i jakość czynów przodków przekłada się na sympatie polityczne, co znów może blokować niektóre badania bądź zniechęcać od przyglądania się określonym faktom – by nie musieć się „tłumaczyć” z niepoprawnej politycznie postawy.

Zapomnienie kulturowe wynikać może też z niechęci twórców wobec dorobku innych, mimo iż jest powszechnie dostępny. W przypadku literatury, dzieł klasycznych jak *Iliada* czy *Pan Tadeusz*, są reaktywowane w obiegu kulturowym wówczas, gdy jakiś twórca teatralny czy filmowy (i to sprawny lub sławny) zechce po nie sięgnąć (lista lektur szkolnych nie jest tu dobrym wyznacznikiem żywotności dzieła). Na przykład jedynie fani i część twórców porusza się swobodnie po dorobku historii filmu. Książki, filmy stają się znane „ze słyszenia”, powierzchowna obecność przy braku znajomości bohaterów, problemów, tematów i motywów oznacza tak naprawdę niekorzystanie z dziedzictwa. Dziedzictwo kulturowe – nawet zdigitalizowane – może się stać martwe i z czasem zapomniane.

Problem pamięci społecznej staje się tym bardziej konieczny do opracowania, gdyż korzystanie z mediów cyfrowych sprawia, że pamięć indywidualna, jednostkowa, staje się coraz mniej wykorzystywana. W odniesieniu do indywidualnego zapamiętywania: „Im głębszy poziom, na którym dana informacja jest przetwarzana, tym trwalszy ślad pamię-

<sup>63</sup> Takie dziennikarskie „wpadki” stanowią kolejny temat medialny, np. [http://www.cracked.com/article\\_20293\\_5-clearly-fake-news-stories-media-told-you-were-true\\_p2.html#ixzz2n9kOBYEF](http://www.cracked.com/article_20293_5-clearly-fake-news-stories-media-told-you-were-true_p2.html#ixzz2n9kOBYEF) [dostęp: grudzień 2016]. W Polsce też tak się niekiedy dzieje: w roku 2017 na portalu TVP Info pojawiła się sensacyjna informacja o turyście zgwałconym przez orangutana. Przetłumaczona bezkrytycznie informacja pochodziła z satyrycznego portalu, czego dziennikarz nie sprawdził. Nierzetelność została opisana w „Gazecie Wyborczej”, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114871,21700999,tvp-info-podala-informacje-o-rudym-turyscie-zgwalconym-przez.html> [dostęp: maj 2017].

ciowy pozostawia ona w mózgu” (Spitzer 2013: 59), natomiast „Media elektroniczne takie głębokie przetwarzanie albo utrudniają, albo wręcz uniemożliwiają” (s. 65). Nie wiadomo, czy problemy z korzystaniem z pamięcią przekładają się na poziom społeczny. „Odciążanie pamięci dzięki wykorzystaniu cyfrowych mediów lub chmury nie tylko prowadzi do mniej intensywnej pracy mózgu, lecz także zmniejsza gotowość do zapamiętywania tego, co dzieje się wokół nas. Gdy wiemy, że przechowujemy daną rzecz w jakimś miejscu, przestajemy «zawracać sobie nią głowę»” (Spitzer 2013: 95). Takie podejście może też przyczynić się do utraty ciągłości kulturowej.

Aby swobodnie korzystać z dóbr kultury współczesnej, nie trzeba mieć dobrego wykształcenia, wydaje się, że podobnie jest z twórczością. Nieznajomość klasyki, brak literackiej ogłady nie wyklucza trafienia do świata potencjalnych „sławnych pisarzy”. Niektórzy twórcy programowo nie chcą poznawać dokonań innych, by nie powielać ich pomysłów (o czym mówią m.in. respondenci fotoreporterzy). W historii wynalazków i postępu technicznego wielokrotnie dochodziło do „ponownych” odkryć<sup>64</sup>, niektóre z nich „nie zmieniły świata”, gdyż zbyt wcześnie wyprzedzały swoją epokę, to znaczy nie było odpowiedniej technologii, zapotrzebowania, czynników ekonomicznych itd. Przykładem może być pierwowzór komputera, silnik analityczny opracowany przez Charlesa Babbage’a, który „nie mógł działać z prostego powodu: wynalazca próbował zbudować komputer ery cyfrowej za pomocą narzędzi epoki industrialnej” (Johnson 2015: 259).

Zapomnienie dotyka nawet historii relatywnie nowej, a przykładem może być realizacja filmu *Matrix*. W filmie dokumentalnym jako nowość pokazano rozmieszczenie kamer, tak by jak najprecyzyjniej uchwycić ruch. Bardzo podobny eksperyment leży u podstaw kina. W 1879 roku miał miejsce słynny eksperyment przeprowadzony na zlecenie przedsiębiorcy Lelanda Stanforda przez Eadwearda Muybridge’a. Eksperyment miał wykazać, jak porusza się koń. Stanford utrzymywał, że w trakcie biegu koń unosi wszystkie nogi jednocześnie, co było kwestią sporną (Friedberg 2012: 173; Hacking [red.] 2014: 144–145; Stiegler 2009: 135). Aby

<sup>64</sup> W kulturze medialnej temat podejmuje np. seria dokumentalna *Zapomniane odkrycia starożytności* (*Ancient Discoveries*, 2008), prezentowany w Polsce na kanale Planeta+. W formie żartobliwej o chybionych wynalazkach piszą dziennikarze, <https://gadgetomania.pl/17246,zobacz-szalone-wynalazki-z-przeszlosci> [dostęp: lipiec 2018].

się przekonać, jak jest naprawdę, na torze wyścigowym w Palo Alto, „na specjalnie poszerzonej części toru Muybridge umieścił rząd 24 aparatów fotograficznych z elektrycznymi migawkami, które miały być wyzwalane co 4 sekundy, w miarę przemieszczania się konia”. Zdaniem twórców filmu dokumentalnego *Geniusz zaklęty w fotografii* Muybridge nie tylko zatrzymał moment, on użył skalpela, aby go podzielić” (odcinek 1, *Uchwycić cienie*).

W filmie dokumentalnym *Making The Matrix* ukazane są efekty specjalne – filmowane za pomocą 120 aparatów umieszczonych w specjalnej konstrukcji zwanej „Bullet Time”. Zbudowana w studiu ściana w kształcie niedomkniętego koła (pierwsza, szeroka obręcz spirali) wznosi się nieregularnie, ze szczytu wyglądają obiektywy aparatów. Towarzyszą im dwie ruchome kamery. W tym miejscu studia nagrywano efekty specjalne, np. walkę Neo z agentem Smithem, by uchwycić ruch i można było pokazać jak „fruwać”, walcząc. Specjalista odpowiedzialny za efekty specjalne, John Gaeta, wyjaśnia, iż dzięki temu może wykonać trójwymiarową cyfrową wizualizację konkretnych postaci; aczkolwiek sceny miały początek w symulacji komputerowej. Gaeta uważa, że wynalazek „Bullet Time” wynikał z obserwacji nowinek technologicznych przez braci Wachowskich. Nie wspomniano o poprzednikach, o inspiracji pochodzącej z początków kina, ale zakorzenionej w historii fotografii. Być może rzeczywiście nikt w tym przypadku o Muybridge’u i jego pomysłach nie pamiętał. W obu przypadkach wykorzystano podobną metodę fotografowania: tor z umieszczonymi w regularnych odstępach aparatami rejestrującymi ruch. Podobny był też cel – zobaczyć to, co nieuchwytnie. Korzystano również z najlepszego w danej epoce sprzętu. Realizacja filmu *Matrix* zaczęła się w 1997 roku, wspomniany eksperyment miał miejsce ponad 100 lat wcześniej. Zmieniają się tu cele, a także zakres wizualizacji i sprzęt wykorzystywany do realizacji takich zadań, natomiast idea nie jest tu oryginalna, o czym nie informuje się publiczności, może też po prostu twórcy nie pamiętają o poprzednikach. Niektórzy twórcy nie znają historii swojej dziedziny, wynalazki się powielają, historia nie uczy, pozostaje bowiem nieznana (por. Łukasiewicz 2000).

Ciągłość była waloryzowana pozytywnie i w nauce, i w kulturze. Wynika to z kształtowanych do początku XX wieku wyobrażeń na temat funkcjonowania świata; natomiast „Dzięki niespodziewanym rzadkim zdarzeniom o świecie, w którym żyjemy, nie można powiedzieć, że zdąża ku lepszemu. Nie można też powiedzieć, że wszystko się ciągle zmienia”

(Taleb 2006: 128). Utrata ciągłości obserwowana jest w wielu dziedzinach aktywności twórczej. W tekście *O ciągłości* poświęconym przemianom sztuki Urszula Czartoryska zauważa, że artyści zaczynają „od zera” (Czartoryska 2005: 81), co może wynikać z ich niechęci wobec tradycji i poprzedników bądź też z ignorancji. Ciągłość jest ważna, aby nie wywierać otwartych drzwi, by unikać banałów, plagiatów i powtórzeń. A jednak tendencja do selektywnego korzystania z dziedzictwa występuje od dawna, może zatem to raczej nieciągłość jest naturalna dla rozwoju kultury. Ideologiczne zrywanie z ustaleniami poprzedników, np. kształtowanie się prądów literackich i charakteru epoki w opozycji do poprzedników oznacza jednak jakieś ustosunkowanie się do ich dorobku.

W takich warunkach tworzy się kultura wysp i izolacji, wysp znaczeniowych<sup>65</sup>, izolacji użytkowników itd. Użytkownicy internetu, którzy korzystają wyłącznie z tego, co lubią, co podsuwa im algorytm, żyją w „bańkach informacyjnych”<sup>66</sup>. Wiadomości, które do nich docierają, nie przekraczają granic szklanej kuli. Boty podsuwają im treści zgodne z ich wcześniejszymi wyborami. Zdarza się też, że na portalach społecznościowych użytkownicy wykreślają z listy znajomych osoby o innych poglądach politycznych, innej religijności i upodobaniach (tworzą się wówczas tzw. *echo chambers*, por. Burkhardt 2017, rozdział 3). Dostęp do skarbów kultury, do edukacji, do tych obszarów życia, które niegdyś zarezerwowane były dla wybranych, nie przyczynia się do rozwoju intelektualnego użytkowników mediów. W niewielkiej książce *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę* Andrew Keen ukazuje jak poprzez nowy układ sił w kulturze

<sup>65</sup> Trudność z dotarciem konkretnego dzieła do dużej liczby odbiorców wraz z popularyzacją internetu wcale nie zmalała. W dalszym ciągu aktualne wydają się uwagi T.S. Eliota: „Niepodobna, żeby w całym zalewie tekstów drukowanych najgłębsze i najbardziej oryginalne dzieła dotarły bądź zwróciły na siebie uwagę szerszego odbiorcy czy też nawet sporej liczby czytelników, którzy posiadają kwalifikacje, by je docenić. Najdalej docierają takie pomysły, które schlebiają aktualnej tendencji bądź emocjonalnemu nastawieniu, a pozostałe wypaczą się, by się wpasować w to, co zostało już zaakceptowane” (Eliot 2016: 110). Aby treści docierały do grupy docelowej, uaktywnić się muszą sploty kulturowe – w tym wypadku technologii, literatury i kultury konsumpcji; której narzędzia promocyjne mogą wesprzeć rozwój literacki także w świecie nowych mediów.

<sup>66</sup> Wspomniane już „Filter bubbles”, określenie wprowadzone przez Eliego Pariser (2011), omawiane są najczęściej w kontekście wyborów politycznych, demokracji itd., np. Bozdag, van Hoven 2015; Flaxman, Goel, Rao 2016; Bessi 2016; Garrett 2017).

zachodzi efekt antyświeceniowy (2007: 35): zamiast powszechnej wiedzy doświadczamy zalewu niewiarygodnych informacji (*fake news*), a standardy kulturowe i wartości estetyczne, moralne są nieustannie redefiniowane. Jak zauważa autor, „Nie tylko nasze standardy kulturowe i wartości moralne są zagrożone. Najgorsze jest to, że bardzo tradycyjne instytucje, które pomagały w przygotowywaniu wiadomości oraz tworzeniu muzyki, literatury, programów telewizyjnych i filmów, również są zagrożone” (Keen 2007: 30). Nadprodukcja medialnych treści zaś sprawia, że publiczność nie jest w stanie korzystać ze wszystkiego, co jest oferowane.

Natomiast szybkość starzenia się technologii sprawia, że użytkownicy nie nadążają za poznawaniem ich wszystkich możliwości. Starzeją się nie tylko przedmioty z najbliższego otoczenia, ale także nasze doświadczenia i aspiracje. Wspomniany już Odo Marquard zauważa, że „Ponieważ dzisiaj to, co dobrze znane, coraz szybciej staje się przestarzałe, a przyszły świat coraz mniej przypomina znany nam z doświadczenia dotychczasowy świat, to dla nas – ludzi nowoczesnych – świat staje się obcy, a my stajemy się oderwani od świata” (Marquard 1994: 84–85). Nadążanie za zmieniającymi się medialnymi światami jawi się jako kulturowa konieczność. Nie wszyscy są w stanie przystosować się do ciągłych zmian, niektórzy nie uważają ich za potrzebne. Opór przed wprowadzaniem zmian technologicznych występuje też w różnych organizacjach (por. Lin, Chen 2012; Park et al. 2014). Niechętni innowacjom odrzucają zmiany, nie chcą przystosowywać się do świata mediów i nowości; śledzenie wszystkich nowości i nowinek technicznych zaś jest zwyczajnie niemożliwe. Natomiast niektóre dawne media, w rozumieniu sposobów rozpowszechniania, są odrzucane. Henry Jenkins pisał, że „historia uczy nas, że stare media nigdy nie umierają – a nawet niekoniecznie zanikają. Umierają zaledwie narzędzia, których używamy, by zyskać dostęp do treści medium. (...) Technologie przekazu stały się zbędne i zostały zastąpione, jednak media się rozwijają. Medium to zarejestrowany dźwięk<sup>67</sup>. Płyty CD (*compact disc*), pliki MP3, ośmiościeżkowe kasety – to technologie rozpowszechniania” (Jenkins 2007: 19). Podobnie rzecz można o fotografii – za medium można uznać zarejestrowany obraz, a sposób rejestracji jest tu sprawą zmienną (kolor, forma archiwizacji, utrwalanie, powielanie itd.). Istota i sens aktu rejestracji pozostaje ta sama. Natomiast

<sup>67</sup> W wielu opracowaniach jednak utożsamia się medium z przekąźnikiem, a nie samą rejestracją.

dostęp do zdigitalizowanych materiałów jest uzależniony od wielu czynników, w przeciwieństwie do tradycyjnej fotografii.

Przedstawiciele pokolenia milenialsów i młodszego znacznie mniej niż pozostałe grupy wiekowe korzystają z medium, jakim jest telewizja, jako system przekazywania treści (por. Padveen 2017: 80). Nie odrzucają natomiast samego urządzenia, telewizora, który też może być traktowany jako ekran lub ciekawy mebel. Aczkolwiek odrzucając medium tradycyjnej telewizji, nie odrzucają też telewizyjnych produkcji: w internecie korzystają z serwisów informacyjnych przygotowanych przez tradycyjne stacje, oglądają seriale, wersje oficjalne i pirackie, a jest to produkcja starego medium, odbierana na innym nośniku. „Naturalnym” etapem rozwoju mediów wydaje się zatem platforma Netflix, z której młode pokolenia korzystają<sup>68</sup>. Na ekranach tabletów, smartfonów, laptopów i komputerów można oglądać te przekazy, a to nie oznacza śmierci srebrnego ekranu. Niektórzy operatorzy telewizji kablowych proponują także ruch w drugą stronę – z sieci na ekran telewizora, oferując możliwość oglądania np. filmów z YouTube’a. Oferują także możliwość oglądania abonamentowych programów na tablecie poza domem. Zmienia się styl korzystania z ofert telewizyjnych i miejsce, gdyż usługi stają się mobilne. Rozwój mobilnych urządzeń przyczynił się przede wszystkim do zmiany stylu odbioru treści internetowych („zawsze w sieci”, „zawsze online”<sup>69</sup>), a przekształcenia telewizji jako systemu nadawania są efektem ubocznym tych przekształceń.

Kultura w socjologii i antropologii traktowana jest jako ładotwórca czy proces. W ujęciu Zygmunta Baumana, kultura pozostaje w opozycji do żywiołowych przemian i ich skutków: „W wojnie ładu z żywiołem kultura staje bez wahania po stronie ładu” (Bauman 2000: 186). Współczesne media sprawiają, że kultura rozwija się bardzo żywiołowo, dla opraco-

<sup>68</sup> W myśl założeń *determinizmu technologicznego* rozwój technologii jest autonomiczny, niezależny od planowania i ukierunkowania przez człowieka (co z kolei zakłada *konstruktywizm społeczny*, por. Johnson, Wetmore 2009a: 93-95). Naturalny – oznacza tu jednak nie tyle nieprzewidywalny czy niekontrolowany, co oczekiwany, niewymuszony i gładko wpisujący się rozwój kultury.

<sup>69</sup> Taki styl odbioru internetu w Polsce deklaruje 30% badanych, charakteryzuje on ludzi młodych. Według badań CBOS, także w Polsce potwierdza się wspomniana przemiana: „Ogromna większość korzystających z internetu (88%, czyli 56% ogółu badanych) łączy się z siecią bezprzewodowo – poprzez takie urządzenia jak smartfon, tablet czy laptop” (Feliksiak 2018: 6).

wań teoretycznych problematyczna jest eksplozja najrozmaitszych treści w mediach, np. na internetowych forach czy YouTube'ie. W obecnej formacji kultury medialnej, popularnej eksplozja i żywiołowość są sposobami jej funkcjonowania. Cyberkultura<sup>70</sup>, która jest częścią krajobrazu kulturowego współczesności, przyzwyczaiła już odbiorców do nowych form sztuki, które powstają dzięki nowym technologiom, dostarcza nieustannie nowych tematów do debaty nad postawami wobec technologii i nieoczekiwanych ścieżek jej rozwoju. Natomiast obszary zapomnienia kulturowego prowadzące do utraty znaczeń, idei, dorobku różnych dziedzin wydają się naturalnym stadium rozwoju kultury. Można to potraktować jako kolejny kryzys związany z przekształceniami wartości<sup>71</sup>, ale to właśnie konflikty i kryzysy są siłą napędową ewolucji kultury, która rozwija się, przełamując kolejne kryzysy wartości.

<sup>70</sup> Na temat charakteru zjawisk przynależnych do cyberkultury powstało wiele opracowań, np. Lévy 2001; Ricardo, ed., 2009; Gajjala, ed., 2013.

<sup>71</sup> „Gdy postrzegamy niespójność norm, wieloznaczność postępowania, sprzeczności w stylach życia, obfitość tworców kulturowych w sposób widoczny «bez przydziału» – poświadamy albo o konflikcie wielu kultur, albo o kryzysie kultury” (Bauman 2000: 186).





## Rozdział 3.

# Obrazy w mediach: etyka w warunkach cyfrowego nadmiaru

Nowoczesna fotografia narodziła się wraz z przekształceniem epoki przedprzemysłowej w nową, naznaczoną gwałtowną industrializacją i wdrażaniem wynalazków na masową skalę erą. W wielu krajach zachodnich fotografia jest traktowana jak sztuka galeryjna, organizowane są wystawy artystów, tworzone oddziały muzealne ukazujące rozwój fotografii na danym obszarze, w konkretnej kulturze. Przez ostatnie 200 lat<sup>1</sup> fotografia towarzyszyła ludziom jako świadek doniosłych przemian cywilizacyjnych, a obecnie stanowi użyteczne, powszechnie używane narzędzie komunikacji, autoekspresji, autopromocji, pamięci itd. Jest ekstensją spojrzenia, pamięci; pełni wiele doniosłych funkcji.

W fotografii odzwierciedlają się także problemy świata, utrwalają się kanony myślenia o świecie, także ujawniają się problemy wynikające ze zmiany obyczajowości, moralności; także w XXI wieku, także w warunkach polskich. Etyka widzenia obejmuje w przestrzeni publicznej sfery tabu, dotyczy prawdy i manipulacji nią<sup>2</sup>, przesuwania granic okrucieństwa i bezmyślności. Z zebranych przykładów wynika, iż zagadnienia etyczne są niezbędne w edukacji medialnej. Fotografa zawodowego ograniczać mogą cenzura, autocenzura, etyka zawodowa. Etyka dotyczy

<sup>1</sup> Aczkolwiek oficjalnie, według wielu podręczników, fotografia narodziła się w 1839 roku, eksperymenty nad utrwalaniem obrazu świata z wykorzystaniem światła i materiałów światłoczułych trwały od co najmniej 1803 roku, a idea fotografii jest jeszcze starsza (por. Hacking [ed.] 2014: 18–21).

<sup>2</sup> Nie będę się tu zajmować obrazami przemocy, które stanowią jedno z ważniejszych zagadnień w dyskusjach nad oddziaływaniem obrazu i moralną odpowiedzialnością autorów tych obrazów i nadawców mediów wizualnych (np. Goodwin 1983; Zelizer 2010; Plaisance 2009).

tu twórców i odbiorców w tradycyjnych rolach<sup>3</sup>, a także twórców-użytkowników sieci. Zmieniły się standardy etyczne z powodu tabloidyzacji i kultury pośpiechu, a dziennikarze i fotografowie nie zawsze są w stanie wytrzymać presję nowych warunków pracy. Odbiorcy fachowo przygotowanej fotografii czy filmów reportażowych przyzwyczaili się do oglądania okrucieństw i stopniowo obojętnieją. Jednakże obojętność nie oznacza akceptacji, brak protestów i odwracanie spojrzenia nie oznacza od razu obojętności.

## Kodeks amatora: etyka w warunkach cyfrowego nadmiaru

Niezamierzoną konsekwencją rozwoju technologii jest m.in. zachłanność obrazowa, co owocuje nadprodukcją w sferze wizualnej<sup>4</sup>, dążeniem twórców do seryjności, pochwałą zwielokrotnień i kolekcji. „Zdjęcie z wakacji” przekształciło się w całe kolekcje zapisów „wyjątkowej chwili”; amator nie chce już tego jednego, wyjątkowego obrazu, zbiera całą serię. Ta tendencja istnieje także w produkcjach profesjonalnych.

W czasach analogowych, w fotografii wernakularnej, w zdjęciach prywatnych, warunkach, gdy fotografia przeznaczona była na użytek własny, definiowanie granic dobrego smaku i przyzwoitości było bardzo indywidualne. Wydaje się, iż w czasie sesji za zamkniętymi drzwiami amatorzy mogli pozwolić sobie na więcej swobody niż na zdjęciach w terenie, nawet na zdjęcia intymne czy prowokacyjne. Np. na wystawie *Album rodzinny: SPOJRZENIA. Fotografie z Archiwum Historii Mówionej DSH i Ośrodka Karta* w Domu Spotkań z Historią<sup>5</sup> prezentowane były

<sup>3</sup> Zagadnienia etyczne związane z zawodem fotografa omawia np. Barrett 2014: 191–209.

<sup>4</sup> Zwracają na to uwagę także respondenci: „nadprodukcja fotografii w stosunku do możliwości jej publikowania czy przekazania w przestrzeni publicznej, która ma szeroką rzeszę odbiorców” (W7) jest typowa dla obecnej sytuacji medialnej. Można się zastanawiać, czy ten nadmiar osłabia motywację do podejmowania tego zawodu, do rozwoju artystycznego.

<sup>5</sup> Wystawa trwała od 30 listopada 2016 do 19 marca 2017 roku: [https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/28016-fotograficzny-styczen-w-domu-spotkan-z-](https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/28016-fotograficzny-styczen-w-domu-spotkan-z)

zdjęcia amatorskie, w tym też intymne, np. kąpiel dojrzałej kobiety w domowej wannie. Spytać można, czyje to spojrzenie, jaka to przestrzeń, czy modelka tej fotografii miała na myśli jej upublicznienie, jakie były zamiary autora itd. Amatorskie kodeksy mogły być bardziej liberalne niż profesjonalne, gdyż nie zakładały znalezienia się zdjęć w obiegu publicznym. To jednak uległo zmianie, w czasach digitalizacji w obiegu publicznym i semipublicznym mogą znaleźć się zdjęcia dawniej wykonane, mogą one trafić na wystawę. Nie jest jasne, jakie zasady powinny tu obowiązywać.

Uwagi Pierre'a Bourdieu o fotografii z lat 60. XX wieku zdają się mieć charakter dokumentalny, nie przystają do zjawisk w kulturze współczesnej. O etyce fotografowania pisał na przykład, że „Reguła mówiąca, co można fotografować, a czego nie, nie może być niezależna od indywidualnej wyobraźni: zwykle zdjęcie, prywatny produkt na prywatny użytek, ma znaczenie, wartość lub urok jedynie dla wąskiej grupy osób, głównie tych, które je wykonały, i tych, które są jego przedmiotem” (Bourdieu [1965] 2012: 252). W XXI wieku zdjęcia takie są udostępniane i pokazywane innym (także obcym).

Materiały z internetowego obiegu, a także dane z pilotażowego badania wśród studentów i doktorantów<sup>6</sup> wskazują, iż w amatorskim podejściu do fotografii zaszły duże zmiany. Poszerzył się znacznie zakres tematów i portretowanych przez amatorów zdarzeń: od zdjęć rodzinnych, portretów pamiątkowych, portretów w czasie relaksu, po banalne codzienne czynności. Na portalach społecznościowych użytkownicy pokazują kwiaty, które właśnie zakwitły w ogródku, poranną kawę, której pianka budzi pożądanie u miłośników cappuccino, dania w restauracji, do której trafiamy wraz przyjaciółmi czy też zdjęcie ukochanego psa lub kota, który niedawno przeniósł się wieczności. Czas nie jest ciągiem ciekawostek (jak niegdyś pisała o tej fotografii Susan Sontag [1986: 15]), fotografii ukazują zwyczajność emocjonalnie bliską fotografującemu, strumień codzienności, który może być rozdzielony przez „ciekawostki” (wpadki i wypadki). Biorąc pod uwagę te zainteresowania, można uznać, że amatorzy nadążają za trendami w fotografii profesjonalnej. Charlot-

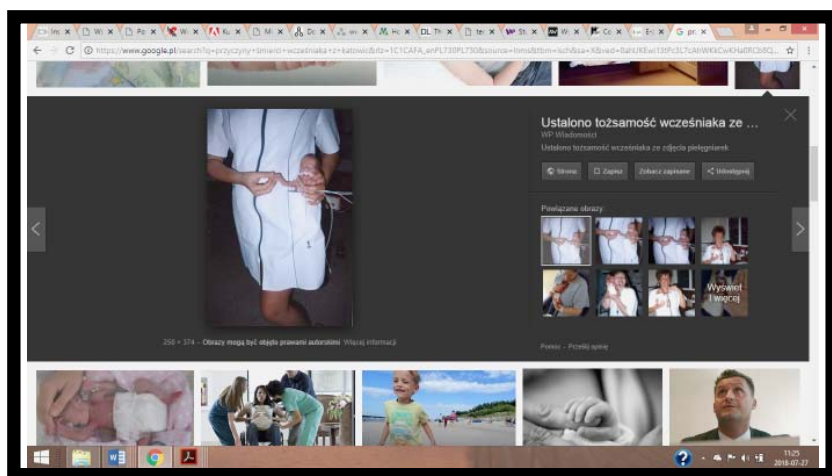
-historia-bezplatne-warsztaty-dla-dzieci-i-doroslych-oprowadzenie-kuratorskie-i-wiele-innych [dostęp: lipiec 2017].

<sup>6</sup> Przypomnę, iż chodzi o przeprowadzone w roku akademickim 2016/2017 w Warszawie badanie pilotażowe „Fotografia w życiu codziennym”, w którym wzięło udział 65 osób (studenci i doktoranci amerykanistyki OSA UW), 3 ankiety zostały odrzucone.

te Cotton w opracowaniu *Fotografia jako sztuka współczesna* zauważa, że „W ostatnich latach daje się zauważyć skłonność artystów do fotografowania przedmiotów i scen, które dawniej nie przyciągały ich uwagi”. Autorka omawia ten trend poprzez prace artystów, w których wyraźnie zaznacza się „«podmiotowość» ukazywanych motywów, takich jak walające się po ulicach śmieci, puste pomieszczenia lub brudne ubrania. Już sam fakt ich sfotografowania i przedstawienia w charakterze sztuki sprawia, że nabierają nowych znaczeń. Współcześni artyści wydają się twierdzić, że z subiektywnego, indywidualnego punktu widzenia każdy element składowy otaczającego nas świata skrywa potencjał artystyczny” (Cotton 2010: 9).

Natomiast w prezentacjach amatorskich istotny jest jeszcze jeden element: autopromocja; tego aspektu Susan Sontag nie mogła uwzględnić. Część użytkowników zaprasza innych do swojej prywatności (w celach towarzyskich, porozumiewania się z rodziną i znajomymi, np. Lee et al. 2015), inni zamieszczają takie zdjęcia, spodziewając się polubień („lajków”), niektórzy traktują takie prezentacje jak próbę samopotwierdzenia, podniesienia samooceny poprzez rzeczy najprostsze, ale ładnie utrwalone, bądź przez autopromocję między innymi dzięki selfie (por. Weiser 2015: 480; Bergman et al. 2011; Mehdizadeh 2010; Szpunar 2016: 177–179). Pozostaje pytanie, dla kogo, poza „fotonarcystycznym ja”, są ciekawe. Stanowią zaproszenie do prywatnego świata, ale też wręcz przeciwnie – mogą pokazywać dystans, jaki dzieli użytkowników. W XXI wieku twórcy-użytkownicy sieci działają na krawędzi prywatności i upublicznienia własnych fotografii, co może skłaniać do nieuwzględniania w ich przypadku pewnych standardów, obowiązujących w relacjach w sferze publicznej.

Przykłady nadużyć: prywatne / publiczne. Wydawać się też może, że amatorzy działają w ogóle bez żadnych kodeksów, o czym świadczą skandale, które czasami opisuje prasa, gdy amatorzy naruszają tabu w kulturze, zwłaszcza związane z poszanowaniem śmierci czy godności osób sfotografowanych. W czasach analogowych takie sytuacje też miały miejsce. Przykładem może być bulwersująca sprawa z Katowic, z 2005 roku: dwie pielęgniarki w Górnośląskim Centrum Zdrowia Dziecka i Matki sfotografowały się z wcześniakami wyciągniętymi z inkubatora, jedno z dzieci pielęgniarka trzymała w kieszeni. Zachowanie kobiet ujawnił laborant z zakładu fotograficznego, w którym wywoływały zdjęcia.



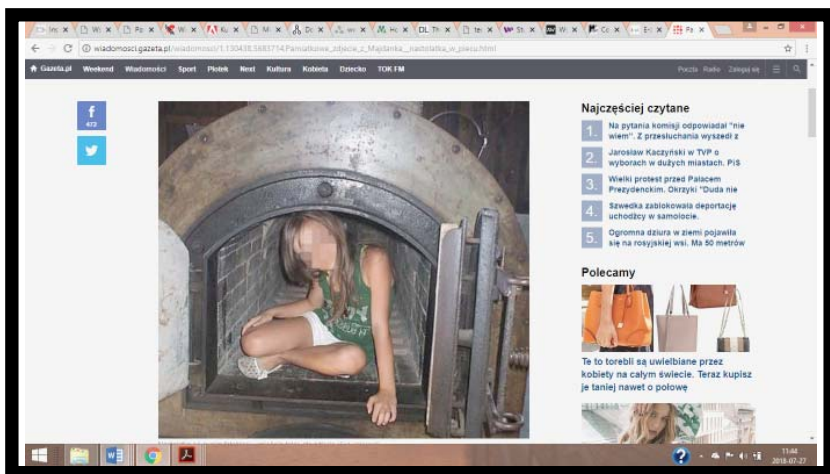
**Fot. 13** Zrzut ekranu grafiki przy wyszukiwaniu wiadomości na temat sprawy z Katowic

Jedno z niemowląt zmarło<sup>7</sup>. Sprawa trafiła do sądu, jedna z pielęgniarek tłumaczyła się, że to był tylko przypadek, że nie miały złych intencji, że chodziło o „pamiątkę dla rodziny”, by bliscy wiedzieli, jak wyglądają ich podopieczni. Po ujawnieniu skandalu zdjęcia trafiły do internetu i po kilkunastu latach nadal są dostępne w sieci<sup>8</sup>. Można się zastanawiać, czy taka bezmyślność byłaby możliwa w czasach cyfrowych, gdy wiadomo, że zdjęcia mogą zostać upublicznione i krążyć po sieci. Nie jest jasne, czy etyka amatora zmienia się pod wpływem wyobrażonej i realnej presji społecznej, czy pojawia się refleksja przed zamieszczeniem zdjęcia i autocenzura.

Trudno niekiedy zinterpretować zachowania w świecie realnym, fizycznym i ich fotograficzne ślady w sieci: ustalenie, czy mowa jest o braku wrażliwości, czy nieświadomości, czy wręcz głupocie, należy już do

<sup>7</sup> W 2018 roku w sieci nadal są informacje na ten temat, np. <https://wiadomosci.wp.pl/dlaczego-umarl-wczesniak-ze-zdjec-katowickich-pielegniarek-6031997514601601a>. dostępna jest także informacja o umorzeniu sprawy w 2007 roku: <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/proces-pielegniarek-umorzony,38162.html> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>8</sup> Część zdjęć towarzyszy artykułom, np. <https://wiadomosci.wp.pl/ustalono-tozsamosc-wczesniaka-ze-zdjecia-pielegniarek-6036222814823041a> [dostęp: lipiec 2018]; inne pojawiają się w zestawie informacji dla sugerowanego przez wyszukiwarkę hasła „pielęgniarka z noworodkiem w kieszeni”.



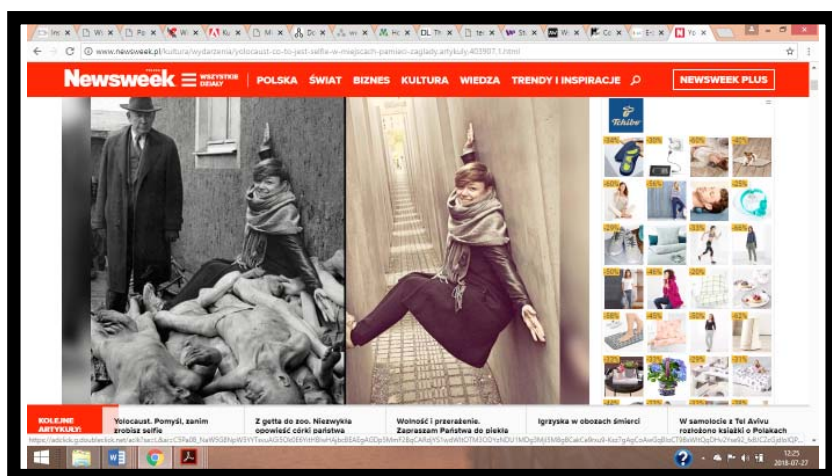
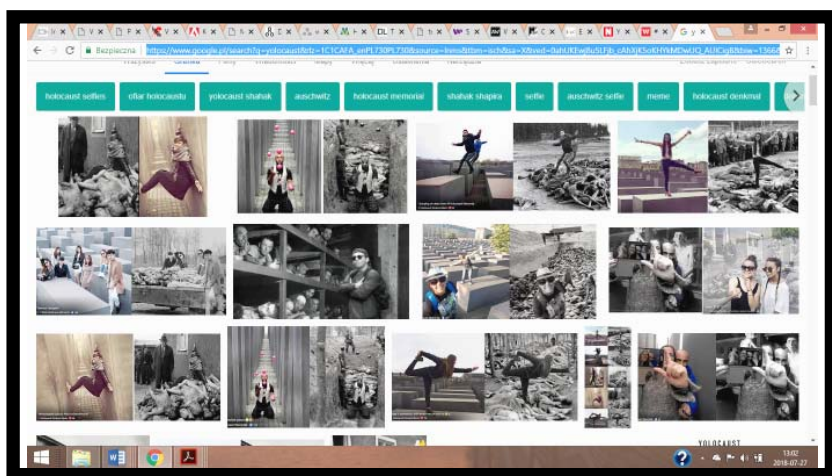
**Fot. 14** Zrzut ekranu artykułu na temat skandalicznego zachowania w Państwowym Muzeum na Majdanku w 2008 roku

samych odbiorców. Kolejny przykład, dość drastyczny, pochodzi z 2008 roku, z internetowych wiadomości upowszechniających szokujące zachowanie młodzieży podczas jednej z wycieczek w Państwowym Muzeum na Majdanku (PMM). Jedna z dziewczynek została sfotografowana przez kolegów w piecu krematoryjnym<sup>9</sup>. Taka oto pamiątkowa „fotka”, zamieszczona na fotoblogu, stała się przedmiotem oburzenia internautów. Niezrozumienie, czym jest historia, czym są miejsca pamięci wyjaśniają takie zachowanie, ale go nie usprawiedliwiają. Komentarze w sieci poza potępieniem takiego zachowania dziewczynki wskazywały na nieświadomość historii, braki w wychowaniu, na rolę rodziców i ogólnie – dorosłych itd. To sprawa sprzed 10 lat, ale podobne zachowania zdarzają się do dziś, i nie dotyczą tylko młodzieży<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> „Nastoletnia dziewczynka na swoim fotoblogu zamieściła zdjęcie z wycieczki do Muzeum w Majdanku. Uśmiecha się na nim z pieca krematoryjnego – To głupawka – mówi socjolog. – Przerazające – dodają pracownicy muzeum. Informacja o zdjęciu zamieszczonym na fotoblogu trafiła do nas na Alert24.pl”. Artykuł opisujący tę sprawę nadal jest dostępny w sieci, [http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,130438,5683714,Pamiatki\\_owe\\_zdjecie\\_z\\_Majdanka\\_\\_nastolatka\\_w\\_piecu.html](http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,130438,5683714,Pamiatki_owe_zdjecie_z_Majdanka__nastolatka_w_piecu.html) [dostęp: lipiec 2018].

<sup>10</sup> „Śliczna focia” to jeden z komentarzy pod fotoblogiem nastolatki (<https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/sledczy-poszukuja-nastolatki-ze-zdjecia-w-krematorium,n>,





**Fot. 15-16** Zrzut ekranu pokazujący fragment projektu „Yolocaust”. (Obecnie zdjęcia są dostępne w wyszukiwarce grafiki pod hasłem Yolocaust, a także w innych miejscach niż na stronie projektu: <https://yolocaust.de/> [dostęp: lipiec 2018])

1000078392.html). Niektóre zachowania bez związku z fotografią także są drastyczne i dotyczą różnych nacji, np. w 2009 roku skradziono napis „Arbeit Macht Frei” z bramy w Auschwitz, złodziei złapano, ale szwedzki zleceniodawca nie został ukarany: <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/milioner-nie-odpowie-za-kradziez-napisu-z-auschwitz,197141.html>; w 2018 roku oskarżono izraelskiego nastolatka o znieważenie pomnika ofiar w Auschwitz (<https://dorzeczy.pl/kraj/59573/Skandal-w-Auschwitz-Birkenau-Izraelczyk-oddal-mocz-na-pomnik-ofiar.html>) (dostęp do wymienionych linków: lipiec 2018).

Warto wspomnieć także o nietypowym projekcie „Yolocaust”<sup>11</sup> z 2017 roku, mającym uświadomić wizualnie zwiedzających miejsca pamięci. Shahak Shapira, berliński fotograf o izraelskich korzeniach, zebrał wymyślne selfie różnych internautów z miejsca pamięci w Berlinie, pomnika Pomordowanych Żydów Europy z obrazami pochodzącymi z obozów zagłady. Autor projektu zebrał selfie z różnych portali, a usunięcie kompromitującego zdjęcia mogło nastąpić po pisemnym zgłoszeniu się osoby z selfie. Obecnie strona projektu zawiera jedynie jego opis i *credo* Shapiry. Natomiast przy wyszukiwaniu grafiki zdjęcia przygotowane przez niego w dalszym ciągu się pojawiają. Projekt „Yolocaust” znakomicie pokazuje zdekontekstualizowanie tego miejsca, a także oderwanie procesu fotografowania od sensu miejsca<sup>12</sup>. Dla wielu turystów autopromocja wydaje się ważniejsza niż historia<sup>13</sup>.

Podobnie niefrasobliwe zachowania miały też miejsce w obozie śmierci Auschwitz, na co zwraca uwagę w sierpniu 2018 roku facebookowa grupa World War II Pictures<sup>14</sup>. Zdjęcia zyskały też gniewne lub okrutne komentarze internautów z różnych krajów<sup>15</sup>, wskazujących na zanik

<sup>11</sup> Slangowe określenie YOLO (You Only Live Once: żyje się tylko raz) zostało sklejone z terminem Holocaust.

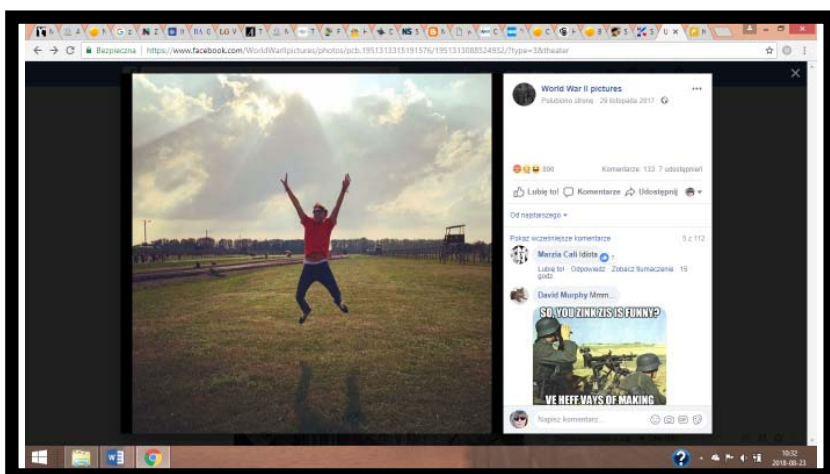
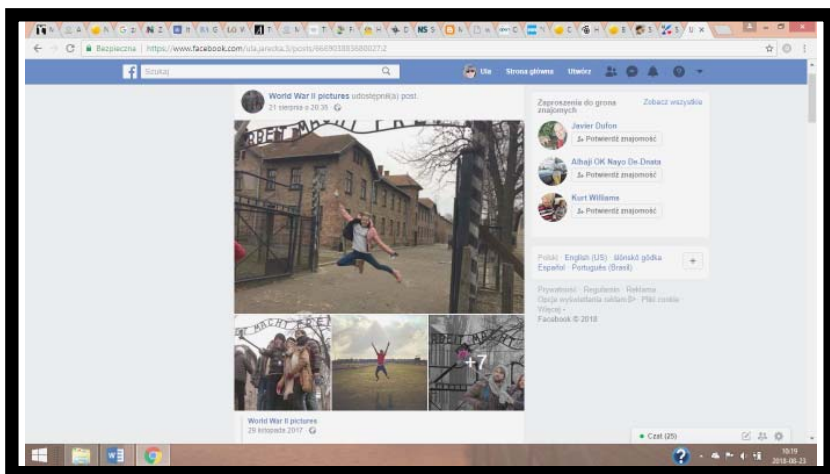
<sup>12</sup> O projekcie pisały także polskie media: <https://www.wprost.pl/sztuka-foto/10039419/Skakanie-po-martwych-Zydach-doczekalo-sie-reakcji-Yolocaust-bezlitosnie-karci-bezmyslnych-turystow.html>; <http://www.newsweek.pl/kultura/wydarzenia/yolocaust-co-to-jest-selfie-w-miejscach-pamieci-zaglady,artykuly,403907,1.html> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>13</sup> Na powiązania selfie, narcyzmu, autopromocji zwracają uwagę wyniki różnych badań, np. Mehdizadeh 2010; Nadkarni, Hofmann 2012; Sorokowska et al. 2016; Weiser 2015; Zappavigna 2016.

<sup>14</sup> Status grupy – społeczność, obserwowana przez 28 565 użytkowników Facebooka (23 sierpnia 2018).

<sup>15</sup> Jedno ze zdjęć jest montażem, pochodzącym z debaty na temat selfie w Auschwitz w roku 2015 (<https://forward.com/culture/311188/will-selfies-make-you-free-debating-the-appropriateness-of-narcissistic-pho/?gamp> [dostęp: sierpień 2018]), natomiast inne są autentycznymi zdjęciami internautów. Na jednym ze zdjęć dziewczyna przytrzymuje drut kolczasty, „symulując” porażenie prądem, na innych zdjęciach zwiedzający skaczą radośnie przy bramie obozowej, na otwartej przestrzeni, robawieni kłękają na torach itd. Niektóre z komentarzy z pogardą określają takich turystów jako „odrażające śmieci”, idiotów, „chorych na głowę” czy dużo ostrzej jako „fucking millennials” itd. Post odsyła też do artykułu na temat zachowań zagranicznych turystów w Auschwitz, zamieszczonego na portalu o2, zdjęcia z posta pochodzą też z tego tekstu: <https://www.>





**Fot. 17-18** Zrzuty ekranu ukazujące zachowania turystów w Auschwitz, prezentowane w grupie World War II Pictures (sierpień 2018)

moralności, nieświadomość, głupotę zwiedzających naznaczone cierpieniem miejsca. Te przykłady pokazują przede wszystkim dramatyczne przekształcenia obyczajowości i wrażliwości społecznej. Nieznajomość historii nie może być usprawiedliwieniem, gdyż osoby ze

o2.pl/galeria/zagranicznni-turysci-nie-szanuja-ofiar-auschwitz-skandaliczne-zdjecia-6192646682765441g (artykuł z listopada 2017 roku [dostęp: sierpień 2018]).

zdjęć nie zwiedzają Disneylandu, lecz miejsca pamięci, w tym Auschwitz, który jest nie tylko pomnikiem historii, lecz także miejscem ludzkich dramatów. Być może brak zrozumienia i szacunku dla ofiar i ich rodzin miał miejsce w erze przedcyfrowej, jednakże obecnie postawy i zachowania, które uznać można za przynoszące wstyd, są upubliczniane przez osoby tak właśnie się zachowujące. Drugi zaś aspekt dotyczy charakteru mediów: w cyfrowym nadmiarze wizualnym te obrazy trwają, można je odszukać; ale jednocześnie giną w morzu obrazów. Ślady w sieci trudno usunąć, mimo tzw. prawa do zapomnienia<sup>16</sup>, firma Google niechętnie realizuje tego rodzaju prośby i żądania. Nawet w przypadku nakazów sądowych usuwanie śladów cyfrowych (zdjęć, artykułów niszczących dobre imię czy treści szkodliwych społecznie) bywa czasochłonne, aczkolwiek istnieją metody zacierania śladów cyfrowych (por. Surma 2017: 33–35).

Godność śmierci. W przypadku fotografii prywatnych zasady etyczne wynikają z moralności ich autora. Odpowiedzi na pytania: co i w jakich sytuacjach można fotografować, czym się dzielić prywatnie, a co publicznie pokazać, wynikają z niepisanych kodeksów. Jeden z respondentów zauważa, że „jak przychodzimy do pracy to na nas krzyczą, że to realizujemy [wypadki, nieszczęścia itd.]. To mówię „a dlaczego pan sobie telefonem komórkowym robi zdjęcie tutaj z wypadku, po co to panu? Ja tu przyszedłem niechętnie, ale mam taką pracę i muszę zrobić relację, a panu po co to?” (W3). Pytanie o motywację zwykłych ludzi (nieprofesjonalnych fotografów) jest ważne w przypadku wspomnianych zdjęć, ustalenia dotyczące umieszczania zdjęć na Facebooku czy Instagramie nie obejmowały drastycznych treści. Niewykluczone, że zdjęcia z wypadku, z wydarzeń nieoczekiwanych i nieszczęśliwych podnoszą samoocenę autora, dają mu do ręki argument „ważności” towarzyskiej. Amator niekiedy nie zastanawia się, wciskając migawkę, po co mu to właśnie „sensacyjne” zdjęcie. Tak bowiem wyobraża sobie pracę fotoreportera, a może chce być „lepszy”, ponieważ na miejscu wydarzeń jest pierwszy albo jedyny.

Godność śmierci jest jednym z ważniejszych zagadnień, ale i tu granice zostały przesunięte, tabu zostało naruszone. Od listopada 2015

<sup>16</sup> <https://portalprawait.com/entry/google-udostepnia-formularz-do-realizacji-prawa-do-zapomnienia-i-nie-tylko/> [dostęp: marzec 2018].

roku przez kilka miesięcy polskie tabloidy żyły sprawą zaginięcia młodej kobiety z Poznania, Ewy Tylman, natomiast po odnalezieniu jej ciała znalazły się natychmiast osoby, które chciały przekazać mediom obrazy sfotografowanych zwłok dziewczyny<sup>17</sup>. I nie chodzi tu o to, że „jeszcze przed oględzinami policyjnymi”, ale że w ogóle komuś przyszło do głowy, by tak dramatycznie naruszać prywatność ofiary, naruszać tajemnicę jej śmierci. Szacunek dla śmierci i osób zmarłych w dalszym ciągu w kulturze zachodniej istnieje, aczkolwiek oko kamery wdziera się i tutaj. Wdziera się poprzez odruchowe lub cyniczne zachowania użytkowników aparatów fotograficznych, zarówno amatorów, jak i profesjonalistów. Takie zachowania wynikają też z wizualnych standardów, do których przyzwyczajają widzów media, zwłaszcza tabloidowe.

## Perspektywa oficjalnych mediów. Tabloidyzacja

Przekształcenia sceny medialnej obejmują zmiany technologiczne, a również tabloidyzację mediów, w tym także treści internetowych. Tabloidyzacja mediów, nie tylko tych z natury i przeznaczenia sensacyjnych, przynależy do zjawisk końca XX wieku, które pogłębiły dezorganizację sfery publicznej. Tabloidyzacja oznacza przede wszystkim szczególny styl prezentacji materiałów w mediach: uproszczone przedstawianie rzeczywistości społecznej, m.in. poprzez uwzględnianie w opisie realiów czytelnym dla wszystkich binarnych opozycji (dobro – zło, piękno – brzydota); unikanie niuansów w prezentacji faktów i zjawisk różnych dziedzin oraz unikanie refleksji nad nimi (por. Glynn 2000: 1–45). Zaznacza się tu także redukcja słowa na rzecz obrazu, ten zaś przygotowywany jest w celu wywoływania silnych emocji. Powodzenie konkretnego tytułu w świecie wirtualnych czy tradycyjnych mediów często oznacza dziennikarską pogonь za krwawymi widowiskami, szybkość przekazu informacji, co zazwyczaj wiąże się z niskim poziomem dziennikarstwa, również ze słabą

<sup>17</sup> <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,22919419,zrobil-zdjecia-zwlokom-ewy-tylman-i-chcial-sprzedac-mediom.html>; <https://wiadomosci.wp.pl/chcieli-sprzedac-zdjecia-ciala-ewy-tylman-nie-stana-przed-sadem-6211107288422017a> [dostęp: czerwiec 2018].

jakością ilustracji i fotografii. Także badani zwracają uwagę na ten kontekst pracy, niski poziom prasy.

Teraz ściągamy to w dół, coraz bardziej (...) jak się czyta teksty, czyta się prasę, to ja już nie chcę nawet mówić o tym, że są błędy stylistyczne, ortograficzne czasami to przerażające. Ale stylistycznie jest to płytkie, jest to nijakie, nie ma tam większej głębi, nie ma tam właśnie idei w tych tekstach (W0/1).

W wielu formach fotografii „wymagana jest szybkość reagowania, jeśli się robi projekty. Ja nie fotografuję nowych wiadomości, ale od czuwam, że ten świat bardzo przyspieszył. Czasem jest to denerwujące” (W7). Zawrotne tempo pracy, konieczność natychmiastowych reakcji na wydarzenia; sprawnego i szybkiego przesyłania zdjęć do agencji, redakcji czy innego zleceniodawcy, ma także swoje konsekwencje w jakości pracy, jakości kontaktów z ludźmi: „jeśli pracuję nad jakimś projektem powiedzmy, co wymaga i konceptu, i czasu, i jakiejś tam myśli, no to niestety ten proces twórczy jest dłuższy (...). Nie można wejść do kogoś na chwilę, zrobić zdjęcie, wyjść i być zadowolonym, że to jest świetna fota” (W5). Jednak nawet w pracy fotografa newsowego i reportera nie zawsze wskazany jest pośpiech<sup>18</sup>. W przypadku narracji wizualnej ważne jest poznanie wydarzeń i ludzi. Szybkość reagowania w tym zawodzie jest tylko jednym z wymogów, dla zawodowców kondycja mediów może być dość uciążliwa, ale nawet fotoreporter określający się jako fotograf newsowy nie fetyszyzuje szybkości w uzyskaniu odpowiednich ujęć, zaznacza, że „w mojej fotografii najważniejsza jest wiarygodność i profesjonalizm” (W14).

W zawodzie fotoreportera bardzo wyraźnie widać przyspieszenie, jakiego doznała nasza epoka (por. Gleick 2003; Siwicka et al. [red.] 1999; Tomlinson 2007); respondenci zaznaczają, iż często praca wymaga szyb-

<sup>18</sup> „Z jednej strony szefowie mówią nam, że warto pójść do rozmówcy, posiedzieć z nim chwilę, wypić herbatę (...). Ja nie zawsze od razu wyciągam aparat, żeby robić zdjęcie bo chcę, żeby się ktoś ze mną oswoił. To zależy od sytuacji, tak? Ale czasami jest tak, że muszę udawać, że przyszedłem na dłużej, a naprawdę muszę szybko robić zdjęcie i lecieć na następny temat, bo w ciągu godziny muszę zrobić trzy tematy i przemieścić się z miejsca na miejsce. A to powoduje dyskomfort pracy, bo ja nie mam czasu popracować, nie mam czasu nawiązać kontaktu z tą osobą, albo znaleźć takie ujęcie, czy wymyśleć sobie, które by było najfajniejsze. I czasami zrobię zwykłe zdjęcie, nacisnę przycisk migawki i jest jakiś tam obrazek, co niekoniecznie mnie powala” (W3).

kiego tempa selekcji zdjęć, ich obróbki i przesłania<sup>19</sup> (np. W14). Obserwacja jednego z respondentów potwierdza obawy dotyczące jakości treści prezentowanych zarówno w formie słownej, jak i obrazowej.

Fotografia prasowa ma dwie sinusoidy – najpierw ważna jest szybkość a później jakość. Portale internetowe potrzebują szybko zdjęcia. Kto pierwszy ten lepszy. Gazety następnego dnia już sprawdzają jakość, a nie tylko szybkość. Ta szybkość dotyczy głównie portali internetowych i one napędzają złą fotografię<sup>20</sup> (W17).

Poza tym niesprawdzone informacje podnoszą poziom sensacyjności materiału, niekiedy też mają posmak skandalu. A gdy niedokładność przekazu czy manipulacja wychodzą na jaw – skandal dotyczy samego nadawcy, a sensacyjna sprawa w dalszym ciągu może budzić zainteresowanie publiczności.

Nieprzewidziane konsekwencje korzystania z technologii wyostrzyły antynomię kulturową prywatność *versus* dostęp do informacji. Troska, niekiedy walka o prawdę mogą zaburzyć osąd, a powszechność fotografowania w sytuacjach publicznych nie sprzyja prywatności. W odniesieniu do zdjęć przeznaczonych pierwotnie do publikacji także zaszły duże zmiany. Po raz kolejny może uaktywnić się dyskusja o sposobie, w jaki fotografia wskazuje na etykę widzenia: nie zawsze bowiem widzenie zachodnie cenilo godność i prywatność wszystkich ludzi. Na przykład nagość egzotyczna w zdjęciach etnograficznych, nagie ciała niewolników na fotografiach z XIX wieku były dopuszczalne, traktowane jak relacja z podróży, umieszczane w działach krajoznawczych, a nie w pismach „dla dorosłych”. Kodeksy etyczne fotografii zmieniają się wraz z obyczajami, co ilustruje właśnie powyższa antynomia. Prywatność w rozumieniu zaproponowanym niegdyś przez Jürgena Habermasa (2007) traci na aktualności, intymność wkroczyła gwałtownie

<sup>19</sup> Szybkość zaburza naturalny rytm takiej pracy, gdzie namysł, a także techniczne aspekty obróbki i opisu zdjęć są czasochłonne. Jeden z respondentów starał się określić budżet czasu spędzonego przed komputerem: „nie wiem, może 40%, 30% (...) czas opisywania zdjęć, katalogowania, bo to jest niestety ciężka sprawa. No myślę, że to gdzieś tak około 30...” (W5).

<sup>20</sup> „Wypadek w Sz. Byli fotografowie, którzy dojechali po godzinie na miejsce wypadku. Ja dojechałem około 4 nad ranem, ale zdjęcia zrobiłem dobre. I te moje zdjęcia do dnia dzisiejszego się sprzedają, a te pierwsze zamieszczone zdjęcia nie” (W17).

także do sfery publicznej i medialnej (w tym jako swoisty towar)<sup>21</sup>. Prywatność osób publicznych uważana jest za informację, za własność ogółu. Osoby nieustannie fotografowane ujawniają różne postawy – od unikania mediów do zabiegania o ich uwagę, niektórzy dla sławy nie szanują swojej prywatności i pozwalają się fotografować i filmować w różnych sytuacjach. Posłużę się przykładem „skandalu” dotyczącego brytyjskiej rodziny królewskiej: francuski tabloid „Closer” zdecydował się opublikować zdjęcia księżnej Kate opalającej się topless w prywatnym ogrodzie. Można uznać, że księżna Kate mogła się spodziewać, iż wzbudzi zainteresowanie i powinna się dostosować do potencjalnego fotograficznego wścibstwa mediów. W 2017 roku uznano gazetę za winną naruszenia prywatności, zasądzono odszkodowanie<sup>22</sup>. W sferze publicznej, która jest przestrzenią negocjacji znaczeń i walki o status, prywatność staje się dobrem wciąż na nowo definiowanym.

Konteksty przemian to przesuwanie społecznego postrzegania i wstydu<sup>23</sup>, i szacunku dla innych, co zaowocowało antykulturą hejtu. Celebryci, mimo iż są sławnymi osobami, budzą skrajne reakcje – podziw i wyszydzenie. Szerzej zaś można odnieść się tu do godności człowieka, która jest rozważana w kontekstach prawnych i redefiniowana, staje się przedmiotem sporów także politycznych (np. w dużym uproszczeniu stosunek do wspomaganego samobójstwa i eutanazji stał się wyznacznikiem pracowitości/lewicowości przekonań, np. raport CBOS BS/142/2009). W przypadku fotografii jest to pytanie, kiedy robić zdjęcie, a kiedy nie wchodzić w cudzą prywatność. Godność obejmująca uszanowanie prywatności, szacunek dla drugiego człowieka, w tym także szacunek wobec śmierci.

Natomiast nazywając jakiś przekaz tabloidowym, automatycznie poddaje się go ocenie, wartościowaniu. Tabloidowe media przyzwyczyły

<sup>21</sup> Prywatność może być dosłownie „towarem”, gdy oznacza zarabianie poprzez abonament uprawniający do oglądania kanału z filmikami z własnej codzienności.

<sup>22</sup> <https://gwiazdy.wp.pl/pokazali-ksiezna-kate-topless-po-6-latach-glosna-sprawa-wraca-6262007547955329a> [dostęp: czerwiec 2018].

<sup>23</sup> Omawiając historyczną ewolucję zjawiska wstydu w warunkach polskich, Ewa Kosowska i Anna Gomółka stwierdzają, iż „Regulacyjna rola wstydu kończy się wraz z rozpadem wspólnoty lub odejściem z niej”. Te przemiany rozpoczęły się w połowie XIX wieku. „Stale obecny i obserwujący każde wydarzenie krąg najbliższych krewnych, sąsiadów i znajomych, zastąpiony przez anonimowy i obcy tłum w nowym miejscu zamieszkania, dawał poczucie wyzwolenia z więzów społecznej kontroli” (Kosowska, Gomółka 2017: 16).

publiczność do zdjęć technicznie niedoskonałych, ale ukazujących „ważne” i nieoczekiwane chwile, np. gwiazdy bez makijażu, polityków w ataku złości, celebrytów podczas zakupów. To są sytuacje życia codziennego, w których człowiek „z pierwszych stron gazet” jest narażony na nieoczekiwane, niepozowane i niecenzurowane ujęcia. A jednak w podobnych sytuacjach tzw. zwykli ludzie często się oburzają, nie pozwalają robić sobie zdjęć w miejscach publicznych („znamy prawo o ochronie wizerunku”). W internetowych dyskusjach pod fotografiami archiwalnymi pojawia się niekiedy temat naruszania prawa do wizerunku osób nieznanymi reporterom w imię informacji<sup>24</sup>. To kolejna antynomia kultury – sprzeczność potrzeb publiczności w kontekście rozumienia prawa do wizerunku (sensacji możemy się przyglądać, ale sami nie chcemy stać się sensacją).

Misja: prawda i dobro. O fotografach jako ludziach z misją mówił jeden z młodych fotoreporterów: „oni czują się zobowiązani, żeby ludziom pokazywać świat, że przekazują bardzo ważne informacje, że ich praca jest jakby, jest pewnym poświęceniem nawet dla innych (...) fotograf jest niemalże zawodem odpowiedzialności społecznej” (W13). Takie ujęcie jest bliskie etycznym kodeksom medialnym i opracowaniom teoretycznym uwzględniającym rolę twórców w kształtowaniu treści medialnych wynikających z moralnych zasad danej społeczności (por. Drożdż 2005: 493–497). Misje są różnie rozumiane, ale niesienie prawdy<sup>25</sup> jest tu źródłem etosu zawodowego. Fotoreporterzy i fotografowie-artycy schodzą w najrozmaitsze „kręgi piekieł”: fotografują życie narkomanów, gangi, masową śmierć w czasie epidemii, rezultaty katastrof naturalnych, wojen i innych zdarzeń tragicznych. Fotoreporterom wojennym wygodne życie nie jest pisane, zejście do „piekieł”, tych ziemskich, nie pozostaje bez śladu w ich psychice, niesienie trudnej prawdy, czasami niechcianej,

<sup>24</sup> W 2016 roku, po tragicznej śmierci reportera Krzysztofa Millera, w internecie pojawiły się jego różne prace, w tym pijany mężczyzna ledwo trzymający się roweru. Ktoś z internautów w komentarzu zgryźliwie zapytał, czy reporter prosił o zgodę. Można uznać, że bohater takiego zdjęcia jest także ofiarą.

<sup>25</sup> Jednakże, o czym już była mowa, „prawda” obrazu fotograficznego była wielokrotnie podważana, np. Vilém Flusser zauważa, że „«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” (Flusser 2015: 51).

niezrozumianej może prowadzić do samobójstw<sup>26</sup>. Natomiast w kulturze współczesnej fotoreporter staje się także pospieszonym rejestratorem nieistotnych wydarzeń, nieulubianych przez zawodowców zleceń (przysłowiowa „dziura w jezdni”<sup>27</sup>).

Służąc prawdzie, fotograf próbuje zarejestrować to, co nieuchwytnie, co niewidoczne, co leży pod fotografowaną materią, ale bez stosowania manipulacji: „ja np. nie ustawiam zdjęć, to bardzo ważne w fotografii prasowej, w Polsce się o to nie dba, ale na świecie już coraz bardziej. Ja nie ustawiam zdjęć, nie ustawiam ludzi. To nie mają być portrety, to fotografia prasowa. Tu są inne reguły. Inne zasady” (W14). Autentyczność i dążenie do rejestracji prawdy były zadaniami fotografii od momentu jej powstania<sup>28</sup>, wartości te wpisane są też w kodeksy etyki dziennikarskiej w różnych krajach (por. Dahmen 2016). Badani zwracali uwagę na ten aspekt: „Fotografia prasowa musi przekazać świat autentycznie, tak? Ważna jest ta autentyczność prawda?” (W11). Problemy z naruszaniem tych zasad są zaś przedmiotem debat, zwłaszcza jeśli chodzi o manipulowanie obrazem w kontekście walki o słuszną sprawę. Poza tym niektórzy teoretycy, jak np. Jean Baudrillard, uważają, że autentyczność była możliwa jedynie w czasach fotografii analogowej<sup>29</sup> (Baudrillard 2005: 79). W erze cyfrowej zaś zdjęcie uznać można za „syntetyczne” już od momentu powstania na matrycy aparatu.

Kolejny z respondentów zauważa: „fotoreporter jak dziennikarz musi być uczciwy – oddawać świat jakim jest, a nie jakim chcą się obfotografowywani pokazać” (W14); podobnie w kategoriach etycznych postrzega ten zawód inny z reporterów: „fotoreporter to jest swego rodzaju misja,

<sup>26</sup> Przyczyny samobójstw są bardzo złożone, jednakże obciążenie reporterów może pogłębić depresję i sprawić, że życie stanie się nie do zniesienia. Przykładem może być tragiczna śmierć Kevina Cartera czy Krzysztofa Millera.

<sup>27</sup> Jak zauważa respondent W9: „robienie materiału o dziurze w drodze, podejrzewam, że dla żadnego fotoreportera nie będzie satysfakcjonujące”.

<sup>28</sup> Fotografia przez wiele lat miała dobre notowania wśród odbiorców: „od czasów Daguerre’a zawsze uznawano zdjęcia za dokumenty o niepodważalnej autentyczności” (Kracauer 2008: 48). Realizm był uznawany za cechę immanentną fotografii, np. Freeland 2013: 63–70, 78–85. Aczkolwiek przemiany fotografii sprawiły, że podaje się w wątpliwość możliwości dokumentacyjne fotografii, jak pisał Stiegler, „Fotografia jako dokument jest metaforą służącą do podawania konstruktywów kulturowych za obrazy naturalne” (Stiegler 2009: 56).

<sup>29</sup> Baudrillard idzie w swoich prognozach dalej i uważa, że „Wrzecz z obrazem analogowym znika też istota fotografii” (Baudrillard 2005: 79).



żeby pokazać świat, jaki jest i żeby zachować zasady, trzymać się jakichś zasad”<sup>30</sup> (W19). Natomiast w interpretacji niektórych badaczy reportaży jest zbyt subiektywny, by rzeczywiście misja rejestracji rzeczywistości się powiodła: „Niekoniecznie już jednak da się patrzeć przez zdjęcie w przypadku fotografii reportażowych. Za dużo w nich autora, często też za dużo w nich ideologii i dydaktyzmu, nie wspominając już o tym, że wiele, jeśli nie większość, zdjęć reporterskich próbuje być ikonami-reprezentacjami jakichś ogólniejszych problemów, zjawisk, tendencji i «spraw do załatwienia»” (Drozdowski, Krajewski 2010: 19). Powyższa krytyka stylu fotoreportaży wskazuje też na „funkcję interwencyjną” fotografii. „Obecność” zaś autora w przekazie świadczyć może o jego zaangażowaniu albo o wyraźnych cechach artystycznego stylu danego fotografa. W wypowiedziach badanych, fotografowie do misji opisanego świata dodają także misję wpływu na jego kształt, poruszania ludzi: „uważam, że zdjęcia mogą zmieniać świat, powinny zmieniać świat. I taka jest rola fotografa, fotoreportera prasowego”<sup>31</sup> (W0/1). Reportaż jest tu dobrym narzędziem. Fotografia zaś, rozumiana jako rejestracja, jest jednocześnie interpretacją świata.

Prawda w fotografii nie oznacza dosłownej dokumentacji (por. Rouillé 2007), raczej należy mówić o stylu dokumentalnym w fotografii, gdyż interwencja w kształt obrazu jest naturalnym procesem. Nawet czekanie, aż ktoś lub coś pojawi się w kadrze, można uznać za interwencję. Trudna prawda o świecie uaktywnia emocjonalną stronę fotografii. W fotografii dokumentalnej,

czyli takiej, gdzie zdjęcie nie jest w żaden sposób zmanipulowane i to, co zobaczył aparat, czy zobaczyłem przez aparat i to, co aparat utrwalił jest prezentowane w zasadzie w... mmm... jeden do jednego<sup>32</sup>. I to jest fotografia dokumentalna, to jest też ona nazywana fotografią prasową, na niej opierają się wszystkie konkursy typu World Press Foto, gdzie fotograf jest świadkiem jakiegoś wydarzenia, fotografuje je, przedstawia je, i albo szokuje i przedstawia trudną prawdę o świecie, albo zadziwia bo odkrył nowy gatunek, albo towarzyszył jakiejś wyprawie i tak dalej. Ale to jest opowiadanie o świecie takim jakim on jest (W2).

<sup>30</sup> „Klucz do fotografii dokumentalnej, gdzie pokazuję świat takim, jaki on jest, bez wartościowania, czy to jest dobrze, czy to jest niedobrze i bez mojej własnej oceny” (W2).

<sup>31</sup> W 2017 roku ukazał się album dość przewrotnie zatytułowany *Fotografie, które nie zmieniły świata*, ze zdjęciami autorstwa Krzysztofa Millera.

<sup>32</sup> W opinii wielu fotografów i krytyków jest to niemożliwe, samo nakierowanie obiektywu na określony przedmiot już jest aktem zapośredniczenia. Dyskusja na temat „możliwości pochwylenia rzeczywistości w fotografii” przedstawia np. François Soulages (2012: rozdz. 3).

Autentyczność, prawda są traktowane przez respondentów jako wyznacznik jakości fotografii. Jednakże prawda może być tu także rozumiana jako prawda emocji, doświadczenia, przeżycia, a nie zgodności z obserwowanymi faktami<sup>33</sup>. Wielokrotnie spotykamy się z dodatkowym ryzykiem wynikającym z braku wyobraźni społecznej różnych prywatnych i oficjalnych nadawców/podmiotów. Motywacja może być też inna: żądza sławy, chęć bycia zauważonym w pracy, pragnienie awansu, prawo do informacji itd. Przykładów dostarczyć mogą tragiczne wydarzenia z Bostonu; 15 kwietnia 2013 roku podczas maratonu wybuchły dwie bomby, odłamki raniły wiele i zabiły trzy osoby. Konstrukcja bomby domowej roboty była inspirowana artykułem z 2010 roku, natomiast szczegóły były opisywane przez rozmaite media, co zainicjowało dyskusję na temat granic wolności słowa: nadmiar technicznych wiadomości wyglądał jak instrukcja dla terrorystów<sup>34</sup>, a nie informacja. Natomiast na Twitterze, blogach newsowych, innych miejscach w sieci pojawiły się oskarżenia wobec niewinnych osób, tak często powielane, że zamieniły się w medialną i realną „nagonkę”<sup>35</sup>. „Przeciek” był tylko plotką, dezinformacją, *fake newsem*, co jednakże miało nieprzyjemne konsekwencje dla ofiar tej pomyłki. Wyobraźnia zawiodła dziennikarzy powielających potencjalnie szkodliwe informacje, wyobraźnia zawiodła rzesze odbiorców/nadawców w mediach społecznościowych, których kompetencje medialne oraz postawy etyczne nie są wystarczająco ukształtowane bądź w sytuacji niejasnej przytłacza je pośpiech, a osoby te zachowują się według zasady „społecznego dowodu słuszności” (por. Cialdini 2002: rozdział 4). Niewystarczające kompetencje medialne to także problem ludzi zawodo-wo zajmujących się tworzeniem treści mediów. Badacze zwracają uwagę na wielkie zmiany na gorsze w stylu dziennikarstwa, poprzez obniżenie standardów<sup>36</sup> (por. Fenton 2009).

<sup>33</sup> Jakub Ochnio zwraca uwagę na problem edytowania fotografii, fotoedycja to dlań „sztuka kłamania za pomocą prawdy” (Ochnio 2013).

<sup>34</sup> <https://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/the-magazine-that-inspired-the-boston-bombers/>; <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2309728/Boston-Marathon-2013-explosions-Home-bombs-pressure-cookers.html> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>35</sup> <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/04/-bostonbombing-the-anatomy-of-a-misinformation-disaster/275155/> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>36</sup> Wiele błędów rzeczowych, ortograficznych, logicznych i innych to typowe produkcje dziennikarskie. Portale „wyręczają się” amatorami, użytkownikami, gdy potrzebu-

Spowszednienie sensacji. Z wywiadów z fotoreporterami wynika, iż tabloidyzacja jest jednym z czynników niszczących nie tylko media, ale również ich rynek pracy. Podkreślano zapotrzebowanie na sensację, a także wiążące się z tym poniżające zlecenia. A jednak, jak zauważa jeden z respondentów, „w tego typu gazetach, kiedy czytelnicy chcą oglądać, patrzeć w twarz tego gościa, który zabił dziecko albo żonę, albo zrobił coś paskudnego, to... to są takie zdjęcia potrzebne, oni tego oczekują i ktoś to musi robić” (W6). Fotografia nie zawsze jednak służy szlachetnym celom, nie zawsze jest świadkiem politycznie ważnych wydarzeń, społecznej codzienności itd. Zamieszczana w prasie (i analogicznych serwisach internetowych) zaspokaja także potrzeby wstydlive, sensacyjne:

najczęściej oglądane rzeczy, to widzimy po statystykach i Internecie. Najczęściej są klikane wypadki, potrącenia, zabójstwa (...) i to się zresztą nie zmienia od lat, jest takie powiedzenie, że „nic tak gazety nie ożywia jak trup” (W3).

Zainteresowanie tematyką sensacyjną nie jest wszak nowe. W książce Waltera Benjamina *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków* fragment „Nieszczęśliwe wypadki i zbrodnie” opisuje fascynację nieszczęściem w warunkach realnych, fizycznych, w mieście jeszcze przed nadejściem ery tabloidowej prasy i telewizji: „Miasto obiecywało mi je [nieszczęścia – U.J.] każdego dnia na nowo, a wieczorem było mi je winne”. Benjamin wyjaśnia, jak wyglądała ta pogoń za sensacją, za dramatem życia: „Obrabowana witryna, dom, z którego wyniesiono zwłoki, miejsce na drodze, gdzie upadł koń – pojawiałem się tam, by sycić się ulotnym tchnieniem, które takie zdarzenie zostawiało po sobie. (...) Któż mógłby się ścigać ze strażą pożarną gnającą swym zaprzęgiem do nieznanych miejsc pożaru lub zajrzeć przez mleczne szyby do wnętrza ambulansu z kimś towarzyszącym choremu, kto przysiadł na krawędzi noszy? Tymi wozami przemykało ulicami nieszczęście, którego dróg nie umiałem wytropić” (Benjamin 2010: 161–162).

Nie chodzi tu o wyjątkową widowiskowość nieszczęścia, pociągające są także codzienne drobne dramaty. Takimi tropicielami współcześnie są fotoreporterzy realizujący zlecenia „na mieście”<sup>37</sup>, a także amatorzy,

ją zdjęć, część galerii jest budowana z nadesłanych fotografii (o czym jeszcze będzie mowa).

<sup>37</sup> Słynny amerykański „fotograf morderstw”, WeeGee (Arthur Fellig) jest tu dobrym przykładem, słuchał policyjnego radia (na co dostał pozwolenie jeszcze przed drugą

docierający niekiedy na miejsce zdarzenia jako pierwsi, np. jako świadkowie wydarzeń czy przypadkowi przechodnie.

Monotonia tragedii, monotonia problemów typowych dla współczesności są tematem mediów a także konkursów medialnych, prowadzą do przemian wrażliwości społecznej wobec treści obrazów. Na przykład konkurs World Press Photo dotyczy fotografii prasowej, newsowej, wiąże się z wizualnymi opowieściami o trudnych problemach świata, i tu także nagradzane są tego rodzaju zdjęcia, co wiele lat temu zauważali krytycy (por. Czartoryska 2005: 224). Lata temu ustabilizował się poziom przyswajalnych okrucieństw (por. Sontag 2003). Respondenci także wspominali o tym w wypowiedziach; stereotypowe wyobrażenia na temat nieszczęść są w cenie, np. w relacji z terenu wojny „jeśli wysłała go redakcja na sekundę wiesz, do Serbii, żeby zrobić materiał, to to proste, ja Ci powiem co zrobię, no...: kobietę płaczącą, dziecko głodne, mężczyźni brutalnych najlepiej, prawda?” (W11). Fotorelacje wojenne utrwalają te typowe wyobrażenia wojny w świadomości potocznej. Reporterzy nie wychodzą jednak poza pewne ramy wizualizacji okrucieństwa i grozy. Inna jest sytuacja telewizji, tu granice zostały przekroczone dość dramatycznie, nawet w relacjonowaniu sytuacji z życia cywilnego poza czasem i terenem wojny. Conrad C. Fink przypomina, iż w 1987 roku podczas jednej z konferencji prasowych przed zgromadzonymi dziennikarzami i kamerami popełnił samobójstwo R. Budd Dwyer, polityk oskarżony o korupcję (skarbnik stanowy w Pensylwanii). Żadna ze stacji ogólnokrajowych nie wyemitowała tego drastycznego materiału. W kilka godzin po zdarzeniu jedna ze stacji lokalnych zdecydowała się pokazać salę, odgłos wystrzału, ale nie samą scenę samobójstwa (Fink 1995: 50–54). Dwadzieścia lat później, w listopadzie 2008 roku, podobna dramatyczna sytuacja miała miejsce w Argentynie. Stacja kablowa „Cronica” nagrała wywiad z byłym przedstawicielem dyktatury, Mario Ferreyrą, którego czekał proces sądowy. On także w obecności dziennikarzy i włączonej kamery strzelił sobie w głowę. Tym razem także oficjalne kanały telewizyjne nie pokazały nagrania, ale stacja kablowa posłużyła się materiałem<sup>38</sup>, a tego samego dnia,

wojną światową), by rejestrować dramatyczną sytuację na miejscu, „na świeżo” – tuż po napadzie, zabójstwie, strzelaninie (Hacking, ed., 2012: 274–275).

<sup>38</sup> <https://www.odt.co.nz/news/world/argentine-official-commits-suicide-tv> [dostęp: marzec 2017].

wkrótce po zejściu film trafił do internetu. „Śmierć na żywo” była obecna w sieci mimo rozmaitych protestów. O upadku medialnej etyki same media często się wypowiadają w kontekście godności śmierci<sup>39</sup>.

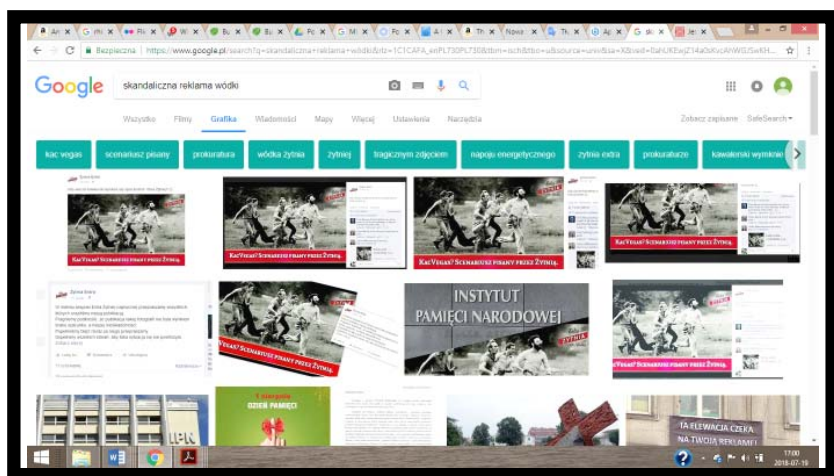
Obecnie nawet w przypadku gazet w tradycyjnej wersji, treści naruszające kodeks etyczny nie znikają tuż po publikacji, żyją życiem sieciowym wraz z jej internetową wersją. W roku 2004 wielkie oburzenie wywołało zamieszczone przez „Super Express” zdjęcie zastrzelonego reportera Waldemara Milewicza<sup>40</sup>. Było to zdjęcie konkretnej osoby i jej śmierci, bez pasków na oczach, bez zasłonięcia twarzy. Pierwsze zdjęcie nie było drastyczne. Ukazywało reportera na tylnym siedzeniu samochodu, wyglądał jak podczas snu. Przez wybite okno do samochodu zaglądało dwóch mężczyzn. Na drugim zdjęciu sytuacja nie jest już tak niejasna, niejednoznaczna: jeden z mężczyzn zagląających wcześniej do samochodu próbuje wyciągnąć z niego Milewicza. Tu już nie ma wątpliwości, jego ciało jest bezwładne, na twarzy są ślady krwi... W polskich mediach dyskusja oscylowała wokół etyki dziennikarskiej, fotografii wojennej, relacji dokumentalnych i treści, które reporter sam przybliżył. W 2018 roku szczegóły dotyczące tej sprawy nadal można odnaleźć w sieci, w której krążą także zdjęcia okładki „Super Expressu”, ale już z zakrytą twarzą reportera<sup>41</sup>. Wstrząsające, oburzające zdjęcia nie wywołują już dyskusji, nikt nie domaga się ich wycofania z konkretnych stron, nie podnoszą się głosy oburzenia. A temat jest nadal trudny, nadal naruszona jest godność tej śmierci.

Natomiast ignorancja, braki w edukacji, niedostatki wiedzy, nieznamość historii ogólnej i własnego kraju prowadzi do takich szokujących pomysłów jak użycie zdjęcia śmiertelnie ранego człowieka z czasów stanu wojennego jako zdjęcia reklamującego alkohol. W sierpniu 2015 roku na Facebooku znalazła się skandaliczna reklama wódki: na

<sup>39</sup> <https://www.communicateonline.me/in-depth/robin-williams-suicide-and-the-death-of-media-ethics/> [dostęp: marzec 2017].

<sup>40</sup> List dziennikarzy wyrażający ich oburzenie i uzasadniający stanowisko opublikowano m.in. w serwisie Wirtualne Media: <https://www.wirtualnemedi.pl/artukul/skandaliczna-okladka-super-expressu> [dostęp: czerwiec 2018].

<sup>41</sup> Na przykład na blogu „Historia jednej fotografii” Michał Strączek zamieszcza okładkę „Super Expressu” ze zdjęciem zastrzelonego Waldemara Milewicza: <http://historia-jednejfotografii.blogspot.com/2017/10/granice-publicacji-super-express-i.html> [dostęp: listopad 2017].



**Fot. 19** Zrzut ekranu ukazujący reklamę alkoholu ze zdjęciem Krzysztofa Raczkiewicza (czerwiec 2018)

tle zdjęcia-symbolu stanu wojennego pojawiło się logo wódki; u dołu, na czerwonym tle widniało hasło „Kac Vegas? Scenariusz pisany przez Żytnią”; tekst posta jest również szokujący: „Gdy wieczór kawalerski wymknie się spod kontroli” zakończony uśmiechniętym emotikonem. Komentarze internautów były dość agresywne, ale dopiero po zgłoszeniach tego posta został usunięty<sup>42</sup>.

Kampania wyjaśnień i tłumaczeń pokazuje, na czym polegają etyczne konsekwencje utraty ciągłości w kulturze. Nie ustalono, kto zamówił taką reklamę, czy za treść odpowiada rzeczywiście jedynie autorka. Firma tłumaczyła się „nieświadomością”, co jest szokujące – od wydarzeń minęło co prawda ponad 30 lat, ale zdjęcie było wielokrotnie reprodukowane. W trakcie procesu ustalono, że autorka ma wykształcenie historyczne, a zdjęcie pobrała ze strony IPN, i że nie mogła nie wiedzieć, co pobiera. Tłumaczenie się nieświadomością jest niewiarygodne. Przykład ten pokazuje, że kodeksy etyczne niewiele znaczą, a kary

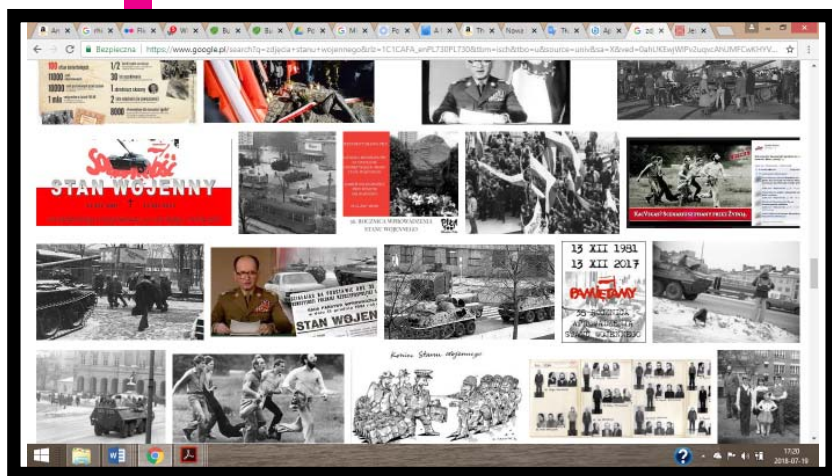
<sup>42</sup> Historia skandalicznej reklamy i procesu opisywana była przez wiele mediów związanych z różnymi opcjami politycznymi, np. <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,18595634,zdjecie-zabitego-przez-zomo-w-reklamie-wodki-czyli-kac-moralny.html>; <http://niezalezna.pl/70068-ipn-oburzony-na-skandaliczna-reklame-wodki-przesyla-polmosowi-materialy-edukacyjne> [dostęp: lipiec 2017].

nie są tu odpowiednim demotywatorem do popełniania tak wstrząsających „nieświadomych” pomyłek.

Trzy lata później materiały dotyczące historii stanu wojennego i tego zdjęcia, wykonanego w 1982 roku przez Krzysztofa Raczkiewicza, a także procesu autorki reklamy są dostępne w sieci. Dostępna jest również szokująca, skandaliczna reklama. Internetowe materiały poświęcone sprawie także pokazują tę reklamę. Trudno o przewidywane konsekwencje jej prezentacji (reklama została już zdekontekstualizowana) i jej obecności w sieci, zwłaszcza że zarówno oryginalna fotografia, jak i reklama pojawiają się wśród innych zdjęć stanu wojennego.

Zanieczyszczenie wizualne przynosi konsekwencje etyczne, społeczne i kulturowe, powyższe przykłady są tu dobrą ilustracją. Aspekt społeczny wynika z kultury partycypacji: publiczność uczestniczy w przygotowywaniu ostatecznej zawartości przekazu medialnego, dorzucając swoje produkcje, komentując dzieła innych czy też biorąc udział w projektach innych osób (antykultura „hejtu” przybiera różne formy). Do etycznych konsekwencji zanieczyszczenia obrazowego zaliczyć można ograniczenie/utrata/stępienie wrażliwości nie tylko artystycznej, dziennikarskiej, ale też społecznej. Oznacza to obniżenie wrażliwości na drugiego człowieka, jego los, emocje, aktualne potrzeby i sytuacje, w których się znalazł. Problemy ze współodczuwaniem przekładają się

**Fot. 20** Zrzut ekranu ukazujący zdjęcia stanu wojennego (czerwiec 2018)





na niszczenie sfery tabu w życiu społecznym, nieustannie przesuwane są granice akceptacji społecznej dla publicznej prezentacji wizerunków śmierci, zranionej cielesności, sytuacji dramatycznej przemocy (Sontag 2003). W odniesieniu do obrazów okrucieństw i przemocy prezentowanych przez media, w badaniach ustalono, że w epoce cyfrowej publiczność łatwiej toleruje takie obrazy w sieci niż publikowane w prasie (por. Emmet 2010).

Etyka dotyczy także prezentacji wydarzeń, sposobu przygotowania materiału do rozpowszechniania. Zmiany postrzegania tragedii mają także związek z zaufaniem do obrazu, w niektórych przypadkach, tak jak w czasach fotografii analogowej, tematy zdjęć „mogą być źle przedstawione, mogą być zniekształcone i zafalszowane (...), ale ta świadomość nie jest w stanie zachwiać naszej absolutnej wiary w prawdziwość zapisu fotograficznego” (Kracauer 2008: 47). Wydaje się, że obecnie nikt już nie wierzy fotografii jako medium dokumentalnemu (por. Rouillé 2007). Wierzmy, zarówno fotografowie, jak i publiczność, w jej misję oskarżycielską, demaskatorską, komercyjną itd., w walkę fotografa nie tylko o prawdę, ale także zmianę nastawienia odbiorców. Niektórzy respondenci wiążą zadania fotografii dokumentalnej z przemianami, widzą w fotografii potencjał wyzwalający zmiany społeczne, zmiany postaw, prowokujący nie tylko do myślenia, ale i do działania („są momenty, które są bardzo satysfakcjonujące, kiedy dowiaduję się, że moja fotografia coś zmieniła”, W9).

Problem manipulacji obrazowych nie jest nowy w fotografii, jednak w dobie rozpowszechnienia narzędzi obróbki cyfrowej manipulacja jest znacznie łatwiejsza niż jej wykrycie, które niekiedy jest wręcz niemożliwe<sup>43</sup>. Dzięki nowym technologiom łatwiejsza jest obróbka obrazu, co może powodować nieoczekiwane utrudnienia w pracy fotoreportera. Nie wszyscy bowiem są zadowoleni z możliwości, jakie daje technologia. W 2007 roku uznano za wielce naganne nadesłanie na konkurs Grand Press Photo „podrasowanego” zdjęcia przyrodniczego. Doświadczony

<sup>43</sup> Przykłady takich manipulacji i problemy z tym związane omawiają np. Walden 2013a; Harris, Lester 2002; Dahmen 2016 i inni. Jak przypomina Nicole Smith Dahmen, jedną z wcześniejszych, a także najbardziej spektakularnych i dyskutowanych manipulacji była okładka magazynu „National Geographic” (161/2 z 1982 roku). Dostosowano oryginalną fotografię piramid w Gizie do pionowego formatu okładki (Dahmen 2016: 28; Long 2000, także: <http://www.alteredimagesbdc.org/national-geographic/> [dostęp: lipiec 2018]).



i ceniony fotograf Piotr Skórnicki, laureat nagrody w kategorii pojedyncze zdjęcie przyrodnicze, dodał kilka ptaków do oryginalnego zdjęcia, za co w efekcie odebrano mu nagrodę, a on sam przeprosił. Jego postępowanie określono jako nieetyczne, fotograf naruszył zasady konkursu, choć nie zrobił niczego nagannego w dobie Photoshopa i innych możliwości obróbki obrazu<sup>44</sup>. Przeróbki i poprawki zdjęć są na porządku dziennym, wcześniej, w czasach tradycyjnej, analogowej, fotografii również dokonywano „podrasowywania”: kadrowania, retuszowania, stylizacji. Obróbka zdjęcia jest częścią pracy fotografa<sup>45</sup>. Jednak niektóre wymagania konkursowe mogą być ostrzejsze, by ukazać surowość pierwotnej rejestracji; może chodzić o oryginalny kadr; rozumiany tradycyjnie. Podobne problemy pojawiły się także podczas międzynarodowych konkursów. W 2015 roku nagrodę stracił laureat World Press Photo Giovanni Troilo, gdyż nie podał właściwej lokalizacji zdjęć, a część fotografii z fotoreportażu była pozwana, co uznano za niedopuszczalne czy wręcz za „mystyfikację”<sup>46</sup>. Zarzuty manipulacji obrazem w tym konkursie pojawiały się wcześniej, np. wobec „Fotografii roku 2013” *Gaza Burial* autorstwa Paula Hansona<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Informacje na ten temat wraz z zakwestionowanym zdjęciem dostępne są w sieci również obecnie: <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/branza/5297-manipulacja-na-grand-press-photo-nadrabiamy-zaleglosci>; [https://www.swiatobrazu.pl/syndrom\\_photoshopa.html](https://www.swiatobrazu.pl/syndrom_photoshopa.html) [dostęp: lipiec 2018].

<sup>45</sup> Jeden z badanych wspominał o Jamesie Nachtwayu, fotoreporterze wojennym, i jego technice opracowywania zdjęć, co zostało też pokazane w filmie dokumentalnym poświęconym temu artyście (*Fotograf wojenny, War Photographer*, reż. Christian Frei, 2001). Wywołane zdjęcia kadrował, szukając odpowiednich proporcji, według klasycznych zasad estetyki obrazu fotograficznego.

<sup>46</sup> Nagroda dotyczyła kategorii „Problemy współczesne – reportaż”, <http://archiwum.radiozet.pl/Wiadomosci/Swiat/World-Press-Photo-2015-Giovanni-Troilo-stracil-nagrode-00001863>; <https://petapixel.com/2015/03/04/world-press-photo-strips-giovanni-troilo-of-his-first-prize-win-for-misrepresenting-photo/> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>47</sup> Fotografia została wybrana spośród 103 481 nadesłanych na konkurs zdjęć (<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013>); w dyskusji medialnej wypowiedzieli się rozmaici eksperci: jedni podważali autentyczność ujęcia, wskazując m.in. na zmontowanie zwycięskiego kadru z 3 różnych zdjęć, natomiast inni podważali te argumenty krytyczne swoimi spostrzeżeniami, utrzymując, że zdjęcie jest autentyczne, <https://www.swiatobrazu.pl/zwycieskie-zdjecie-world-press-photo-2013-fotomontazem-29798.html>; <https://tech.wp.pl/najlepsze-zdjecie-swiata-to-falszstwo-6034797402756225a> [dostęp do wszystkich linków: lipiec 2018].

## Oryginalność jako „ofiara” w plagiatogennym środowisku obrazów

W roku 1512 sprzedawano ryciny-fałszerstwa prac Dürera z jego monogramem. Po rozpatrzeniu skargi autora odpowiednie władze zdecydowały o usunięciu sygnatur, ale też „uznano, że Dürer powinien uważać za zaszczyt, że dzieło jego było naśladowane”<sup>48</sup> (Waal, val de 1976: 98). Kult oryginałów zaś nie jest w kulturze nowy, wiąże się z „kultem geniuszu w dobie renesansu, którego przykładem może być nabożna cześć, z jaką Leonarda, Michała Anioła i Rafaela traktowali ich współcześni, oraz fakt, że obdarowano ich przydomkiem «boski»” (Janson 1976: 218). Jednakże dopiero w XVII wieku rozpowszechniła się idea walki z „zapożyczeniami” (Waal, val de 1976: 99).

Ten problem wpisuje się w antynomię kultury współczesnej a o-nimowość *versus* sława autorstwa. Z jednej strony wyraźnie zaznacza się przywiązanie do praw autorskich, dbałość wielu osób, nie tylko sławnych, o „własne nazwisko”, z drugiej zaś doświadczanie nadmiaru obrazu automatycznie autora anonimizuje albo zobojętnia publiczność na autorstwo. Rysuje się sprzeczność pomiędzy przywiązaniem autorów do własnego nazwiska, a domaganiem się przez publiczność dzieł kultury za darmo, a także między naśladowaniem mistrzów, a ochroną ich dzieł. Nie zawsze jednak problem plagiatu był poważnie traktowany w kulturze. Horst W. Janson zaznaczył, iż „Rzymianie np. nie widzieli wielkiej różnicy pomiędzy oryginałem i kopią. Jeżeli podzielimy pogląd Platona, że posąg jest tylko niedoskonałym, materialnym ucieleśnieniem kształtów, które istniały już przedtem w umyśle jego twórcy, zrozumienie współczesnego kultu oryginałów staje się rzeczywiście trudne” (Janson 1976: 218). Wiek XXI, epoka, która ceni prawa autorskie, bywa odtwórcza i wtórna. Dla artystów twarz i nazwisko, wizerunek i rozpoznawalność są normą i koniecznością, choć są też wyjątki. Przykładem może być gwiazda street

<sup>48</sup> Jak zauważa Henri (Hans) van de Waal „chroniono monogram, znak mistrza, ale nie własność duchową. Poglądy na produkcję artystyczną wyznaczane były stosunkami cechowymi” (Waal, val de 1976: 98). Autor ówczesnego plagiatu Luca Giordano został wręcz pochwalany za fałszerstwo: „nie można winić Giordana za to, że maluje równie dobrze jak Dürer” (Waal, val de 1976: 98).

artu, Banksy, artysta, który chroni swoją prywatność, wizerunek, choć nie można mówić o jego „anonimowości”. Artysta, mimo że dba o zachowanie swojej prywatności (nieznane są jego zdjęcia), zawsze podpisuje swoje prace, także te na kartonach. Gra w zagadkową tożsamość zwiększa popyt na jego prace (por. Bull 2013; Wright 2013). W odniesieniu do jednego artysty taka strategia się sprawdza, sława wydaje się „efektem ubocznym” twórczej działalności. W odniesieniu do grupy stanowi zaś dobry kamuflaż, o czym świadczy przykład z literatury: pięciu włoskich autorów, którzy nie chcą zdradzać tożsamości, piszą wspólnie pod pseudonimem Wu Ming, ich książki są tłumaczone na liczne języki, w tym na polski.

Nadmiar produkcji obrazowej (w tym fotograficznej) sprawia, że idee mogą się powtarzać, pomysły na zdjęcie również, i trudno znaleźć naprawdę oryginalny projekt:

są takie osoby, które rozwinęłyby się, gdyby nie świat wokół nich, taki konkurencyjny. To też często przeszkadza, że widzimy, że ktoś zrobił to samo w sposób zbliżony do nas, czy w sposób podobny, lepszy, w sposób nieosiągalny dla nas w jakiś sposób i dochodzimy do wniosku, że nie warto z czymś takim się mierzyć (W12).

Wypowiedź wskazuje na omawianą cechę obecnego środowiska medialnego – plagiatogenność. Sztuka fotografii popularyzowana w albumach, na wystawach i w galeriach w świecie realnym, teraz wraz z amatorskimi fotografiami rozpowszechnianymi przez internet współtworzy plagiatogenne środowisko. A to z powodu zbyt wielkiej liczby artefaktów, nieznamomości historii przez fotografów i odbiorców, niechęci autorów do śledzenia dorobku kolegów po fachu, ale też i ogromnej ilości zdjęć, która czyni to śledzenie niemożliwym<sup>49</sup>. Naśladowanie owocujące plagiatem może wynikać z chęci bycia dobrym fotografem, nauczania się czegoś lub z onieśmielenia pracami wielkich mistrzów oraz lepszych od nas twórców (co dociera do fotografującego, gdy rzeczywiście poznaje wizualną rzeczywistość, gdy dużo ogląda). Jeden z respondentów, omawiając galerie obrazów w sieci, zauważa:

Na pewno mamy mnóstwo naśladownictwa, (...) mnóstwo obrazów, które są kopią. Na pewno częściowo jest to nieświadome, bo (...) możemy w sposób

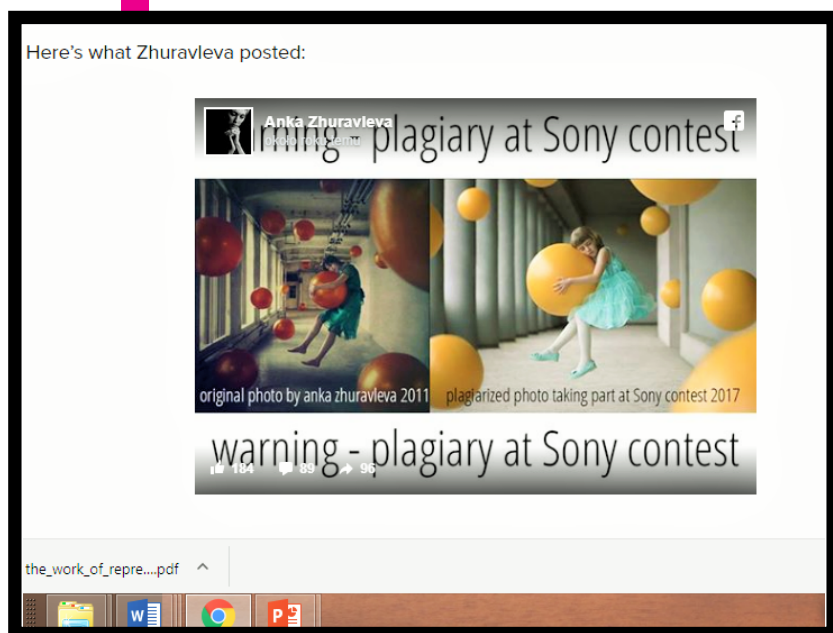
<sup>49</sup> W rozwoju zawodowym ważne dla fotografów są konkursy i festiwale artystyczne, których zresztą jest bardzo wiele, o różnej randze i zasięgu, np. „British Journal of Photography” rekomenduje aż siedem festiwali w Europie we wrześniu 2018: <http://www.bjp-online.com/2018/08/2018-photofestival-roundup/> [dostęp: sierpień 2018].

nieświadomy naśladować to, czego nie widzimy. Niekoniecznie chcąc zrobić coś bardzo podobnego. I ta ilość obrazów, która nas otacza, powoduje, że jakoś tam nasze indywidualne spojrzenie może być wypaczone. Ciężko też tego uniknąć tak naprawdę (W15).

W środowisku mediów cyfrowych plagiatogenność pewnych ujęć i tematów fotograficznych wydaje się nieunikniona. Ocena, czy mamy do czynienia z przypadkową zbieżnością, inspiracją, plagiatem nie jest łatwa w przypadku fotografii. Jak zauważył jeden z respondentów, „żyjemy w czasach, kiedy różnica pomiędzy odkryciem czegoś w sposób autorski, a powieleniem jakiegoś materiału, czy wręcz inspiracją (nie chcę mówić plagiatem, bo też to się niestety zdarza), to też jest jakiś kłopot” (W2). Jednakże jest i druga strona tego medalu: trudno zauważyć wtórność ujęć czy plagiat, gdy zasób encyklopedii intertekstualnej (por. Eco 1985) w zakresie fotografii nie jest zbyt wielki. W przypadku np. konkursów, w opinii respondenta,

## Fot. 21

Zrzut ekranu z fragmentem posta Anki Zhuravlewej, zamieszczonego na stronie PetaPixel



jeżeli jurorów jest 15, no to szansa, że któryś z nich powie: „słuchajcie, ale ten materiał jest bardzo podobny do tego, który był rok wcześniej”, albo „był opublikowany w chińskim *Newsweeku*, albo był gdzieś tam”. I oni się wtedy mogą zastanowić nad tym, czy to, czy ten zgłoszony materiał, który wydaje się świetny, jest wtórny czy nie (W2).

Wciąż jednak zdarzają się sytuacje kontrowersyjne. Fotografka Anka Zhuravleva oskarżyła o plagiat swojego zdjęcia z 2011 roku jednego z finalistów konkursu Sony World Photography Awards 2017, rumuńskiego fotografa Alexa Andriesiego. Andriesi wyjaśniał, iż jego inspiracją był film z podobną sceną, a w pracy nad koncepcją zdjęcia posługiwał się szkicami<sup>50</sup> (choć nie pokazał ich publicznie w sytuacji konfliktu). Sprawa była rozważana przez World Photography Organization, stwierdzono, że „plagiat należy udowodnić”, a tu jest „zbieg okoliczności”<sup>51</sup>. Zastanawiać się można, jakiego rodzaju inspiracje są dopuszczalne w zakresie fotografii artystycznej. Na forach internetowych pojawiały się różne opinie na ten temat, a zdumienie budziło „przyzwolenie” WPO na jakąkolwiek „inspirację”. Nie jest pewne, czy w warunkach nadprodukcji obrazowej można uniknąć naśladowania czy nieświadomego kopiowania. Poniższa uwaga jednego z respondentów pojawia się w kontekście rozmowy o galeriach internetowych:

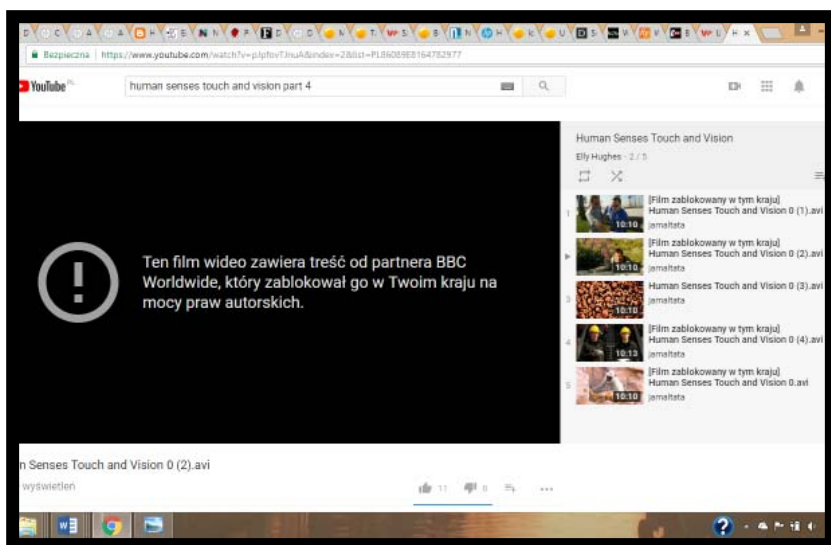
ja tego nie śledzę. Ja bardzo mało tego oglądam. Ja bardzo dużo oglądam starej fotografii, zbieram starą fotografię (...). A współczesnych rzeczy bardzo niewiele oglądam z wielu powodów. (...) Ja unikam oglądania zdjęć po to, żeby się nie powtarzać. Po to, żeby nie kopiować, po to, żeby nawet podświadomie nie inspirować się tym. Dla mnie inspiracją do utworzenia obrazów nie jest fotografia (W0/1).

Respondent mówi także o „higienie wizualnej” (W0/1). Takie pojęcie intuicyjnie wskazuje na zanieczyszczenia obrazowe, na problemy z percepcją i na zmęczenie w sytuacji nadmiaru obrazu. W nowoczesnej rzeczywistości zarówno w świecie realnym, fizycznym, jak i w świecie mediów zachodzi konieczność ignorowania ogromnej ilości bodźców (por. Eppler, Mengis 2004; Pijpers 2010; Li et al. 2016). Natomiast niekiedy wyobrażenia o własnych możliwościach percepcyjnych bywają błędne<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> <https://fotoblogia.pl/10489,czy-na-sony-world-photography-awards-2017-doszlo-do-plagiatu> [dostęp: czerwiec 2018].

<sup>51</sup> Post World Photography Organization zamieszczono na obu stronach internetowych, na PetaPixel i w fotoblogii.

<sup>52</sup> Na temat iluzji postrzegania, iluzji pamięci, ograniczonej pojemności uwagi pisali Christopher Chabris i Daniel Simons (2011).



**Fot. 22** Zrzut ekranu z YouTube'a ukazujący blokadę filmu ze względu na prawa autorskie

Problem praw autorskich dotyczy także zamieszczania różnych materiałów w sieci. Część obrazów (w różnych formach – filmów, reprodukcji, klipów, zdjęć) znika z przestrzeni publicznej w świecie realnym, fizycznym, ale też wirtualnym, w cyberprzestrzeni. Na przykład niektóre klipy z YouTube'a dostępne kilka lat czy miesięcy temu pojawiają się z charakterystycznym znakiem – zablokowany, usunięty, gdyż zgłoszono naruszenie praw autorskich. W niektórych przypadkach chodzi o sprawy etyczne, np. wybrane klipy z występami Chóru Aleksandrowa, popularne także w Polsce, po tragicznej śmierci większości chórzystów w 2016 roku zostały zablokowane bądź usunięte, szczególnie ze sztandarową pieśnią *Święta wojna*. Filmy dokumentalne promujące artystów także mogą być dostępne czasowo lub zablokowane na konkretnym terytorium Europy (jak np. film dokumentalny Arte/ZDF *Wizualne szaleństwo. Zwariowany świat Davida LaChapelle* poświęcony sztuce Davida LaChapelle, czy filmy realizowane przez BBC, zarówno dokumentalne, np. z serii *Human Senses*<sup>53</sup>, jak i rozrywkowe, takie jak fragmenty seriali komediowych, np. *Office*).

<sup>53</sup> Do filmu *Wizualne szaleństwo. Zwariowany świat Davida LaChapelle* z roku 2006 na YouTube został wyprodukowany trailer, opublikowany w 2010 roku: <https://www.you>

# Kompetencje medialne, konieczność edukacji medialnej

Korzystanie z mediów jest codzienną aktywnością, pozornie rozumienie przekazu wydaje się łatwe – patrzę i widzę, słucham i słyszę, czytam i „wiem” itd. Natomiast sprawa nie jest tak prosta, gdy mówimy o dostępie do informacji, poszukiwaniach konkretnych treści i programów czy gdy mówimy o interpretacji. Znaczenie tekstu kulturowego jest czytelne dla osób o odpowiednich kompetencjach medialnych. Świadome i celowe korzystanie z materiałów medialnych wymaga umiejętności kategoryzacji i selekcji, a także umiejętności czytania hipertekstu. Kompetencje medialne to rozumienie, interpretacja, ale też możliwość tworzenia własnych materiałów medialnych<sup>54</sup> (por. Zacchetti 2007).

Próbując uporządkować terminologię medialną, Peter Winterhoff-Spurk proponuje następujące rozumienie kompetencji: „Ogólny obszar wiedzy merytorycznej, o sobie i o społeczeństwie, czy to o stanie faktycznym, czy o możliwościach w dziedzinie mediów można określić jako kompetencje komunikacyjne. Da się go podzielić na dwa mniejsze obszary: obszar kompetencji w podejściu do technologii informacyjnych (kompetencja informacyjna) oraz kompetencji w podejściu do mass mediów (kompetencja medialna)” (Winterhoff-Spurk 2007: 177). W obu kompetencjach autor wyróżnia aspekty techniczne, osobiste i społeczne. Kompetencje to nie tylko wiedza, jak wynikałoby z pierwszej definicji, ale także umiejętności, np. programowania, czy zdolność do refleksji, krytycznego spojrzenia na technologię i świadomego, celowego jej używania (s. 177). Na przykład „Osobista kompetencja medialna jest umiejętnością selektywnego i refleksyjnego przyjmowania treści przekazywanych przez media” (s. 177). Takie kompetencje kształtują się przede wszystkim przez doświadczenie, wymagają jednak woli poznania, skupienia na aktywnościach medialnych. Natomiast zachwywanie się, iż w ciągu dnia widzimy

[tube.com/watch?v=jQT8akhAp2I](http://tube.com/watch?v=jQT8akhAp2I), na domowej stronie artysty <http://home.davidlachapelle.com/> sekcja filmowa dostępna jest tylko po zalogowaniu. Z kolei jedna z części wspomnianego serialu *Human Senses* (3) z roku 2009, nadal jest dostępna w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=S2sWE0qaOjg&t=6s> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>54</sup> Z nieco innej perspektywy podchodzi do kompetencji medialnych Piotr Celiński, który jednakże widzi konieczność edukacji medialnej (por. Celiński 2013: 46–48).

więcej obrazów niż nasi pradziadkowie w ciągu życia, oprócz poczucia wyższości pokoleniowej może rozleniwiać i nie skłaniać do refleksji nad tym, co widzimy. Bezrefleksyjność jest jedną z cech korzystania z systemu mediów, a to z kolei ułatwia manipulowanie za pomocą obrazu, sloganów i haseł przelotnie i powierzchownie jedynie odbieranych przez odbiorcę. W filmie dokumentalnym *Cyfrowy detoks. 90 dni bez internetu* (reż. Pierre-Olivier Labbé, 2014) mowa jest o „nowych kompetencjach” dotyczących jedynie elektroniki. Zastanawiać się można, ile z nich jest potrzebnych, jak będą wpływać na talenty naturalne – plastyczne, muzyczne, intelektualne przyszłych pokoleń; skoro odnoszą się głównie do biernego czy też pseudokreatywnego korzystania z elektroniki.

Edukacja medialna jest konieczna w społeczeństwie korzystającym z mediów nieustannie. Traktowanie mediów jako naturalnego środowiska sprawia, że „nie ma szacunku dla obrazków, nie ma szacunku dla muzyki, bo dobrej muzyki mało kto słucha (...) Ale to z czego wynika? (...) Nikt nie nauczył nas, na czym polega czytanie obrazka” (W5). Takie ujęcie kompetencji medialnych, zwanych także *media literacy*, jest dość zaawansowane w innych krajach<sup>55</sup>, gdzie w ramach zajęć szkolnych prowadzone są lekcje dotyczące mediów i czytania komunikatów, a na rynku wydawniczym pojawiają się publikacje dla dzieci i dorosłych<sup>56</sup>. Na groźbę analfabetyzmu wizualnego, zwłaszcza w dziedzinie fotografii, zwracali uwagę fotografowie i teoretycy fotografii już w latach 20. i 30. XX wieku, np. Laszlo Moholy-Nagy, Franz Roh, Walter Benjamin. Natomiast fotografia cyfrowa niesie nowe wyzwania, z „języka światła” fotografia przechodzi do języka rekonstrukcji obrazu w procesie obróbki. Jak zauważa Brend Stiegler, „Fotografia cyfrowa pojawia się znów jako nowa technika kulturowa, której należy nauczyć się jak pisma, żeby ją zrozumieć, ale także, aby zapobiec groźbie indoktrynowania zdjęciami” (Stiegler 2009: 15).

<sup>55</sup> Dane porównawcze dotyczące teorii i praktyki w tej dziedzinie zawarte są w wielu opracowaniach, np. Zacchetti, Vardakas 2008; Livingstone et al. 2005.

<sup>56</sup> W wersjach popularnych i albumowych ukazują się pozycje uczące np. „jak czytać malarstwo?” (Hagen, Hagen 2003; Rynck, de 2005), ogrody, mosty, kościoły. Niezależnie od jakości tych publikacji, ich wartości merytorycznej ważne jest, iż dostrzeżono konieczność wyjaśniania dorosłej publiczności sztuk plastycznych, historycznych stylów itd. Na polski rynek trafił także poradnik *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii* (Jeffrey 2009).



W Polsce obecnie edukacja medialna nie jest priorytetem w szkole, zajęcia są opcjonalne, nie ma dobrych podręczników uwzględniających poziom intelektualny dzieci i młodzieży<sup>57</sup>. W odniesieniu do dorosłych odbywa się ona najczęściej przypadkowo, można znaleźć specjalne kursy, warsztaty, wykłady, ale wymaga to wysiłku, dobrej woli, czasu i pieniędzy. Można tu wymienić szkolenia tworzenia własnych stron internetowych, aplikacji, memów czy innych przekazów, ale też kształcenie artystyczne. I tu w sukurs przychodzą różnego rodzaju kursy, najczęściej płatne – rynek edukacji artystycznej wygląda ciekawie, w Polsce warsztaty i kursy tego rodzaju organizowane są przez instytucje takie jak muzea czy uczelnie wyższe oraz indywidualnych artystów. Na rynku dostępne są kursy malarstwa, gry na instrumentach, także warsztaty fotograficzne. Jeden z respondentów tak odniósł się do tego zagadnienia:

jeżeli ludzie chcą brać udział i szkolić się, powiedzmy w zakresie artystycznym, to jest bardzo dobrze. To jakby świadczy, że mają potrzeby, mają jakąś wrażliwość na otoczenie i jeżeli te galerie prywatne [internetowe] to umożliwiają, to jest świetnie, ale dlaczego problem jest skandaliczny? Ponieważ, jakby problem edukacji artystycznej w Polsce, to jest ten problem skandaliczny, ponieważ tej edukacji kompletnie nie ma (W13).

Konieczność tego rodzaju edukacji jest oczywista, wynika z nadmiaru obrazów, ale też niebezpieczeństwa manipulacji, z konieczności ochrony prywatności, wizerunku itd. Braki w edukacji medialnej były niekiedy dość dramatycznie akcentowane: „Żyjemy w świecie obrazu. A tych obrazów nikt nie zna. Nikt nie rozumie” (W20). W powodzi obrazów trudno skupiać się na każdym, na który trafi się w sieci, w gazecie, w przestrzeni miejskiej czy na wystawie. Można się zastanawiać,

<sup>57</sup> W roku 2017 wchodzi w życie nowe programy nauczania, do tej pory korzystano z podstawy programowej Edukacja artystyczna i kulturalna (Podstawa programowa z komentarzami, t. 7) dla poziomu szkoły podstawowej, gimnazjum i liceum, przygotowanej w roku 2008. Jednakże trudno określić stopień realizacji założeń, np. plastyka (i stosowne podręczniki) jest obowiązkowa na poziomie podstawowym i gimnazjalnym, w programie liceum nie jest uwzględniona; wiedza o kulturze – w zakresie podstawowym istnieje w niewielkim wymiarze godzin w programie liceum, a historia sztuki przewidziana była jedynie na poziomie licealnym, jedynie w zakresie rozszerzonym). Odrębnego przedmiotu – edukacja medialna czy też wiedza o mediach – w ogóle nie było w tej podstawie programowej. Na stronach MEN można znaleźć wyjaśnienia i dyskusję na ten temat: <http://www.nina.gov.pl/baza-wiedzy/edukacja-medialna-w-polskiej-szkole/> [dostęp: listopad 2018].

czy kolejne pokolenia nie będą „analfabetami wizualnymi”: „kształci nas w sposób przypadkowy świat mediów. (...) wszyscy jesteśmy fotografami, bo każdy z nas ma aparat fotograficzny w swojej komórce i każdy robi zdjęcia” (W15). Konieczność edukacji medialnej obejmującej wrażliwość wizualną, obronę przed manipulacją, kształtowanie spojrzenia, wrażliwość na piękno świata i sztuki. Jak zauważa jeden z respondentów, „I to jest tak, że nasza edukacja plastyczna kończy się w trzeciej klasie szkoły podstawowej, w związku z tym jesteśmy nieprzygotowani jako społeczeństwo do rozumienia świata sztuki i porozumiewania się za pomocą obrazów” (W2).

Znaczenie obrazu jest zaś czytelne dla osób o odpowiednich kompetencjach medialnych. Aczkolwiek głosy takie jak: „ja wolę sama interpretować”; „nikt mi nie będzie mówił, co widzę”, także pojawiają się w komentarzach dotyczących interpretacji, a oznaczać mogą nie tylko bunt wobec tradycji czy ignorancję, lecz przede wszystkim brak otwartej postawy wobec świata i sztuki. Sprzyja to utrwalaniu życia w „bańkach informacyjnych” (o czym była mowa w rozdziale 1), ponieważ wyobrażenia nie ma się czym karmić. Do wykształcenia tego kapitału kulturowego potrzebna jest edukacja, ale też określone zasoby, które są przypadkowe i niereprezentatywne dla sztuki. Zależą od dobrego smaku i kapitału kulturowego decydentów, którzy też mogą hołdować „barbarzyńskim” gustom<sup>58</sup>. Jeden z respondentów zauważa:

Fotografię banalizuje się w całościowym spektrum masowości. Style fotografii amatorskiej oderwane są od estetyki i oderwane są od treści. Potrzebny byłby dla każdego taki przewodnik po estetyce. Ale to powinno być już na poziomie szkoły podstawowej. Sztuka wizualna jest jedyną sztuką, której nie uczymy się czytać. Żyjemy w społeczeństwie obrazu, a nie znamy liter (W20).

Edukacja medialna służy nie tylko wypracowaniu strategii obrony przed manipulacją, pomaga kształtować postawy zgodne z kodeksami etycznymi współczesności. Konieczność edukacji medialnej zachodzi bo-

<sup>58</sup> Na przykład o dostępności tradycyjnej produkcji filmowej decydują właściciele praw autorskich, nie licząc się często z walorami artystycznymi czy ponadczasowymi wartościami, ale z gustami publiczności, które zależą – jak powiedziałby Bourdieu – od ich kapitału kulturowego. „Barbarzyński gust” przypisywany przez Bourdieu niższym klasom, w przeciwieństwie do dobrego smaku klas wyższych. (por. Bourdieu [1965] 2012: 260). Na temat erozji wartości kulturowych i smaku kulturowego pisał także m.in. Herbert J. Gans (1999).

wiem także w obrębie kształtowania wrażliwości na drugiego człowieka i na piękno świata. Zastanawiać się można, jak tego uczyć, gdy dzieci i młodzież „siedzą w sieci”<sup>59</sup>, grają w gry online itd.; jak zatem powinno wyglądać doskonalenie zmysłów w poznawaniu świata, nie tylko wirtualnego. Z jednej strony pomocne mogą być klasyczne zajęcia z przedmiotów artystycznych, które organizują szkoły, z drugiej zaś, nieocenione mogą się okazać w tym zakresie możliwości technologii VR (*virtual reality*)<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Próbuąc wyjść poza dyskurs konfliktowych relacji między technologią, władzą, społeczeństwem, Piotr Celiński zauważa, że „kluczem do zrozumienia potencjału cyfrowej zmiany może okazać się poziom indywidualnych relacji z medialnymi technologiami” (Celiński 2013: 48). Relacje te jednak także podlegają ewolucji, kształtowaniu pod wpływem rozmaitych czynników, w tym także – przez oddziaływanie treści medialnych docierających do użytkownika, dziecka, młodzieńca czy starca.

<sup>60</sup> Zwłaszcza że cechą wyróżniającą VR jest immersyjność: „Przez immersyjność obrazu rozumie się przy tym ten właśnie rodzaj obrazów, które każą patrzącemu wierzyć, że pokazana na obrazie rzecz jest rzeczywiście obecna”. Poczucie obecności reprezentowanych w obrazach ludzi i przedmiotów może być silne do tego stopnia, „że osoba kontemplująca obraz uważa widzianą tam sztucznie obecną rzecz za rzecz realną i nawet z nią tę rzecz myli. Oglądający zanurza się jak gdyby w przedstawiany świat obrazu i wierzy, że sam jest w miejscu przedstawienia (Wiesing 2012: 123).



## Rozdział 4.

# Niezamierzone konsekwencje rozwoju fototechnologii. Kontekst pracy fotografików i fotoreporterów

Fotografia jako wynalazek przeszła długą drogę od tajemniczego rejestratora, neutralnego obserwatora, wyjątkowego narzędzia u swego zarania, by przeobrazić się w formułę nagminnie używaną w życiu codziennym. Biorąc pod uwagę charakter kultury współczesnej, która wchłania wszelkie możliwe nowości, przechodząc do fazy konwergencji i postmediów (por. Jenkins 2007; Celiński 2013), fotografia śmiało korzysta z wypracowanych w toku historii narzędzi i technik. Fotografia obecnie wiedzie tak powszechny żywot jak pismo, jak druk, jednakże jest istotowo zupełnie innym zjawiskiem. Konteksty rozwoju fotografii profesjonalnej we współczesnej rzeczywistości medialnej obejmują nie tylko spowszechnienie obrazu fotograficznego, ale także komercjalizację mediów, wolnorynkowość, która oznacza brak zabezpieczeń zawodowych dla profesjonalistów, przekształcenia cenzury (tak jak np. zniesienie tej oficjalnej w niektórych krajach postkomunistycznych, w tym w Polsce, ale pojawiają się inne ograniczenia, na przykład „poprawność polityczna”<sup>1</sup> czy nowe dyrektywy unijne dotyczące prawa autorskiego i swobody wypowiedzi<sup>2</sup>).

<sup>1</sup> Zmieniają się źródła presji, jej zasięg, jakość, ale nie istota. Powstają poradniki dla dziennikarzy jak unikać niepoprawności, dyskryminacji innych (Kołączyk 2016). Krytycy poprawności politycznej podkreślają jej ideologiczne podstawy (por. (Duingnan, Gann 1995; Kacprzak 2012), wskazują na kryjące się w jej stosowaniu niebezpieczeństwa (Witek, Żmigrodzki 2003).

<sup>2</sup> W 2018 roku ma zostać wprowadzona modyfikacja praw ochrony danych i praw autorskich: <https://searchengineland.com/eus-copyright-reform-moves-closer-to-law-299258>; <http://www.komputerswiat.pl/nowosci/internet/2018/24/podatek-od-lin>

Spowszednienie technik rejestracji fotograficznej, wszechobecność obrazu obniżają status fotografii jako ważnego elementu kultury. Znajduje to także odzwierciedlenie w przemianach statusu zawodowego fotografa, coraz rzadziej można spotkać się z postrzeganiem np. fotoreportera jako ważnej społecznie profesji, a fotografa artysty jako wyjątkowego człowieka z wyjątkowym zajęciem. Zwracają na to uwagę uczestnicy badania, zdaniem jednego z respondentów

w latach 90. [XX wieku – U.J.] był to zawód taki bardziej nobilitujący. (...) ktoś, kto pracował jako fotoreporter, to był człowiek, który musiał sporo rzeczy opanować, żeby sobie z tym poradzić. Był to człowiek z dobrym sprzętem, na pewno lepszym niż cała reszta rodaków wtedy miała. Otwierało to też wiele drzwi (W6).

Trendy i przekształcenia rzeczywistości kulturowej przełomu wieków były przedmiotem przewidywań i analiz wielu autorów. Kontekstem są tu nowe media<sup>3</sup> i technologie, choć obecność najnowszych technologii nie zawsze oznacza ich upowszechnienie. I choć na przykład drukarki 3D są stosowane w różnych dziedzinach, zapotrzebowanie na druk przestrzenny nie jest powszechne, mimo iż opracowano prototypy domowego użytku<sup>4</sup>. Nie są one używane masowo, a pasjonaci próbują konstruować własne, tańsze od produkowanych przez korporacje. Komercjalizacja jest ważnym źródłem przekształceń sceny medialnej, ale też wiąże się z innymi charakterystykami kultury współczesnej. Nie tylko rozwój technologii odpowiada za te przemiany, zazwyczaj należy brać pod uwagę współwystępowanie wielu potężnych czynników, splotów kulturowych (o czym już była mowa we wstępie i rozdziale 1).

Fotoreporterzy biorący udział w badaniu są świadomi przemian sceny medialnej, rynku fotograficznego i prasowego oraz własnych sła-

kow-to-reforma-praw-autorskich-w-eu-co-warto-wiedziec.aspx. Obawy twórców i firm internetowych omawiane były w mediach: <https://www.money.pl/gospodarka/wiadomosci/artukul/prawo-autorskie-w-ue-reforma-prawa,123,0,2298747.html> <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/tarkowski-przygotowana-przez-ke-reforma-prawa-autorskiego-spolni-rozwoj-i-ograniczy> [dostęp: 10.07.2018].

<sup>3</sup> D. N. Rodowick (2007) pisał np. o fotografii oraz o filmie *Matrix*, traktując ich pojawienie się w powszechnym obiegu kultury zachodniej jako punkty zwrotne. Autor omawia także trójwymiarowe doświadczenie widza, czego w dalszym ciągu nie zapewnia wiele z tych tzw. nowych mediów (Rodowick 2007: 99–107).

<sup>4</sup> Na temat rynku drukarek 3D: <https://centrumdruku3d.pl/jaka-wybrac-drukarke-3d/> [dostęp: lipiec 2018].

bości w tych okolicznościach. Uczestnik badań, laureat wielu konkursów, niegdyś reporter, który obecnie prowadzi agencję fotograficzną, uważa, że brak szacunku dla umiejętności fotografików i fotoreporterów spowodowała inwazja fotografii cyfrowej. Jedną z nieoczekiwanych, nieplanowanych konsekwencji digitalizacji obrazu i cyfryzacji narzędzi pracy jest w opinii jednego z respondentów słaby warsztat współczesnych fotoreporterów, zbyt ufających możliwościom elektroniki: „Fotograf przestał myśleć wcześniej, tylko zaczął myśleć później” (W0/1). Respondent przypomina, iż w czasach analogowych metoda była prosta, fotograf musiał przemyśleć wiele czynników przed naciśnięciem spustu migawki: „ustawić światło, zbudować scenę, zbudować klimat, nastrój, wszystko... a dopiero potem robić zdjęcie”. Natomiast w korzystaniu z fotografii cyfrowej „najpierw robimy zdjęcie a potem się zastanawiamy, żeby ono wyglądało, bo i tak je zbudujemy w komputerze. Ja nie wiem, czy to jest dobre, czy złe. Ja tego nie oceniam, bo obydwie te metody są ciekawe. Nie zmienia to faktu, że fotografowie przestali być dobrymi rzemieślnikami” (W0/1). Interesująca jest też uwaga związana z postawą fotografa – jeden z respondentów przytoczył opinię słynnego fotografa, Davida Bailey’a, iż „fotografia cyfrowa rozleniwia, bo możesz sprawdzić to zrobiłeś i tym tracisz czujność”<sup>5</sup> (W18).

Wracając do spraw przemian sceny medialnej, największą z ostatnich „rewolucji” w sferze przekazu medialnego była cyfryzacja, umożliwiająca korzystanie przez profesjonalistów i amatorów z dowolnych urzędzeń rejestrujących. Uproszczenia warsztatowe mogą okazać się dość dramatyczne dla rozwoju fotografii, po pierwsze, chodzi o szacunek dla umiejętności, wrażliwości, talentu fotografików; a po drugie – ułatwienia warsztatowe doprowadziły do „inwazji” amatorów i ich prac w nieprzewidywanym stopniu, nad czym warto się pochylić, poczynając od uwag dotyczących warsztatu i sprzętu fotograficznego.

<sup>5</sup> Wywiad z Baileyem na temat fotografii cyfrowej, a także selfie, zob. *David Bailey on selfie-wanking and avoiding art school*, <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/30248/1/david-bailey-on-selfie-wanking-and-avoiding-art-school> [dostęp: wrzesień 2016].

# „Sprzęt pomaga”. Warsztat pracy reporterskiej i artystycznej

„Amator patrzy na sprzęt, profesjonalista na pieniądze, a mistrz na światło” (powiedzenie fotografów cytowane przez respondenta W5).

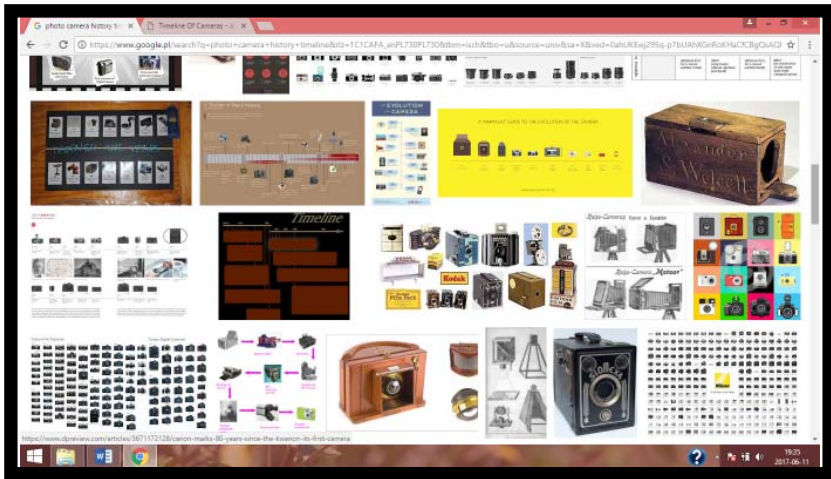
W trakcie rozwoju fotografii zmieniało się tempo wykonywania i przygotowania fotografii do publikacji czy na wystawę. Zmieniały się rozmiary aparatu, od czasów wynalezienia „magicznej” skrzynki zachodzi proces funkcjonalnej miniaturyzacji<sup>6</sup> przyczyniający się do większej poręczności aparatu i ruchliwości fotografa. Zmienia się też jakość zdjęć i wymagania publiczności co do jakości przedstawianych przez profesjonalistów prac. W XXI wieku „Żeby zacząć fotografować, wystarczy pójść do sklepu i kupić aparat i on w trybie automatycznym, w zasadzie technicznie sam wszystko zrobi” (W2). To dość oczywiste stwierdzenie nie oznacza, że od razu każdy użytkownik aparatu będzie robił dobre zdjęcia. Komercjalizacja tej dziedziny przyczyniła się do dewaluacji niektórych kryteriów, jednakże sztuka fotografii nie zależy tylko od techniki: „O to chodzi, aby aparat nie prowadził fotografa, a fotograf aparat. Aby aparat nie przeważał, nie był tym, co jest najważniejsze”<sup>7</sup> (W8). Reporterzy podkreślali też, iż starają się mieć „lepszy sprzęt” (W5), nie chodzi tylko o lepszy niż amatorski, ale o sprzęt niezawodny, z dobrymi parametrami, dostosowany do każdego warunków oświetlenia itd. Wątek technologii w pracy fotografa dobrze oddaje ta opinia: „Często my powtarzamy taką formułkę, że to nie aparat robi zdjęcia, nie sprzęt, bo to jest prawdą. Natomiast ten sprzęt pomaga” (W3).

Niektórzy respondenci są bardzo przywiązani do swojego narzędzia pracy, utożsamiając się z zawodem „wcielają” się weń wraz ze sprzętem,

<sup>6</sup> Funkcjonalna miniaturyzacja oznacza tu uzyskanie optymalnych rozmiarów aparatu do konkretnego celu. W dalszym ciągu wielkie i ciężkie obiektywy używane są w fotografii sportowej. Natomiast aparaty wielkoformatowe traktowane są jako „szlachetne”, przeznaczone do wyjątkowych projektów fotograficznych.

<sup>7</sup> Podobne opinie wyrażają także zachodni fotografowie, np. Art Wolfe: „Często staram się przekonywać osoby wokół mnie, że sztuka fotografii to nie kwestia sprzętu, dlatego staram się coraz częściej korzystać z prostoty oferowanej przez aparat wbudowany w iPhone’a. Obedrzyj profesjonalną lustrzanekę ze zbędnych wodotrysków i skoncentruj się na najważniejszym – na kreatywnych możliwościach fotografa. Jakość zdjęć ulegnie zaskakującej poprawie, jeżeli zaczniesz martwić się jedynie o to, co widzisz w wizjerze” (Wolfe 2013: 9).





**Fot. 23** Zrzut ekranu pokazujący różnorodność sprzętu fotograficznego, ewolucję skrzynki fotograficznej do nowoczesnych kamer itd.

jak zauważył jeden z badanych: „Aparat to część mojego ciała” (W21). Nie wszyscy znakomici czy sławni fotografowie doświadczają takiego związku z narzędziem pracy. Słynny amerykański fotograf David LaChapelle do obsługi sprzętu zatrudnia cały „dwór”. Artysta, w opinii współpracowników, „nie ma pojęcia o oświetleniu”, „nie rozumie techniki”. W trakcie sesji o scenografię i szczegóły techniczne sprzętu dbają współpracownicy, jeden z nich wspomina, że fotograf nawet nie zna nazw aparatów i rodzajów obiektywów, mówi „daj mi taki szeroki [obiektyw]”<sup>8</sup>, co nie jest jednoznaczne. Ekipa pracuje na sukces wizjonera, przygotowując mu także potrzebne rekwizyty, załatwiając sprawy organizacyjne. Zastanawiać się można, czy umiejętności techniczne w zawodzie fotografa i fotoreportera są jeszcze potrzebne. Podobnie z ekipą realizatorską pracuje fotograf-wizjoner Gregory Crewdson, który twierdzi, że sam w ogóle nie robi zdjęć, że jego interesuje obraz<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Cytaty pochodzą z filmu dokumentalnego *Wizualne szaleństwo. Zwariowany świat Davida LaChapelle* (Zucker für Auge. Die verrückte Welt des David LaChapelle, reż. Hilka Sinning, 2006).

<sup>9</sup> Wypowiedź w filmie *Geniusz zaklęty w fotografii*, odcinek 6. Informacje na temat prac fotografa i film poświęcony jego sztuce: <http://www.gregorycrewdsonmovie.com/> [dostęp: lipiec 2018].

Przełom cyfrowy i stopniowe unowocześnianie aparatów komórkowych, aż do smartfonów, sprawiły, że dodatkowy rywal aparatu fotograficznego także jest graczem w wyścigu o fotografię reporterską.

Zdjęcia komórką są w tej chwili używane w świecie fotografii profesjonalnej, więc nie wiem, czy jest od tego odwrót. Ale wymaga pewnej uważności i selekcji na poziomie widza. Każdy musi zachowywać dyscyplinę, wiedzieć na co patrzy i mieć do tego dystans (W7).

Do przekształceń doszło też dzięki nowym możliwościom obróbki zdjęć: „Przełomem był rok 1989, pojawiała się już porządna grafika komputerowa” (W14). Jednakże umiejętności reportera nie ograniczają się jedynie do wyboru i obróbki zebranego pośpiesznie materiału. Respondent, laureat konkursów, niegdyś reporter, który wyjeżdżał z kolegami dziennikarzami „na materiał”, a teraz prowadzi agencję fotograficzną, uważa, że brak szacunku dla umiejętności fotografa spowodowała inwazja fotografii cyfrowej, stąd zmiana wymagań wobec zawodowych fotoreporterów:

przestał się liczyć warsztat. (...) Natomiast mogę powiedzieć na poziomie swoich doświadczeń, różnych zleceń, prośby o ocenienie zdjęć, o pomoc przy realizacjach większych projektów, głównie komercyjnych, to ten warsztat jest tak słaby, ale aż tak słaby, że aż nieprawdopodobnie słaby (W0/1).

Warsztat fotografa obejmuje wiele zadań i umiejętności, np. odpowiednia wyobraźnia wizualna, „dobre oko”, sprawne robienie zdjęć w różnych warunkach środowiskowych i społecznych, obróbka wykonanych zdjęć, a jeden z respondentów wymienia także pracę menedżerską. Sprzęt jest ważny, ale najważniejszą cechą warsztatu będzie tu sposób, w jaki się z tego sprzętu korzysta; aczkolwiek niektórzy zwracali uwagę, iż „to zależy od zdjęcia, prawda. Niektóre zdjęcia, jak to się mówi – można zrobić wszystkim – a niektóre nie”<sup>10</sup> (W15). Fotoreporter jednakże powinien być przygotowany na wszelkie okoliczności.

„Warsztat” w zawodzie fotografa stanowi ważny element kształcenia, oznacza bowiem nie tylko miejsce pracy, organizację pracowni, jakość wykorzystywanego sprzętu, przede wszystkim chodzi o umiejętności. To one wskazują na profesjonalizm danego reportera, niezależnie od uprawianej gałęzi fotografii. Aparat nie stanowi o jakości zdjęcia, w niektórych opiniach jest też luźno powiązany z warsztatem.

<sup>10</sup> „Nie potrzeba teraz tak naprawdę dużej lustrzanki, ciężkiego sprzętu, żeby zrobić dobre zdjęcia, bo są aparaty na rynku tak małe i tak dobre, że można robić zdjęcia takimi aparatami” (W16).

Warsztat pracy, to jest nie tylko twoje podejście do tematu, twoje techniki artystyczne (...) takie twoje artystyczne pokazanie tego, czego ludzie bez aparatu nie potrafią zobaczyć. Bo to, co ty pokazujesz, musi dać do myślenia innym ludziom (W16).

Respondenci zaznaczali dużą indywidualizację warsztatu, przygotowanie techniczne i artystyczne, a także osobowość fotografa warunkują jego sposób przygotowywania się do realizacji konkretnych zadań. Wieloczynnikowość pojmowania warsztatu jest zrozumiała, wszak nie mamy do czynienia z algorytmami czy schematami, ale z ludźmi i niepowtarzalnymi sytuacjami i wydarzeniami, nawet jeśli są one pospolite i dość banalne. Warsztat dla jednego z respondentów oznacza czytanie książek, a także „w ogóle interesowanie się światem, i śledzenie pewnych zależności (...) i ja bardzo często wstaję rano i mówię «no dobra, jestem w pracy», bo siedzę przy swoim komputerze w salonie i po prostu piję kawę, oglądam Internetu i ja jestem w pracy” (W18).

Natomiast „warsztat”, w rozumieniu bardzo technicznym, narzędziowym, czy raczej sprzętowe zaplecze fotografa dzięki digitalizacji i przekształceniom technologicznym w przypadku niektórych rodzajów fotografii, stał się dość uproszczony: „bo teraz większość fotografów, którzy nie fotografują typu zdjęcie do dokumentów, (...) zdjęcia studyjne, czy reklamowe, pracuje w domu bo nie potrzebują mieć specjalnej przestrzeni do tego. Jest komputer, aparat i już” (W2). Inni respondenci nie byli przekonani, iż tak niewiele wystarczy, wymieniali także dodatkowe obiektywy, lampę błyskową, konwertery<sup>11</sup> itd. Oprócz tego uproszczenie tak rozumianego warsztatu nie oznacza dramatycznej redukcji kosztów. Amatorska fotografia staniała, ale profesjonalna zazwyczaj jest dość kosztowana. Kolejny reporter przekonuje, że „od kiedy weszły komputery, dodatkowe koszty... laptop. Natomiast sprzęt w naszej branży był zawsze z najwyższej półki. I tutaj się nic nie zmieniło. Dalej to kosztuje dużo pieniędzy i niewiele się zmienia” (W6). Inny z respondentów wskazuje, że „Generalnie optyka jest droga (...) Lepiej mieć słabszy aparat, a lepszy obiektyw niż odwrotnie. No oczywiście najlepiej jest mieć super aparat i super obiektyw, no ale wiadomo to są koszty” (W3). A zatem współczesne wymagania techniczne i sprzętowe dotyczące zawodowej fotografii

<sup>11</sup> „W zawodzie ważny dziś jest sprzęt, samochód i stały internet, bardzo dobry komputer” (W14). A zatem konieczne są inwestycje w sprzęt, np. respondent W21 inwestuje od 15 lat: 2 aparaty i 6 obiektywów; teleobiektyw do zdjęć sportowych, poza tym do obróbki zdjęć i komunikacji: laptop, internet, Photoshop.

w opinii respondentów: „taki podstawowy zestaw instrumentów, które umożliwiają fotografię: aparat (korpus), obiektyw; karty pamięci, komputer, oprogramowanie, urządzenia do obróbki tych zrobionych obrazów, dyski zewnętrzne do archiwizacji, żeby one bezpiecznie mogły leżeć” (W7).

Badani wspominają o komputerach, laptopach, które towarzyszą im w podróżach, a co do innych elementów wspomina się np. „cztery obiektywy, są to trzy aparaty, lampa błyskowa, jakiś tam telekonwerter i to tyle” (W3), czy jak to ujął kolejny reporter, warsztat pracy stanowią bardzo proste sprzęty obecnie: „plecak, aparat, obiektyw kamery, internet, komputer. Miejsce pracy to tam gdzie pracuję” (W20). Podobnie uważali inni badani (np. W4):

w tej chwili siedzę przy komputerze i właśnie obrabiam zdjęcia. I można powiedzieć, że ta część pracy przed komputerem stanowi – głównie w tej działości reklamowej – stanowi dużą część pracy, tą najmniej wdzięczną (W15).

Z wywiadów wynika, iż sprzęt, jakim dysponują respondenci, warunki postprodukcji są wystarczające do pracy. Trudno ocenić, czy rzeczywiście wynika to z konieczności pracy reporterskiej, czy jest wynikiem mechanizmów obronnych utrzymujących poczucie godności człowieka, czy też wiąże się z postawą przyjmowania rzeczywistości taką, jaka jest, a nieuznawania frustracji za niezbędną do wykazania się inwencją twórczą. Jednakże postprodukcja, nawet w takich przypadkach, wymaga innego sprzętu niż jedynie torba i aparat. Respondent wspomina o trzech szczególnych miejscach pracy:

Pierwsze, będąc na miejscu, w aparacie przeglądam zdjęcia i technika poszła już tak naprzód, że mogę je prosto z aparatu wysłać do redakcji. (...) Drugie (...) tam, gdzie sobie przysiadę tam otworzę laptopa. W różnych miejscach to bywa, zazwyczaj jest to po temacie, nie wiem... kawiarnia, samochód, ławka, w zależności od miejsca, gdzie jestem, to tam. Trzecie miejsce to jest mieszkanie, gdzie mam swój stacjonarny komputer (W4).

Badani fotografowie najczęściej nie dysponują pracownią fotograficzną z prawdziwego zdarzenia. Niektórzy wyjaśniają, iż specyfika pracy reporterskiej wymaga nieco innych przygotowań i dostosowania się do szybkiego przemieszczania. W przypadku fotografii prasowej wymagania dotyczące studia czy pracowni są mniejsze niż w przypadku fotografii artystycznej (choć respondenci próbują swych sił w różnych dziedzinach fotografii).

Nieoczekiwane konsekwencje cyfrowego przełomu to także brak odpowiednio wykształconych fotoedytorów. Problemy z jakością foto-

grafii zamieszczanych w prasie czy internecie wiążą się z zanikającym – w ujęciu respondentów – zawodem fotoedytora, którego zadania są i organizacyjne, i merytoryczne<sup>12</sup>: „W dużym stopniu to fotoedytor rozdziela pracę wśród fotoreporterów. Wie gdzie, kogo wysłał, jest to taki łącznik między dziennikarzami piszącymi, a fotoreporterami. Głównie między redakcją, a fotoreporterami” (W3). Nie wszystkie redakcje ich zatrudniają, a czasami zatrudniane osoby nie są należycie przygotowane do takiej pracy. Badani wskazują na brak przeszkolenia fotoedytorów, którymi zostają bardzo przypadkowi ludzie zatrudniani przez gazety czy portale internetowe (W19, W13). Funkcja ta nie jest poważana, nie wiąże się obecnie z autorytetem. Jak określają to dość dosadnie niektórzy badani, są to fotodyletanci<sup>13</sup>, a nie fotoedytorzy: „u nas jest z jakiegoś takiego powodu nie (...) wykształciła się taka postać fotoedytora świadomego” (W11). Respondent odwoływał się do przykładów zachodnich, w jego opinii fotoedytor pełni rolę dyrektora artystycznego. Z kolei w innej wypowiedzi zaznaczono, iż w polskiej rzeczywistości artystycznej brakuje także dobrze przygotowanych kuratorów wystaw (W18).

Tymczasem w praktyce dziennikarstwa internetowego „fotoedycja” może polegać także na czymś innym niż w czasach fotografii analogowej. Edytor materiału internetowego, a także fotoedytor dba o dobre ustawienie zamieszczonego materiału, o jego rozdrobnienie, by wyzwalać jak największą klikalność<sup>14</sup>. W takiej sytuacji jest to zadanie raczej

<sup>12</sup> W klasyfikacji zawodów wśród zadań fotoedytora jest dobór ilustracji do artykułów „na podstawie posiadanej wiedzy z dziedziny kultury, polityki, historii, sztuki, mody, w zależności od profilu danego wydawnictwa”. Zakłada się zatem odpowiednie, dość wszechstronne wykształcenie, nie tylko w dziedzinie mediów czy fotografii, ale także ważnej dla danego czasopisma dziedziny. Poza tym ważne zadania fotoedytora dotyczą pewnej wizji ilustracji – obrazów, rysunków, zdjęć: „przygotowuje koncepcję i zleca sesję zdjęciową, fotoreportaż fotografom zatrudnionych w redakcji bądź w agencjom fotograficznym” ([http://psz.praca.gov.pl/rynek-pracy/bazy-danych/klasyfikacja-zawodow-i-specjalnosci/wyszukiwarka-opisow-zawodow/-/klasyfikacja\\_zawodow/](http://psz.praca.gov.pl/rynek-pracy/bazy-danych/klasyfikacja-zawodow-i-specjalnosci/wyszukiwarka-opisow-zawodow/-/klasyfikacja_zawodow/); kod zawodu: 264202).

<sup>13</sup> Opinia ta jest zbieżna z zastrzeżeniami co do pracy niedoświadczonych edytorów z podręcznika dla dziennikarzy: „Zdarza się, że niedoświadczony, spanikowany fotoedytor zamawia znacznie więcej zdjęć, niż potrzebuje, i ustala terminy uniemożliwiające rzetelne wykonanie tematu. Efektem jest obniżenie poziomu materiału, utrata zaufania fotografów” (Sosnowski 2011: 68).

<sup>14</sup> Respondenci też zwracają na to uwagę, wskazując jednocześnie na związany z tym spadek jakości zdjęć i brak szacunku do fotografii: „nie liczy się fotografia, tylko liczy się klikalność tych zdjęć. Wrzuca się nieprzebrane, nieobrobione zdjęcia tylko po to, żeby nabijać” (W19).

marketingowe niż merytoryczne. Liczba zdjęć (nie zawsze najlepszych) ustawionych tak, by pobudzić ciekawość potencjalnego czytelnika („zobacz galerię”), powiązana jest z komercyjnym charakterem portali. Liczba odsłon poszczególnych zdjęć z galerii i kliknięć oznacza także liczbę odsłon reklam, a tym samym są to sponsorowane treści.

## Zawód: fotodokumentalista. Znikająca profesja?

W Polsce społeczne konsekwencje przemian politycznych i ekonomicznych po roku 1989 oznaczają także restrukturyzację zawodów, w tym przekształcenia dotyczące świata artystycznego. Stabilność sytuacji zawodowej w epoce PRL-u – w niektórych przypadkach pozorna – została zastąpiona regułami wolnorynkowymi, kształtującymi zapotrzebowanie na konkretne zawody. Nie jest to tylko efekt transformacji, ale ogólny, globalny trend, gdyż przekształcający się świat późnego kapitalizmu wytwarza i niszczy zawody i specjalizacje każdego dnia<sup>15</sup>.

W przypadku fotografii na przemiany ustrojowe nałożyły się konsekwencje innych przemian: rozwój technologiczny głównie w dziedzinie mediów, nieustanne rozbudowywanie się i przekształcenie internetu, wzrost roli komunikacji satelitarnej i komórkowej, wykorzystanie elektroniki w wielu dziedzinach życia, a ostatnio także robotyzacja itd. Ponadto ważnym czynnikiem przemian była tworząca się w czasie transformacji nowa kultura konsumpcji, odrębna zarówno od stanu wyjściowego (dziedzictwo PRL), jak i od wzorów zachodnich.

<sup>15</sup> Powstałe w wyniku rewolucji cyfrowej nowe zawody nie zawsze są tak wyrafinowane jak programowanie czy ochrona danych cyfrowych, nie wszystkie wymagają długotrwałego szkolenia, doskonalenia sztuki. Sztuka nie jest zresztą odpowiednim słowem w odniesieniu do tak wielu zajęć o dość prostym i banalnym zakresie działania (infolinia, telemarketing itd.). Niektóre z tych zajęć, jak roznoszenie ulotek, praca w serwisach telefonicznych, praca w sklepach z różnym sprzętem itd., są traktowane jako tymczasowe, przeznaczone dla studentów, osoby tuż po studiach, bądź też tych, którzy szukają lepszej pracy. W Polsce działają agencje pracy tymczasowej, obejmujące dużą część rynku: <http://serwisy.gazetaprawna.pl/praca-i-kariera/artykuly/860608,agencje-pracy-tymczasowej-zatrudniają-coraz-wiecej-polakow-za-iloscia-nie-idzie-ich-jakosc.html> [dostęp: lipiec 2018].

Ponadto w XXI wieku sytuacja nie jest jednak jednoznaczna, gdyż po przełomie cyfrowym doszło do poważnych zmian kulturowych, głównie w dziedzinie mediów. Zwracali na to także uwagę badani fotoreporterzy.

W zasadzie był jeden przełom, to był przełom wieków – XX/XXI. Wtedy wchodziła fotografia cyfrowa i to był czas, kiedy wszystko się zmieniło, bo... w latach 90. przydawał się średni wywoływacz, trzeba było jeszcze robić odbitki, potem, żeby wysłać zdjęcie z Katowic do Warszawy do agencji, to trzeba było korzystać z takiego urządzenia specjalnego. To wszystko było czasochłonne. I na przełomie wieków przyszedł przełom (...) i w zasadzie jeśli człowiek nie był w stanie zrobić zdjęcia na łódce i z tej łódki wysłać tego zdjęcia do redakcji, no to wypadał, że tak powiem z branży<sup>16</sup> (W6).

Respondenci zaznaczają, że cyfrowa fotografia też może być wymagająca. Inne umiejętności są tu potrzebne niż w przypadku dawnych warunków pracy, ale zdjęcia cyfrowe też wymagają wyjątkowej uwagi.

Trzeba nad nimi dużo pracować. Zdjęcie, które zejdzie z matrycy cyfrowej, ono często jest płaskie, wymaga obróbki, jest to kwestia czasu, wybór zdjęć, archiwizacja (...) Trzeba za [technologią] podążać, jest to uczenie się na nowo, a ta prędkość, zmiany, programy...to jest coś, co muszę mieć, bo mi ułatwi pracę, ale z drugiej strony muszę się tego nauczyć, poświęcić temu czas (W7).

W wielu wypowiedziach pojawia się nostalgia za starymi, dobrymi „czasami analogowymi”. Nie były one jednak idealne dla rozwoju artystycznego. W czasach PRL, jak odnotowuje np. Ryszard Horowitz, „Uprawianie zawodu fotografa było też piekielnie trudne organizacyjnie. Nawet najbardziej wzięci fachowcy tracili masę czasu na załatwianie spraw niezwiązanych bezpośrednio z robieniem zdjęć, bo nie mieli pracowni, światła – wszystkiego tego, co w normalnym kraju każdy fotograf ma do dyspozycji” (Horowitz 2014: 316). Zawód fotografa zawsze był „wie-

<sup>16</sup> Inni respondenci także zwracali uwagę na kulturę pośpiechu i jej skutki w pracy fotoreportera: „Teraz technika spowodowała i to, że ludzie chcą mieć informację szybko, bo informacja jest cenna, więc to wszystko przyspieszyło. Elektronika spowodowała to, że ja zrobię teraz zdjęcie i od razu z aparatu właściwie mogę wysłać zdjęcie, jak mam zapewnione ku temu warunki. Bo można się kablem podłączyć do Internetu, czy mieć przekaźnik w aparacie i od razu wysłać zdjęcia do agencji, czy też do centrali. Więc to na pewno przyspieszyło, aczkolwiek nie do końca mi się to podoba, że... że... jest też takie poganianie się” (W3). Wysiłek wysłania zdjęcia może być obecnie niezrozumiały: „czasami było tak, że nie można było się wpiąć do telefonu, więc rozkręcało się dany telefon i jak saper, próbowało się podpiąć do kolejnych kabelków, tak żeby można było się wpiąć i wysłać zdjęcia. I wysłanie na przykład trzech zdjęć zajmowało pół dnia. Teraz wysłanie trzech zdjęć zajmuje mi 3 sekundy” (W4).



lozadaniowy” („multi”), liczyło się nie tylko myślenie i dojrzewanie do wybranego ujęcia, ale także zestaw różnorodnych zadań czysto technicznych<sup>17</sup>. *Management* obejmuje nie tylko sprawne zarządzanie własnym czasem i sprzętem, ale też promocję własnej twórczości. Jak zauważył jeden z respondentów, „jeśli chodzi o sukces zawodowy w dziedzinie fotografii prasowej, to trzeba umieć być nie tylko dobrym fotografem, ale przede wszystkim – umieć się sprzedać” (W9). Wymienione umiejętności są wpisane w ten zawód. Do zadań artysty fotografika, artysty fotoreportera dochodzi jeszcze jedno – kierowanie własną karierą, poprzez dbałość o prezentację prac, o obecność w mediach i w środowisku.

Wskazywano także na konieczność autoprezentacji w sieci: „Nie możemy nie mieć swojej strony internetowej, galerii, to po prostu musi być, to jest obowiązkowy element pracy każdego fotografa. Może poza osobami trwale związanymi z redakcjami...” (W9). Respondent zwraca więc uwagę na nieprzewidziane konsekwencje rozwoju technologicznego: nie tylko warsztat pracy bardzo się zmienił, ale też zwiększył się zakres zadań wpisanych w zawód fotografa. Konieczność autopromocji i przejmowania przez autorów materiałów wizualnych części zadań administracyjnych, organizacyjnych i technicznych dawnych instytucji nie była zapewne zamierzonym celem wprowadzonych rozwiązań technologicznych i cyfryzacji w mediach.

Rzeczywistość, w której żyjemy, stwarza z jednej strony zagrożenia, a z drugiej otwiera jednak bardzo dużo możliwości, takiej samoprezentacji. Możliwości właśnie dotarcia do wielu odbiorców. (...) myślę, że stwarza to bardzo duże szanse, których nie było kiedyś. Których fotografowie, szczególnie młodzi fotografowie nie mieli. No bo jeśli kiedyś nasze zdjęcia nie były opublikowane, no... gdzieś tam w piśmie, gazetach, to tak naprawdę nie istniały. Czyli bardziej zależeliśmy od tego, czy ktoś zadecyduje, czy ktoś da nam szansę, zatrudni nas gdzieś tam. [...Teraz] sami musimy dbać o to, żebyśmy byli dostrzegani, żebyśmy się pojawiali. (...) czy to w mediach społecznościowych czy na swoim blogu, na swojej stronie, gdziekolwiek, na Instagramie (W15).

Przejście „na cyfrę” nie było takie oczywiste i szybkie, jak może się wydawać po lekturze entuzjastycznej publicystyki. Z rozmów z fotografami wynika, że jeszcze w latach 2003–2004 fotografia cyfrowa nie była po-

<sup>17</sup> Fotograf to zawód „niełatwy, wymaga dużo poszukiwań, jest wielowątkowy, ma wiele płaszczyzn, zawód nie skupia się tylko na tym, że robimy zdjęcia, ale jest dużo pobocznych rzeczy, które trzeba wykonać, żeby ta praca była wykonana należycie” (W7). Wśród tych zadań wyróżnił „poszukiwanie rynku zbytu”.



wszechnym narzędziem<sup>18</sup>. Natomiast kilku respondentów wskazywało na fotografię analogową jako szkołę warsztatu fotografa. Zauważano również, iż w czasach analogowych panowały inne wzorce dziennikarstwa, inne standardy rzetelności zawodowej i „wyznaczone pewne granice etyczne, warsztatowe” (W0/1). Nie wszyscy respondenci są zadowoleni ze zmian rynkowych i technologicznych, odczuwają je jako „przymus” albo konieczność wynikającą z zapotrzebowania rynkowego. Natomiast do działań artystycznych niektórzy wolą nadal wykorzystywać analogowe aparaty.

Komercyjnie pracuję cyfrowo, artystycznie też czasami, choć mam cały zestaw aparatów analogowych, zbieranych przez lata, z którymi się nie rozstaję i które bardzo lubię. (...) fotografia analogowa, myślę, że w 70% obecna w całym moim fotograficznym działaniu (W12).

Niektórzy respondenci przyznawali, że fotografia cyfrowa nie stanowi podstawowego narzędzia ich pracy. Korzystają z niej rzadko, pracując z wykorzystaniem analogowej fototechnologii: „Wróciłem właśnie do tej analogowej estetyki, bo jakby śmieszne jest to, że jakby kultura wizualna i fotografia na świecie poszła w stronę tego, że zrobili cyfrową fotografię i zaczęli przerabiać ją, żeby wyglądała jak analogowa fotografia” (W18). Ciekawa tendencja powrotu do analogowej fotografii może wynikać z potrzeby kontynuowania dobrych, wypracowanych przez poprzedników zasad i podążania za sprawdzonymi wzorcami; z doceniania wartości pionierów fotografii i osiągnięć stabilnej, analogowej sztuki fotografii. Może także wynikać z mody na *vintage*, stopniowo przenikającej różne dziedziny życia. O klasycyzującej mocy fotografii analogowej świadczyć mogą np. próby artystów różnej klasy, którzy swoje prace malarskie stylizują na fotografię<sup>19</sup>.

Fotografia analogowa postrzegana jest jako dobra szkoła fotograficzna, choć badani dostrzegają też przemiany infrastruktury: coraz mniej laboratoriów oferuje obróbkę materiałów światłoczułych, nie wszystkie

<sup>18</sup> Nie dotyczy to tylko rynku polskiego, potwierdzają to np. badania percepcji miejsca w turystyce przeprowadzone w Wielkiej Brytanii w 2005 roku na niewielkiej grupie ochotników (technika badawcza *volunteer-employed photography*, VEP) przeprowadzono z użyciem jednorazowych aparatów analogowych (Garrod 2008).

<sup>19</sup> W internecie znaleźć można wiele takich przykładów fotorealizmu, np. Philipp Weber: <http://www.philippweber.com/>; Gustavo Silva Nuñez: [instagram.com/gustavoinu-tero](https://www.instagram.com/gustavoinu-tero/); Don Eddy, Denis Peterson, Richard McLean i inni: <https://www.swiatobrazu.pl/10-realistycznych-rysunkow-ktore-wygladaja-jak-zdjecia-29411.html> [dostęp: lipiec 2017].

odczynniki są powszechnie dostępne itd. Nawet jeśli ktoś ma klasyczną ciemnię w domu, coraz trudniej o odpowiednie odczynniki i materiały oraz czas umożliwiający przygotowanie kosztownych odbitek<sup>20</sup>. „Odbitki”, „negatywy”, „klisze”, „utrwalacz” – te terminy mogą brzmieć obco w XXI wieku. Większość fotoamatorów nie będzie rozumiała tych pojęć, nie chodzi zresztą o same pojęcia, ale o ich desygnaty wraz z kontekstem kulturowym, który systematycznie, mniej lub bardziej subtelnie, przekształca tkankę kulturową, ludzkie nawyki. Młodzi ludzie z pokolenia „internetowych tubylców”<sup>21</sup> nie pamiętają fotochemicznej obróbki zdjęć. Przygotowani są do łatwej i szybkiej obsługi urządzenia, nie dotyczy to jedynie fotografii. Niecierpliwość jest także znakiem czasu, podobnie jak konsumpcyjna postawa wobec technologii. „Technologiczne niecierpliwości” to zdaniem Tomlinsona mikrofalówka, aparat cyfrowy, iPod, odtwarzacz MP3, smartfon, które to urządzenia są „instant” dla wygody użytkownika (Tomlinson 2007: 131). Urządzenia te są łatwe w obsłudze, intuicyjne posługiwanie się sprawia, że są natychmiast gotowe do użycia. Właściwie mamy do czynienia z kilkoma formami „instant”: natychmiastowego użytku czynionego z na bieżąco przygotowanych materiałów. Zdjęcie bez żadnej obróbki wstawione na Facebook czy Instagram też przynależy do tej formy; jest natychmiastowym, ale jednoskładnikowym komunikatem (można mówić w tym przypadku o brudnopisach). Inna forma instant oznacza obecność w kulturze gotowych, przygotowanych do użytku schematów, skryptów, programów. Są one gotowe, nie wymagają większego wysiłku od użytkownika. Przykładem mogą być filtry oferowane użytkownikom Instagrama do poprawy jakości zamieszczanych tam zdjęć. Umożliwiają prostą zabawę obrazem, ale poprawki są nanoszone na całe zdjęcie, gdyby użytkownik chciał zmienić wybrane jego elementy, musi skorzystać z niezależnego od serwisu programu obróbki zdjęć.

<sup>20</sup> Digitalizacja kultury przyczyniła się do wzrostu kosztów przygotowania tradycyjnych odbitek, choć wyniki badań są niejednoznaczne w tym zakresie (co może wynikać z niewielkiej liczebności próby w dotychczasowych badaniach jakościowych, w wywiadach z młodymi fotografikami).

<sup>21</sup> Mity na temat tego pokolenia – „Jednym z nich jest np. całkowicie nieuzasadnione założenie, że generacja Google’a uczy się obsługi komputerów niejako automatycznie, przez samo wypróbowywanie ich możliwości. Innym jest przekonanie, że cyfrowe pokolenie przywiązuje większą wagę do zdania rówieśników niż do tego, co mówią podręczniki i nauczyciele; a twierdzenie, że ludzie z tego pokolenia są ekspertami od internetowych wyszukiwarek, autorzy badań nazwali wręcz niebezpiecznym mitem” (Spitzer 2013: 185).

Wspomniany powyżej respondent wyjaśnia swoje przywiązanie do tradycyjnej technologii fotograficznej: „po prostu też ją lubię. Lubię ten cały proces archiwizacji, układania negatywów, dbania o nie” (W18). Mimo iż na rynku pozostało niewiele laboratoriów, respondentowi udało się realizować swoje prace w odpowiednich laboratoriach. Jako jeden z nielicznych zaznaczył, że nie ma problemów z techniczną stroną fotografii analogowej, m.in. dzięki zaufanym zakładom fotograficznym, których pracownicy znają jego potrzeby. Wypowiedzi te wskazują na trwałość tradycyjnej fotografii. Dostrzega się renesans fotografii czarno-białej, także analogowej (np. W12). Fotografia „tradycyjna”, a raczej techniki charakterystyczne dla końca analogowej ery są uważane za szlachetne, a także samo przygotowywanie zdjęć w tych technikach ma być remedium dla niechcianych konsekwencji technologii cyfrowej. Jak zauważa jeden z badanych, „są pewnego rodzaju historie, których nie da się zrealizować cyfrowo. Mówię tu o aparatach wielkoformatowych czy aparatach panoramicznych; w cyfrze nie ma takich możliwości” (W9).

„Dawne czasy” (analogowe)<sup>22</sup>, jak podkreślali badani, uczyły oszczędzania klisz<sup>23</sup>, innego myślenia, zastanawiania się (W12). Oszczęd-

<sup>22</sup> Interesująca jest tu przepaść czasowa, czasy sprzed digitalizacji, czyli 20–30 lat temu są już uznawane za bardzo odległe, „dawne”. Jest to efekt pozorny przyspieszenia. Pokazuje, jak technologia w niektórych zakresach wymusza zmiany perspektywy w odniesieniu do całych bloków wydarzeń.

<sup>23</sup> Na Zachodzie też zdarzały się takie sytuacje, np. amerykański fotograf Joel Sternfeld, podróżując z aparatem po Stanach na początku lat 80., robił jedynie dwa zdjęcia dziennie, ze względu na koszty („Jeździłem starą furgonetką VW, miałem łyse opony, 40 dolarów i torebkę z ziarnami słonecznika, kilka pudełek z filmami. Przeżywałem najbardziej ekscytujący okres w moim życiu. Każdy dzień od świtu do zmierzchu był fascynujący. Robiłem tylko dwa zdjęcia dziennie, na tyle było mnie stać”, wypowiedź w serii dokumentalnej *Geniusz zakłęty w fotografii*, odc. 4, *Filmy na papierze fotograficznym*; reż. Tim Kirby, 2006). Problem ten dotyczył wszystkich wyjeżdżających na dalekie wyprawy, jak wspomina fotograf Art Wolfe czasy sprzed 40 lat: „Aparaty i statywy produkowano wtedy duże i ciężkie. Przepisy dotyczące bezpieczeństwa lotów nie były tak restrykcyjne jak dziś, ale jedna rzecz nigdy nie przychodziła łatwo: ustalenie, co zabrać na miesięczny wyjazd do Afryki. Technika cyfrowa nie istniała, podobnie jak karty pamięci 32 GB. Jeszcze przed wyjazdem trzeba było zdecydować o czułości filmów. Zdjęcia seryjne można było zaś naświetlać tylko po zamontowaniu do aparatu zewnętrznego silnika. Najbardziej jednak dawał się we znaki brak natychmiastowego podglądu: trzeba było czekać miesiące do powrotu, żeby zobaczyć zrobione zdjęcia. Zabieraliśmy ze sobą dwieście, czterysta, sześćset filmów upchanych jak sardynki w torbach chro-

nościowe podejście nie zawsze było stosowane przez wszystkich fotografów<sup>24</sup>. Ponadto problem mógł dotyczyć sposobu i tempa zmiany filmu w aparacie, nie zawsze była automatyczna wymiana filmu, czasami robiono zdjęcia kilkoma aparatami. Jednak nie wszyscy respondenci doceniają możliwości fotografii analogowej.

Bardzo nie lubiłem wywoływać filmów i obrabiać, przygotowywać w ciemni, to był jakiś dramat, straszne. (...) Dziś nie cierpię drukować, to jest dla mnie strata czasu (...) Uczę się tych niepotrzebnych moim zdaniem rzeczy, czyli technologii drukowania, przygotowywania, to nie jest ważne (W 8).

Obróbka i selekcja wykonanych zdjęć są dla niektórych sednem fotografowania (np. W21, 19). Zazwyczaj wobec surowego materiału konieczne są dalsze prace, ulepszenia, kadrowanie, wyostanie elementów zdjęcia, odpowiedniego opisanie i podpisania itd. (np. W14). W ujęciu jednego z badanych „Tak naprawdę fotografowania w fotografii jest może 10–15%, reszta to rzeczy poboczne, są ważne, ale związane z innymi rzeczami: promocja swojej pracy, proponowaniem tego, wysyłaniem... to pochłania dużo czasu” (W7). W epoce digitalizacji żmudna praca związana z obróbką negatywów została zastąpiona przez maszynę. Ale standaryzacja ustawienia maszyn wywołujących filmy czy też ustawienia kolorów odbitek nie sprzyjają twórczości, są też znakiem komercjalizacji tej dziedziny. Fotoreporterzy wskazywali na niejednoznaczną naturę fotografii cyfrowej i jej rolę w pracy. Podkreślano, że pewne jej cechy stanowią duże ułatwienie dla wszystkich użytkowników aparatów, ale inne, wręcz przeciwnie, bardzo utrudniają pracę zawodowcom.

Nie inwestuję w materiały, a od razu w obraz. Obraz jest świetnej jakości, jest szybko, mniej popełnia się błędów (...) A utrudnia z tych samych powodów. Bo tego obrazu jest za dużo, bo łatwo można zrobić coś takiego, że przestaje się być wrażliwym na to, co się widzi, a staje się wrażliwym na to, co się robi. (...) przestaje się obserwować rzeczywistość, a obserwuje się świat w aparacie<sup>25</sup> (W8).

niących przed prześwietleniami. Marzyliśmy o automatycznym ustawianiu ostrości” (Wolfe 2013: 8).

<sup>24</sup> Niektórzy jednak borykali się z problemem materiałów, np. w czasach PRL dla amatorów rynek nie był łaskawy, zawodowcom redakcje wydzielały materiały itd.

<sup>25</sup> „Fotografia stała się ogólnodostępna (...) w mniemaniu wielu osób dużo łatwiejsza (...), tylko ludziom się wydaje, że jest łatwiej bo wystarczy nacisnąć przycisk i zdjęcie już jest. I można zobaczyć to na obrazku z tyłu tak, na ekranie. Można zrobić mnóstwo zdjęć, bo na karcie się zmieści i coś tam człowiek se wybierze” (W3).

Ostatnie spostrzeżenie także należy do konsekwencji współdziałania splotu komercjalizacji i uproszczeń technologii cyfrowej. Wielu badanych fotoreporterów było zgodnych, że rozwój technologii, dając większe możliwości na każdym etapie pracy, pozwala rozwijać nowe dziedziny fotografii, a także podnosi jakość wykonywanych zdjęć.

Jeszcze parę lat temu maksymalna czułość aparatu była 1600 ISO, w ciemnych pomieszczeniach było ciężko zrobić zdjęcia bez lampy, tam gdzie tej lampy nie można użyć. A teraz ten najnowszy aparat (...) ma zakres czułości pół miliona ISO chyba, więc takie są, dosyć kosmiczne te ISO. I już choćby to, że można w dużo gorszych warunkach fotografować, czego nie można było wcześniej. Ta technika i programy do obrabiania zdjęć też mocno się zmieniają na plus, dużo nowych zabawek się pojawia, coraz lepszych, tylko trzeba mieć pieniądze, żeby je kupić (W19).

Pozorna łatwość fotografii cyfrowej przyczynia się do pewnej dehumanizacji i bezmyślnego wykonywania zdjęć, i ich niemal automatycznego, natychmiastowego rozpowszechniania w sieci. To człowiek realizuje swój „pomysł na zdjęcie”. Jednakże wydaje się, iż za zdjęciem nie zawsze stoi wyobraźnia i wrażliwość fotoreportera, artysty fotografika czy też amatora. Aparat dostarcza dodatkowych możliwości artyście, a niekiedy bywa nadmiernie ceniony. W dalszym ciągu nie ma jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy fotografia cyfrowa realizuje ideał Baudrillarda, który uznawał aparat za właściwego twórcę zdjęcia<sup>26</sup>. Maszyna, która jest używana do realizacji projektów fotograficznych, nie powinna być aż tak istotna, a jednak badani fotoreporterzy podkreślają kolosalną różnicę w pracy w czasach analogowych i cyfrowych. Technologia zapewnia dostępność tanich rozwiązań w wielu działach fotografii, nawet w elitarniej fotografii z lotu ptaka. Jeden z respondentów zwraca uwagę, że fotografie z dronów są tańsze niż jego usługi.

<sup>26</sup> „Aparat fotograficzny jest narzędziem wysoce samodzielnym w pewnym sensie powodującym także zniknięcie podmiotu, wymazanie go przez obiektyw, który go zastępuje. Oczywiście niełatwo to zaakceptować, trudno się wyrzec podmiotowego autorstwa i scedować je na rzecz wyemancypowanego aparatu” (Zawojski 2012: 45). Jean Baudrillard zaś to akceptuje: „dobrowolnie rezygnując z uprzywilejowanej roli władcy przedmiotów pojawiających się przed obiektywem. Bo tak naprawdę to przecież one decydują o wszystkim. Ich moc, wewnętrzne i zewnętrzne światło jest siłą sprawczą fotografii jako medium i każdego zdjęcia z osobna. Dlatego nie może dziwić swoiste marzenie Baudrillarda o samoprezentacji, samoujawnianiu się świata, dla którego specyficznym wehikułem może być fotografia – to ona «przerywa pęd wydarzeń», tworząc rodzaj kontemplacyjnego suspensu, zatrzymania biegu świata po to, by mógł on ujawnić swój nierzeczywisty wymiar i swoje zanikanie” (Zawojski 2012: 45).

I dzisiaj przez to, że zmieniła się struktura rynku zawodowego, usługowego, w zasadzie przez to, że już są drony i jest ich już naprawdę duża ilość, i ceny bardzo, bardzo spadły... to z jednej strony tych zamówień jest bardzo niewiele, no bo jest bardzo duża przepaść pomiędzy zdjęciami wykonywanymi przez człowieka, który leci za pomocą jakiejś maszyny i fotografuje, a urządzeniem, które jest wysyłane za pomocą zdalnie sterowanego radia i ono też fotografuje (W2).

Jednakże technologia cyfrowa także zasługuje na szacunek. To pomysłowość i wrażliwość człowieka-wynalazcy, człowieka-konstruktora umożliwiła także przebudowę dawnego aparatu, który łatwo i sprawnie wykonuje cyfrowe zdjęcia. Zmiany w tej technologii nie od razu prowadziły do dobrych efektów, jak zauważa jeden z respondentów,

pierwsze zdjęcia cyfrowe w stosunku do zdjęć analogowych były takie plastikowe, sztuczne, takie silikonowe, takie nieprawdziwe. (...) one bardzo technicznie odstawały od zdjęć analogowych, ale minęło kilka lat i okazało się, że już opatrzyliśmy się na tyle tej technologii, że ona przestała nam przeszkadzać (W2).

Możliwe, że nie chodzi o „opatrzenie się”, ale o nieustanne innowacje i ulepszenia, jakich dokonują producenci aparatów, obiektywów fotograficznych. Również uproszczone wersje aparatów fotograficznych (pogardliwie lub żartobliwie nazywane „idiot-kamera”, „debil-kamera”, „małpka”) to owoce myśli techniczno-komercyjnej, sprawiające, że fotografia nie odstrasza tych, którzy nie używają światłomierza czy innych akcesoriów, tych, których lękiem napawała konieczność namysłu nad warunkami atmosferycznymi, czułością filmu, ogniskową itd. Grupa osób wykluczonych z możliwości fotografowania ze względu na charakter samej technologii bardzo zmalała. Także osoby starsze, których wzrok nie jest już idealny, nie są wykluczone. Ekstremalnym przypadkiem jest niewidomy artysta Pete Eckert, zatrudniony jako fotograf w kampanii promocyjnej Volkswagena<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Redakcja ŚwiatObrazu.pl wyjaśnia technikę artysty stosowaną podczas tej sesji: „Do wykonania sesji zdjęciowej wykorzystał analogowy aparat Mamiya RB67 oraz kompletną ciemność – łącząc długie czasy naświetlania, techniki malowania światłem i podwójną ekspozycję” (<https://www.swiatobrazu.pl/niewidomy-fotograf-wykonal-zdjecia-reklamowe-volkswagena-arteona-zobacz-film-zza-kulis-35946.html> [dostęp: sierpień 2017]).

# Fotografowie w świecie konsumpcji: nowy układ rynku

We współczesnej Polsce, w klasyfikacji zawodów wyróżnionych jest kilkanaście profesji związanych z fotografią, m.in.: fotograf, fototechnik, fotosista, fotoedytor, artysta fotografik. W oficjalnym opisie zadań fotografa czytamy, że „Wykonuje zdjęcia do legitymacji, portretowe, reklamowe, reportażowo-prasowe, dokumentacyjne, fotokopie pism i dokumentów – w atelier fotograficznym lub w plenerze – oraz zajmuje się obróbką fotochemiczną wykonanych przez siebie lub powierzonych zdjęć”<sup>28</sup>. Mowa jest tu o obróbce fotochemicznej, nie wspomniano jeszcze o elektronice. Wydaje się, iż opis ten przede wszystkim obejmuje fotografów zrzeszonych w cechu, prowadzących własne zakłady fotograficzne. A zatem według urzędowego spisu fotograf jest tu bardzo pojemnym pojęciem, obejmuje głównie osoby trudniące się fotografią usługową, natomiast artysta fotografik „Wykonuje artystyczne fotografie osób (portrety, akty), przedmiotów (martwa natura), zwierząt i przyrody, obiektów architektonicznych oraz reportaże i zdjęcia reklamowe; organizuje i tworzy fotografowaną rzeczywistość w atelier lub na wolnej przestrzeni; poddaje obróbce materiały światłoczułe, wywołuje, kopiuje i powiększa fotografie”<sup>29</sup>. Podobne ujęcie znaleźć można w podręcznikach fotografii z czasów analogowych (por. Bunimowicz 1954; Watter 1965). Wyraźny rozdział tych zawodów wynikał z zapotrzebowania społecznego, a także z wykształcenia fotografów: w technikum fotograficznym, albo w szkole plastycznej. Nawet jeśli taki podział jest stosowany w praktyce biurokratycznej, nie przekłada się na działania profesjonalnych fotografów. Na przykład wszyscy respondenci zaznaczali, że poza jedną dziedziną fotografii, w jakiej się specjalizują, realizują dodatkowe projekty.

Przemiany technologiczne przekształciły zapotrzebowanie na profesjonalną fotografię; zniknęły niektóre zajęcia fotografów, natomiast pojawiły się nowe możliwości zarobkowania: prowadzenie kursów i szko-

<sup>28</sup> <http://psz.praca.gov.pl/rynek-pracy/bazy-danych/klasyfikacja-zawodow-i-specjalnosci/wyszukiwarka-opisow-zawodow> Kod zawodu: 343101 [dostęp: marzec 2016].

<sup>29</sup> <http://psz.praca.gov.pl/rynek-pracy/bazy-danych/klasyfikacja-zawodow-i-specjalnosci/wyszukiwarka-opisow-zawodow> Kod zawodu: 265101 [dostęp: marzec 2016].

leń dla fotoamatorów<sup>30</sup>, przygotowywanie portfolio i ofert reklamowych dla firm itd. Rozwinięty rynek reklamowy daje też spore możliwości, choć konsumpcyjna rzeczywistość jako sfera działania nie zawsze jest doceniana przez artystów czy też uznawana za godną uwagi. Sposobów finansowania działalności fotograficznej jest wiele, mecenat prywatny uczestniczy na równi ze środkami publicznymi. W Polsce pod tym względem, kolokwialnie rzecz ujmując, „nie ma fajerwerków”.

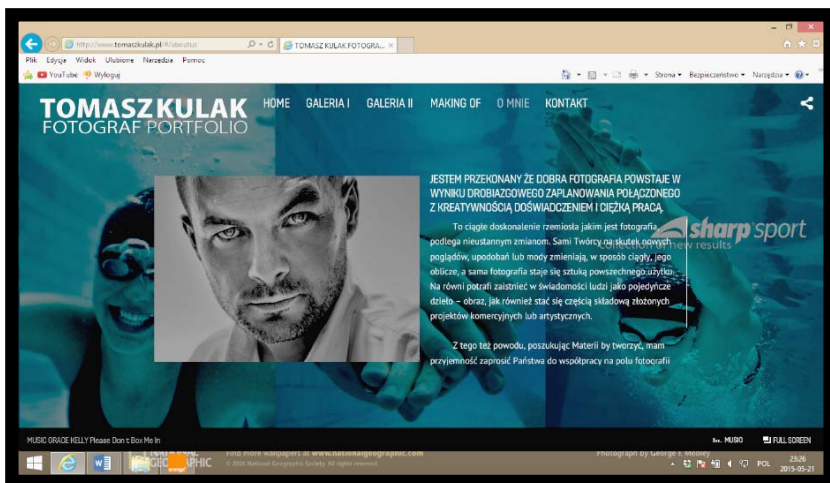
„Profesjonalizm” to dla badanych ważna charakterystyka własnych działań, jednakże nie zawsze byli pewni, czy fotografię traktować jak klasycznie rozumiany zawód: „fotografia to nie jest zawód. Przynajmniej traktowanie jako podstawowy zawód, podstawowe źródło utrzymania jest bardzo, bardzo niebezpieczne, bo ona jest bardzo kapryśna” (W18). Określenie „fotograf” wydawałoby się uniwersalne, jednak nie wszyscy są zadowoleni z takiego rozumienia tego zawodu, zresztą kontrowersje w tym zakresie pojawiały się już wcześniej. Ponad 50 lat temu omawiając artystyczny charakter fotografii, Siegfried Kracauer przypomina jeszcze wcześniejsze poglądy Marcela Prousta: „Idealny fotograf jest przeciwieństwem niewidzącego kochanka. Przypomina obojętne lustro. Jest identyczny z obiektywem swego aparatu. Fotografia, twierdzi Proust, jest produktem całkowitej alienacji” (Kracauer 2008: 41). Kracauer zwraca uwagę na jednostronność takiego podejścia do fotografii i funkcji fotografa. Natomiast role i misje zawodu fotografa w wielu współczesnych jego wersjach nie dają się sprowadzić do jednego, wspólnego ujęcia.

„Zawód” wskazuje raczej na rzemieślnika niż na artystę. W niektórych interpretacjach respondentów fotograf nie tyle wykonuje jakiś „artystyczny zawód”, ale to raczej misja, albo tzw. wolny zawód, by nie wspominać o typowej dla przeciętnej pracy systematyczności i banalnej codzienności. Z drugiej jednak strony niektórzy fotografowie pracujący na własny rachunek, prezentujący w internecie swoje projekty zlecone – tak właśnie się określają – używając słowa „rzemieślnik”<sup>31</sup>. Przykładem może

<sup>30</sup> Takie szkolenia organizują instytucje, producenci aparatów, a także indywidualni fotografowie. Z tych możliwości korzystają też znakomitości w dziedzinie fotografii, np. masterclass prowadzi Annie Leibowitz (<https://www.masterclass.com/classes/annie-leibovitz-teaches-photography> [dostęp: lipiec 2018]).

<sup>31</sup> „Można dyskutować bardzo długo, w którym momencie rzemiosło przekształca się w sztukę. To bardzo też subiektywna sprawa. (...) ja wychodzę z założenia, że fotografia powinna być, to spojrzenie powinno być indywidualne” (W15).





**Fot. 24** Zrzut ekranu przedstawiający stronę domową jednego z artystów fotografików

być „autopromocja” artystyczna i biznesowa zamieszczona przez jednego z młodych fotografików na stronie <http://www.tomaszkulak.pl/#/aboutus>.

Profesjonalni respondenci byli zgodni, że rynek fotografii zmienił się w Polsce potransformacyjnej na niekorzyść: „rynek polski (...) nie jest dobry na dłuższą metę. Nie jest to coś, co może usatysfakcjonować, według mnie, że on nie do końca szanuje twoją pracę, jaką wykonujesz dla nich” (W10). Badani często odwoływali się do „progu opłacalności”, który zapewne jest kalkulowany indywidualnie<sup>32</sup>, ale sprawia, że zlecenia wielokrotnie wykonywane są poniżej kosztów albo fotografowie czują się zmuszeni do wykonywania zadań, których nie szanują, które są poniżej ich możliwości, ale też niejednokrotnie poniżej granicy dobrego smaku (respondenci mówili o fuchach, chałturach<sup>33</sup> itd.). Respondenci zaznacza-

<sup>32</sup> „Ja utrzymuję całą rodzinę i praca pozwala mi przeżyć od początku do końca miesiąca bez żadnych luksusów. (...) Ale żeby cokolwiek kupić, technicznie, sprzętowo, to niestety trzeba dorabiać sobie, robić tak zwane fuchy. Czasami to konkursy pomagają w tym aspekcie i pieniążki, które wpadają to można przeznaczyć na odświeżenie sobie sprzętu” (W6).

<sup>33</sup> „Chałtura jest to, są to zdjęcia komercyjne dla korporacji bądź agencji pijarowskiej i zazwyczaj jest to albo dokumentacja jakiegoś eventu wieczornego, albo na przykład zrobienie sesji zarządu danej korporacji” (W4).

li, iż w takich warunkach zachwiane jest poczucie bezpieczeństwa finansowego i zawodowego:

Właściwie, jesteśmy zdani na to, żeby konkurować ze światem amatorów, którzy są w stanie bardzo szybko dojść do pewnych efektów, i z rynkiem, który szuka wszystkiego co najtańsze, tak? Nie ma świadomości tego, że pewna praca wymaga czasu, sprzętu, wiedzy (W12).

W tym kontekście ujawnia się też konkurencja nie tylko środowiskowa, ale także pomiędzy amatorami i zawodowcami; wyraźnie też zaznacza się u zleceniodawców prywatnych nieznaną sposobu funkcjonowania profesjonalnej fotografii. Ponadto w kulturze współczesnej pojawiają się trudności z rozróżnieniem fotografii zawodowej i amatorskiej, na co zwracali uwagę badani<sup>34</sup>, a także nadmiar obrazów powodują trudności w pracy zawodowej fotografików. Kompetencje medialne odbiorców, ich edukacja w dziedzinie kultury wizualnej mogłaby pomóc w pohamowaniu nieokiełzanych żądz upubliczniania własnej produkcji; a także w budowaniu szacunku dla fotografii jako sztuki. Fotograficy i fotoreporterzy zawodowi funkcjonują w świecie nadprodukcji obrazów.

Jest tak nieprawdopodobny zalew fotografii, po pierwsze trzeba się zapytać o to, czym jest fotografia artystyczna i kto to są fotografowie artyści. Czy fotografowie artyści to są ci fotografowie, którzy sprzedają swoje odbitki kolekcjonerskie w galeriach, którzy są pokazywani w muzeach? Bo świat fotografii galeryjnej, to jest świat... to jest biznes i to jest bardzo hermetyczny świat, który się bardzo broni przed dostępem i przed wejściem nowych fotografów, i nowych twórców (...) bo to oznacza rozwodnienie ich rynku (W2).

Rozpoznawalność w takich warunkach powinna być czynnikiem sprzyjającym rozwojowi kariery. „Mieć nazwisko” w branży dla respondentów było oznaką wyróżnienia ich pracy, które może zaspokajać pewną próżność, choć nie zawsze wiąże się z odpowiednią gratyfikacją finansową. Wyróżnienie takie oznacza prestiż w kontekście powszedniości fotografowania i nadmiaru obrazów. A to oznacza, że tych nazwisk pojawia się mnóstwo, a zatem zapamiętywani i popularyzowani będą nieliczni. Nadmiar produkcji fotograficznej wymusza większe wymagania artystyczne, gdyż w nadmiarze automatycznie poziom będzie podniesiony dla tych, którzy chcą się wyróżnić. Jednakże, jak zauważają niektórzy

<sup>34</sup> Na przykład „czasami klienci, czy odbiorcy zdjęć nie widzieli różnicy pomiędzy fotografią profesjonalną, a fotografią zrobioną przypadkowo” (W6); różnica ta „się absolutnie zaciera. Tego zupełnie nie widać. Oczywiście czasem to jest kwestia techniczna” (W18).

respondenci, „nazwisko”, czyli uznanie w środowisku, nie gwarantuje jakości fotografii<sup>35</sup>.

Zawodowi fotografowie mówią o swoim dążeniu do perfekcji w działaniu, tak bowiem są wychowani, albo taki sposób działania wypracowali w trakcie rozwoju kariery zawodowej: „na przykład ktoś do mnie się zwraca i chce, żeby mu zrobić portret, to ja nie mogę mu zrobić byle jakiego portretu. Po prostu nie umiem, ja mam z tym największy problem” (W0/1). Wykonywanie pracy jak najlepiej powinno być zaletą, natomiast w omawianym przypadku dążenia do perfekcji zakłócają funkcjonowanie na rynku, domagającego się szybkiego działania, a perfekcja wymaga poświęcenia zleceniom więcej czasu, niż zyczyliby sobie zleceniodawcy. Pośpiech, który naznaczył współczesność, nie jest sprzymierzeńcem w rozwoju kariery.

Na ograniczenia rynku i coraz większą konkurencję, brak stabilizacji finansowej zwracają też uwagę inni respondenci (np. W14). Według nich duże zarobki mogą pojawiać się w fotografii reklamowej, ale „jeśli się robiło zdjęcia reportażowe, społeczne, dla gazet, dla biuletynów, to nie, nie było to możliwe, żeby wyżyć” (W16). Natomiast amatorzy, zdaniem respondentów, liczą się na rynku przede wszystkim ze względu na konkurencyjne ceny<sup>36</sup>. Jak zauważa jeden z respondentów,

czuję, że muszę konkurować z osobą, która jest nieprofesjonalna, która ma małe doświadczenie, ale która jest ode mnie po prostu, dużo ode mnie tańsza. I to jest taki moment, taki komercyjny, gdzie muszę w jakiś sposób albo, żeby dostać zlecenia, spuścić z ceny, albo podziękować na wstępie i takie sytuacje są dość częste<sup>37</sup> (W12).

<sup>35</sup> „Oglądamy zdjęcie, które wydaje nam się do dupy, a jest oceniane przez (...) jakieś autorytety, które stwierdzają, że to jest odkrycie świata. No więc, to są takie moje doświadczenia właśnie. Też wielokrotnie oglądałem zdjęcia, wydawało mi się, że są zrobione «ot tak», a okazało się, że to jest zdjęcie jakiegoś sławnego fotografa, a ja tej sławności i tej, jak by tu powiedzieć, tej, tej sztuki tam nie widziałem. (...) niestety, ale to jest to właśnie środowisko” (W13).

<sup>36</sup> „Dałoby się utrzymać z fotografii może, jeśli dzień miałby 72 godziny, tak naprawdę. (...) Nie, nie da się utrzymać z fotografii, przynajmniej na początku. Na początku jest ciężko. Wcześniej rozmawialiśmy, za zdjęcia w poszczególnych gazetach to był koszt rzędu 5 złotych od zdjęcia... Czyli to były miesięczne wypłaty w wysokości kilkuset złotych” (W16).

<sup>37</sup> W podobnym tonie wypowiadali się też inni: „Kiedyś na przykład działała stocznia, pamiętam też parę razy mi się zdarzyło, zamawiali fotografa zawodowego, czy tam fotoreportera, żeby zrobił zdjęcia z wodowania. No wiadomo, każdy ogranicza koszty i później poprosili jakąś panią Zosię, z działu marketingu, czy z księgowości i kupili jej

Przygotowanie oferty rynkowej to m.in. kalkulacja kosztów, co jest trudne, gdyż wymaga uwzględnienia wielu czynników, by wykonywanie zawodu było opłacalne. Kolejny z respondentów, potwierdzając opinie wielu, iż nie ma jasnego kryterium odróżniającego amatorów i zawodowców, zauważa: „nie wiem, czy jest taka potrzeba. Wydaje mi się, że profesjonalista różni się od amatora tym, że amator może zrobić zdjęcie, a profesjonalista musi” (W5). Tanie aparaty oraz wszechobecność obrazów bardzo wyraźnie naznaczają tu rynek<sup>38</sup>: „upada ta branża (...) fotografia jest coraz bardziej dostępna, to po pierwsze. A co za tym idzie, ludzie nie chcą płacić za coś, co sami sobie mogą zrobić telefonem komórkowym, co ich nic nie kosztuje, bo cykną sobie 100 zdjęć, jedno z nich będzie dobre. Nie widzą sensu płacenia komuś” (W6). W przeszłości – także tej transformacyjnej, w latach 90. XX wieku – firmy zapraszały fotografów na dodatkowe zlecenia, np. na uroczystości, ważne spotkania, itd.; w XXI wieku mają własną obsługę, często na prywatnym, amatorskim sprzęcie. Dość pesymistyczny obraz się tu wyłania, znamienne i charakterystyczne dla tonu wielu wypowiedzi jest opinia, iż zawodowi fotografowie nie mają szans na rynku, aby zmienić ten stan rzeczy konieczne byłoby licencjonowanie zawodu (W0/1). Kolejny fotoreporter zwraca uwagę na spadek jakości „Zawód fotografa, fotografika czy fotoreportera jest wypierany przez «Matysiaków», czyli «ma tysiaka» i się cieszy” (W14).

Rynek dla fotografii stanowią redakcje zarówno czasopism, jak i portali internetowych, galerie sztuki i muzea, a także prywatni kolekcjonerzy. W Polsce ten rynek nie jest dobrze rozwinięty. Respondenci zwracają uwagę, że od wielu lat nie ma etatowego fotografa w PAP-ie, agencji dbających o fotografów nie ma zbyt wiele<sup>39</sup>, redakcje także „współpracują” z fotografami, którzy są na „samozatrudnieniu”, a nie na etacie. Zawód jest zawodem bardzo ryzykownym. Ponadto jeden z respondentów zauważa, że w porównaniu z krajami zachodnimi w Polsce nie ma odpo-

aparatu cyfrowy, żeby zrobiła parę zdjęć w ramach swoich obowiązków w pracy. I mieli zdjęcia, tak?” (W3).

<sup>38</sup> Tania, łatwodostępna fotografia „powoduje, że ludzie mniej potrzebują nas zawodowców typu, robiąc jakieś eventy, czy obsługę imprez. A wiadomo, jak to jest w gazetach, do Internetu wystarczy jak ktoś chce zrobić z telefonu, (...) czy z jakiegokolwiek aparatu, żeby był jakiś obrazek. Więc to powoduje, że mniej korzystają z naszych usług i no... coraz ciasniej nam się robi” (W3).

<sup>39</sup> „Są właściwie trzy, które się liczą Reuters, AFP, agencja Press. Praca w Reutersie daje mi pewną samodzielność” (W14).

wiedniej infrastruktury dla prezentacji fotografii: „galerii, które zajmują się fotografią jest siedem, a może pięć, w każdym razie bardzo niewiele, to dosyć trudno jest rozmawiać o regułach. A w takim Paryżu galerii, które zajmują się fotografią jest ze 400” (W2).

Rynek fotografii w czasach analogowych był podzielony na rzemieślniczy, prasowy, artystyczny. Obecnie na wszystkich tych obszarach działają amatorzy, konkurując z zawodowcami poprzez realizację zleceń, stawanie do konkursów prasowych, do przetargów itd. Natomiast komercjalizacja fotografii w połączeniu z wygodną i prostą technologią cyfrową doprowadziła do sytuacji, w której klienci za małą kwotę żądają dobrych efektów; a konkurencja jest tu bezlitosna. Amatorzy „zostają często fotografami weselnymi, dla pieniędzy, a zdjęcia są słabe... cierpią na tym zawodowi fotografowie, fotoreporterzy, bo większość ludzi nie widzi jakości zdjęcia” (W21).

Rynek prasowy. Frustracja zawodowa respondentów wynika także z niedoceniań doświadczenia i umiejętności fotoreporterów, z braku dbałości o jakość fotografii w mediach, lekceważenie przez pracodawców (redaktorów naczelnych pism i serwisów internetowych, kierowników agencji) możliwości, jakie daje dobry materiał fotograficzny. Jeden z badanych skonstatował, że

w zasadzie fotografia przestała istnieć, tylko zaczęła funkcjonować jako ilustracja. Czyli zdjęcie nie jest zapisem dziennikarskim, tylko ilustracją. Nie kształtuje świadomości, tylko ilustruje to, co się wydarzyło (W0/1).

Kolejną przyczyną kryzysu w zawodzie jest pojawienie się nowych tendencji w dziennikarstwie. Badani skarżą się na niszczenie dziennikarstwa przez amatorów, niekiedy pod hasłem „dziennikarstwa obywatelskiego”: „to nie jest żadne dziennikarstwo (...) Bardzo wiele redakcji z tego korzysta, bardzo jest to na rękę politykom, żeby takie dziennikarstwo się rozwijało, bo to zabija prawdziwych dziennikarzy. (...) Jeśli można mieć informacje za darmo, nie trzeba za nie płacić, to wie pan...” (W0/1). Podobne opinie przekonują, że nieistotna jest już jakość takich informacji i obrazów, nie ma też odpowiednich kryteriów weryfikacji rzetelności przekazu; selekcja nie istnieje. Natomiast w rozmaitych teoretycznych ujęciach zakłada się, że zwykli obywatele starają się jednak informować rzetelnie (por. Jakubowicz 2011: 193). Dziennikarstwo obywatelskie rozumiane jest też szerzej niż w opiniach badanych, poza nadsyłaniem ma-

teriałów wizualnych, tekstów; osoby prywatne, nieprofesjoniści, mogą prowadzić własne strony informacyjne, albo też rozmaite blogi (w tym opiniotwórcze, s. 194 i nast.).

Profesjonalna fotografia kosztuje<sup>40</sup>, a nie wszystkie redakcje czy zleceniodawcy to rozumieją. Fotoreporterzy wskazują też niekiedy na brak wsparcia i współpracy ze strony redakcyjnych kolegów.

Ta ogólnodostępność [sprzętu – *U.J.*] często nam przeszkadza, fotoreporterom przy pracy, bo to, że zdjęcie musi być szybko w prasie, w Internecie, to zaraz pojawia się mnóstwo osób, samych dziennikarzy, którzy (...) wchodzą przed nas, między obiekt fotografowany a nas, bo nie mają takiej możliwości w komórce, więc nam zasłaniają bo oni też chcą sobie zrobić zdjęcia. Jak oni nagrywają my im nie przeszkadzamy, staramy się odejść na bok (W3).

Rynek staje się wyzwaniem dla niektórych zawodowców, gdyż godzi w ich przekonania etyczne, zamiast solidnego reportażu przygotowuje się tabloidowe treści, a to nie sprzyja budowaniu poczucia własnej wartości i godności zawodowej. Ale badani przypominają, iż fotografik pracuje na własny rachunek, a zaplecze finansowe nie zawsze umożliwi realizację planów. Niektórzy respondenci zwracają uwagę na samozatrudnianie, zlecenia i układy z redakcjami, które trudno nazwać partnerskimi: „na pewno by było dla mnie ułatwieniem [sprzęt służbowy i etat – *U.J.*], tak to wszystkie koszty ponoszę ja. Czy jak się sprzęt zepsuje, czy jak muszę wymienić sprzęt to, to wszystkie tego koszty ponoszę ja” (W12). Samozatrudnienie bywa wygodne, ale nie zawsze oznacza uczciwy układ dla fotoreportera, nie są to partnerskie układy (W3)

Uwaga na temat obniżenia jakości zdjęć przyjmowanych za dobrą monetę na rynku zleceń indywidualnych, którymi niegdyś zajmowali się fotografowie zrzeszeni w cechu, dotyczy także zdjęć prasowych. Jeden z respondentów wskazuje, że przyczyn jest tu więcej niż konkurencja ze strony amatorów, np. „Obniżaniu jakości i takiej bezsensowności działania mediów jest też akredytowanie 300 fotografów na tę samą imprezę. Albo 300 tych samych na 20 tych samych eventów tego samego dnia” (W21). Takie postępowanie rozmaitych redakcji świadczy o braku wyb-

<sup>40</sup> Respondent wyjaśnia: „wystawiam rachunek na 4 tysiące zł. Do tego doliczam VAT, tylko z tego wszystkiego muszę zapłacić za paliwo, bo jeżdżę swoim samochodem, bo nie mamy samochodów służbowych. Muszę zapłacić podatki, muszę zapłacić ZUS” (W3). Biorąc pod uwagę wyjazd zagraniczny na własny rachunek, to kwota wydaje się niewystarczająca.

raźni decydentów, na czym także cierpi jakość dostarczanych zdjęć, ponieważ rzesze fotografów przygotowują podobne materiały, różnorodność ujęć jest w takim tłoku niemożliwa. Niedocenywanie roli zawodowego fotoreportera przekłada się też na niedocenywanie finansowe, a także konieczność samodzielnego starania się o rynek, o zlecenia oraz brak stabilizacji, co może zniechęcać do wykonywania tego zawodu.

Kiedyś zdjęcia były znacznie lepiej wyceniane, teraz są gorzej wyceniane, zwłaszcza zdjęcia do interentu. (...) nie ma fotoreporterów na etacie, tylko w agencjach fotograficznych. I ludzie pracują najczęściej na własnej działalności. To powoduje, że w naszych warunkach nigdy nie wiadomo, ile człowiek zarobi (W19).

Gorzkie uwagi niektórych respondentów dotyczą problemu powszechności zdjęć na rynku, co zmienia oczekiwania odbiorców komercyjnych i indywidualnych. Zdaniem jednego z badanych, w redakcjach, w agencjach polskich „obojętne, czy zdjęcie zrobi iksiński, czy jakikolwiek inny. Oni chcą dostać szybką informację, zdjęcie do tej informacji można kupić (...) za 5 zł. w jakiejś agencji i wszystko gra, prawda? Każdy jest zadowolony” (W13). Obojętność na autora zwraca uwagę na kolejny problem: czy „nazwisko”, a zatem i autorytet, niewiele już znaczą poza środowiskiem fotografów: „Ludzie nie oczekują, (...) że zdjęcia zrobi nie wiadomo kto, no bo to (...) nie jest żaden wyznacznik jakości dzisiaj już” (W13).

Za darmo – za drogo. Niezamierzone konsekwencje cyfryzacji fotografii obejmują także bezkarne niemal łamanie praw twórców/odbiorców. Ciekawe uwagi dotyczą wynagradzania za zdjęcia i podziału zysków z „dzielenia się fotografiami” w mediach (w odniesieniu do amatorów będzie o tym mowa w rozdziale 5). Respondent wyjaśnia to, posługując się przykładem portalu „Kontakt24”:

To nie jest tak, że to jest portal społeczny, gdzie ludzie mogą wrzucać zdjęcia z wydarzeń i tak tworzymy społeczne media. Nie, to jest koncert, który kosztowne pieniądze na tym zarabia, bo blok reklamowy przed tym, blok reklamowy po tym. (...) ktoś wykupił ten czas antenowy. I ten news się pojawia, te zdjęcia się pojawiają (W4).

Inwazja taniej fotografii i obrazu we wszelkich mediach jest jedną z przyczyn kryzysu w branży fotograficznej, choć krytyka internetu nie jest oczywista – jest to także miejsce, które umożliwia debiut adeptom

fotografii. W opinii jednego z respondentów osoby, które oddają za darmo zdjęcia redakcjom, zmieniają zasady rynkowe, pozwalając, by górę wzięła chęć zaistnienia w sferze publicznej z własną twórczością: „opublikowanie zdjęcia i ich wewnętrzne zadowolenie jest, (...) sto razy ważniejsze niż to, że psują rynek, ponieważ taki już jest człowiek, prawda? (W13). Natomiast nieprzestrzeganie zasad w zleceniach, wycofywanie się z zamówień może przysparzać dodatkowych problemów i narażać fotografa na straty (w przypadku samozatrudnienia). Poza tym, jak zauważa jeden z respondentów,

Ktoś pojedzie na Węgry czy na Ukrainę, przywiezie doskonale zdjęcia, wstrząsające, szczere. Pójdzie pan do jakiejś redakcji czy wydawnictwa, pokaże je edytorowi i padnie pytanie, ile pan chce za te zdjęcia, ile one kosztują, prawda? A pan, bo bardzo chce pan je opublikować, powie, że to są za darmo. Tak było do jeszcze niedawna. Dzisiaj jest ciąg dalszy tej historii – usłyszysz pan takie zdanie, że za darmo to dla redakcji trochę za drogo. Bo dają coś jeszcze (W8).

Tym „coś jeszcze” może być autorytet medium, agencji, samego wydarzenia lub bohaterów wydarzeń. Może być reklamą dla fotografa, umożliwieniem rozwoju, wzbogaceniem dorobku itd. Reporter nie ma zbyt wielkiej siły przetargowej obecnie, a „to raczej fotografowie potrzebują gazety, a nie gazeta fotografów” (W13). A zatem fotoreporterzy powinni czuć się dumni, że ktoś zechciał wziąć ich zdjęcia, nawet za darmo.

Przyszłość profesjonalnej fotografii dokumentalnej i reporterskiej nie rysuje się kolorowo, od lat 90. XX wieku rynek medialny przeżywa kryzys związany z przeobrażeniami technologicznymi, który spowodował, że prasa była „na wymarcu” jak zakładali niektórzy wizjonerzy i badacze (por. Levinson 2006; Poulet 2011), co nie ziściło się jeszcze w XXI wieku. Jednakże fotografia „prasowa” to obecnie także „internetowa” pochodząca zarówno z sieciowych wydań tradycyjnych pism, jak i typowo internetowych serwisów informacyjnych i tematycznych. Pesymistycznie na obecny rynek prasowy i na przyszłość branży patrzą natomiast respondenci: „najgorsze się już wydarzyło w fotografii prasowej, (...) Mnóstwo znakomitych fotografów porzuciło swoją profesję, zajęło się czymś zupełnie innym” (W6). Przyczyny odchodzenia z zawodu dobrych fotografów wydają się dość oczywiste: „nasz rynek zbytu jest tak mikry i pomimo tego, że pojawiły się portale, które biorą zdjęcia w ilościach hurtowych, to płacą tak, umówmy się, symbolicznie” (W4).



Zakładać należy, że fotografia we wszystkich jej formach będzie w dalszym ciągu obecna w archiwach i codziennym użytku. Poza nośnikiem umożliwiającym jej odbiór, ważne jest też przygotowanie publiczności. Przyszłość fotografii profesjonalnej w wypowiedziach można ująć w dwóch trendach: stosowanie coraz nowszej i uproszczonej technologii<sup>41</sup>, a także powrotu do tradycji, do szlachetnych technik fotograficznych. Zdaniem jednego z respondentów, fotografia analogowa może być melodią przeszłości, zwłaszcza dla artystów: „ja myślę, że to wróci (...) Ja myślę, że to co się dzieje w Londynie, co się dzieje w Los Angeles, to są takie dwa miejsca, które w tym momencie nadają rytm fotografii na świecie” (W18).

W odniesieniu do możliwości rozwoju fotografii odwoływano się do warunków, w jakich żyjemy, do społeczeństwa konsumpcyjnego; np. jeden z respondentów zauważa, że fotografia „boję się, że to pójdzie w kierunku bardziej komercyjnym. (...) ludzie są w stanie zapłacić za sesję zdjęciową, żeby pojawić się na Facebooku”; powołuje się na zamieszczane w sieci ogłoszenia, np. „zapozuję za drobną opłatą», potrzebuję zdjęć na przykład na profile społecznościowe albo na Instagram...” (W16).

Pesymistyczne widzenie własnej działalności zawodowej wynika też z zatrudniania „osobistych fotografów” przez osoby na stanowiskach, polityków itd., które mogą być utalentowane i uznane w środowisku, ale „często mają osoby, które są zielone z fotografii, ale mają aparat w rękę i oni fotografują to co trzeba i rozsyłają mediom gotowce i media to puszczaają. W związku z tym czy ten fotograf to jest zawód przyszłości, to ja już nie jestem pewien” (W5). W podobnym duchu wypowiada się inny respondent, zwracający uwagę na społeczne zapotrzebowanie na obrazy i jednocześnie ich dostępność i niewysoką cenę: „uważam, że kiedyś gazety będą obrazkowe, ale żeby gazety były obrazkowe, wcale nie potrzeba fotografów na etacie (...) To znaczy, fotografia to kompletny outsourcing, maksymalny (...). gazety można zapełniać zdjęciami w nieskończoność, za pół darmo” (W13).

<sup>41</sup> „Myślę, że teraz coraz więcej osób będzie przechodziło również na komórki. Jak pokazują ostatnie badania, które czytałem, komórki nie są wykorzystywane w większości do dzwonienia i wysyłania SMS-ów, a do robienia zdjęć, do robienia filmu i do siedzenia w internecie. Czyli możemy robić zdjęcia telefonem, wysyłać przez internet i już jak gdyby są dostępne” (W16).

Wspomniany uprzednio „kult amatora” przekształcił rynek pracy dla niektórych fotoreporterów i fotografów. Konkurencja ze strony amatorów polega nie tylko na wszędobylskich obrazach w wirtualnych kręgach: w Polsce amatorzy mają możliwość starania się o zlecenia nawet w przypadku przetargów. Rozwój technologii wyprzedza rozwój prawa w różnych dziedzinach<sup>42</sup>, w konsekwencji brakuje przejrzystych przepisów i zasad funkcjonowania także w zawodzie fotografa. W polskiej rzeczywistości przetargi na fotografię otwarte są także dla wszystkich, a to sprawia, że zawód nie ma ochrony prawnej. Nastąpiło uwolnienie „wolnego” zawodu spod jarzma umiejętności technicznych, co przekłada się na niebywałą konkurencyjność na tym rynku. To jest także nieoczekiwany, niezamierzony, nieplanowany skutek rozwoju technik fotograficznych. W wypowiedziach respondentów często pojawiała się obserwacja, że w środowisku działa zbyt wielu fotografów: „powszechność fotografii jest teraz niekwestionowana (...), nie jest łatwo w tym świecie egzystować, bardzo dużo jest fotografii, nie jest to łatwe środowisko” (W7). Rozdzielenie konkursów dla zawodowców i amatorów nie zawsze jest stosowane, niektóre słynne konkursy (jak np. organizowany przez magazyn „National Geographic”) nie wprowadzają ograniczeń, i do konkursu mogą przystępować zarówno zawodowcy, jak i amatorzy. Trudno obecnie przewidzieć, jaka może być przyszłość zawodu fotografa, fotoreportera.

Podsumowując, najważniejszą niezamierzoną konsekwencją cyfryzacji fotografii jest przebudowa rynku. Kolejne to zmiana estetyki, a spośród konsekwencji kulturowych warto wymienić upadek autorytetu w fotografii.

<sup>42</sup> Prawo autorskie zmienia się, próbując nadążyć za nowymi technologiami. Przypadki naruszania prawa monitorują agencje fotograficzne. Nie zawsze jednak jest jasne, co można uznać za „własne” zdjęcie. Dość kuriozalny jest przypadek pozwania fotografa Davida Slatera przez organizację broniącą praw zwierząt (PETA, People for the Ethical Treatment of Animals) za wykorzystanie selfie, które zrobiła sobie (aparatem artysty) małpa. Zdarzenie miało miejsce w 2011 roku, batalia o prawa autorskie rozpoczęła się w 2014 roku, gdy selfie makaka wykorzystana bez tantiem Wikipedia: „Szefowie Wikipedii stwierdzili, że fotograf nie może rościć praw autorskich do zdjęcia, ponieważ to małpa nacisnęła spust aparatu”. PETA zaś utrzymuje, że to małpa właścicielem praw autorskich. Sprawa jest w toku, por. Grzegorz Jakubowski, *Nieludzkie prawo autorskie*: <https://gf24.pl/wydarzenia/swiat/item/697-nieludzkie-prawo-autorskie> [dostęp: sierpień 2017].

## Rozdział 5.

# Zagubieni w gąszczu obrazów... Retoryka nadmiaru

Niezamierzone konsekwencje digitalizacji i nadmiaru obrazu w przestrzeni realnej i wirtualnej to poczucie wizualnej wszechmocy i wszechwiedzy, co wyraża się przekonaniem, że „wszystko” zostało opisane, a także że niepotrzebne są żadne wyjaśnienia – „wszystko” już wiadomo. Wielostronnie i wielowarstwowo wyobrażony świat poprzez słowo, ilustracje i mapy, niekiedy fantastyczne, malarstwo i fotografie, filmy, nie jest jednak opisany „ostatecznie” czy „do końca”. Białe plamy na mapie świata wciąż istnieją. Ale nie mają one związku z geografią czy nieznanymi jeszcze zakamarkami świata, nietkniętymi stopą ludzką obszarami. Takimi nieznanymi terytoriami bywają miejsca nieciekawe z punktu widzenia rynku obrazów, nieatrakcyjne turystycznie, jałowe biznesowo, ale też tereny objęte tajemnicą wojskową różnych państw czy obszary świata społecznego niechciane politycznie (bieda<sup>1</sup>).

Zdjęcia opisujące najbliższe otoczenie, nasze lokalne realia są chlebem powszednim tradycyjnych gazet i portali newsowych, blogów czy też prywatnych galerii, a także pojedynczych postów zamieszczanych przez internautów na portalach społecznościowych (np. z podróży, wakacji itd.).

<sup>1</sup> Fotografia wielokrotnie pokazywała obszary nędzy w różnych krajach, głos fotografów był traktowany jak głos marginalizowanych. Na przykład projekt Walkera Evansa dla Farm Security Administration obrazujący życie ubogich rolników z Alabamy w czasie kryzysu lat 30. XX wieku oddaje trud ich codziennych zmagañ. Jednak Evans został zwolniony przez mocodawców, choć książka z jego zdjęciami (*Let us now Praise Famous Men* z roku 1941 uchodzi za klasyczną, por. Hacking, ed., 2014: 309). Obrazy W. Eugene'a Smitha z Pittsburgha z lat 50. XX ukazujące oblicze biedy w przemysłowym mieście także nie spotkały się z dobrym przyjęciem (o czym jeszcze będzie mowa). Niechęć wobec biedy (niekiedy traktowanej jako inność albo jako pole walki społecznej) stanowi o tych białych plamach. Moralne wątpliwości pojawiają się, gdy bieda staje się „atrakcją turystyczną” (zdjęcia i filmiki zachęcające do zwiedzania faveli w Rio de Janeiro).

Nie są to jednak świadectwa regularnych wypraw czy też zaplanowanych badań całego świata, jak zaproponował na początku XX wieku francuski biznesman Albert Kahn. W tym rozdziale przyjrzymy się wirtualnym zanieczyszczeniom wizualnym, tworzonym zarówno przez oficjalne media, jak i przez amatorów, użytkowników sieci. Konsekwencją smogu wizualnego są bowiem problemy z opisaniem świata oraz z poruszaniem się po obrazowej „dżungli”.

## Tania, ogólnodostępna fotografia i galerie internetowe

Inwazja taniej, ogólnodostępnej fotografii (proces rozpoczął się z wynalezieniem popularnej, amatorskiej fotografii w końcu XIX wieku<sup>2</sup>) przyczynia się do banalizacji fotografii, trudności zawodowych fotografów, a także do nadprodukcji obrazu. We współczesnej rzeczywistości sieciowej zdominowanej przez media społecznościowe karmiące się w dużej mierze obrazem fotografia jest niezbędnym środkiem wyrazu zarówno dla profesjonalistów, jak i dla amatorów. W XXI wieku przykłady tegoż stanowią rozpowszechnione w internecie galerie fotograficzne przygotowywane przez zawodowców (stowarzyszenia fotografów, redakcje portali informacyjnych, rozrywkowych, edukacyjnych oraz indywidualnych artystów) i amatorów. Zamieszczanie zdjęć w sieci należy także do częstych aktywności polskich internautów<sup>3</sup>.

Konsekwencją cyfryzacji i nadmiaru obrazów jest zmiana form obcowania z fotografią. Na przykład w odniesieniu do fotografii w wymiarze prywatnym, portrety, fotografie rodzinne przygotowywane w zakładach fotograficznych, starannie oprawione i eksponowane w ważnych

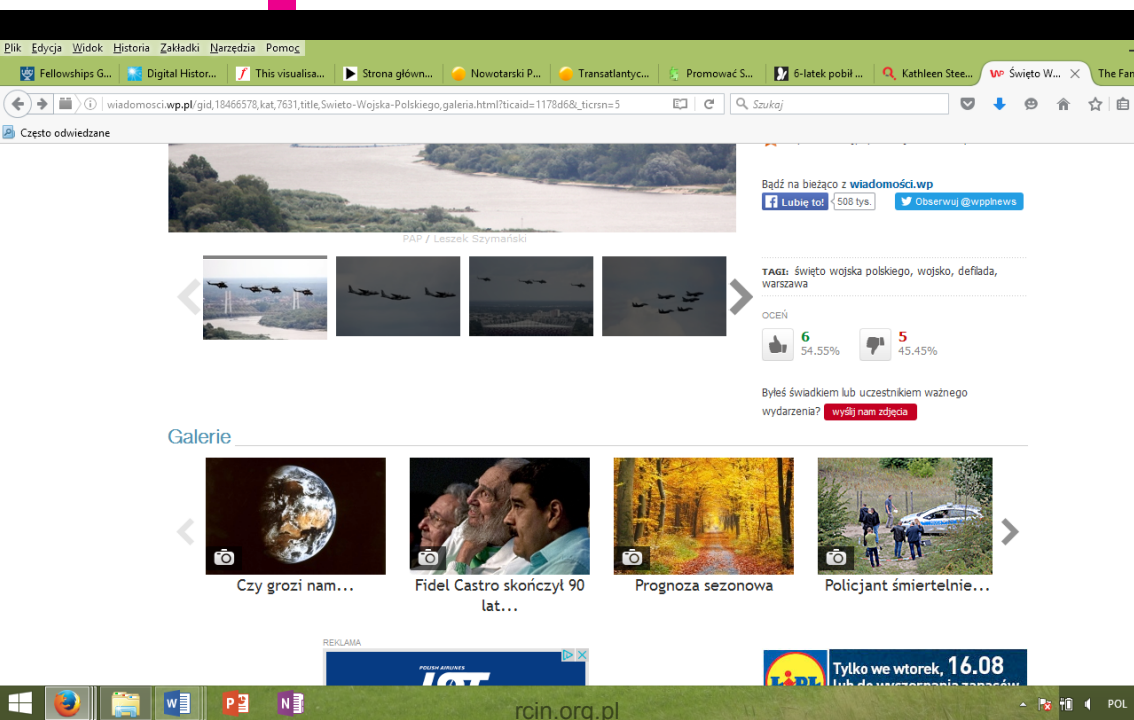
<sup>2</sup> W 1888 roku firma Eastman Kodak wprowadziła na rynek pierwszy amatorski aparat fotograficzny, materiałem światłoczułym była celuloidowa błona zwojowa (Hacking, red., 2012: 159).

<sup>3</sup> Jak wynika z komunikatu CBOS z roku 2018: „Zrobione przez siebie zdjęcia lub filmy zamieszczał online w ciągu miesiąca poprzedzającego badanie co czwarty internauta (26%, tj. 17% ogółu dorosłych). Publikowanie w sieci takich materiałów związane jest przede wszystkim z młodym wiekiem (poniżej 35 lat)”, „Komunikat z badań CBOS nr 62/2018: 11.

miejscach mieszkania czy biura, miniaturyzowane jako zdjęcia do dokumentów, stopniowo przenosiły się do portfeli bliskich. Obecnie zdjęcia mniej formalne trafiają na tapety komputerów, smartfonów. Podobny ukochanych mogą towarzyszyć nam codziennie, ale inaczej niż na początku ubiegłego stulecia: uporządkowane albumy ze starannie dobranymi zdjęciami (niekiedy też starannie opisanymi), zamienione zostały na foldery, niekoniecznie dobrze opisane. Natomiast reporterzy zwracają uwagę na przemiany sposobu oglądania fotografii, na przemiany stylu istnienia fotografii w przestrzeni publicznej. Jeden z nich zauważa, że skoro jest tak bardzo rozpowszechniona, „nie widzę potrzeby, żeby na przykład zdjęcie, które jest w galerii (muzeum), oglądać w tej galerii, bo ja je sobie zobaczę na ekranie monitora, prawda? I też jest wszystko w porządku” (W13).

W internecie zaś mamy do czynienia z fotografią do pośpiesznego przeglądania, nie do kontemplacji czy refleksji, co jest efektem przebudowy sceny medialnej, nadmiaru obrazu w sieci i braku klucza do ich przeglądania. Styl odbioru jest tu także istotny, galerie w cyberprzestrzeni są traktowane jako rozrywka, jako miejsca przyjemności i relaksu:

**Fot. 25** Zrzut ekranu ukazujący galerię fotograficzną serwisu Wirtualna Polska, 15 sierpnia 2016



jest tak wielka ilość tego obrazu, który nas zalewa i codziennie każdy jest przygotowany do tego, że jak wejdzie na gazetę.pl albo inny portal, to zobaczy setki, jak nie tysiące zdjęć i najchętniej do jakiegoś artykułu chcielibyśmy zobaczyć nie jedno czy dwa zdjęcia, tylko trzydzieści i przeklikać je bardzo szybko, przeklikać i odczytywać te zdjęcia, poświęcać im ułamek chwili. Tak naprawdę nie wgrzając się, nie wczytując się w całą fotografię. Kiedyś fotografia była nośnikiem wiedzy znacznie większym, bo jedno zdjęcie, dobre zdjęcie potrafiłoby studiować wiele minut. To był wartościowy obraz, a dzisiaj to są fotki, które masowo i szybko, prędko oglądamy (W2).

W serwisie Wirtualnej Polski część informacji jest przekazywana poprzez zamieszczenie od kilku do kilkunastu zdjęć, do których należy po kolei przechodzić, by przeczytać miałyby wagi informacje na temat przebiegu jakiegoś wydarzenia, życiorysu osobistości, problemu społecznego itd. Np. fot. 25, pod fotogalerią zawierającą relację z obchodów Dnia Wojska Polskiego, zamieszczono odniesienia do innych galerii: „Czy grozi nam przebiegunowanie?”; „Fidel Castro skończył 90 lat”; „Prognoza sezonowa” i „Policjant śmiertelnie postrzelił kierowcę podczas kontroli”. Nie jest to wyczerpująca lista galerii, jeśli podążymy tropem voyerystycznej ciekawości – pojawią się następne galerie, takie jak „Boskie Włoszki”; „Tragiczne «zabawy z bronią»”; „Eksplozja w centrum Warszawy”; „Wojskowa nocna próba generalna w Warszawie”, zawierające materiały newsowe o zasięgu ogólnokrajowym i lokalnym, mniej lub bardziej poważne wiadomości ze świata nauki i paranoi; ale także ciekawostki i sensacje<sup>4</sup>. Tekst zazwyczaj jest podzielony na części, jednak niekiedy galeria zawiera wieloobrazkową ilustrację krótkiego newsa (jak to było w przypadku wspomnianej relacji z Dnia Wojska Polskiego). Taka konstrukcja zwiększa „klikalność”, co jest korzystne dla portalu z marketingowego punktu widzenia.

Podobnie zachęca do przeglądania swoich materiałów inny portal, Onet.pl, tego samego dnia można było przeczytać: „Defilada wojskowa w Warszawie. Zobacz zdjęcia”<sup>5</sup>, a przekierowanie do galerii złożonej z 28 fotografii zachęcano także w znacznie dłuższym niż standardowe tekście. Portal Onet.pl przygotowuje serwis fotograficzny „Kalejdoskop”, reklamowany następująco: „Kalejdoskop to cykliczna kompilacja najcie-

<sup>4</sup> [http://wiadomosci.wp.pl/gid,18466578,kat,7631,title,Swieto-Wojska-Polskiego,galeria.html?icaid=1178d6&\\_tlicrsn=5](http://wiadomosci.wp.pl/gid,18466578,kat,7631,title,Swieto-Wojska-Polskiego,galeria.html?icaid=1178d6&_tlicrsn=5) [dostęp: 15.08.2016].

<sup>5</sup> <http://wiadomosci.onet.pl/warszawa/defilada-w-warszawie-zobacz-zdjecia/y3pq9e> [dostęp: 15.08.2016].

kawszych zdjęć tygodnia. Zobacz na własne oczy to, czego świadkami byli fotoreporterzy pracujący dla największych agencji prasowych na świecie. Najbardziej szokujące, ważne i piękne zdarzenia ostatnich dni. Bądź na bieżąco. Zobacz to, czego nie da się opisać słowami”<sup>6</sup>. Kalejdoskop oferuje zdjęcia profesjonalne, powielane także w zachodnich serwisach informacyjnych. Zdjęcia dotyczą bieżących wydarzeń w świecie polityki, kultury, sportu itd.

Serwis komercyjny wskazuje, że tak naprawdę ostatnim „ogniwem” w łańcuchu komunikacyjnym jest odbiorca. Nie ma tu wymiany, nie ma interaktywności (mimo tak wielkich możliwości w tym zakresie) – można tylko pooglądać, może skomentować. Skoro „nie da się opisać słowami”, zakłada się, że widz nie będzie w stanie przekazać swoich wrażeń, niewykluczone, że może tylko „wskazać palcem” („zobaczcie jakie fajne”), czyli przesłać link znajomym. Efekt inwazji takich galerii jest wielostronny, oprócz upadku jakości fotografii prasowej, braku selekcji, która owocuje nadmiarem, mamy także do czynienia z obniżeniem kosztów fotografii, co zniechęca fotografów, fotoreporterów zawodowych do działania. Interpretując taki stan rzeczy w mediach cyfrowych, jeden z respondentów zwraca uwagę, na dwie przyczyny, jedną jest tabloidyzacja (o czym już była mowa), a kolejną – samo korzystanie z internetu: „Sposób oglądania zdjęć w internecie i w gazecie się różni. Przełożenie, przewrócenie strony, to nie tyle co kliknięcie. Gazeta wymaga od czytelnika, nawet przeglądającego większej koncentracji” (W20). Ciekawe spostrzeżenie, ponieważ sposób przeglądania gazety czy czasopisma jest haptyczny, a także można uznać, że raczej „horyzontalny” i całościowy; co daje inny wgląd w materiał niż przeglądanie „wertikalne”, tak jak przesuwanie się treści w mediach społecznościowych<sup>7</sup> czy rolowanie artykułu „w dół” ze

<sup>6</sup> <http://wiadomosci.onet.pl/ciekawostki/kalejdoskop/nm4clb> (dostęp: 15.08.2016). Ta formuła pozostaje niezmienna od kilku lat, <https://wiadomosci.onet.pl/ciekawostki/kalejdoskop/syl6knc#slajd-1> [dostęp: 14.04.2018]. Podobne galerie dostępne są w innych polskich portalach, np. religijny portal Deon proponuje przegląd zdjęć dnia „Dzień w obiektywie”: <https://www.deon.pl/wiadomosci/dzien-w-obiektywie/galeria,2408,sobota-14-kwietnia-2018-r-,zdjecie,2.html> [dostęp: 14.04.2018]. Przeglądy tego rodzaju są obecne także w zachodnich serwisach internetowych, np. <http://www.bbc.com/news/in-pictures-43660061> [dostęp: 14.04.2018].

<sup>7</sup> Niekiedy nie ma możliwości wejścia do strumienia z dnia poprzedniego czy uchwycenia czegoś, co nieopatrznie już się przesunęło i się nie wyświetla. Jedną z porad jak walczyć z *fake newsami* jest zatrzymanie się nad tekstem i sprawdzenie jego pocho-

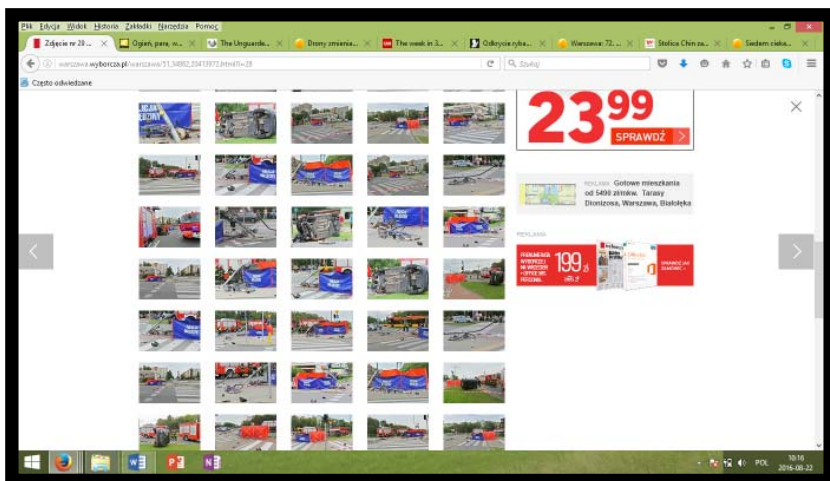
śledzeniem wzrokowym, czy dość ograniczonym wodzeniem palcem po ekranie tabletu czy smartfonu.

Antynomia brak przemyślanej selekcji materiałów – przypadkowa wybiórczość. Jak zauważa jeden z fotoreporterów, „zabicie fotografii prasowej wzięło się z pojawienia się dużych serwerów, taniej pamięci. (...) Czyli możliwość przesyłania i przechowywania milionów zdjęć (W11). Kolejna konsekwencja cyfryzacji wiąże się ze sposobem radzenia sobie z tym nadmiarem, co wiąże się też z antynomiami kultury współczesnej. Z jednej strony spektrum jest tu brak selekcji, zarówno w archiwach prywatnych, ale też w oficjalnie publikowanych seriach zdjęć (co wynika z trudności decyzyjnych redaktorów bądź z konieczności komercyjnej). Z drugiej zaś wybiórczy obraz świata i wydarzeń wynika z przypadkowości tego, co jest upubliczniane oficjalnie lub udostępniane prywatnie. Szybka informacja oznacza, że powielany jest jeden klip, slajd, zdjęcie z danego wydarzenia; reporterzy wyjeżdżają na zlecenie, w miejsca uznane za interesujące, a w mediach społecznościowych obrazy zamieszczają też tylko wybrane osoby, a popularność zdobywa niewiele z nich. W fotograficznym opisanu świata zarówno w fotografiach profesjonalnych, jak i amatorskich pojawia się wybiórczość spojrzenia, nie opisuje się wszystkiego, ale tylko to, co jest uznawane za godne uwagi. Archiwizowane są wybrane zdjęcia z wybranych wydarzeń, według niekiedy niejasnych kryteriów.

Nadmiar zdjęć i brak selekcji w profesjonalnych serwisach informacyjnych najczęściej ma źródła komercyjne. Na przykład w serwisie

dzenia – czyli przesuwanie tekstu nie pionowo w dół, a poziomo, by zorientować się choćby z jakiej strony pochodzi dana informacja, a czego często internauci z braku czasu nie robią: <https://www.businessinsider.com/how-to-spot-fake-news-2017-2?IR=T> [dostęp: wrzesień 2017]. Dyskusja na temat walki z dezinformacją rozgorzała także w środowisku akademickim po 2016 roku, np.: <https://www8.gsb.columbia.edu/articles/ideas-work/three-ways-fight-fake-news> [dostęp: październik 2018]; a także wśród prawodawców: <https://serwisy.gazetaprawna.pl/media/artykuly/1199909,walka-z-fake-newsami-beda-nowe-przepisy-ue.html> [dostęp: wrzesień 2018]. Walkę z *fake newsami* wspiera także Facebook, jednakże 10 zasad umieszczonych w „Centrum pomocy” mówi raczej co należy zrobić, niż jak, np. w punkcie 7 zaleca się: „Sprawdź źródła informacji autora, aby potwierdzić, że są one rzetelne”, jak potwierdzić rzetelność źródła, tego już „Centrum” nie podaje: <https://www.facebook.com/help/188118808357379> [dostęp: listopad 2018].





**Fot. 26** Zrzut ekranu ukazujący zestaw zdjęć w galerii portalu „Gazety Wyborczej”

internetowym „Gazety Wyborczej”, w relacji fotograficznej z wypadku komunikacyjnego na warszawskich Bielanych w roku 2015 zamieszczono zdumiewającą liczbę 40 zdjęć<sup>8</sup>, które jednak nie mówią, co się wydarzyło – redundancja jest tu dość oczywista. Pokazany jest przewrócony rower, policjanci przy pracy, ruch uliczny. Materiał fotograficzny towarzyszył lokalnej informacji: „Warszawa. Citroen wjechał w pieszego. Jedna osoba nie żyje”.

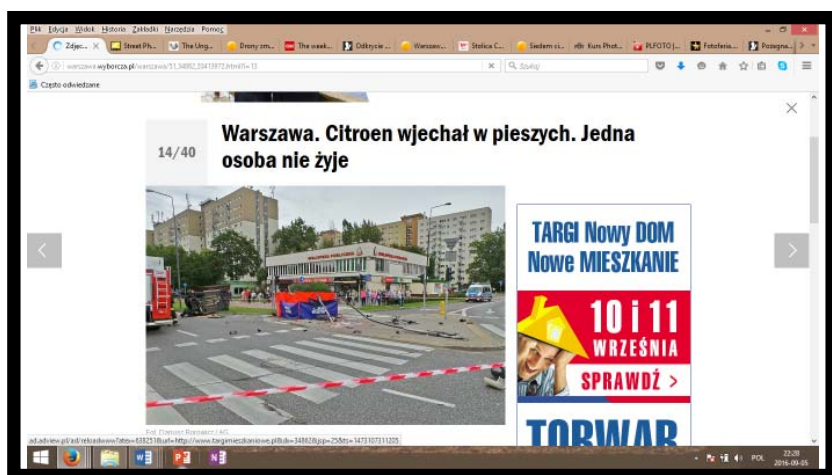
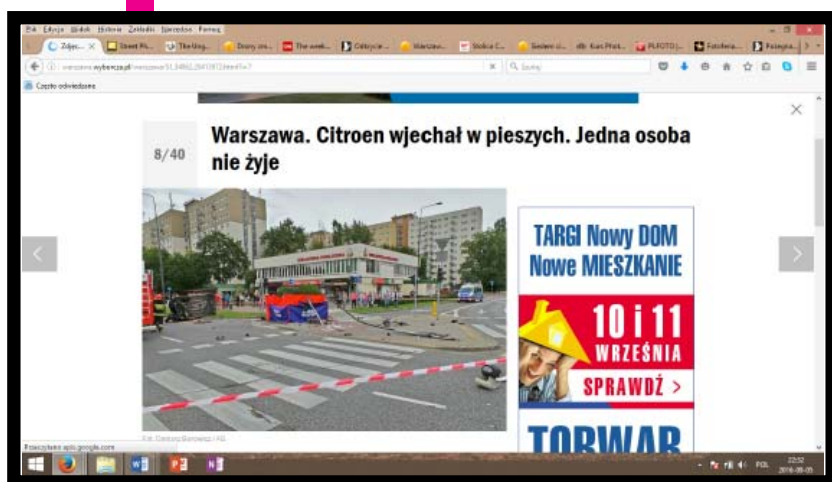
Powyższe zdjęcia wykonał Dariusz Borowicz dla AG (Agencja Gazeta), ale wygląda na to, że nikt nie dokonał selekcji, nie ułożono zdjęć w opowieść. Galeria jest zestawem rozmaitych ujęć sceny wypadku, na wielu z nich pojawia się niebieska plandeka z napisem „Policja. Oględziny”. Z zestawu fotografii niewiele wynika, o wypadku nie dowiadujemy się zbyt wiele. Trudno nawet ustalić, z jakiego kierunku nadjechał samochód, które ulice zostały zamknięte. W tle rysuje się budynek bibliote-

<sup>8</sup> Informacja z dnia 17 lipca 2016 roku: <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,20413972,warszawa-smiertelny-wypadek-na-bielanach-zdjecia.html>; 40 numerowanych, miniaturki pokazują 9 kolumn raz 5 rzędów, czyli 45, chaos w podawaniu informacji czy to obrazowej, czy też słownej jest tu niebywały. Zrzut ekranu pokazuje miniaturki pod zdjęciem nr 27: <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/51,34862,20413972.html?i=28> [dostęp: 5 września 2016].

ki publicznej, na innych zdjęciach – bliżej nieokreślona przestrzeń, za taśmą gromadzą się gapie, są też strażacy. Nie uwzględniono ani pracy policji, ani pracy straży pożarnej, scena wygląda jak zamrożona, jakby reporter ustawił się w jednym miejscu, i od czasu do czasu naciskał spust.

**Fot. 27** Zrzut ekranu ukazujący jedno ze zdjęć z wypadku w galerii portalu „Gazety Wyborczej” (zdjęcie 8), niemal identyczne ze zdjęciem 14

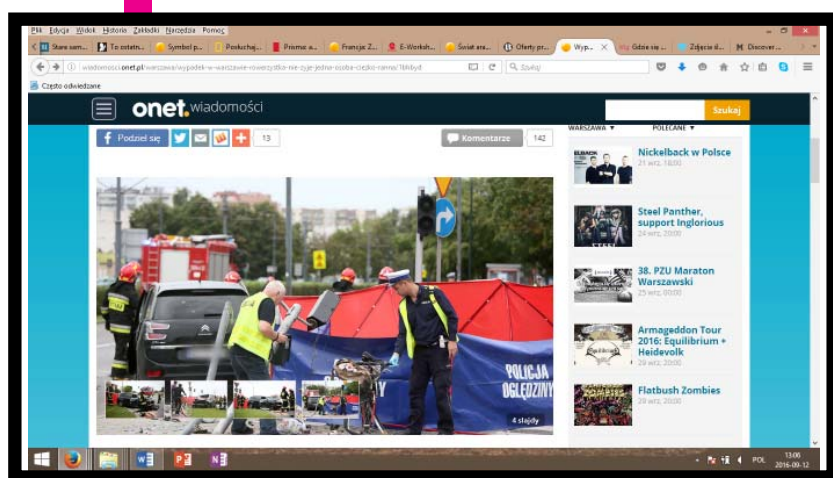
**Fot. 28** Zrzut ekranu ukazujący jedno ze zdjęć z wypadku w galerii portalu „Gazety Wyborczej” (zdjęcie 14)



Zastanawiać się można, czy jakiś inny cel, poza komercyjnym, przyświeca takim właśnie „galeriom”. Trudno tu zastosować klucz interpretacyjny z kategorii informacji, rozrywki, sensacji czy też edukacji.

Niektóre z zamieszczonych zdjęć różnią się minimalnie, np. 8 i 14<sup>9</sup>, ułożone najwyraźniej dowolnie, bez chronologii i logiki. Wspomniany już wypadek na warszawskich Bielanach w serwisie Onet.pl został opisany przez skromniejszą niż w powyższym przykładzie liczbę fotografii (jedynie 4):

**Fot. 29** Zrzut ekranu zdjęcia z wypadku w galerii portalu Onet.pl



Jednakże opowiadanie historii i tu szwankuje, poszczególne zdjęcia – oprócz pierwszego, głównego, które zachęca do czytania informacji – skoncentrowane są na zobrazowaniu zniszczeń samochodu. Nie ma tu żadnej dramaturgii, jest zestaw odrębnych obrazów. Zaskakujący jest fakt, iż tego rodzaju niedociągnięcia zdarzają się na oficjalnych portalach, przygotowywanych przez profesjonalnych dziennikarzy, którzy według założeń programu kształcenia powinni być przygotowywani do odpowiedniego kształtowania narracji reporterskiej. Wśród zaleceń dobrego dziennikarstwa, by osiągnąć dobre efekty, a także wykorzystać

<sup>9</sup> <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/51,34862,20413972.html?i=13>; <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/51,34862,20413972.html?i=7> [dostęp: 5 września 2016].

potencjał artystyczny, wymieniane są czynniki takie jak: „przybranie określonej konwencji narracyjnej; dramatyzacja wydarzeń, które stają się przedmiotem reportażu; eksponowanie sylwetek bohaterów, a zatem technika portretu; częściowe skoncentrowanie uwagi na samej postaci reportera, na jego pracy, na sposobach nawiązywania kontaktów z ludźmi i zbierania informacji, a także podejmowanych przezeń prób syntezy” (Wolny-Zmorzyński 2004: 181–182). Natomiast komercyjne zabiegi (np. zamieszczanie wielu zdjęć, by zwiększyć „klikalność” i zysków z reklam) sprawiają, że narracja traci na wartości, a użytkownicy przyzwyczajają się do wycinkowych kadrów, z których mogą sami próbować opowiedzieć jakąś historię, choć sposób korzystania z mediów (w pośpiechu, przegłądanie, a nie czytanie itd.) nie zachęca do samodzielnego rekonstruowania przebiegu wydarzeń.

Umiejętność wyboru dobrych zdjęć ważnych dla narracji jest tu obok koncentracji uwagi kolejną „ofiara” rozwoju technologii. Na problem z konstruowaniem narracji za pomocą zdjęć zwracali uwagę respondenci, omawiając prace amatorów i profesjonalistów: „fotograf, który jest fotografem zawodowym jest w stanie za pomocą wielu fotografii opowiedzieć jakąś historię” (W2). Jednakże opowieść fotograficzna, którą widzimy w albumach, magazynach fotograficznych, na wystawach nie zawsze jest autorstwa fotografa. Nie zawsze bowiem opowieści te są naturalnym efektem pracy fotoreportera. Jeden z respondentów uważa, że do narracji potrzebny jest głos fotoedytora. Przywołał też analogię z produkcji filmowej, nazywając fotoedytora montażystą, co uzasadnia: „Często fotograf nie jest w stanie sam wybrać zdjęcia, sam nie umie ułożyć historii ze swoich zdjęć, tu jest potrzebna pomoc” (W20), co w powyższej opinii respondenta W2 zaliczyłoby takiego fotografa do grupy amatorów. W tym zakresie najwyraźniej ujawniły się odmienne punkty widzenia badanych. Trudno powiedzieć, czy rzeczywiście „Są ludzie, którzy robią dobre zdjęcia, a nie potrafią nadać im treści, nie potrafią skonstruować wypowiedzi, wypowiedzi wizualnej. To też jest sztuka. Tego też się nie docenia. Fotoedytorzy powinni stale współpracować, to powinny być teamy” (W20). Po raz kolejny też podkreślona jest zatem rola fotoedytora w fotografii.

W przypadku reportażu i fotografii newsowej problemy, jakie stwarza technologia, są nieco inne niż w przypadku projektów artystycznych. Pojawiają się zdjęcia złej jakości, ale „chwytające ważny moment”, nieoczekiwane wydarzenie – wypadek, wybuch bomby,

tornado. Takich zdjęć można się spodziewać zarówno w internecie, jak i w tradycyjnej prasie.

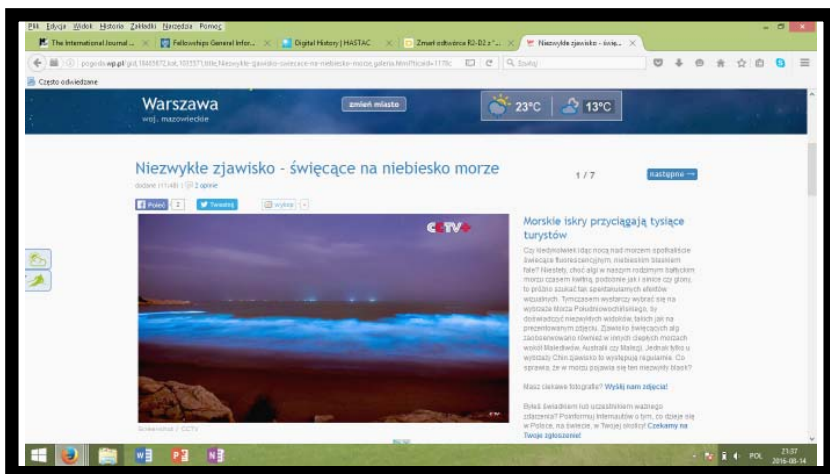
Warto zaznaczyć, iż powszechne są nadużycia profesjonalnych serwisów informacyjnych i rozrywkowych wobec amatorów. Jeden z respondentów zwraca uwagę na niewystarczający poziom świadomości społecznej w kwestii dzielenia się fotografiami czy też innymi materiałami: „każde zdjęcie, które robimy, nawet telefonem, (...) jest objęte prawami autorskimi i tak naprawdę, każdy jest autorem w momencie gdy robi zdjęcia. Każdy jest autorem i każdego chroni prawo autorskie” (W4). Media korzystają często z materiałów od publiczności. Współtworzenie przekazu jest ważnym wymiarem kultury partycypacji, jednak nie zawsze dzieje się to według przejrzystych reguł. Z materiałów od publiczności korzystają tradycyjne magazyny i dzienniki, serwisy internetowe, a także stacje telewizyjne. Na pasku TVP3 Warszawa na dole ekranu raz na jakiś czas pojawia się zachęta, np. „Na Państwa informacje, zdjęcia, filmy czekamy pod adresem...”<sup>10</sup>. Zaprasza się widzów do dzielenia się własnymi materiałami, dzięki czemu stają się „współtwórcami” czy też „prosumentami”<sup>11</sup>. Z kolei program Kraksa TV na kanale DTX<sup>12</sup> bazuje na materiałach przekazanych przez widzów, z prywatnych kamer samochodowych. Jak wskazuje tytuł programu, filmiki pokazują stłuczki i wypadki, które dla widza są śmieszne, nieoczekiwane, dziwne, głupie<sup>13</sup> itd. Tuż przed rozpoczęciem programu wybrzmiewa jego *credo*: „Będziemy uczyć się na błędach innych i będziemy lepszymi kierowcami”, zaznacza się też, że nikt nie doznał poważnych obrażeń”. Inne serie telewizyjne korzystają z materiałów popularnych w internecie, przygotowanych zarówno przez amatorów, jak i profesjonalistów. Sieć Discovery wyprodukowała serię

<sup>10</sup> Obserwacja z 2017 roku.

<sup>11</sup> Nie jest to jednoznaczne określenie w tym wypadku, a w dobie cyfryzacji pojawiają się kolejne trudności z dookreśleniem ról poszczególnych aktorów sceny medialnej (por. Cockayne 2016). Warto wspomnieć o krytyce tych praktyk, która przybiera niekiedy formę ostrego „manifestu” przeciwko „cyfrowemu niewolnictwu” (por. Qiu 2016).

<sup>12</sup> Wybrane odcinki są dostępne także na YouTube’ie, tu w wersji niemieckojęzycznej: <https://www.youtube.com/watch?v=bGUPVRpQLGk> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>13</sup> Mimo poważnej tematyki, jaką jest bezpieczeństwo na drodze, autorzy programu starają się, by komentarze do tych zabawnych, krótkich filmików były żartobliwe, np. „szóstego dnia Bóg stworzył człowieka, siódmego dnia – stworzył idiotów, a ósmego – dał im samochody”. Klipy pokazują kierowców, którzy śpią za kierownicą, albo takich, którzy „uzyskali ujemny wynik w teście na inteligencję”, a mimo to, ktoś dał im prawo jazdy” itd.



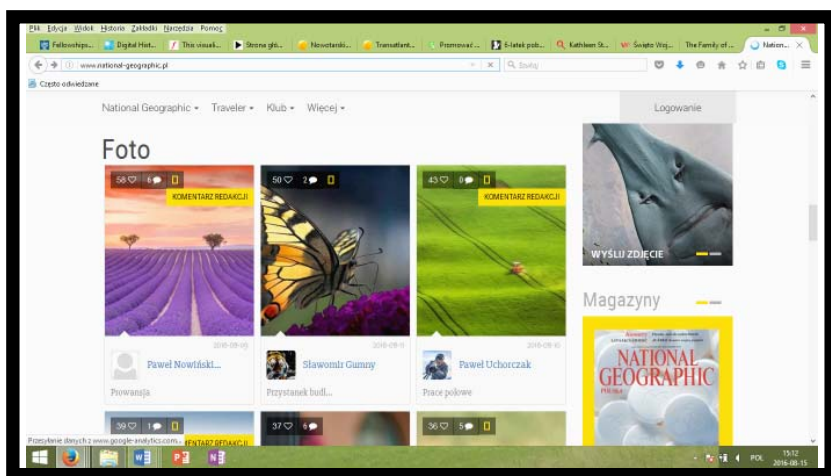
**Fot. 30** Zrzut ekranu jednej z galerii portalu Wirtualna Polska. Ostatni akapit opisu zachęca internautów do nadsyłania materiałów przez wszystkich, którzy widzieli „coś ciekawego” [dostęp: marzec 2017]

filmów rozrywkowych *Prawda czy fejk?* (*Real, Fake or Unknown*, 2017). W programie eksperci analizują montaż i możliwości zmanipulowania filmików zamieszczonych na Facebooku albo YouTube, które zyskały status virali. Niektóre z nich są dziełem amatorów, którym zależy na zaistnieniu w sieci, na zdobyciu popularności; a inne są dziełem agencji marketingowych, dla których viral stanowi jedną z form promocji. Produkcje marketingowe są często przygotowane tak, by wyglądały na filmy amatorskie, co podnosi ich wiarygodność. Po raz kolejny przywołać można „kult amatora”, o którym pisał Andrew Keen (2007).

Na portalach internetowych – newsowych czy specjalistycznych odnaleźć można ogłoszenia zachęcające do nadsyłania materiałów: „Widziałeś coś ciekawego – podziel się z innymi!”. Nie zawsze jednak podawane są warunki, na jakich portal będzie korzystał z tych zdjęć czy artykułów. Na kwestie finansowe związane z zawodową fotografią zwracają też uwagę respondenci<sup>14</sup>:

<sup>14</sup> Amatorskie materiały służą raczej korporacjom, a nie autorom: „już nawet nie nazwisko, sam ich nick internetowy gdzieś tam pod zdjęciem, że zrobił Janek1200 to zdjęcie, oni są szczęśliwi, że na stronie TVN24, czy tam Kontakt24 pojawiło się ich zdjęcie.





**Fot. 31** Zrzut ekranu pokazujący zdjęcia nadesłane przez internautów, zamieszczone na portalu „National Geographic”

większość fotografów za darmo pracuje i są jeszcze z tego dumni, szczęśliwi. (...) z czego się utrzymują? No nie wiem, są kierowcami, są prezesami, są dentystami, mają inne zawody, (...) Jest bardzo dużo ludzi, którzy chcą zaferować swoje zdjęcia za darmo. Dlaczego tak jest? Nie mam pojęcia, w ogóle nie wchodzę w to, bo (...) to głęboko psychologiczno-socjologiczna dyskusja (W13).

Rubryka „Pasja fotografowania” w „National Geographic” pojawia się w polskiej edycji magazynu od roku 2006. Zachęta do nadsyłania fotografii czytelników jest zamieszczana w każdym numerze, np. „Zdjęcia do tej rubryki wybierane są z galerii użytkowników NG. Własną może stworzyć każdy – wystarczy zarejestrować się w serwisie [www.national-geographic.pl](http://www.national-geographic.pl) i dodać swoje zdjęcia z opisem. Instruktażowy filmik na: [www.galeria.pomoc.national-geographic.pl](http://www.galeria.pomoc.national-geographic.pl)<sup>15</sup>. Zdarzały się też zachęty te-

(...) gdyby byli świadomi, że im się to należy, nie to, że oczekiwali. Im się to należy jak psu buda, z tej prostej przyczyny, że Kontakt24 na tym zarabia. Koncern TVN-u ITI zarabia na tym” (W4). Serwis Kontakt24 zapewnia, że coraz łatwiej wstawiać zdjęcia i materiały na stronę, informuje, że: „Kontakt 24 to miejsce dla wszystkich, którzy są świadkami ciekawego, wyjątkowego wydarzenia - zrobili zdjęcie lub nakręcili film i chcą go pokazać innym”, <https://kontakt24.tvn24.pl/o-serwisie.htm> [dostęp: listopad 2018].

<sup>15</sup> „National Geographic” nr 2 (185), 2015, s. 20–21.

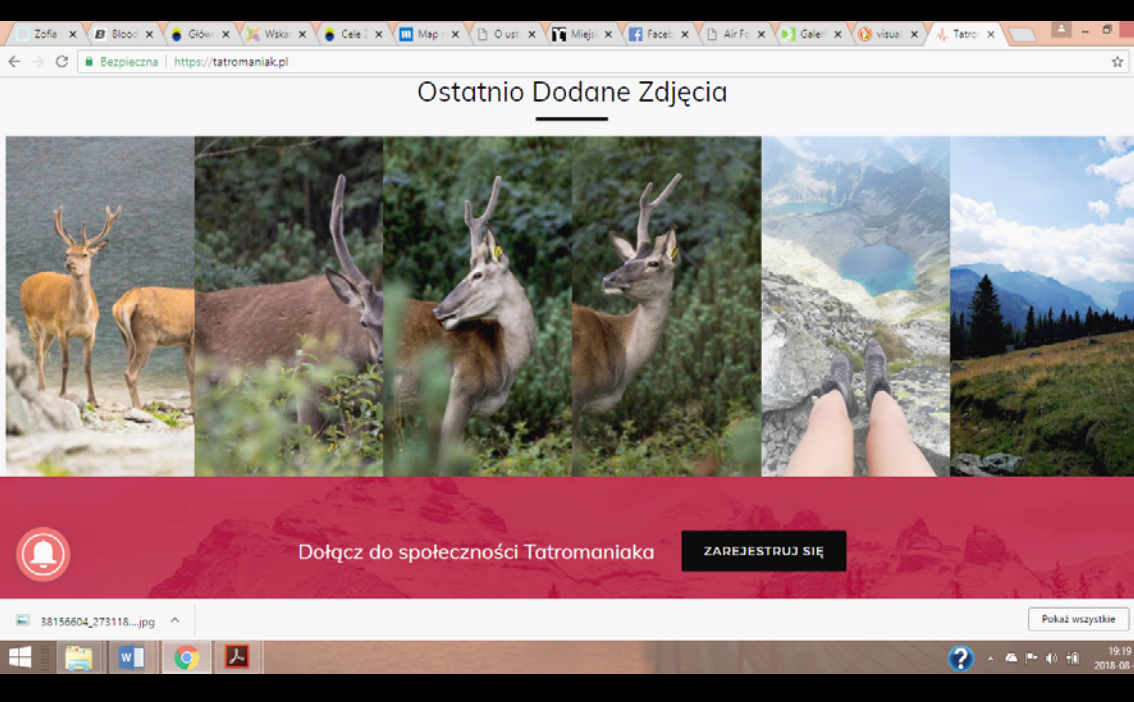
matyczne, a w pierwszym okresie prezentacji tych zdjęć, przedstawiano głównie zdjęcia zagranicznych czytelników, a co ciekawe, gdy w polskim wydaniu magazynu zaczęli dominować polscy autorzy amatorskich fotografii, większość zdjęć pochodziła z wojaży zagranicznych, a nie z naszego kraju. Pisma poświęcone fotografii również zachęcają czytelników do nadsyłania własnych prac: „Chcesz zobaczyć swoje zdjęcie w dziale HotShots?” – pyta magazyn „Digital Camera. Polska”. Punktem wyjścia jest galeria internetowa, redakcja zapewnia, że „Jeśli spodoba nam się Twoja praca, opublikujemy ją w papierowym wydaniu DCP!”<sup>16</sup>. Jest to powszechna praktyka, serwisy rozrywkowe najrozmaitszych portali tworzą specjalne pola dla galerii internautów, niektóre można swobodnie przeglądać, inne ograniczają zakres dostępu. Aby komentować i oceniać, konieczne jest zazwyczaj założenie konta na danym portalu, a co za tym idzie, dzielenie się informacjami dotyczącymi własnej tożsamości. Cena partycypacji bywa spora, choć nie zawsze uświadomiana.

Rozpowszechnione galerie internetowe na portalach społecznościowych stanowią dla części respondentów świat zupełnie obcy. Niektórzy zaznaczają, że nie znajdują czasu na przeglądanie zamieszczanych tam zdjęć: „Ja mam tych kilka swoich serwisów, które próbuję co jakiś czas odwiedzać. Natomiast po prywatnych galeriach internetowych za wiele nie chodzę” (W5). Wypowiadając się na temat funkcjonowania mediów i fotografii w mediach, respondenci niekiedy starali się formułować zasady, udzielać też rad, np. „wydaje mi się, że też nie należy wrzucać może dobrej fotografii byle gdzie”, natomiast warto „starać się umieścić tam, gdzie fotografia jest podmiotowo traktowana” (W7). Na każdym portalu obowiązuje określony regulamin zamieszczania materiałów własnych, niekiedy pojawia się też wyraźna informacja o prawach autorskich, może też być zablokowana możliwość bezpośredniego skopiowania oglądanego zdjęcia.

Fotogalerie, fotoblogi (flogi) są typowym miejscem zamieszczania materiału fotograficznego w serwisach informacyjnych, ale także w specjalistycznych wersjach tradycyjnych magazynów z wieloletnią tradycją, takich jak wspomniany już magazyn „National Geographic”. Aczkolwiek galerie nie zawsze są przygotowywane wyłącznie z myślą o fotografii, jak

<sup>16</sup> Komunikat zamieszczono w „Digital Camera Polska” 9/2015, s. 13. Do galerii, dzięki której zdjęcia mogą zostać zakwalifikowane do tradycyjnej publikacji, należy się zalogować: <https://galeria.digitalcamerapolska.pl/> [dostęp: lipiec 2018].



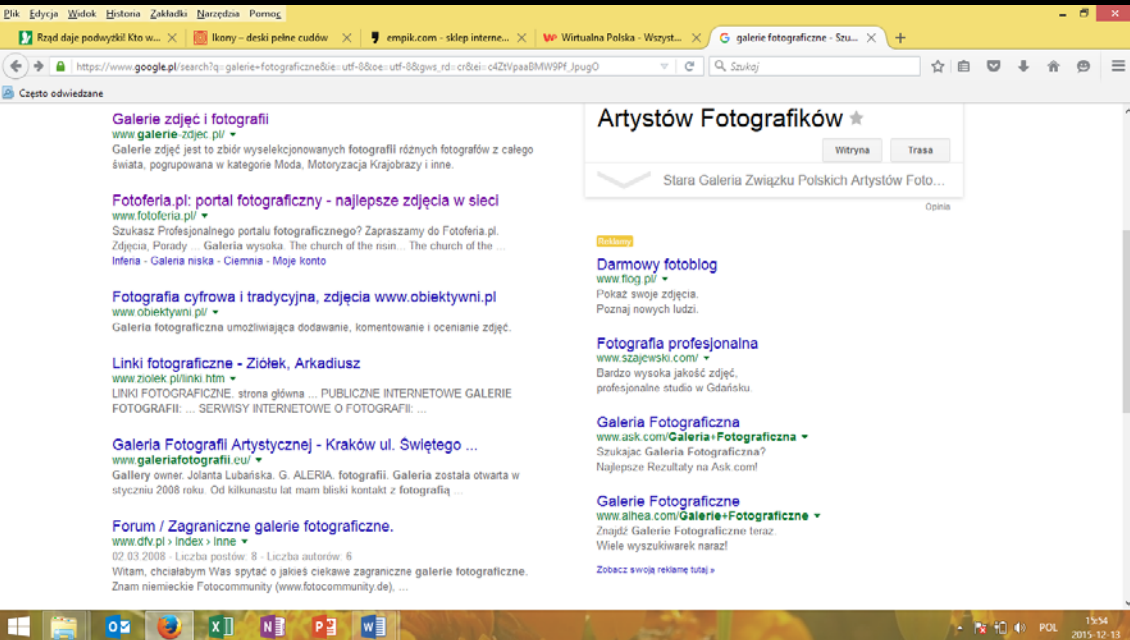


## Fot. 32 Zrzut ekranu z serwisu Tatromaniak

„Tatromaniak.pl Serwis miłośników Tatr” zrzesza społeczność<sup>17</sup> liczącą ponad 2700 użytkowników, którzy dzielą się także zdjęciami (1720 zdjęć, 921 albumów); fotografia jest tu podrzędna wobec górskiej pasji, jest jej świadectwem, potwierdzeniem. Niewykluczone również, że dla użytkownika internetu nie ma wielkiego znaczenia, kto kryje się pod konkretnym pseudonimem autora zdjęć w galerii czy założyciela portalu. Na Instagramie ta anonimowość bywa zastępowana przez autopromocję (zwłaszcza w przypadku zamieszczania przez użytkownika dużej liczby selfie)<sup>18</sup>, ale w niektórych galeriach wydaje się, że bohaterem jest obraz, zdjęcie i jego temat, a nie jego autor.

<sup>17</sup> „Tatromaniak.pl to serwis stworzony z myślą o miłośnikach najpiękniejszego zakątka Polski – Tatr” <https://tatromaniak.pl/o-nas/> [dostęp: lipiec 2018].

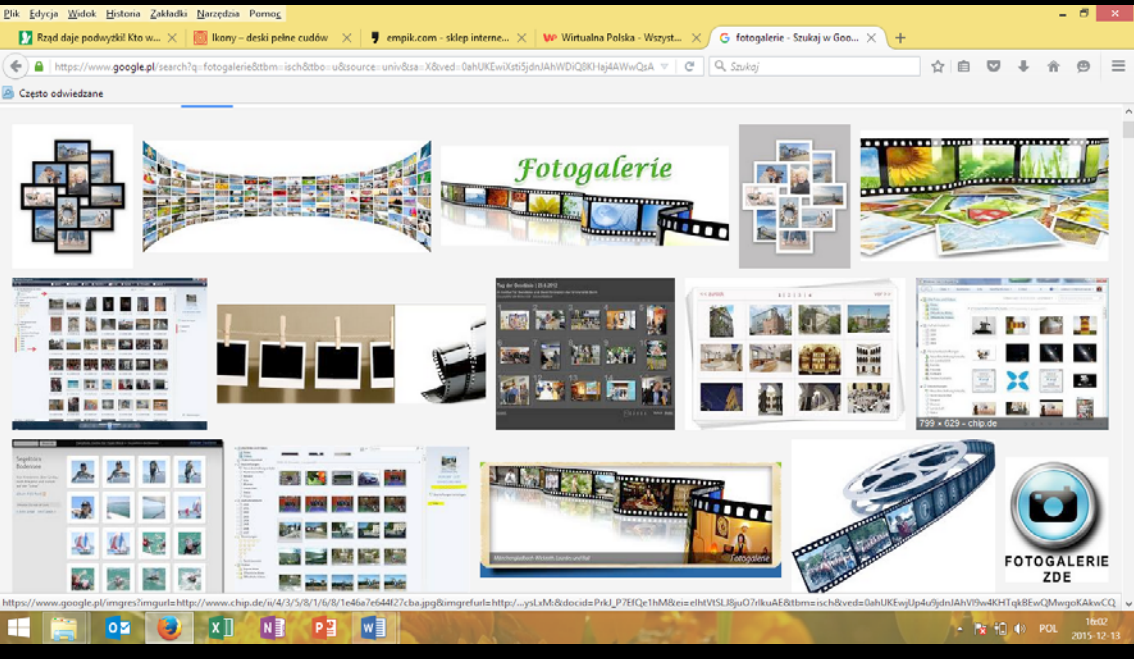
<sup>18</sup> Misja Instagramu (zawarta w regulaminie) jest pierwotnie społecznościowa: „Zbliżanie do osób i rzeczy uwielbianych przez użytkowników”. Zakłada się emocjonalne zaangażowanie. Serwis Instagram informuje użytkownika np., że „Jesteś na bieżąco. Wyświetlono wszystkie nowe posty z ostatnich 2 dni” (albo z ostatnich 2 godzin), jeśli użytkownik obejrzał wszystkie zamieszczone danego dnia zdjęcia przez obserwowane osoby i organizacje. <https://help.instagram.com/581066165581870> [dostęp: czerwiec 2018].



## Fot. 33 Zrzut ekranu pokazujący wstępne wyniki wyszukiwania „galerie fotografii”

Z powyższej ilustracji wynika, jak bardzo popularne są galerie fotografii w zasobach polskojęzycznych, w ciągu 0,47 s pojawia się ok. 1 950 000 wyników w wyszukiwarce Google; co jest znamienne<sup>19</sup>. Należy jednakże oczekiwać powtórek, replikowania podobnych adresów, a w serwisach – galeriach – mogą powtarzać się fotografowie i ich prace. „Ekologicznie” rzecz ujmując, precyzyjne określenie parametrów wyszukiwania nie chroni użytkownika przed „grzebaniem w śmieciach”, czyli tym, co użytkownik uzna za bezwartościowe i niepotrzebne. Powoduje to także zniechęcenie, pomysł przeglądania niemal 2 milionów stron wydaje się absurdalny. Regularne przeglądanie wszystkich dostępnych galerii jest zatem niemal niemożliwe. Trudno też mówić o świadomej selekcji: aby wiedzieć, co się odrzuca, najpierw jednak trzeba się zapoznać z ofertą, zwłaszcza że temat czy tytuł galerii nie

<sup>19</sup> Adres: [https://www.google.pl/search?q=fotogalerie&ie=utf-8&oe=utf-8&gws\\_rd=cr&ei=cYhtVuH0F8WIPVcXhaAG#q=galerie+fotograficzne](https://www.google.pl/search?q=fotogalerie&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=cYhtVuH0F8WIPVcXhaAG#q=galerie+fotograficzne) [dostęp: grudzień 2015]. Dane dotyczące popularności fotogalerii znaleźć można w wyszukiwarce „Google trends”, dla hasła fotogalerie: <https://www.google.pl/trends/explore#q=fotogalerie>; dla hasła „galerie fotograficzne” – brak danych.



**Fot. 34** Zrzut ekranu wyszukiwania fotogalerii – 69 900 000 w ciągu 0,47 s [dostęp: grudzień 2015]

musi oddawać charakteru i treści zdjęć, co jeszcze zwiększa przypadkowość wyboru.

Fotoreporterzy-respondenci podkreślali, iż wiele osób bezkrytycznie wstawia zdjęcia do internetu: „jest zalew takich bardzo słabych zdjęć (...) ludzie uważają, że każdy jest fotoreporterem<sup>20</sup>. A niestety, nie zawsze się to sprawdza. I często jest tak, że lokalność tych galerii powoduje, że się wrzuca dużo zdjęć (...), ale na jakiś portalach internetowych, że często jest tych zdjęć dużo, ale słabej jakości” (W19). Natomiast sprzeczności pojawią się w wypowiedziach, gdy np. respondenci mówiąc o konkurencji na rynku podkreślają obojętność redaktorów i widzów na jakość zdjęcia. W opinii respondentów nie rozróżniają oni zdjęcia amatorskiego i profesjonalnego z jednej strony, z drugiej zaś – większość badanych fotografów nie uważa, by można było jednoznacznie wskazać różnicę między zdjęciem amatorskim a profesjonalnym. Te ostatnie mogą być technicznie lepsze, ale np. na Instagramie „tego w ogóle nie widać, jak czasem zdjęcie zrobione (...) supernajnowszą cyfrówką z miliardami megapikseli, na Instagramie nadal jest małym kwadracikiem, który po

<sup>20</sup> Wyróżnienia w wypowiedziach respondentów – U.J.

prostu wyświetla się na komórce i jest skompresowany, więc to nie ma znaczenia” (W18).

Wśród wypowiedzi fotoreporterów były też próby odróżnienia sprawności technicznej od artyzmu, innowacyjności i atrakcyjności zdjęcia<sup>21</sup>. Wielu respondentów twierdziło, że nie ma kryteriów, które pozwalają na czytelne rozgraniczenie jakości w przypadku fotografii zawodowej i amatorskiej: „Znam osobiście osoby, które są totalnymi amatorami, nie mają z tego ani grosza, a robią genialne rzeczy. Bardzo fajnie fotografują, bardzo się zachwycam ich zdjęciami. I są zawodowcy, którzy robią zdjęcia w ogóle mnie nie poruszające, średnie czy też słabe<sup>22</sup>” (W6). W opinii niektórych badanych doświadczony artysta będzie w stanie dotrzeć w internecie do tego, co jest interesujące i wartościowe w fotografii współczesnej<sup>23</sup>. Nie jest to jednakże oczywiste, nie dotyczy też doświadczonych użytkowników internetu, nieartystów. Przeszkodą w dojrzałym, świadomym, efektywnym korzystaniu z galerii fotografii w internecie i innych foto-serwisów jest brak edukacji medialnej. Warto też przywołać koncepcję sztuki totalnej, gdyż praktyki dzielenia się własnymi zdjęciami i opiniami można uznać za uproszczone egzemplifikacje

<sup>21</sup> Jakość też jest tu istotna, ustabilizowana w trakcie wielu doświadczeń, praktyk, bieżących zleceń; ale, jak zaznacza jeden z fotoreporterów, „znam też takich fotografów amatorów, którzy robią dużo lepsze zdjęcia nawet niż moje (...) I oni po prostu robią to dla przyjemności i to jest fajne” (W19). „Nie ma jak gdyby kryterium, żeby rozróżnić, co jest profesjonalne a co nie. Pytanie też, co oceniamy. Czy oceniamy światło, czy oceniamy kontrast, czy ułożenie kadru, jak poszczególna klatka wygląda. Bo patrząc na przykład na World Press Photo, wygrywają czasami zdjęcia, które technicznie nie są idealne. One muszą spełnić kryterium danego konkursu, one nie są idealne, ale pokazują takie emocje, że nie patrzy się nawet na technikę tej fotografii, tylko na to, co przekazują. Zdjęcia wojny, które na pierwszy rzut oka wydają się świetne, bo pokazują emocje, to nikt nie zwraca później uwagi na szczegóły” (W16).

<sup>22</sup> W opinii badanych „fotografia amatorska może być uznana przez artystów za artystyczną” (W14). Niektórzy respondenci wskazywali na problemy zawodu: „często w zawodowej fotografii (...) brak pomysłu, jest chęć jakby zaistnienia, więc wymyśla się zdjęcie nie do końca mnie przekonujące, że to jest dobre zdjęcie, ale wszyscy się rozplątują nad tym zdjęciem bo to zrobił pan Iksiński, a pan Iksiński ma już jakieś doświadczenie i co by nie zrobił pan Iksiński, wszyscy mówią, że jest cudowne” (W3).

<sup>23</sup> „Ja, mając jakąś tam już troszeczkę tak wiedzy i doświadczenia, i przemyślenia, łatwo jest mi wejść na różne serwisy... one nie są zbyt popularne, bo to nie jest fotka.pl czy coś, ja jestem w stanie popatrzeć na świetną robotę fotografów, (...) bez internetu nie dotarłbym do tych prac...” (W5).

tezy Josepha Bueysa „każdy artystą”. W jego ujęciu „Totalne pojęcie sztuki (...) odnosi się do wszystkiego, wszystkich form w świecie. I nie tylko do form artystycznych, lecz także do form społecznych, lub prawnych, do tworzenia pieniądza, do problemów rolniczych, bądź też do kwestii tworzenia i wychowania. Wszystkie pytania człowieka mogą być tylko pytaniami dotyczącymi tworzenia – i to jest totalne pojęcie sztuki. Odnosi się ono do możliwości każdego, aby być istotą twórczą, i do kwestii społecznej całości” (Kaczmarek 2001: 24). Rozumienie to jest znacznie głębsze, zakłada szeroki kontekst społeczny i świadome/nieświadome uczestnictwo każdego członka danej społeczności w tworzeniu nieograniczającym się do tradycyjnie pojmowanych sztuk pięknych. Takie ujęcie wiąże się z odpowiedzialnością za kształtowanie rzeczywistości społecznej dla siebie i następnych pokoleń. Sam Beuys zaś pisał: „Każda zdolność człowieka wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, tzn. zdolności twórczego działania. (...) Nauka jest jedynie odgałęzieniem ogólnej kreatywności. Z tego właśnie powodu należy domagać się artystycznego wychowania człowieka, czyż nie?” (Beuys 1987: 268).

Dostrzegając wartość zjawiska masowego zamieszczania zdjęć w galeriach internetowych, tych oficjalnych, instytucjonalnych i tych prywatnych, zwracano także uwagę na problemy, jakie mogą się z tym wiązać.

Młody człowiek, który zaczyna fotografować, wrzuca zdjęcia do takiej galerii i często słyszy pochlebne komentarze. Nie słysząc żadnej krytyki, albo niekonstruktywną, pojawia się tu błędne koło. Z jednej strony jest poklepywany po plecach, z drugiej pojawiają się negatywne komentarze. I albo będzie w kółko powtarzał pewnie kiepskie zdjęcia, które na samym początku każdy z nas robił, albo zniechęci się zupełnie do fotografowania. I jedno, i drugie może zabić potencjalny talent fotograficzny (W9).

Niektórzy badani podkreślali nadmierną popularność i pauperyzację fotografii, zwłaszcza wynikających z pojawienia się takich serwisów jak Instagram. Choć użyte narzędzie nie powinno być problemem, bo przecież „Można zrobić świetne zdjęcia telefonem komórkowym” (W18), jednak powszechnym zjawiskiem jest niejednorodność poziomów tych fotografii, jak zauważa respondent: „Są ludzie, którzy robią fenomenalne rzeczy, tylko bardzo często to jest nierówne, o tak, że raz wrzucają bardzo dobre zdjęcia, potem gorsze zdjęcia, potem wrzucają prywatne zdjęcia, potem wrzucają zdjęcia te, które jakby z założenia zrobili po to, żeby się nimi pochwalić” (W18).

W wypowiedziach respondentów pojawiały się także krytyczne opinie wobec fotograficznych galerii internetowych: „na pewno są bardzo złe i bardzo dobre. I oczywiście na pewno tych bardzo złych jest dużo więcej, niż tych bardzo dobrych. (...) Problem polega na tym, żeby się przebić przez dżunglę obrazów, do tych bardzo dobrych” (W15). Konieczność „przedzierania” się przez taki „gąszcz obrazów” dotyczy nie tylko poszukiwań estetycznych i jedynie odbiorców. Dla twórców, pragnących popularyzować własne prace, ten nadmiar również stanowi poważną barierę. Respondent zwraca uwagę, że poprzez tę wielość niemożliwą „do ogarnięcia” trudno „dotrzeć do tych odbiorców, którzy docenią te rzeczywiście dobre” (W15). Oprócz tego w kulturze pośpiechu dotarcie do tego, co jest dobrej jakości, pochłania cenny czas.

Nie wszyscy byli zgodni co do konieczności przedzierania się przez „wizualną dżunglę”, np. inny z respondentów uważa, że mimo iż trudno dostrzec „perełki” w tym zalewie, to jednak niektóre się wybijają (W8). A nie jest to możliwe bez przeglądania, często bardzo czasochłonnego. Z kolei oglądanie dużej ilości różnych zdjęć, obrazów, projektów wizualnych posłużyć może edukacji, pomoże utworzyć jakiś układ odniesienia oceny obrazu; a w trakcie przeglądania galerii wspaniałe zdjęcia będą się wybijać na jakimś tle. Inni respondenci w ogóle tych skarbów („perełek”) nie dostrzegają: „nie zauważyłem, żeby były jakieś (...) miejsca gdzie ta fotografia jest wyrafinowana, i takie, gdzie opowiada mniej wyrafinowane historie. To zależy od naszego wyboru, gdzie zaglądamy, co widzimy, jakie mamy do tego podejście” (W7). Ta opinia wskazuje na ogromną rolę czynników subiektywnych w ocenie fotografii dokonywanej zarówno przez profesjonalnych fotografów, jak i przez amatorów. Natomiast na uznanie w oczach wybranych respondentów zasługują galerie nieinternetowe, tradycyjne, gdyż „promują dzieło drukowane, tzn. ładnie opracowane, gdzie w sposób bardzo szlachetny się traktuje fotografię, gdzie jej można poświęcić czas, [zdjęcia] nie są zalewane gradem informacji” (W7); choć były też wspomniane wcześniej odmienne opinie.

W opinii respondentów profesjonalnych brak selekcji, nieumiejętny opis, trudności rozsądnego kategoryzowania są cechami typowymi dla wspomnianych galerii internetowych. Jeden z badanych (W6) zwraca uwagę, że galerie fotograficzne w internecie dają przyjemność zwykłym użytkownikom, ale także profesjonalistom, choć ta przyjemność może być różnie definiowana: „Często łatwiej dotrzeć nam do zdjęć, które często się wyświetlają, a one się często wyświetlają, dlatego że są śmieszne,



wulgarne. (...) Tego typu zdjęcia robią bałagan na rynku” (W6). Respondent zaznaczał, że trudno dotrzeć do dobrych zdjęć.

Przyjemność dzielenia się fotografiami. Pośpieszne dzielenie się przez amatorów własnymi zdjęciami bywa nieprzemyślane, a istotnym aktem wydaje się sama czynność publikowania kolejnych fotografii na wybranych portalach: „często ludzie wrzucają zdjęcia, bo wrzucają zdjęcia. Wszystko jedno czy nieostre, czy ostre, bo ja jestem z Mariolką na zdjęciu, bo tu było fajne, fajny widoczek, aczkolwiek na tym zdjęciu nie widać” (W3). Wspomniany respondent oraz inni badani zwracali uwagę także na brak selekcji tych wrzucanych zdjęć: „Na Instagramie są ludzie, którzy wrzucają niewiarygodną ilość zdjęć, często koszmarnych zdjęć, niewiarygodnych kiksów, ale dostają setki tysięcy lajków, dlatego że to jest łatwe w odbiorze” (W18). Z zagranicznych badań wynika, że ważnym aspektem umieszczania zdjęć na Instagramie jest komunikacja z bliskimi, ze znajomymi, niektórzy internauci wstawiają zdjęcia, by podtrzymywać dobre relacje z innymi, by przekazywać rodzinie i bliskim najnowsze wieści itd. (por. Lee et al. 2015; Sheldon, Bryant 2016). Inną motywacją może być także fotonarcyzm, gdy zamieszczane są przede wszystkim selfie<sup>24</sup>.

W opinii respondentów motywacja rozrywkowo-hedonistyczna internautów jest uznana za przyczynę nadmiaru fotografii, a zdaniem kolejnego respondenta internauci publikowanie w sieci „uznają za przyjemność samą w sobie. (...) tysiące, miliony ludzi z całego świata wrzuca te zdjęcia do sieci, żeby tylko wrzucić. Jakąś mają satysfakcję” (W11). W odniesieniu do zdjęć zamieszczanych na portalach społecznościowych i blogach zaś: „może ludzie to lubią. Tych zdjęć jest za dużo, są za bardzo intymne, za bardzo rodzinne. Nie są to zdjęcia artystyczne” (W16, podobnie zżymał się na zdjęcia jedzenia respondent W10).

Zachowania internautów dzielących się swoimi prywatnymi zdjęciami można opisać za pomocą strategii patrzenia przez zdjęcie, co oznacza „dokumentowanie, zajmowanie się gromadzeniem surowych danych wizualnych, kolekcjonowanie widoków rzeczywistości” (Drozdowski, Krajewski 2010: 18). Przykładów można znaleźć wiele na Facebooku, Instagramie, gdy użytkownicy relacjonują swój dzień,

<sup>24</sup> Zamiłowanie do własnych zdjęć, do zamieszczania ich na Facebooku jako oznaki autopromocji skorelowanej z osobowościowym narcyzmem potwierdzono w kilku badaniach, np. Buffardi, Campbell 2010; MehdiAzadeh 2010, Ong et al. 2011.

pokazując dowolne, niekoniecznie interesujące czy atrakcyjnie wizualnie miejsca i obiekty (np. okolice osiedlowego śmietnika, wejście na klatkę schodową z komentarzem „idę do domu” itd.) czy też „odmeldowując” się w miejscach komercyjnych – lotniskach, restauracjach, obiektach turystycznych. Pokazują swoje zwyczaje kulinarne, a czasami po prostu jakieś obiekty i przedmioty, które akurat mają przy sobie. Interpretując konsekwencje podobnych postaw, Susan Sontag pisała, iż „Wszechobecność aparatów fotograficznych skłania do wniosku, że czas jest ciągiem ciekawostek, zdarzeń zasługujących na sfotografowanie” (Sontag 1986: 15). Interesujące jest tu rozumienie tego, co na sfotografowanie zasługuje. Ze zdjęć pojawiających się w mediach społecznościowych mogłoby się wydawać, że niemal każda chwila, każde zdarzenie dla amatorów fotografowania może okazać się ważne (co nie przydaje im charakteru „ciekawostek”). Taki obraz rzeczywistości jest wybiórczy, dokonywany przez przypadkowych przedstawicieli różnych grup społecznych.

Nie wszyscy respondenci uważają, że istnienie wirtualnych galerii pełnych amatorskich produkcji jest wielkim kulturowym nieszczęściem. Niektórzy badani starali się zobaczyć w internetowych galeriach także dobre strony; aczkolwiek zazwyczaj pojawiały się jakieś zastrzeżenia. A zatem, galerie internetowe nie były potępiane, a badani orientowali się w nich, nawet ci, którzy zastrzegali, że raczej nie oglądają cudzych zdjęć. Pochwalano pojawianie się takich możliwości prezentacji fotografii: „jeśli one są fajne, to sama przyjemność. (...) to dobrze, że są takie możliwości (...) to dobrze, że ludzie fotografują, bo to jest fajna sprawa” (W19). Opinie wskazywały na plusy takich galerii i zamieszczanych tam amatorskich fotografii: „po obrazie widać po prostu wrażliwość tego człowieka i to jest bardzo istotne. Jeśli on jest wrażliwy to ja nie mam nic przeciwko temu, przeciwko tworzeniu takiej galerii” (W10). Inny z respondentów uważa wręcz, że takie ćwiczenie się w robieniu zdjęć może prowadzić do poziomu „profesjonalnego” także u amatorów: „Ja uważam, że to super. Ja się z tego bardzo cieszę. (...) to znaczy ten amator staje się profesjonalistą spędzając ileś czasu w danym medium (...) «wiedzy tajemnej» nie ma, tak? Wydaje mi się, że każdy, pracując nad sobą, jest w stanie dojść do perfekcji” (W12).

Fotografie zamieszczane przez użytkowników najrozmaitszych portali mogą dostarczyć inspiracji do pracy, dawać przyjemność i rozwijać: „[dzięki] Instagramowi mi się zdarza często trafiać na profile ludzi, którzy robią zdjęcia zupełnie inne, bo oni mają zupełnie inne spojrzenie,



a to są ludzie, którzy są w środku jakiejś rzeczywistości, do której ja nie mam dostępu. I to jest super” (W18).

Wydaje się zatem, iż mamy do czynienia z kolejną fazą rozwoju fotografii – od użytecznej, rzemieślniczej działalności usługowej, poprzez docenienie sztuki i zawodowej fotografii dziennikarskiej, z wyraźnym rozdzieleniem pola dla amatorów i zawodowców do fazy „cyfrowej anarchii”. Obecnie anonimowość znów staje się codziennością, a artystyczne projekty muszą być prowokacyjne intelektualnie, estetycznie, obyczajowo, by zwrócić uwagę krytyków i opinii publicznej. Fotoreporter zaś najczęściej rozpoznawalny jest w swoim środowisku, bywa dobrze znany wśród kolegów, z którymi pracuje, jeśli wyjeżdża na różne wydarzenia i imprezy kulturalne, polityczne czy też na wojnę. Przez moment może zostać bohaterem newsa, gdy zginie na froncie, gdy stanie się bohaterem skandalu, rzadziej, gdy zostanie laureatem konkursu, nawet ważnego, liczącego się konkursu międzynarodowego. Choć w tym ostatnim przypadku bardziej rozpoznawalne niż fotograf może być jego zdjęcie. W odniesieniu do reportażu i dokumentu także tematy mogą przysłużyć się wyróżnieniu pewnych prac<sup>25</sup>. Niezamierzone konsekwencje rozwoju fototechnologii ujawniają się też w możliwości publicznego doceniania kunsztu utalentowanych amatorów.

## „Całkowicie opisany świat”

Utrata ciągłości w kulturze wynikać może także ze sposobu opisywania świata. Zmieniają się nośniki, użytkownicy tracą zainteresowanie dawnymi technologiami. W opisie świata fotografię wsparł film (wkrótce po wynalezieniu), nie można traktować tych opowieści w izolacji, choć są przyswajane w odmiennych warunkach. Jednakże mimo wykorzystywania wielu środków, dokumentacja obrazu świata jest przypadkowa. Ani profesjonalści, ani amatorzy nie zapisują „wszystkiego”<sup>26</sup>. Westchnienia

<sup>25</sup> O miejscach niedostępnych dla amatorów mówili też respondenci (np. W19), stwierdzając, że zawodowiec jest w stanie dotrzeć tam, gdzie nie dotrze amator.

<sup>26</sup> Wyjątkiem od tej reguły może być próba zarejestrowania „wszystkich” gatunków żyjących na Ziemi, jaką podjął jeden z fotografów „National Geographic” Joel Sartore, o czym będzie jeszcze mowa.

„wszystko było”, „my to już znamy”, „nic nowego pod słońcem”, „cały świat został opisany” zniechęcać mogą do twórczego przyglądania się rzeczywistości kulturowej i społecznej. Mapa świata sprowadza się do ograniczonej liczby ujęć i symboli, nie cały świat został opisany<sup>27</sup>. Złudzenie globalizacji istnieje też dzięki zalewowi zdjęć i obrazów z całego świata, ale nie ma dobrego rozwiązania na „kanalizowanie” tego przepływu.

Obraz świata tworzony poprzez fotografie i filmy dokumentalne nie tyle jest świadectwem prawdy o świecie, co służy jej poszukiwaniom, inspirowaniu<sup>28</sup>. Na narracyjny i dokumentalny charakter fotografii zwracali uwagę respondenci: „fotografia jest medium i jest sposobem opowiadania o świecie. I jeśli ktoś ma coś ciekawego do opowiedzenia o tym świecie, to za pomocą fotografii on może opowiedzieć i może pokazać coś nowego i ciekawego. I to wtedy będzie wartościowe” (W2). Fotograf – reporter – artysta przedstawia w zdjęciach wizję świata, pisze opowieści fotograficzne swoją wrażliwością. Szuka ujęcia, które opowie rozpacz i szczęście świata, opowie o emocjach. Efekt takiej pracy już jest interpretacją, a nie opisem świata. Z jednej strony dzięki fotografii można dowiedzieć się czegoś nowego o świecie, a zatem postawa przeciwna malkontentemu koncentrującemu się wokół uwagi „Wszystko już było”. Z drugiej zaś strony nowatorstwo jest także jednym z wyznaczników sztuki, a spojrzenie na świat dostarczające oglądającemu zdjęcia nowych wrażeń też może spełniać ten warunek.

W XXI wieku mamy do czynienia ze zmianą charakteru „opisu” świata poprzez fotografie. „Od lat siedemdziesiątych [XX wieku – U.J.] obserwujemy bowiem podwójny proces: kolejnym udoskonaleniom sprzętu fotograficznego towarzyszy systematyczny spadek dokumentalnej wartości obrazu” (Rouillé 2007: 19, wyróżnienie – U.J.). Zamiast dokumentu, rejestracji, publiczność oczekuje przyjemności lub rozrywki; zamiast materiału dokumentalnego do odbiorców docierać może zmanipulowany obraz. Zdjęcia amatorskie też nie całą rzeczywistość opisują, a tylko „oflagowują”<sup>29</sup> ważne miejsca i wydarzenia w życiu

<sup>27</sup> Jak zauważa respondent, „w tych konwenansach kultury wizualnej też często się gubimy i robiąc zdjęcia na wyjeździe, turystyczne powielamy dokładnie te same kadry, które każdy by zrobił” (W18).

<sup>28</sup> Inny respondent mówi, iż „fotografia, dla mnie (...) od korzeni (...) była takim sposobem poznania tego świata, prawda?” (W11).

<sup>29</sup> Powszechne fotografowanie doczekało się w opiniach badanych także ironicznego ujęcia, w duchu powyższego spostrzeżenia Rouillé’a: „na plus to jest to, że przeska-

indywidualnym i rodzinnym, wskazując na przemiany tradycji, obyczajów, gustów, mody.

Opisanie miejsc odległych. W medialnym opisie świata uczestniczy wiele magazynów prezentujących relacje z różnych miejsc. Rozwój postkomunistycznych mediów w Polsce zbiegł się z rozwojem technologii cyfrowej i wynikających z niej przekształceń mediów. Po transformacji w Polsce pisma geograficzno-turystyczne obecne na rynku prasowym od czasów PRL: „Kontynenty”, „Poznaj Świat”, „Poznaj Swoj Kraj”, zyskały konkurencję – „Traveller”, „National Geographic”<sup>30</sup> i inne.

**Fot. 35** Stoisko w jednym z warszawskich Empików ze specjalistycznymi magazynami turystyczno-geograficznymi. Fot. U.J.



kujemy Japończyków w fotografowaniu, na minus to to, że obniża się wartość fotografii” (W17).

<sup>30</sup> Towarzystwo „National Geographic” jest światowym fenomenem, ale też firmą zajmującą się wydawaniem książek, produkcją filmów, gadżetów, prowadzeniem sieci kanałów telewizyjnych oraz portalu internetowego.

Realizowane są reportaże z różnych miejsc globu w magazynie „National Geographic” i innych pismach o charakterze geograficznym, turystycznym („Traveller”), choć może bardziej konsumpcyjnym („Voyage”, piszący o miejscach z ofert biur podróży). Powstają specjalne albumy fotograficzne ujmujące walory miast, regionów i ich historii itd. Nieustannie powstają przewodniki i informatory turystyczne w znanych miejscach, w dalszym ciągu produkowane są widokówki i plakaty krajoznawcze<sup>31</sup>.

Respondenci zwracali uwagę na ważność nieznanego w przekazywaniu fotografii innym: „pierwszym powodem i motywacją do fotografowania z góry było to, że pokazuję świat, który jest nieznan, który może kogoś zadziwić. I to był też taki bardzo mocny motywator do rozwijania się w tym kierunku fotograficznym” (W2). Marco Polo i jego *Opisanie świata* to także świetny punkt odniesienia, gdyż to, co pionierskie, jest od dawna archiwalne, zmienił się kontekst i układ odniesienia. Świat, do którego docierali nieliczni, jest na wyciągnięcie pilota do telewizora, kilka kliknięć w internecie, dla niektórych może nadal tradycyjna prasa<sup>32</sup>. W pracy słynnego kupca i podróżnika zawarte jest opisanie ziem i zamieszkujących je ludzi, ich mieszkań w osadach i miastach, zwyczajów codziennych, odżywiania, prac, zabaw, wypoczynku; rytuałów świątecznych itd. Marco Polo nie opisywał wszakże wszystkiego, co tylko możliwe, każdej sekundy wyprawy, zwłaszcza że czynił to z pamięci, nie na bieżąco: „Poniechałem mówić o tym, gdyż zdało mi się zbyt nużące mówić bezużytecznie i niepotrzebnie o tym, o czym inni co dzień mówią, wielu bowiem te kraje zwiedza i żegluje tam stale, więc są dobrze znane” (Marko Polo 1954: 539). Współczesnym mediom to już nie przeszkadza, pokazywanie tego, co dobrze znane stanowi część treści medialnej; poza powtórkami stacje telewizyjne i tradycyjna prasa dbają o nowy materiał ukazujący z nowej perspektywy znakomicie znane miejsca.

<sup>31</sup> W produkcji przedmiotów użytkowych fotografie wykorzystywane są jako element dekoracyjny. Fotografie ujmujące rzeczywisty – opisowy – charakter atrakcji pojawiają się na pamiątkowych gadżetach (koszulki, kubki, breloczki, magnesy na lodówkę).

<sup>32</sup> Wyniki czytelnictwa prasy przedstawia regularnie serwis Wirtualne media, dane z czerwca 2018: <https://www.wirtualnemedial.pl/arttykul/wyniki-sprzedazy-dziennikow-czerwiec-2018-gazeta-wyborcza> [dostęp: sierpień 2018]. W Polsce, „Gazety i czasopisma w internecie czyta jedna trzecia dorosłych (33%), czyli połowa korzystających z sieci (52%). Po prasę online, podobnie jak po prasę offline, częściej sięgają użytkownicy internetu mający wyższe wykształcenie (62%)”, „Komunikat z badań CBOS nr 62/2018: 10.

Jedynie „cuda i różnorodne dziwy”, które widział w trwających ponad 26 lat podróżach, wydawały mu się godne poznania przez innych. Marco Polo przede wszystkim przeżył wiele tych wydarzeń, choć opowieść jest pisana z dystansu czasowego i w izolacji, z więzienia. Już to dawne sprawozdanie z podróży ma charakter dokumentalny, tymczasowy, nie może pretendować do absolutnej prawdy, gdyż odwołuje się do konkretnego czasu i wybranych miejsc. Jedynie w czasach Marco Polo prawdziwe było stwierdzenie, „Wiedźcie, że na północy rządzi król zwany Konczi...” (Marko Polo 1954: 512), po śmierci Koncziego, bliżej nieokreślona północ staje się lądem fantastycznym, historycznie niedookreślonym. Marco Polo ustanowił kanon opisu miejsc odległych, wprowadził pewien styl opowiadania o odległych krainach. Podobnie w fotografii – pojawiają się schematy, klisze, stereotypy.

Pierwszą, pierwotną rolą fotografa dokumentalisty było przedstawianie świata, którego ktoś inny nie zna i są całe kanony zdjęć podróżników, którzy docierali gdzieś w nowe miejsce, znajdowali nowe plemię, czy nie wiem nowe zwierzę, nową górę, albo zdobywali nową górę i robili zdjęcia, żeby to udowodnić. (...) od dziesięciu, czy od dwudziestu lat żyjemy w świecie, który jest już w całości sfotografowany i trudno jest kogokolwiek zadziwić<sup>33</sup> (W2).

W powyższej wypowiedzi warto zwrócić uwagę na dwa wątki: pierwszy to kanony zdjęć podróżniczych, które pokazywały osiągnięcia podróżnicze i fotograficzne. Fotografia była świadkiem sukcesów XIX-wiecznych odkrywców, wspomagała także dokumentowanie wypraw egzotycznych<sup>34</sup>. Utrwalona konwencja postrzegania sukcesu, heroizmu pokonywania nieznanymi terytoriów należy już do tradycji postrzegania, stanowi odrębny styl. Z kolei wypracowanie kilku sztandarowych konwencji fotograficznego opisu świata, gdy fotograf jest gościem określonego kraju i piewą regionu, jest dziełem fotografów i fotoedytorów „National Geographic” (por. Lutz, Collins 1993). Drugi wątek zaś zawiera opinię odzwierciedlającą pewne postawy typowe dla komentarzy internetowych,

<sup>33</sup> Respondent przywołuje własne doświadczenia i możliwości nietypowych projektów fotograficznych: „to ja, wsiadając na swoją paralonie, lecąc 100 metrów do góry, znajdowałem się w takiej krainie, która była jeszcze nieodkryta” (W2).

<sup>34</sup> Przykładem może być wyprawa Henryka Sienkiewicza do Afryki, podczas której także korzystał z aparatu, a na podstawie fotografii powstały ilustracje, co było zwyczajem np. „Tygodnika Ilustrowanego” (por. Nowak-Mitura 2015: 160).

lekceważące możliwość poznania nowego oblicza świata dzięki fotografii. Przekonanie, że świat „jest już w całości sfotografowany” (i sfilmowany), może zniechęcać do wysiłku poszukiwania nowych perspektyw przyglądania się rzeczywistości. A także może zablokować zamiary dokumentacyjne. Jednak fotografia „chwytą moment”, to znaczy, że świat jest na bieżąco fotografowany, ale to nie oznacza, że cały jest poznany.

Świadczy to też o wizji nieuwzględniającej przebudowy miast, rozwoju dróg, czy np. zjawisk natury, które są nieprzewidywalne. Nawet trwałe elementy struktury miast i rejonów wiejskich są modyfikowane, odnawiane itd. Rekonstrukcje, modyfikacje i remonty generują rusztowania i inne obiekty nietrwałe, które też są istotne dla życia społecznego, a ich dokumentacja może okazać się historyczna. W sferze wirtualnej i wielu tradycyjnych albumach „obfotografowanego” świata jest jednak miejsce na nowości: nawet jeśli widzieliśmy jeden wybuch wulkanu – nie oznacza to, że następna erupcja zostanie niezauważona czy uznana za niewartą rejestracji. Tu nie może być „projektu”, tu scenariusze pisze natura, a fotograf czy filmowiec-dokumentalista z pokorą się podporządkowuje. Wówczas do kolekcji trafiają rzeczywiście „niepowtarzalne” i unikatowe zdjęcia i materiały filmowe uwieczniające niepowtarzalne wydarzenia, np. wybuch wulkanu na górze St. Helens w 1981 roku<sup>35</sup>.

Skrót myślowy „cały świat jest opisany” (wizualnie) nie uwzględnia także zmian technologicznych, przynoszących nowe rozwiązania w konstrukcji i optyce aparatów, co również w efekcie przyczynia się do przekształcania obrazu świata. Zdumiewające może się wydawać, iż także zawodowi fotograficy mogą mieć tak nieprzystającą do realiów wizję. Banalizacja fotografii i brak szacunku dla rejestracji dokumentalnej na rzecz projektów artystycznych może być tu jedną z przyczyn takiego ujęcia zadań fotografii.

Filmów dokumentalnych opisujących świat powstaje co roku sporo, specjalistyczne kanały telewizyjne (National Geographic, Travel) czy też bloki w kanałach dokumentalnych (jak na Planete+) poświęcone są opisaniu świata. Oferta telewizyjna i internetowa jest tu dość rozbudowana. Krajoznawcze filmy dokumentalne dość szybko tracą walor nowości; aby nadążyć za oczekiwaniami publiczności, twórcy przygotowują nowe

<sup>35</sup> Reportaże z tego wydarzenia stanowią lwią część numeru „National Geographic”, 1981, vol 159, nr 1 (s. 3–65), w którym znajduje się też reportaż poświęcony polskim góralom (s. 104–129).

serie, korzystając z postępu technologii wizualnych. Na przykład pojawiają się opisy świata filmowanego w całości z powietrza (*Polska z góry*, 2017; *Świat z góry [The World from Above]*, realizowana od 2010 roku); albo nowe filmy dokumentalne uwzględniające symulację komputerową, techniki trójwymiarowe, z wykorzystaniem VR (np. *Włochy – ukryte miasta [Italy's Invisible Cities]*, 2017], prezentowany na kanale Polsat ViaSat History, poświęcony trójwymiarowym rekonstrukcjom zabytków architektury włoskich miast).

Wiele filmów krajoznawczych specjalizuje się w jednym tylko aspekcie podróżowania. Zakłada się, że informacje służą nie tylko wzbogacaniu wiedzy o świecie widzów, ale mają też zachęcić do samodzielnego odwiedzenia tych rejonów, zgodnie z wymogami kultury konsumpcji. Turystyczno-komercyjne serie pokazują nie tylko regiony czy muzea i zabytki, ale konkretne hotele, restauracje, bary; np. seria *Hotelowe rewolucje (Hotel Impossible)*; *Sekrety luksusowych hoteli (Richard E. Grant's Hotel Secrets)* obie realizowane od 2012 roku; także serie poświęcone jedzeniu, np. *Dziwaczne potrawy: smakowite miasta (Bizarre Foods: Delicious Destinations)* od 2015 roku czy *Anthony Bourdain: Bez rezerwacji (Anthony Bourdain: No Reservations)*, 2005–2018. Bohaterem takiego filmu często jest celebryta, dziennikarz czy naukowiec, który zwraca uwagę na specyfikę regionu. Często programy te dostępne są w sieci, nie tylko w płatnych serwisach, ale i w wolnych zasobach. Szczególne spojrzenia, nowe perspektywy są typowe dla filmów popularyzujących i konkretne miejsca, i osobowość gospodarza, który powinien zdobyć sympatię widzów<sup>36</sup>. Wydawać się może, że to nie świat, jego niezwykłość i piękno uwiarygodniają i nobilitują autora programu – to on „nobilituje” określone miejsce.

Jak bardzo błędne jest przekonanie o „całkowicie opisanym świecie” świadczą także wojny i konflikty zbrojne przesuwające granice, ale też niszczące dorobek pokoleń, zabytki, infrastrukturę miejską. Nowe odkrycia tego rodzaju zniszczeń zawdzięczamy fotografii satelitarnej. Smutna prawda uwieczniana jest dzięki astronautom, a także urządzeniom zamontowanym na satelitach, a interpretację zawodowym anali-

<sup>36</sup> Gospodarzami są celebryci, sławni szefowie kuchni, aktorzy i inni. Na przykład wspomniany Anthony Bourdain, pokazujący miasta świata od strony kulinarnej, próbujący konkurować z kucharzami zwiedzanego kraju w ich specjałach. W serii *Bez rezerwacji* często pokazywane są tylko obiekty gastronomiczne i historia danego produktu, potrawy czy też smakołyku. W polskich produkcjach turystycznych gwiazdą jest np. Robert Makłowicz.



tykom tych fotografii, a jeśli zdjęcia są umieszczone w sieci – także amatorom hobbystom. W jednym z odcinków serii *Zagadki Ziemi 2 (What on Earth?2)*, *Tajemnica grobowca Dżyngis-chana*, pokazano, co pozostało po starożytnej świątyni w Palmirze, zniszczonej przez bojowników tzw. Państwa Islamskiego. Zdjęcia i filmy z tego miejsca sprzed 2014 roku są już historyczne i niepowtarzalne. Zabytek nie istnieje. Podobny los spotkał wiele obiektów w Syrii czy Iraku; każda wojna zabiera skarby cywilizacji, a dawne zdjęcia zyskują status bezcennych. Świat bez tych zabytków nie jest jeszcze „cały sfotografowany”.

Opisanie świata nadal może być ambitnym projektem, np. opisanie świata przyrody. W roku 2017 „National Geographic” popularyzuje realizowany od 11 lat projekt „Photo Ark”, którego autor, Joel Sartore<sup>37</sup>, fotografuje ginące gatunki. W *credo* wygłoszonym w filmie poświęconym realizacji projektu (w Warszawie w październiku 2017 roku była także wystawa), Sartore twierdzi, iż „Fotografie mają moc sprawczą”. Podaje przykład decyzji władz Australii o podjęciu działań chroniących papugi po publikacji materiału na ten temat. W odcinku prezentowanym na kanale NatGeoWild<sup>38</sup> Sartore zastanawia się, czy wytrwa fizycznie do końca projektu – by rzeczywiście wszystkie gatunki sfotografować, potrzebuje jeszcze 10–15 lat. Do tej pory udało mu się uwiecznić 5 tysięcy gatunków. Niepokojące jest tu stwierdzenie, iż do końca projektu połowa z tych sfotografowanych stworzeń zniknie<sup>39</sup>. „Ale nie tracę nadziei” – mówi autor. Film opowiada o wędrowce fotografa w celu zrobienia zdjęcia, o przygotowaniach do zdjęcia: czasami w zoo, w studio, czasami w naturze. Przy okazji opowiadana jest ekohistoria danego regionu, miejsca itd., podkreśla się kwestię wymierania gatunków.

Pomysły z różnych dziedzin także się nie uzupełniają albo nie stanowią dla siebie punktów odniesienia. W 2017 roku w magazynie „National

<sup>37</sup> W toku narracji fotograf przyznaje, że od 25 lat pracował do „National Geographic”, i interesują go znikające miejsca i gatunki zwierząt.

<sup>38</sup> 11 listopada 2017, o godz. 18.00.

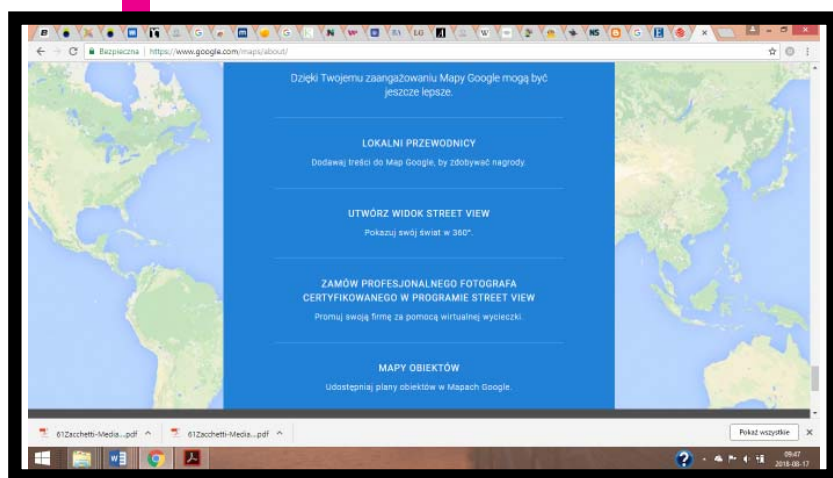
<sup>39</sup> Co ciekawe, z filmu dokumentalnego dowiadujemy się także o sposobach chronienia gatunków, w tym wykorzystujących nowe media: przedstawiciel jednego z nienolotnych gatunków papug kakapo, Sirocco, jest „ambasadorem” ginących gatunków Nowej Zelandii z własnym kontem na Twitterze, ze stroną na Facebooku: <https://www.facebook.com/siroccokakapo/> [dostęp: lipiec 2018]. Papuga, która należy do najcięższego i długowiecznego gatunku tych ptaków, może żyć nawet do 80 lat, ma swój fanklub, uczestniczy w imprezach promocyjnych, edukacyjnych itd.



Geographic” omawiana jest innowacja: wykonywanie trójwymiarowych zdjęć zwierząt. Biolog wykorzystuje technologię Beasteam, „którą producenci gier wykorzystują do tworzenia postaci przypominających ludzi. Kamery ustawione naokoło zwierzęcia chwytają obraz jednocześnie”<sup>40</sup>. Autorzy projektu, biolog Duncan Irschick i fotografka Christine Shepard podkreślają, iż wykonują w tym celu 30 zdjęć ze wszystkich stron. Projekt nazywa się „Cyfrowe Życie” i ma na celu „tworzenie dokładnych modeli życia na Ziemi w wysokiej rozdzielczości”. Tego rodzaju fotografie mogą służyć badaniom, natomiast „Celem długofalowym jest uchwycenie «wszystkiego» (...) Ale – to program na kilka żyć”<sup>41</sup>, z czego zdają sobie sprawę autorzy projektu. Trójwymiarowość może być tu podstawą do narracji VR. W powyższych przykładach uwidacznia się splot tego, co korporacyjne i konsumpcyjne, z tym, co technologiczne i ekologiczne.

„Całkowicie” opisany – fotograficznie – świat zawiera projekt Google Maps, realizowany od 2005 roku. Stanowi on wyjątkową rejestrację miejsc w określonej porze dnia i roku, jest pomnikowy dla cywilizacji fotografującej, wizualnej, ale też dla kultury partycypacji (jako dzieło zbiorowe). użyt-

**Fot. 36** Zrzut ekranu ze strony Google Maps, wskazujący na zbiorowość projektu, na zachęty do współtworzenia strony



<sup>40</sup> „National Geographic” nr 5 (212), 2017, s. 6 bez paginacji.

<sup>41</sup> Autorką krótkiego tekstu „Cyfrowa menażeria” jest Rachel Hartigan Shea. Tekst ukazał się w dziale „Skaner. Innowacje”, zachęca się też do oglądania online.

kownicy internetu korzystają z takich map i ich „satelitarnej” wersji (świat zarejestrowany jest także z góry, z lotu ptaka), gdy potrzebują oswoić się z konkretną trasą, sprawdzić, gdzie dokładnie znajduje się określony hotel, sala konferencyjna w obcym mieście; przed podróżą samochodem można przejechać trasę, śledząc jej oznakowanie, zjazdy z autostrady i dróg krajowych, dowiadując się jakiego rodzaju nawierzchni można się spodziewać itd. Warto zaznaczyć, że projekt nie uniknął kontrowersji: na wybranych trójwymiarowych widokach satelitarnych na zwieńczeniu wież kościelnych nie ma krzyży. W przypadku map wskazujących punkty orientacyjne w przestrzeni taki zabieg jest niezrozumiały. Trudno rozstrzygnąć, czy wyjaśnienie Google’a wskazujące na trudności techniczne w tym zakresie, czy jest to przypadek szczególnej „poprawności politycznej” (czy też, jak uważali internauci „antychrześcijańskich”, poglądów<sup>42</sup>).

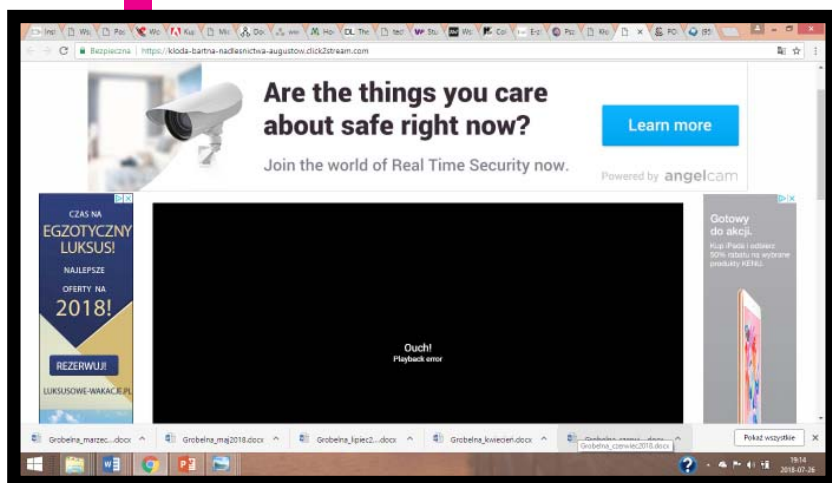
Najnowsze technologie umożliwiają spojrzenie z nowej perspektywy na znane miejsca, często prezentowane, które – wydawałoby się – nie są w stanie zaskoczyć widza, np. wirtualne zwiedzanie słynnych muzeów, hoteli itd. (także w usłudze Google Maps). Na przykład dzięki rekonstrukcji „National Geographic” opracowano wirtualną wersję Grobu Pańskiego w Jerozolimie. Ponadto w niektórych zabytkach umieszczane są kamery, by w internecie można było podglądać na żywo, co się w nich dzieje. Taką ofertę mają również obiekty komercyjne, rozrywkowe, jak aquaparki. W niektórych miastach, także polskich, pojawiają się kamery śledzące ruch uliczny, które przekazują zdjęcia do sieci. Wybrana lokalizacja w danym mieście, lesie, nad morzem itp. także przyczynia się do pielęgnowania złudzenia wszechopisania świata; choć kamery te prezentują obraz na żywo, nie nagrywają<sup>43</sup>. W polskich zasobach internetowych udostępniane są na żywo relacje z miejsc takich jak molo w Sopocie, 7 najbardziej obleganych plaż nad polskim morzem, Pasłek – gniazdo bociana, lodowisko w Pszowie, widok na Babią Górę itd. Serwis SpotCameras.com oferuje transmisje na żywo z Polski i ze świata, można poszukiwać na własną rękę

<sup>42</sup> <https://www.radiozet.pl/Nauka-i-Technologia/Technologia/Koscioly-w-Google-pozbawione-krzyzy-W-internecie-zawrzalo> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>43</sup> Portal WebCamera.pl zakazuje nagrywania także internautom – na dole strony zamieszczono specjalny regulamin w kwestii korzystania z obrazu. Bez zezwolenia właścicieli nie wolno ani kopiować, ani drukować prezentowanych na żywo obrazów. Nie jest natomiast jasne, czy widoczne w transmisjach osoby są świadome tego, iż ich obecność na plaży jest monitorowana i transmitowana.

odpowiedniej lokalizacji, ale są też sugestie „najpopularniejsze kamery”. Z kolei portal WebCamera.pl poświęcony jest polskim miejscom z kamerami (czasami sponsorowanymi), które uznane są za interesujące. Kultura konsumpcji jest tu także „graczem” w obu portalach ważną rolę odgrywa reklama, nawet jeśli kamera nie działa (jak na zrzucie ekranu poniżej), reklama jest dobrze widoczna, tworząc ramę potencjalnego obrazu. Przekaz z kamer jest jedną z wielu wizualnych ofert w sieci, przyczynia się także do produkcji smogu wizualnego. Jednakże trudno się zgodzić z „proroctwem” Paula Virilio sprzed 20 lat, który sugerował, że gdy „liczba rozmieszczonych na całym świecie *live cams* osiągnie pięć milionów, a kilkaset milionów internautów jednocześnie będzie mogło na swych terminalach śledzić napływające z nich obrazy, staniemy się świadkami pierwszego krachu wizualnego, a tak zwana telewizja ustąpi miejsca powszechnemu telenadzorowi świata” (Virilio 2006: 105). Virilio uważał, że to przybliży ryzyko „bomby informacyjnej”, przed którą w latach 50. XX wieku przestrzegał Albert Einstein. Powszechna niemal inwigilacja nie jest już niczym dziwnym. Czy oznacza to „bankructwo” obrazu, brak dbałości o napływające obrazy, czy świadczy o obojętności wobec obrazu świata – trudno rozstrzygnąć, ponieważ obrazy istnieją w sferze wirtualnej, niezależnie od oglądających je podmiotów. Niezamierzonym efektem

**Fot. 37** Zrzut ekranu ze strony oferującej przekaz z kamer na żywo [dostęp: 26 lipca 2018]



jest tu uodpornienie na inwigilację. Zagrożenia, jakie się z tym wiążą, są lekceważone bądź przyjmowane z rezygnacją jak zło konieczne.

Opisanie świata społecznego. Kryzys fotoreportażu wynika z wielu przyczyn, jedna z nich to brak tradycji narracji wizualnych: „to jest tak, że nie ma fotoreportażu. On w ogóle wyleciał i umarł w polskiej prasie. Fotoreportażu, gdzie jakaś historia za pomocą pięciu rozkładówek jest opowiedziana, w zasadzie tylko i wyłącznie za pomocą fotografii. Fotografie raczej są tylko dodatkami<sup>44</sup>” (W2). W czasach transformacji w dziedzinie reportażu dużą publiczność miała „Gazeta Wyborcza” i przygotowywany przez nią co czwartek dodatek „Duży Format” (od 2002 roku, wcześniej podobna tematyka pojawiała się w dodatku „Gazeta Wyborcza. Magazyn”). Reportaże – wraz z fotografiami – ukazywały się także w dodatku „M” do „Rzeczpospolitej”. W dalszym ciągu powstają profesjonalne reportaże dotyczące lokalnych problemów w prasie codziennej czy w serwisach internetowych poważnych agencji.

Jednakże style opowiadania obrazem zapośredniczone przez aparat, swobodnie przechodzą ze sfery prywatnej do semipublicznej czy też potencjalnie publicznej (gdy udostępnia się post lub obraz nie tylko znajomym). Obraz świata społecznego wzbogacony jest o eksplozje autopromocji. Składa się z przypadkowych zdjęć zamieszczanych przez użytkowników sieci (zarówno celebrytów, jak i zwykłych obywateli), którzy lubią się nimi dzielić. Z narzędzia społecznego oddziaływania fotografia przechodzi w narzędzie estetyzacji świata albo w narzędzie raportowania codziennych aktywności (realizacja potrzeby zwracania na siebie uwagi), które nie przekłada się na ogólny czy choćby przybliżony obraz rzeczywistości<sup>45</sup>. „Turystyka w codzienności” nie buduje pełnego obrazu świata.

W opinii niektórych respondentów część zadań fotoreporterskich to marnowanie czasu, np. dokumentowanie różnych wydarzeń i spraw

<sup>44</sup> Respondent zestawia problemy wizualne dziennikarstwa z zupełnie innym obrazem warstwy słownej: „w Polsce jest duża tradycja zabawy słowem i na przykład w tych wszystkich leadach, nagłówkach, tam jest dosyć dużo dowcipu i polska prasa fajnie się posługuje słowem. Ja nie mówię o wydaniach elektronicznych gazet i dzienników, no bo tam... no bo tam jest... no... wiadomo... często pisane w sposób przypadkowy, to w poziomie tygodników i na poziomie gazet jest dużo dowcipu i takiej gry” (W2), natomiast ubolewa, że fotografia nie jest w ten sposób wykorzystywana.

<sup>45</sup> Co jest zgodne z ustaleniami teoretycznymi, o czym pisał np. André Rouillé (2009).

na potrzeby zleceniodawców, np. „oficjałki” (oficjalne zdjęcia z uroczystości czy też do wywiadów). Zgodnie z życzeniem mogą być „pod media”, a zadania reportera są zupełnie inne: opowiedzieć życie, zawrzeć w zdjęciach swój stosunek do wydarzeń (W5). „Oficjałki” w ujęciu respondenta nie mają związku z prawdziwą fotografią, czyli taką, która „odzwierciedla rzeczywistość”. W innych wypowiedziach także pojawia się problem odzwierciedlania rzeczywistości w mediach, mówiono o odpowiednim kontekście zdjęć, o określonej oprawie:

nie zawsze to, co się w tej gazecie czyta, jest 100% kompatybilne z tym co się działo. Ciężko mi ocenić, bo nie sięgam do takich czasopism, jak to teraz wygląda. Natomiast za czasów, kiedy ja pracowałem ...historia [była] opowiadana na bazie autentycznych wydarzeń, ale jakość była już troszeczkę podkreślona, żeby się lepiej czytało, żeby to było ciekawsze<sup>46</sup>, wciągające bardziej. I często działo się to ze szkodą bohaterów tych materiałów (W6).

Niektórzy badani uznawali pracę fotoreportera za misję, o czym już była mowa. Zadaniem fotografa jest odpowiednie ukazanie rzeczywistości: „Traktuję go jako skrybę, który chodzi w jakiś sposób rejestruje rzeczywistość i później część pracy tego skryby jest publikowana” (W5). Nie chodzi jedynie o czystą rejestrację, wspomniany respondent bardzo wyraźnie zaznacza, jak wielce podmiotowa, subiektywna jest to rola: „ja nie jestem zwykłą maszyną, która ma postawić aparat, zrobić zdjęcie cokolwiek tam jest i OK. Chciałbym pewien stosunek mój do tego również zawrzeć, ewentualnie opowiedzieć (...) z ludzkiej strony” (W5).

Opisanie świata za pomocą zdjęć, które wykonują fotoreporterzy, to nie tylko samo fotografowanie. W pracy fotografa ważne jest „codzienne chodzenie po ulicy, codzienne sprawdzanie tematu (...) Albo było to konkretne wydarzenie, albo była to właśnie jakaś uroczystość, były to poszczególne osoby, wydarzenia sportowe, społeczne. Spotkania w domach kultury...” (W16). Pierwsza selekcja osób, wydarzeń, miejsc, obiektów jako przedmiotu reportażu następuje w agencji albo w redakcji, ale następnej dokonuje fotograf. „Autentyczność” zapisu jest tym samym wynikiem wielokrotnych wyborów, odrzuceń, uproszczeń obrazu świata przed obiektywem fotografa. Z tych wyborów i częściowych decyzji po-

<sup>46</sup> Oprócz tego w latach 90. XX wieku wprowadzono nową, bardzo skrótową formę *feature* – „pozwała jedynie prześlizgiwać się po zdarzeniach, pobieżnie orientując czytelnika w tematyce. To, czego nie powie sam reporter, uzupełniane bywa fotografiami bohaterów oraz miejsc, gdzie zdarzenia się odbywały” (Wolny-Zmorzyński 2004: 183).

wstaje cząstkowy zapis, reprezentatywny albo symboliczny, zapis, który już jest interpretacją świata. Kluczem do wyboru jest przewidywane zainteresowanie odbiorców, na ile może być trafne, a na ile popyt na konkretne obrazy wynika z powielania określonych reprezentacji i metafor wizualnych, trudno będzie rozstrzygnąć.

Fotoreporter zajmujący się życiem codziennym w odległych stronach czy tylko newsami „skazany” jest na wędrowanie po świecie (W0/1). A to jest dość wymagająca strona tego zawodu. Misja fotoreportera dotyczy zapisu rzeczywistości, badani podkreślają społeczne znaczenie tego procesu: „Dokumentowanie tego, co dla mnie jest ważne, co widzę i co mnie spotyka w codziennym życiu, chcę to utrzymać, powiedzieć, tym ludziom, którzy będą po mnie”<sup>47</sup> (W8). Natomiast kolejna fala globalizacji<sup>48</sup> przypomina, iż agencjom łatwo zdobyć materiały od „miejscowych” fotografów, będących w pobliżu miejsca ważnych i nieoczekiwanych wydarzeń. Trudno też sobie wyobrazić, by ze wszystkich krajów świata, ze wszystkich agencji czy redakcji, wysyłano korespondentów, ilekroć w odległym zakątku świata dojdzie do zamieszek lub wybuchnie wulkan. W dziennikarstwie konieczna jest wymiana i korzystanie z zaufanych serwisów.

Respondenci zaznaczyli, że w nowej rzeczywistości medialnej, gdy fotografowie przestaną być zatrudniani, gdy sami także zrezygnują z aktywności: „przestaniemy chyba do końca opisywać naszą rzeczywistość. Być może serwisy społecznościowe to przejmą i ludzie, którzy robią zdjęcia tysiącami, wrzucają... No, a może po prostu nie będzie potrzeby. Wszystko będzie na kamerach on-line” (W5).

Amatorzy. Opisanie świata jest także zadaniem prywatnym. Indywidualne pamiątkowe zdjęcia zachowane w milionach tradycyjnych albumów, na milionach komputerów też wycinkowo opisują świat. Są ważne dla tych, którzy je sporządzili. Są cenne prywatnie, a obecnie mogą być

<sup>47</sup> Rejestracja „wszystkiego” była celem różnych projektów, które zyskały miano „pamiętników”. Na przykład amerykański fotograf Stephen Shore fotografował różne przydrożne obiekty, hotele, przedmioty, swoje i cudze, w trakcie podróży fotograficznej po Stanach, co tylko można było sfotografować, gdyż taki był cel projektu. Japoński fotograf Nobuyoshi Araki natomiast fotografował przebieg swojego życia rodzinnego, a także sceny intymne z żoną oraz różnymi modelkami (por. film dokumentalny *Geniusz ukryty w fotografii*, odc. 4 i 5; także Cotton 2010: 142–143).

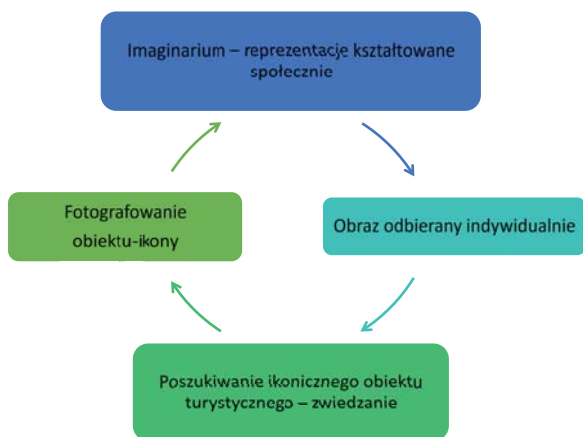
<sup>48</sup> Na temat globalizacji powstała ogromna liczba prac, także socjologicznych (np. Giddens 2003); na temat mitów związanych z globalizacją mediów pisał Kai Hafez (2007), a kolejne fale globalizacji omawia Gabriela Ziewiec (2012).

także doceniane przez szerszą publiczność. Przez niektórych zawodowców także są doceniani, np. jeden z respondentów zaznacza, iż jeśli chodzi o amatorów, „którzy jeżdżą i fotografują przyrodniczo czy turystycznie – mają ogromną pasję tego i to też jest super, no bo w pewien sposób przybliżają nam świat, czy ich uczucia” (W13).

Popularność fotografii nie malała w miarę rozwoju turystyki<sup>49</sup>. W latach 70. XX wieku Susan Sontag zwróciła uwagę na powiązania turystyki i fotografii. Jej zdaniem „podróżowanie dla przyjemności, bez aparatu fotograficznego, wygląda nienaturalnie”. Zdjęcia z podróży są koniecznym „dowodem” wyjazdu: „Fotografie dokumentują cykle konsumpcji prowadzonej poza wzrokiem rodziny, przyjaciół, sąsiadów” (Sontag 1986: 13). Standaryzacja doświadczeń turystycznych następuje przez przewodniki, biura turystyczne i ich katalogi, czyni świat bardzo uporządkowanym, ale też schematycznym. Turyści szukają tych obiektów, które widzieli w przewodniku (por. Chalfen 1979; Hall 1997; Jenkins 2003). Tradycyjne broszury turystyczne, a także ich wersje elektroniczne w postaci aplikacji na urządzenia mobilne są dostępne w każdym niemal mieście i obiektach wartych zwiedzania. Dzięki aplikacjom zobaczyć można wybrane fragmenty miejsc i obiektów, w tym są też wyjaśnienia i zakładana interaktywność. Korzystając z nich, turysta fotograf-amator porusza się po ścieżkach wytyczonych przez kogoś innego. Nic dziwnego, że ujęcia się powtarzają: „cyrkulacja reprezentacji” znaczeń wizualnych w doświadczeniu turystycznym została przedstawiona przez Stuarta Halla, stanowi także dobrą interpretację fotograficznych praktyk w erze cyfrowej (por. Hall 1997: 1; Jenkins 2003: 306–308). Obrazy turystyczne stanowią „projekcję zbiorową”, reprezentację obiektów i miejsc docelowych sporządzoną kolektywnie, propagowaną przez różne media. Te zaś są odbierane indywidualnie przez turystów, którzy poszukują obiektów wizualnie „oswojonych”, ikoniczne miejsca stają się dla nich przedmio-

<sup>49</sup> W latach 70. XX wieku, w krajach zachodnich swobodne przemieszczanie się w celach turystycznych było naturalną praktyką. Sontag pisała, że „Po raz pierwszy w dziejach wielu ludzi tak regularnie podróżuje, oddalając się od na krótko od miejsca swego zamieszkania” (Sontag 1986: 13). W krajach tzw. demokracji ludowej nie było to takie oczywiste, były możliwe krajowe wycieczki, wczasy i krótkie wyprawy. Zagraniczne jednakże już nie były tak proste, np. w Polsce – za czasów PRL obowiązywały dwie strefy paszportowe, paszport należało oddać w specjalnych biurach lokowanych przy Milicji Obywatelskiej. Fotografowanie też nie było aż tak masową rozrywką, zdjęcia okolicznościowe zapewniały zakłady fotograficzne.

tem ich własnych fotografii. W czasach, gdy Hall opisywał „koło reprezentacji”, obrazy nie gościły w takich ilościach w sieci, mogły być przesyłane jako e-maile. Obecnie w semipublicznym dostępie „klonowane” wizerunki słynnych miejsc i atrakcji turystycznych trafiają do świadomości zbiorowej, do społecznie kształtowanej reprezentacji (która była punktem wyjścia, co ukazuje poniższy schemat).



**Rys. 1** ■ Schemat „koła reprezentacji” obrazów miejsc turystycznych, na podstawie ilustracji Olivii Jenkins (2003: 308)

W kulturze pośpiechu sam akt sfotografowania słynnego obiektu jest ważniejszy niż jego fizyczne zwiedzanie w czasie rzeczywistym. Tu i teraz doświadczenia turystycznego jest zapośredniczone przez obiektyw, natychmiast przekazane dalej („meldujemy się” w Watykanie, na Wyspach Kanaryjskich, w samolocie do Stanów, w ulubionej pizzerii w miejscu zamieszkania, w kawiarni na urodzinach kolegi itp.). Chwila refleksji, zaduma nad przeszłością, losem mieszkańców zwiedzanego miejsca straciła na wartości. Przebywaniu w słynnym miejscu towarzyszą myśli i wyobrażenia, komu można przesłać zdjęcie, czy zamieścić zdjęcie na Facebooku, Instagramie itd.

Patrząc na fotografię 38 ukazującą „łowienie” obrazów na dachu katedry w Barcelonie, można odnieść wrażenie, że uwagi Susan Sontag z lat 70. XX wieku dotyczące fotografii turystycznej dopiero co ujrzały światło dzienne: „Fotografowanie jest nie tylko rodzajem zaświadczenia o przeżyciu czegoś, jest także środkiem rezygnacji z przeżyć, ponieważ





**Fot. 38** Amatorska fotografia na dachu katedry w Barcelonie. Fot. U.J.

człowiek ogranicza je wyłącznie do poszukiwania ładnych widoków, a przeżycia przekształca w obrazy i pamiątki” (Sontag 1986: 14). W ujęciu autorki, obserwującej zachowania typowe dla kultury konsumpcji w społeczeństwach zachodnich, „Podróż staje się strategią gromadzenia zdjęć” (s. 14). Ta strategia turystyczna została pogłębiona jeszcze poprzez powszechność aparatów w telefonach komórkowych, których użytkownicy gromadzą własne zdjęcia, niekoniecznie nadążając z ich oglądaniem. Autorka próbowała zrozumieć zachowania turystów-fotografów sprzed niemal półwiecza, jednakże nie wydaje się, by obecnie czynność fotografowania „działała kojąco i łagodziła ogólne poczucie zagubienia towarzyszące ludziom, zwłaszcza w podróży” (Sontag 1986: 14).

Podróże bardzo spowszedniały, choć w Polsce w dalszym ciągu luksusem są egzotyczne wakacje czy ekstremalne wyprawy<sup>50</sup>. Turysta

<sup>50</sup> Z danych GUS wynika, że w 2017 roku „Liczba podróży zagranicznych mieszkańców Polski wyniosła 13,4 mln (o 5,3% więcej niż w 2016 r.) i przeważnie były to podróże 5-dniowe lub dłuższe – 10,8 mln (o 4,7% więcej niż w 2016 r.). Podróży zagranicznych trwających od 2 do 4 dni było 2,6 mln (o 7,4% mniej niż w 2016 r.)” (Łysoń, red., 2017: 90).

dysponuje też wieloma technologiami, dzięki którym może poczuć się swojsko niemal wszędzie, np. możliwość kontaktu telefonicznego z każdym niemal miejsca na Ziemi (kolejne złudzenie), tani lub darmowy roaming. W urządzeniach codziennego użytku, jak telefony czy tablety, instalowane są systemy GPS i usługi nawigacji, mapy, plany miast. Kontakt z bliskimi, możliwość dzielenia się wrażeniami na bieżąco skraca dystans w miejscach egzotycznych, technologia ma też zapewnić poczucie bezpieczeństwa. Sontag próbowała zrozumieć cel fotograficznego „obmapywanie” świata przez turystów: „[fotografie] pomagają im także objąć w posiadanie przestrzeń, w której nie czują się bezpieczni” (Sontag 1986: 13). W tym aspekcie można zaobserwować zmiany, we współczesnym świecie jednak turysta może czuć się swojsko dzięki wspomnianym urządzeniom. Gdy zachodzi taka potrzeba, jak już wspomniano, można wirtualnie zwiedzić okolicę i miejsce docelowe, można „przejsć” kursorem np. drogę ze stacji metra zwiedzanym mieście do hotelu, do muzeum itd. (korzystając z serwisu Google Maps)<sup>51</sup>. Dla poczucia przygody można z tego zrezygnować, poznawanie nowych miejsc na żywo ma swój urok. Należy wspomnieć, że po 2001 roku pojawiły się w krajach zachodnich, a zintensyfikowały w różnych miejscach świata nowe zagrożenia, tj. ataki terrorystyczne w miejscach rozrywek i konsumpcji (por. Korstanje 2018).

Fotografowanie amatorskie nie jest aktywnością „zazdrosną”, wyjątkową i jedyną, która pochłania turystę. Na przykład jeden z amatorów widoków z fotografii 38 tuż przy aparacie fotograficznym trzyma plastikową torbę. Nie jest jasne, jak ta technika wpłynie na jakość zdjęcia. Obaj fotografujący trzymają aparat/komórkę oburącz, co stabilizuje obraz. Amatorzy nie są też tak skupieni przy fotografowaniu jak zawodowcy. Nie wiadomo, czy bohaterowie zdjęcia 38 wyszli na dach, by zrobić jedno, wymarzone zdjęcie. Cieszą się chwilą, jeden z nich fotografuje katedrę Sagrada Família, drugi – prawdopodobnie robi sobie selfie, usiłując uchwycić budowę katedry w tle.

Natomiast na luksusowe wakacje (kosztujące powyżej 6,5 tys. zł na osobę) stać zaledwie 3% badanych, według Nielsen Polska (<http://www.national-geographic.pl/traveler/kierunki/luksusowe-wakacje-co-i-jak> [dostęp: sierpień 2018]).

<sup>51</sup> Trudności w takim przejściu pojawiają się w przypadku remontów. Google Maps reaguje na wszelkie tego rodzaju zniekształcenia obrazu naziemnego; gdy okazuje się, że nie można zobaczyć kawałka drogi, który jeszcze wczoraj był widoczny – to znaczy, że jest w remoncie.

Zdjęcia panoramiczne lub selfie wykonywane przez turystów w określonym, słynnym miejscu są bardzo podobne, wręcz powtarzalne. Zastanawiać się można, czy to oznaka wspólnotowości, tych samych preferencji estetycznych, czy podążanie za wzorcami narzuconymi przez kanon fotografowania słynnych obiektów i pejzaży. Efekt „społecznego dowodu słuszności”: skoro wszyscy fotografują się w tym miejscu, to widocznie warte jest uwiecznienia (Cialdini 2002: rozdział 4). W takim przypadku zapominamy o przeżyciu, a jedynie utrwalamy chwilę, którą przeżywają lub uwieczniają inni<sup>52</sup>. Przyjemność samej rejestracji zastępuje przeżycie miejsca, zawiera dystansowanie się od bycia tu i teraz.

„Dziś powstaje nowy obraz świata, budowany przez ludzi tworzących, oglądających i rozsyłających obrazy w ilościach i przy użyciu technik, o których w 1990 roku nie można było nawet pomyśleć” (Mirzoeff 2016: 27). Nie oznacza to jednak pełnego odzwierciedlenia współczesnego świata, który jest w nieustannym ruchu i przebudowie. Jaki zatem obraz świata wyłania się z tego nadmiaru? Badań ogólnoswiatowych, czy choćby na jakimś reprezentatywnym narodowym poziomie, nie przeprowadzono do tej pory. W sposób przystępny próbował przedstawić „jak” patrzeć na ten świat obrazów Nicholas Mirzoeff (2016), ważną grupą obrazów stają się selfie<sup>53</sup>. Autopromocja przekracza niekiedy granice dobrego smaku, ale także bezpieczeństwa. Podejmowanie ryzyka, by uzyskać dobre ujęcie, potwierdzenie własnej wartości, powszechny podziw stało się „sportem” wybranej grupy ludzi specjalizujących się w ekstremalnych selfie: autoportretach wykonywanych w miejscach niebezpiecznych, często bez żadnego zabezpieczenia. Kilka osób przypłaciło robienie podobnych zdjęć życiem, co zresztą chętnie podchwytują media, czyniąc z tragedii sensację<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Wielu badaczy podejmuje się analizy zdjęć turystycznych, wspomnę tu kilka prac: Balomenou, Garrod, Georgiadou 2017; Uricchio 2011; Snavely, Seitz, Szeliski 2008; Jenkins 2003).

<sup>53</sup> W badaniach amerykańskiego internetu, w lutym 2017 69% dorosłych w USA zrobiło sobie selfie (<https://www.statista.com/statistics/683933/us-adults-shared-selfie/>). Przedstawiciele grupy wiekowej 18–24 lata robią 1 milion selfie dziennie, według globalnej statystyki, na Instagramie jest ponad 58 milionów zdjęć z hasztagiem selfie (<https://infogram.com/selfie-statistics-1g8djp917wqo2yw> [dostęp: sierpień 2018]).

<sup>54</sup> Przypadkowe śmierci w wyniku pozowania do selfie stały się tematem newsów, niektórzy śmiałkowicie byli „bohaterami” mediów społecznościowych, mieli swoich fanów. Z ryzykowania dla selfie niektórzy uczynili sposób na życie (<http://www.o2.pl/>

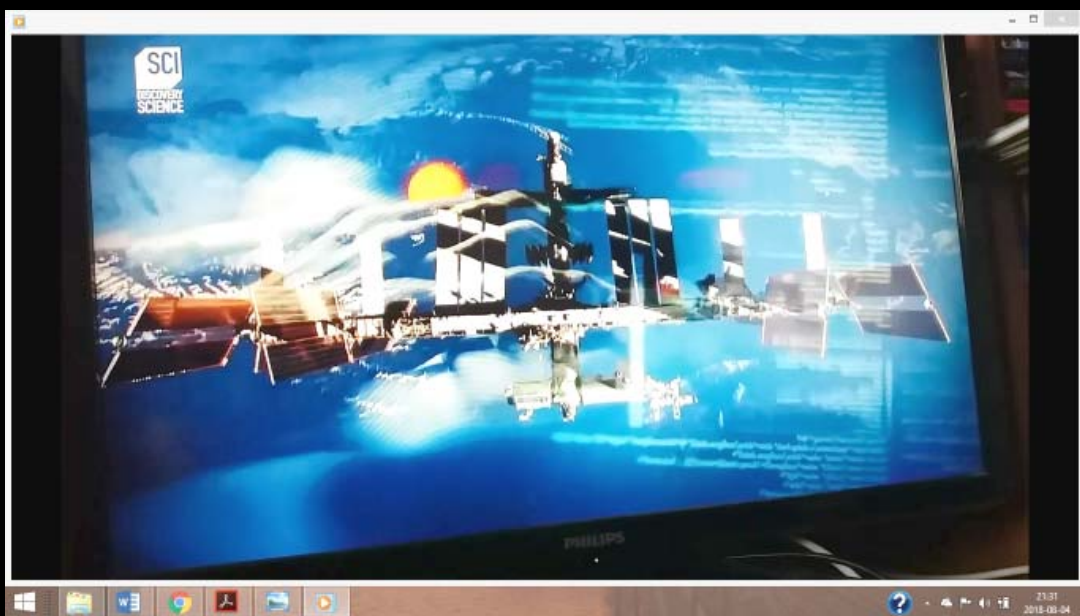
# Z daleka, wysoka i bardzo wysoka. Fotodokumentacja elitarna, aerofotografia

Do rozbijania stereotypowych wyobrażeń na temat „opisania świata” powinny służyć reportaże realizowane w różnych miejscach świata, ale bezdyskusyjnie nową perspektywę oferują zdjęcia satelitarne<sup>55</sup>, kreujące nowy wizerunek Ziemi. Zdjęcia satelitarne i lotnicze, które wspomagają wiele dziedzin – meteorologię, geologię, archeologię; gdyż ta odmienna od pospolitej perspektywa, daje inne, twórcze i obecnie – konieczne spojrzenie na Ziemię. Nowa perspektywa możliwa jest nie tylko dzięki fotografii, ale też dzięki rozwojowi technologii lotniczej i kosmicznej. Nieplanowane, nieoczekiwane, a także niezamierzone konsekwencje rozwoju jakiejś dziedziny zazwyczaj wynikają z więcej niż jednego tylko czynnika (o czym już była mowa). Przykładem może być fotografia lotnicza, niemożliwa bez rozwoju wielu innych dziedzin.

Filmowy i fotograficzny portret Ziemi z dystansu orbity należy jednakże do zamierzonych konsekwencji rozwoju techniki satelitarnej (satelity szpiegowskie miały takie zadania już u zarania komunikacji sa-

galeria/oni-nie-znaja-leku-robia-selfie-setki-metrow-nad-ziemia-600078000088705g [dostęp: czerwiec 2016]). Jedną z takich spraw w roku 2017 to wypadek „człowieka-pajaka”, który spadł z 62-piętrowego budynku, centrum handlowe Huayuan Hua, w środkowych Chinach, jak odnotowano: „Nieustraszony Wu Yongning miał miliony fanów w internecie” (<https://www.o2.pl/arttykul/spadl-z-dachu-pietrowego-wiezowca-nie-zyje-slynnny-czlowiek-pajak-6197251110525057a> [dostęp: sierpień 2018]). W Polsce także odnotowano takie przypadki, np. w 2016 roku w Bydgoszczy, zob. [http://wiadomosci.wp.pl/kat,1019389,title,Bydgoszcz-25-latka-wypadla-z-okna-Chciala-zrobic-sobie-selfie,wid,18422920,wiadomosc.html?ticaid=1175e0&\\_tictsn=5](http://wiadomosci.wp.pl/kat,1019389,title,Bydgoszcz-25-latka-wypadla-z-okna-Chciala-zrobic-sobie-selfie,wid,18422920,wiadomosc.html?ticaid=1175e0&_tictsn=5) [dostęp: lipiec 2016].

<sup>55</sup> Również w Polsce ten rodzaj fotografii zyskał zainteresowanie, np. po transformacji systemowej także firmy prywatne zaangażowały się w technikę satelitarną, „Całkowicie nowy wgląd w procesy zachodzące na naszym globie dały zdjęcia i obrazy pozyskiwane z bliskich orbit wokółziemskich. Fotografowanie powierzchni Ziemi znajdowało się w programach praktycznie wszystkich lotów załogowych oraz stacji orbitalnych zarówno radzieckich, jak i amerykańskich. Rozwinęła się fotograficzna technika wielospektralna. Z bezałogowych satelitów prowadzono obrazowanie telewizyjne, a później wielospektralne za pomocą skanerów optyczno-mechanicznych i optyczno-elektronicznych (elektrooptycznych). Najszybciej obrazy te znalazły zastosowanie w meteorologii oraz dały całkowicie nowe spojrzenie na budowę geologiczną kontynentów” (Kurczyński 2006: 15).



**Fot. 39–40**

Kadry z jednego z odcinków serialu dokumentalnego *Zagadki Ziemi (What on Earth?)* na kanale Discovery Science

telitarnej). W XXI wieku zdjęcia z ponad 4000 satelitów ujawniają nowe, nieznanne oblicze naszej planety. Niektóre konstrukcje cywilizacyjne czy struktury skorupy ziemskiej widoczne są dopiero z perspektywy kosmosu, ujawniają się też nieoczekiwane zjawiska naturalne, a także działania państw, nie zawsze legalne i nie zawsze pokojowe<sup>56</sup>. Popularność korzystania z tych zdjęć przez specjalistów i amatorów pokazano w serialu dokumentalnym *Zagadki Ziemi* (*What on Earth?* Od 2015 roku powstały już 4 serie), w polskich sieciach kablowych dostępny jest na kanale Discovery Science. Niezamierzone konsekwencje techniki satelitarnej ujawniają się w dziedzinach takich jak archeologia czy praca policji śledczej.

Do najnowszych osiągnięć w opisanii świata należy dodać mniej znane zdjęcia dostarczone przez umieszczony na orbicie teleskop Hubble'a, który zaczął nadsyłać zdjęcia w latach 90. XX wieku, jednak dopiero w 2011 pozwoliły one zajrzeć w tzw. głębie<sup>57</sup>. Ten rodzaj fotografii w dalszym ciągu jest unikatowy, wyjątkowy, niedostępny dla zwykłych ludzi, fascynuje astronomów, kosmologów, fizyków i amatorów<sup>58</sup>. Zdjęcia te pozwalają „zajrzeć za zasłonę stworzenia”, jak zauważył narrator w filmie dokumentalnym poświęconym tej właśnie fotografii<sup>59</sup>. Na zdjęciach nadesłanych przez orbitalny teleskop „Wciąż widać początek świata”. Określenia takie jak „wszechświat kieszonkowy”; „chaotyczna przemiana nicości”, „fluktuacja kwantowa” czy „inflacja kosmologiczna” laikowi mogą wydawać się dziwne, jednakże opisują świat w nieco innej skali. Dzięki zdjęciom z teleskopu

<sup>56</sup> Temat ten został przedstawiony w serialu dokumentalnym *Zagadki Ziemi*, prezentowanym w polskich sieciach na kanale Discovery Science. Niektóre odcinki lub ich fragmenty prezentowane są w sieci, na YouTube, np. [https://www.youtube.com/watch?v=odUqtDz4IEk&list=PL39ud5aKSvnHi1b6BE\\_JqgnKWi7bVNTc](https://www.youtube.com/watch?v=odUqtDz4IEk&list=PL39ud5aKSvnHi1b6BE_JqgnKWi7bVNTc); <https://www.youtube.com/watch?v=cmWsrjx3mgU&list=PLYHR-bb5ka75r7I08hU8aBGDq8g4csaaF>; [https://www.youtube.com/watch?v=9\\_P1keHpjXk](https://www.youtube.com/watch?v=9_P1keHpjXk); dostęp lipiec 2018), aczkolwiek nie wszystkie są dostępne w polskich zasobach internetowych (np. <https://www.sciencechannel.com/tv-shows/what-on-earth/>).

<sup>57</sup> „Ekstremalnie głębokie pole Hubble'a” to najdalej sięgające zdjęcie wykonane w świetle widzialnym.

<sup>58</sup> Na przeciwległym biegunie są specjalistyczne zdjęcia wnętrza ludzkiego ciała, wykonywane za pomocą mikroskopów i obrabiane za pomocą superkomputerów: „Na progu nowego tysiąclecia oczom człowieka ukazuje się kosmos oraz jego własny, wewnętrzny wszechświat. To, że wszystkie galaktyki, podobnie jak wszelkie przejawy życia, są ze sobą powiązane, dodaje otuchy” (Naisbitt et al. 2003: 245).

<sup>59</sup> Odcinek 2, seria 3, *Hubble - misja wszechświat* (*Hubble Mission Universum*, prod. austriacko-niemiecka, 2015), kanał Planete+.



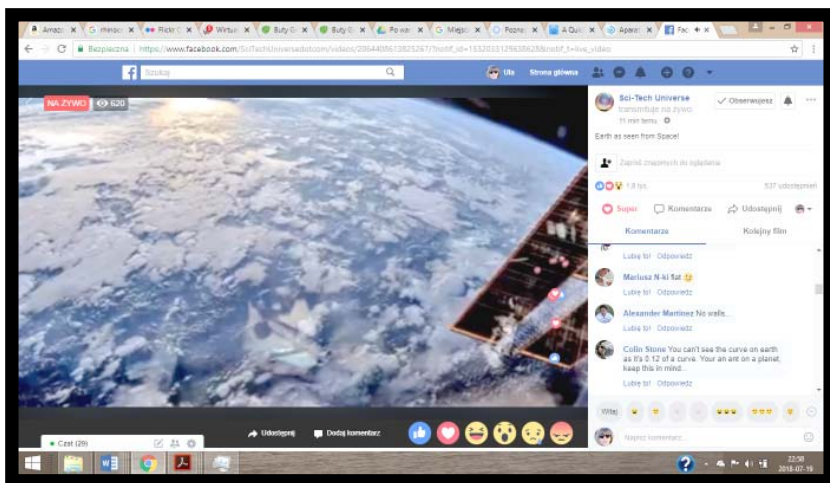
uczonym udało się zarejestrować i zrozumieć tajemnicze i dotychczas niezbadane zjawiska astronomiczne, próbować wyjaśnić problemy, z którymi borykały się pokolenia uczonych. Fotografie te mają niezwykle wpływ na rozwój nauk o kosmosie, piękne wizje wszechświata są propagowane w różnych mediach, także na stronach internetowych.

Udostępnianie zdjęć satelitarnych fascynuje hobbystów i umożliwia przyjemnościowe korzystanie z tych, niedostępnych przeciętnemu człowiekowi, praktyk. Ten rodzaj zdjęć jest zdecydowanie elitarny, nie każdy może robić zdjęcia z satelity, nie każdy też użytkownik sieci potrafi je interpretować. Ekskluzywność tych zdjęć, wyjątkowość opisów sprawia, że zdjęcia te stały się pożywką dla wielu interpretatorów-amatorów próbujących wykazać, iż z pewnością mamy do czynienia z takimi zjawiskami, których oficjalna nauka nie potrafi wyjaśnić, gdy eksperci podają prostą interpretację zjawisk ukazanych na zagadkowych niekiedy fotografiach. Jest to pole działania „teorii spiskowych” próbujących wykazać istnienie kosmitów, testowanie tajnych broni przez rządy różnych krajów<sup>60</sup> itd. Zastanawiać się można, czy i tu pojawia się manipulacja. Internet umożliwił przejście w tym rodzaju fotografii z fazy edukacyjnej i profesjonalnej do przyjemnościowej. Rozrywkowa, przyjemnościowa faza fotografii lotniczej to także możliwość fotografowania z dronów, dostępna wybranym amatorom.

Korzystanie z dronów to obecnie dość kosztowne hobby, sprzęt dobrej jakości, a także szkolenia w zakresie pilotowania i fotografowania dronami są także dość drogie. Jest to rozwijający się dział fotografii amatorskiej, powstają poradniki pilotowania dronów, wyboru odpowiedniego miejsca do zdjęć, samej techniki fotografowania i filmowania (por. Cheng 2016). Ważną kwestią jest także odpowiedzialność operatora fotodronu, nie wszyscy entuzjaści nowej technologii działają z wyobraźnią<sup>61</sup>. Media podnoszą także ten problem, opisując drony zbliżające się do łą-

<sup>60</sup> Popularność korzystania z tych zdjęć przez specjalistów i amatorów jest ukazana we wspomnianym już serialu dokumentalnym *Zagadki Ziemi (What on Earth?)* powstały już 4 serie), w polskich sieciach kablowych dostępny jest na kanale Discovery Science, fragmenty prezentowane są w sieci (np. <https://www.youtube.com/watch?v=cmWsrjx3mgU&list=PLYHR-bb5ka75r7I08hU8aBGDq8g4csaaF> [dostęp: lipiec 2018]).

<sup>61</sup> Amatorzy nie zawsze są w stanie zapanować nad maszyną, niekiedy dochodzi do wypadków: <http://www.o2.pl/hot/sad-nie-mial-litosci-pierwszy-taki-wyrok-na-pilota-drona-6096087018927233a> [dostęp: marzec 2017].



**Fot. 41** Zrzut ekranu z transmisji satelitarnej SciTech Universe na Facebooku, 19 lipca 2018 roku

dujących i startujących samolotów. W Polsce kilkakrotnie w roku 2016 karano mandatem osoby, których drony podlatywały zbyt blisko startujących samolotów lub w miejscu ich lądowania<sup>62</sup>. W roku 2017 piękne zdjęcia brytyjskiego lotnikowca trafiły do sieci; autor tych ujęć posadził dron na obiekcie wojskowym<sup>63</sup>. W takich przypadkach mamy do czynienia z nieprzewidywanymi efektami rozwoju nowych technologii, regulacje prawne bądź uzupełnienia istniejących<sup>64</sup> pojawiły się w odpowiedzi na takie zachowania lub zagrożenia dotyczące bezpieczeństwa narodowego w różnych krajach<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> <http://wawalove.pl/Drony-przy-Lotniku-Chopina-Wstrzymano-ladowania-samolotow-a22986> [dostęp: czerwiec 2016].

<sup>63</sup> <https://www.o2.pl/hot/posadzil-drona-na-pokladzie-lotnikowca-nikt-tego-nawet-nie-zauwazyl-6154448249870465a> [dostęp: sierpień 2017].

<sup>64</sup> O zgodach na pilotowanie niektórych maszyn: <http://www.msn.com/pl-pl/wiadomosci/nauka-i-technika/chcesz-lata%C4%87-dronem-sprawd%C5%BA-co-musisz-zrobi%C4%87/ar-BBr5dvs?li=BBR5MK7&ocid=SL5MDHP> [dostęp: kwiecień 2016].

<sup>65</sup> [http://wiadomosci.wp.pl/kat,1356,title,Tadzykistan-zakazuje-uzywania-dronow-w-zwiazku-z-zagrozeniem-dzihadystycznym,wid,18255144,wiadomosc.html?icaid=116d56&\\_tictsrn=3](http://wiadomosci.wp.pl/kat,1356,title,Tadzykistan-zakazuje-uzywania-dronow-w-zwiazku-z-zagrozeniem-dzihadystycznym,wid,18255144,wiadomosc.html?icaid=116d56&_tictsrn=3) [dostęp: kwiecień 2016].



## Rozdział 6.

# „Socjologia artystyczna” – ku rozumieniu świata

W XX wieku dochodziło do przekształceń modelu kultury zachodniej, w zderzeniu z rzeczywistością wojen, kataklizmów politycznych oraz nowych trendów filozoficznych, artystycznych. Zygmunt Bauman podkreślał „twórcocentryczny” charakter tradycyjnych modeli kultury, gdyż „organizowano je wokół ich duchowego korelatu – «centralnej wartości», «formuły filozoficznej» czy «etosu», których artykulacja i ochrona była funkcją przypisywaną szczególnej, wydzielonej kategorii «producentów kultury»” (Bauman 2000: 194). Etos artystyczny w ciągu ubiegłego stulecia nie pozostał jednoznaczny, a „duchowy korelat” kultury także ewoluował. Aczkolwiek w dalszym ciągu ceniona jest sztuka dawna. Prace wybranych artystów, którzy tematem czynili życie codzienne, obyczaje swoich czasów, zjawiska kultury, można potraktować jako szczególny „dział” socjologii. Socjologii rozpoznawanej historycznie, którą można wskazać jako szczególną dziedzinę uzupełniającą wiedzę o świecie społecznym i kulturowym, dostarczając unikatowych danych, które otrzymujemy poprzez przemyślany projekt badań, zaplanowane działania i przygotowanie finalnego zbioru danych. Zanim jednak przejdziemy do tego zagadnienia omówione zostaną opinie na temat przekształceń fototechnologii i sztuki fotografii, a także cechy fotografii socjologicznej obecnej w rozmaitych projektach artystycznych.

## Narodzona z tęsknoty...

Narrator w filmie dokumentalnym *Geniusz zakłęty w fotografii* (reż. Tim Kirby, 2006) omawiającym jej historię, w odcinku pierwszym *Uchwycić cienie*, wyjaśnia: „Tęsknota za fotografią istnieje od wieków. Rzymski pisarz Pliniusz przywołuje legendę o młodej kobiecie, która obrysowała na ścianie cień odchodzącego kochanka. Zainspirowany tym ojciec wykonał

pierwszą rzeźbę i w ten sposób narodziła się zachodnia sztuka. Nieszczęsna dziewczyna chciała jedynie mieć zdjęcie”. Tęsknota to zatem podwójna, gdyż legenda mówi o tęsknocie za wizerunkiem nieobecnych, a także za ukochanym jako takim. Obrysowany cień miał stanowić ekwiwalent obecności, rekompensować odejście, koić ból tęsknoty. Fotografia jednakże może taką tęsknotę podsycać, potęgować, posiłkować wyobraźnię i wspomnienia. Nostalgiczny aspekt fotografii przywoływany jest raz po raz w różnych koncepcjach i modach fotograficznych.

Oburzenie związane z fotografią, „uzurpatorką” w świecie artystycznym, kilkakrotnie zmieniało natężenie w dyskursie krytycznym i medialnym. W XXI wieku jej rola jest utrwalona, to już nie fotografia jest winna zanikowi wrażliwości na piękno. To ona pomaga to piękno wydobywać. Poza tym wzrosło znaczenie fotografii, której głównym celem jest dokumentacja świata i jego przemian. Projekty fotograficzne, antropologiczno-etnograficzne, takie jak Augusta Sander<sup>1</sup> (Hartz, von 1997; Sekula 2010: 82–89) czy niemal zapomniany antropologiczny projekt *Archiwum planety* francuskiego milionera Alberta Kahna<sup>2</sup>, który chciał utrwalić zwyczaje i opisać świat za pomocą zdjęć stopniowo w miarę rozwoju mediów XX wieku, przejęte zostały przez magazyny specjalistyczne: geograficzne, turystyczno-krajoznawcze itd. Fotografia reporterska także zyskała uznanie jako ważne medium opowiadające o konfliktach i trudnej codzienności mieszkańców wielu zagrożonych wojną i zniszczeniem terenów. W czasie drugiej wojny światowej do klasyki fotografii wojennej przeszły prace Roberta Capy czy Margaret Bourke-White. Mimo funkcji poznawczej, dokumentacyjnej, fotografie te uznawane są za artystyczne.

Niezamierzonym efektem digitalizacji jest muzealizacja i kolejne „uszlachetnienie” fotografii. Fotografia jako relikwyt przeszłości wystawiana jest w muzeach, przechowywana w archiwach i albumach. To jedna

<sup>1</sup> Obecnie możemy podziwiać spontanicznie powstający „atlas ludzki” na Instagramie czy Facebooku (zdjęcia rodzinne, towarzyskie, selfie). Motywacja też nie jest tu jednolita dla wszystkich, można się zastanawiać, czy to tylko autoprezentacja i konieczność wymiany wizerunków, poglądów itd. Natomiast nie wiadomo, jaka będzie jego przyszłość – archiwizacji przygotowanych i przemyślanych niegdyś projektów utrwalenia określonych typów, charakterów, ról społecznych, towarzyszy powolne unicestwienie tych zdjęć, traktowanych tylko instrumentalnie i okazjonalnie.

<sup>2</sup> Archiwum Kahna jest dostępne w internecie: <https://www.opendatasoft.com/2016/07/22/archives-of-the-planet-albert-kahn-open-data/> [dostęp: lipiec 2018].

z jej twarzy w kulturze konwergencji, gdy stare media przenikają się z nowymi, a te same treści zyskują coraz to nową oprawę. Na fali nostalgii na wartości zyskują stare zdjęcia amatorskie, mają wartość dokumentu; ceni się także fotografię jako przedmiot, obiekt sztuki. International Association of Photography and Theory zorganizowało w 2016 roku konferencję „Photography and Everyday”, poświęconą fotografii wernakularnej<sup>3</sup>, dostrzegając konieczność analizy materiałów nie zawsze artystycznych, nie zawsze spełniających wysokie kryteria estetyczne, ale pełniących inne funkcje (np. prywatnej pamięci, dokumentalną – pamięci o epoce, jej wartościach, obyczajach itd.). Ten trend zauważalny jest także w Polsce. Na przykład Ośrodek Karta zorganizował wystawę zdjęć rodzinnych, każde z nich ma swoją historię (*Album rodzinny: SPOJRZENIA. Fotografie z Archiwum Historii Mówionej DSH i Ośrodka Karta w Domu Spotkań z Historią*<sup>4</sup>).

W kulturze multiplikacji, remake'ów, reedycji, wydawać się może, że fotografia traci moc ikoniczną, sensotwórczą. Fotoreportaż, seria zdjęć są bardziej pożądane niż pojedyncza fotografia. Od narodzonej z tęsknoty za jednym wizerunkiem tego jedyne, fotografia przeszła drogę do pogoni za wizerunkami, których wartości widz nie umie ocenić; do zachłanności obrazowej, która – paradoksalnie – gubi to, co w obrazie fotograficznym ważne: możliwość opowiedzenia istotnej i nowej prawdy o świecie w kategoriach estetycznych, emocjonalnych, poznawczych itd. Warto zauważyć, że fotografia nigdy nie występuje w jednej tylko roli i nie pełni jednej tylko funkcji, co nie wyklucza fotografii dokumentalnej z dziedziny artystycznej (fotografia w swej naturze też jest „multi”).

<sup>3</sup> International Association of Photopgraphy & Theory (IAPT), co dwa lata organizuje konferencje, informacje o tej z 2016: [www.photographyandtheory.com](http://www.photographyandtheory.com) [dostęp: kwiecień 2016].

<sup>4</sup> Wystawa trwała od 30 listopada 2016 do 19 marca 2017 roku (<https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/28016-fotograficzny-styczen-w-domu-spotkan-z-historia-bezplatne-warsztaty-dla-dzieci-i-doroslych-oprowadzenie-kuratorskie-i-wiele-innych>) [dostęp: lipiec 2018]).

## Wartość fototechnologii, wartość sztuki fotografii

Role artystów fotografików, w tym artystów reportażu, zmieniają się wielotorowo. Te zmiany wynikają z przekształceń sceny medialnej, postępu technicznego, przeobrażeń stylu obrazowania (czyli zmian w obrębie *scopic regime* współczesności, por. Jay 1993), a także od społecznego zapotrzebowania na sztukę, w tym również od rynku sztuki itd. Różne gatunki fotografii zajmowały uwagę teoretyków, krytyków, publiczności wraz ze wzrostem ich widoczności w świecie społecznym, a w węższym zakresie – w świecie kultury. Określenie „fotografia artystyczna” przypisywane jest różnym jej gatunkom, projektom przygotowywanym w określonych ramach estetycznych i ideowych. Narodziny, uznanie środowisk artystycznych, a także przekształcenia sztuki reportażu fotograficznego mogą posłużyć jako przykład paralelności zmian w rozwoju mediów elektronicznych i artystycznych tendencji wypracowywanych w różnych okresach rozwoju fotografii, tworzących nowe wizualne środowisko.

W dobie kultury partycypacji artystom fotografikom i artystom korzystającym z fotografii w swoich projektach przybyła konkurencja w postaci amatorów. Udział amatorów w kształtowaniu ikonosfery zaowocował przekształceniami środowiska zawodowego fotografików i fotoreporterów, a także zmianami kryteriów oceny jakości produkcji fotograficznej (o czym była już mowa). I tak jak dzięki kryzysom wartości dokonują się przemiany w kulturze (por. Baker 2006), podobnie w sztuce poprzez kryzysy wartości artystycznych rozwija się nowa jakość, której można próbować się przyglądać na wybranych przykładach. Ważne są także odpowiedzi na pytania o rolę fotografii w świecie mediów, a także jak artyści fotograficy sami rozumieją sztukę fotografii<sup>5</sup>.

„Prawdziwa sztuka jest zawsze współczesna” zapewniał w jednym z aforyzmów Oscar Wilde, a myśl ta oddaje uniwersalne znaczenie sztuki i podziw dla jej wytworów, niezależnie od stopnia zrozumienia ich treści. Niektóre fotografie-ikony zyskały już taki uniwersalny wymiar, mimo rozlicznych kontrowersji, których echa pokutują w roz-

<sup>5</sup> Materiał badawczy pochodzi z wywiadów z artystami przeprowadzonych w latach 2014–2016 (w IFIS PAN), a także z fotograficznych galerii tradycyjnych i internetowych.

ważaniach o kulturze do dziś. Terry Barrett zauważa, że pytanie, czy fotografia jest sztuką, budziło wiele dyskusji w latach 60. i 70. XX wieku („i nadal jest aktualne”, Barrett 2014: 175). W wymienionym okresie Pierre Bourdieu przeprowadził analizę prawomocności i uznania wobec takich sztuk jak kino czy fotografia, co obecnie jest nieaktualne (Bourdieu [1965] 2012: 261). Wiele jego uwag nie odnosi się do tego medium dziś, ale także w czasach ich pisania nie było oczywiste, że „Wysiłek niektórych zapaleńców, aby uczynić fotografię w pełni prawomocną dziedziną sztuki, prawie zawsze wydaje się głupi i desperacki. Nie potrafią bowiem wpłynąć na społeczny odbiór fotografii, który jest najsilniej przywoływany, kiedy ktoś próbuje go zanegować” (Bourdieu [1965] 2012: 263). Z podobnego okresu pochodzi odmienne ujęcie problemu, zaproponowane przez teoretyka sztuki fotografii, a także fotografa z dawnej, PRL-owskiej rzeczywistości kulturowej, Witolda Dederki<sup>6</sup>: „fotografia artystyczna nie przez wszystkich jest uważana za sztukę, ponieważ rzekomo fotografowanie jest czynnością automatyczną, wynik ostateczny zaś niezależny od woli fotografa. Stanowisko to nie wydaje się słuszne. Fotografia może być niekiedy sztuką w tej samej mierze, jak i malarstwo” (Dederko 1960: 22–23). Fotografia dawno już uzyskała status sztuki<sup>7</sup> (czego dobrym przykładem jest jej obecność w galeriach sztuki i muzeach<sup>8</sup>), a zatem uwaga Bourdieu jest już archaiczna. Jednakże, z drugiej strony, gdy uwzględnimy społeczny odbiór, to częściowo rację autorowi przyznamy<sup>9</sup>, zauważając jednocześnie, że takie rozumowanie

<sup>6</sup> Witold Dederko jest klasykiem polskiej teorii fotografii, jego prace zostały wznowione w bieżącym stuleciu, wśród fotografów niektóre zyskały status „kultowych” (<https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/publikacje/7425-swiatlo-i-cien-w-fotografii-dederko-wydanie-drugie> [dostęp: lipiec 2018]).

<sup>7</sup> Wątpliwości co do charakteru fotografii nie są tu niczym nowym, np. Roland Barthes pisał: „Fotografia rzeczywiście może być sztuką, jeśli nie ma już w niej żadnego szaleństwa, gdy jej noemat ulega zapomnieniu i gdy skutkiem tego jej istota już na mnie nie działa” (Barthes 1996: 198).

<sup>8</sup> Barrett zaproponował odpowiedź „pragmatyczną”: „biorąc pod uwagę konsensus instytucjonalny: większość muzeów sztuki mieści obecnie kolekcję fotografii” (Barrett 2014: 175).

<sup>9</sup> Bardzo łatwo można uznać, że fotografią jest codzienna praktyka właścicieli aparatów fotograficznych w różnych formach, w tym także w smartfonach. I – rzeczywiście – jako działalność „pospolita” fotografia uznania pewnie nie ma i jako taka, tego powszechnego uznania mieć nie musi.

jest typowe dla myślenia potocznego. Błędem ujęcia Bourdieu wydaje się uznanie fotografii za monolit.

W nowszych opracowaniach teoretycznych dotyczących fotografii raczej śledzi się drogę jej usamodzielnienia jako sztuki, niż rozważa status (np. Barrett 2014: 175 i nast.; Rouillé 2007: 270 i nast.). Charlotte Cotton w pracy *Fotografia jako sztuka współczesna* w jednym z rozdziałów „opisuje szeroką gamę współczesnych praktyk fotograficznych, nawiązujących do naszej wiedzy o obrazach. Zwracamy tu uwagę na próby remake’ów sławnych zdjęć oraz imitacje znanych obrazów, takich jak reklamy prasowe, kadry filmowe, nagrania z systemów monitoringu czy fotografie z dziedziny nauki” (Cotton 2010: 10). Wątpliwości dotyczące jakości sztuki pojawiają się w odniesieniu do oceny konkretnych prac, a nie fotografii jako takiej.

Wspomniany zaś Witold Dederko odwołuje się tu do tradycji krytyki XIX-wiecznej, zapoczątkowanej przez Baudelaire’a, rozpowszechnianej w pracach estetycznych, gdy mowa o maszynowym charakterze fotografii. Natomiast zestawienia fotografii i malarstwa przetrwały wiele estetycznych przełomów w rozumieniu fotografii (por. Rouillé 2007: 273 i nast.). Odniesienia do malarstwa w przekazach medialnych omawiane są w pracach akademickich (por. Wright 2012); obserwowane są także przez współczesnych praktyków fotografii: „fotografia jest w jakiś sposób ekwiwalentem pracy malarza. Gdzieś te dwie rzeczy się, dla mnie, spotykają i łączą” (W12). Jeśli malarstwo bezdyskusyjnie należy do dziedziny sztuk, to fotografia niekiedy nadal zależna jest od uznania świata teoretyków i krytyków: „Mam kolegę malarza, z którym często rozmawiamy, to on mówi: to, co powiedzą krytycy, to jest sztuką” (W5). W wypowiedziach pojawiały się też uwagi, że sztuka uczy w szczególny sposób, nie chodzi bowiem o edukację formalną, o nowe wiadomości – sztuka ma inspirować, uczyć wrażliwości: „fotografia nie może być sztuką, tylko fotografia jest narzędziem do tworzenia sztuki. (...) sztuką jest stan umysłu. I myślę, że fotografia może być narzędziem do przekazywania pewnych idei na poziomie artystycznym” (W0/1).

Podobne uwagi znaleźć można w myśli krytycznej poświęconej fotografii, o strategiach i stylach artystycznych pisała Charlotte Cotton (2010), natomiast André Rouillé zauważa, że alians sztuki i fotografii dokonał się dopiero w latach 80. XX wieku, fotografia zyskała wówczas „status materii artystycznej (Rouillé 2007: część III).

Badani zwracają uwagę, iż pojęcie sztuki nieustannie się zmienia, wymyka się definicjom. Poza tym – fotografia sztuką bywa<sup>10</sup>, staje się, czasami jest sztuką: „Bywają fotografie, które są sztuką. Bywają takie fotografie” (W5), ale część respondentów podkreślała relatywizm i intersubiektywność w ocenie fotografii i jej wartości artystycznej i dokumentalnej. Wskazywano też na inspirującą moc sztuki, mobilizującą odbiorcę do wysiłku intelektualnego i duchowego, której zadaniem jest pobudzanie widza do refleksji, co jest ważnym kryterium artystyczności fotografii. Zdaniem niektórych respondentów ważny jest też „sam fakt oddziaływania” fotografii (W5). Podkreślano, że fotografia jest narzędziem, dzięki któremu artyści tworzą sztukę. I to ostatnie sformułowanie nie jest do końca precyzyjne – artyści multimedialni wykorzystują fotografię jako element swoich projektów, bądź jako część dokumentacji pracy artystycznej<sup>11</sup>, dzieło końcowe nie musi opierać się na zapisie fotograficznym czy filmowym.

Co ciekawe, wielu badanych włączało w obszar sztuki także fotografię reportażową, nie zawsze utożsamianą z fotografią artystyczną<sup>12</sup>. Jednakże obecnie fotografia prasowa jest zaliczana do dziedziny sztuki, co wynika z historii fotografii: zdjęcia prasowe stają się klasyczne, ikoniczne, wchodzą do kanonu widzenia danej epoki. Nie chodzi tu o każde zdjęcie, które się w prasie czy informacyjnych serwisach internetowych ukazuje<sup>13</sup>. Zapotrzebowanie na zdjęcia ikoniczne w dalszym ciągu jest

<sup>10</sup> W opinii respondenta: „ogólnie, chyba fotografia jest w kanonie sztuki, została zaliczona. Ale chyba nie zawsze akt powstania fotografii musi być od razu zakwalifikowany jako sztuka. Fotografia bywa sztuką” (W7).

<sup>11</sup> Na przykład amerykańska artystka Amy Karle przygotowuje zazwyczaj dokumentację przed przystąpieniem do projektu, fotografuje swoje działania w trakcie, a także dokumentuje wygląd obiektów tuż przed wystawą. Zdjęciami dzieli się na Facebooku, Instagramie i na własnej stronie: <https://www.amykarle.com/>. Natomiast z polskiej artystycznej rzeczywistości warto przywołać fotografię Władysława Hasióra, dla którego zdjęcia były ważnym narzędziem obserwacji świata, obecnie mają charakter dokumentujący scenierię PRL-u, ukazują się w serii Not.Fot wydawanej przez Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem.

<sup>12</sup> „Fotografia prasowa zdecydowanie gdzieś wokół elementu sztuki krąży” (W9); „Fotografia jest sztuką, to oczywiste. To takie łączenie świadomości i obrazu. Reuters tego wymaga” (W14). Niezależnie zatem od tematu i funkcji fotografia uznawana może być za sztukę.

<sup>13</sup> Jak zauważa jeden z respondentów, „fotografia jest sztuką w pewnym sensie (...) tak jak z pisaniem, z pisarstwem, że nie każdy napis jest wierszem, nie każdy esej jest

duże; ponieważ umożliwiają wgląd w wydarzenia i ich intuicyjną interpretację, stanowią pigułki sensów i znaczeń.

Fotografia artystyczna w wypowiedziach była rozumiana w tradycyjny sposób, jako „fotografia kreatywna, taka fotografia, która nie jest dedykowana do świata prasowego, tylko bardziej do świata galeryjnego, (...) to jest dość duża różnica bo jedno dotyczy tego jak jest, a drugie dotyczy tego jak ja to odczuwam” (W2). Emocje, wyznacznik oddziaływania sztuki, jest tu i w innych wypowiedziach bardzo eksponowany. „Fotografia prasowa może wywoływać skrajne emocje, bo pokazuje też silne emocje, to jest bardzo zbliżone do działań dramatycznych artystów; np. fotoreportaż wojenne (...) fotografia reporterska” (W21). Fotografowie z innych kręgów kulturowych także podchodzą podobnie do znaczenia fotografii, np. Elliot Erwitt w wypowiedzi w filmie dokumentalnym *Nowojorska ulica w obiektywie (Everybody Street, reż. Cheryl Dunn, 2013)* zaznacza, że „Dobre zdjęcia oświecają, bawią, śmieszają, wywołują emocje, uczą”. A co jest kluczowe – „Fotografia musi budzić emocje – pozytywne, negatywne, wszystko jedno. Nie może być bezbarwna, musi jakoś przemawiać do widza”. Erwitt odnosi się tu do fotografii dokumentalnej, i jest to o tyle interesujące, że podważana jest jej moc w tym zakresie. Jak pisał André Rouillé, „prawda dokumentu nie jest prawdą ekspresji”, wskazując na kryzys w dziedzinie dokumentowania rzeczywistości<sup>14</sup> (Rouillé 2007: 159). Powyższe wypowiedzi wskazują na odwrotną tendencję, na spore możliwości fotografii w tym zakresie.

W opiniach respondentów sztuka ma wyjątkowe oddziaływanie emocjonalne, a także uczy przeżywania emocji. Emocje stają się tu kategorią nadrzędną także w odniesieniu do twórcy, który się nimi kieruje: „To jest ważne, żeby zawrzeć emocje, które tam przeżywasz, w tym zdjęciu” (W11). Poza tym motywacja do pracy także jest zbudowana z emocji: „To zwykle są jakieś emocje. To zwykle są jakieś emocje, które muszą z siebie w jakiś sposób wyrzucić” (W12). W publicznych wypowiedziach

dziełem sztuki. Nie każde zdjęcie, w związku z tym również, jest dziełem sztuki. Jest znakiem, jest jakimś dokumentem, dowodem” (W12).

<sup>14</sup> Rouillé argumentuje, że fotografia-dokument była zbyt związana z poprzednim, przedcyfrowym paradygmatem, by nadal pełnić swoją funkcję: „Ta najbardziej oczywista przez ponad pół wieku forma obrazu-akcji nie jest już w stanie podążać za wydarzeniami. Tak więc jednym z aspektów fotografii-dokumentu jest utrata więzi ze światem lub schyłek obrazu-akcji” (Rouillé 2007: 159).



fotografów także pojawia się ten aspekt, np. David LaChapelle w filmie dokumentalnym *Wizualne szaleństwo. Zwariowany świat Davida LaChapelle* podkreśla, że w trakcie sesji zdjęciowej „wszyscy budujemy atmosferę napięcia i ekscytacji; gdy robisz zdjęcie, te emocje są dla mnie bardzo ważne”. Emocje naznaczają kategorie interpretacyjne, czyniąc z przeżycia wartość estetyczną. Ponadto emocje jako treść zdjęcia stanowią ważny motyw wskazujący na etyczne aspekty sytuacji, a jak mówią respondenci – w opisie świata są one znacznie ważniejsze niż obiekty. Omawiając ten temat, badani stawiali się niekiedy w obu rolach – twórcy i odbiorcy sztuki:

Ja muszę poprzez sztukę (...) odczuć coś więcej i głębiej, tak? I to mam w przypadku muzyki i patrzenia na obrazy jakiegoś, że podczas obserwowania, nie wiem..., czy to może być fotoreportaż, czy..., czy... jakiegoś zdjęcie kreacyjne, czy obraz, ja muszę w pewnym sensie doznać takiej pewnej kontemplacji tego dzieła, (...) później dopiero wchodzę w treść tego co to przedstawia (W10).

Można się zastanawiać, czy jak uważa jeden z badanych, „w świecie takich supermożliwości technicznych, to czy coś jest sztuką, czy coś nie jest sztuką, już tak dramatycznie się zatarło, że to w zasadzie jest nie do określenia, ponieważ w zasadzie nie ma kryteriów” (W13). Kryteria zapewne są, ale trudno ustalić jeden kanon tych kryteriów; często mogą być ze sobą sprzeczne, natomiast mówią one o wartościach, jakich człowiek poszukuje w sztuce (por. Barrett 2014: 219–222). Kryteria takie pojawiają się w wywiadach, zarówno w myśleniu o fotografii, jak i o własnych projektach fotograficznych, a także w czasie oglądania zdjęć. Prywatnie odbiorcy kierują się różnymi wskaźnikami, nie zawsze potrafią je nazwać czy zdefiniować, ale to one decydują o ocenie i sympatiach wobec konkretnych fotografii czy innych obiektów artystycznych. Wątpliwości dotyczyły też samego pojęcia „artystyczności” fotografii, „uznajmy, że zdjęcie artystyczne prezentuje coś więcej, niż materia ukazana na tym zdjęciu, czyli poprzez swoją kompozycję, światło, czy zbitkę symboliczną, która znalazła się na zdjęciu, to zdjęcie kreuje jakąś niematerialną treść, prawda?”<sup>15</sup> (W13). Badany podsumował tę niematerialną treść jednym słowem: „przekaz”.

Kategoria piękna prawie w ogóle nie pojawiła się w wypowiedziach respondentów; jeden z nich (W13) zauważył, że to, co artystyczne,

<sup>15</sup> Podobne opinie wygłaszali też inni respondenci, aby uznać fotografię za wartościową: „nie może to być sztuka dla sztuki, jakiś obrazek, ale żeby to coś większego z sobą niosło” (W19).

nie musi być piękne. Takie podejście wynika z przekształceń sztuki i estetyki w XX wieku<sup>16</sup>. Zdaniem Dederki „Fotografia jako suchy dokument nie jest piękna, choćby przedmiot był najpiękniejszy. Ten sam przedmiot, przybrany na obrazie w piękną formę, tworzy piękne dzieło, gdyż wtedy dopiero posiada treść artystyczną. (...) [która] jest syntezą wszystkich elementów dzieła sztuki, zależną w równej mierze od formy, treści fabularnej i emocjonalnej” (Dederko 1960: 17). Ewaluacja fotografii wydaje się zatem dyskusyjna i subiektywna, analizując i oceniając fotografię, odbiorca uruchamia własne kategorie i zestawy wartości estetycznych, etycznych i innych. Witold Dederko zaznacza, że artysta fotograf może jeszcze powrócić do dawnego obrazu (negatywu) i przygotowuje kolejne jego wersje: „Taka jest właśnie istota twórczości fotograficznej. Samo wykonanie pozytywu jest właściwie procesem odtwórczym, rzemieślniczym. Jest wykonaniem projektu, którego bodźcem było głębokie przeżycie wewnętrzne artysty”<sup>17</sup> (Dederko 1960: 21). Istotne wydaje się tu doświadczenie niemal ekstremalne, wynikające z wrażliwości artystycznej. Nie można tworzyć fotografii bez pasji, bez wyjątkowego zaangażowania, na co wielokrotnie wskazywali respondenci w kontekście sukcesu w zawodzie fotografa<sup>18</sup>.

Respondenci podchodzili też dość pragmatycznie do pojęcia artysty w fotografii, jak zaznaczył jeden z fotografów, fotografia „jak każda sztuka rządzi się prawami matematycznymi” (W4), artyści potrafią po-

<sup>16</sup> Na temat kryzysu kategorii piękna pisano od dawna, np. „W tym samym czasie, kiedy filozofowie wyrzekli się idei piękna obiektywnego, artyści i krytycy wyrzekli się idei piękna klasycznego. Byli to pierwsi romantycy” (Tatarkiewicz 2004: 155). W 1972 roku Władysław Tatarkiewicz wyjaśniał, że mimo iż „Przez wiele pokoleń piękno było na czele nie tylko teorii estetycznej, ale również praktyki artystycznej”, w odniesieniu do dzieł sztuki współczesnej – zarówno literatury, jak i malarstwa – kategoria ta wydaje się niewłaściwa (s. 157). Do przekształceń w sztuce i estetyce nawiązuje wielu badaczy, np. Wolfgang Iser (2005); w odniesieniu do fotografii temat ten poruszają szkice zebrane w tomie *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia* (Zawojski, red., 2017).

<sup>17</sup> W przypadku fotografii dokumentalnej i prasowej zniechęca się do przeróbek raz zarejestrowanych ujęć (o czym była mowa w rozdziale 3).

<sup>18</sup> Pasja i przyjemność czerpana z wykonywanego zajęcia należą w opinii badanych do warunków sukcesu, we wszystkich analizowanych wywiadach pasja pojawiała się 44-krotnie, powiązana z innymi czynnikami. Np. „Na pewno musi to być pasja, zainteresowanie. Bo to nie jest zawód, który można uprawiać nie wiem, z nastawieniem, że na przykład robimy zdjęcia dla pieniędzy. (...) pasja, dużo pracy, odrobina talentu” (W15).

sługiwać się świadomie zasadami kompozycji zdjęcia wzorowanymi na matematyce: „Oczywiście jest całe mnóstwo fotografów, którzy robią to nieświadomie i wychodzi to rewelacyjnie, ale tym się różni zawodowiec od amatora, że zawodowiec w każdym momencie, jeżeli zajdzie taka potrzeba, wykorzysta wiedzę i narzędzia, które posiada do tego, żeby zrobić prawidłowe zdjęcie...” (W4).

Warto wspomnieć o „niezamierzonym artyzmie”, na co zwracali uwagę respondenci, mówiąc też o „nieświadomych ujęciach” amatorskich. Niezamierzone piękno wydaje się jedną z nieoczekiwanych konsekwencji popularyzacji fototechnologii. Przypadkowość tego, co piękne, przypadkowość artyzmu niektórych obrazów zarówno profesjonalistów, jak i amatorów, wpływa na rozumienie charakteru fotografii jako sztuki. Czynniki „multi”, czyli seryjność w fotografii, dla niektórych jest sposobem pracy, z serii zdjęć fotograf wybiera to najlepsze. W innych przypadkach seryjność jest sensem i celem. Na przykład w aerofotografii, w fotografii lotniczej, gdy celem jest objęcie jak największego terenu, seryjność jest koniecznością. Nie oznacza to tylko praktycznego wymiaru, zdaniem krytyków takich jak Beaumont Newhall, nawet w odniesieniu do fotografii seryjnej zdepersonalizowanej, wykonywanej przez automatyczne urządzenia (jak np. w czasie drugiej wojny światowej), można stosować kategorię piękna. Cel militarny, użyteczność taktyczna nie wykluczyły uroku takich fotografii: „To szczególne piękno jest niezamierzonym produktem ubocznym, który niczego nie zmienia w sytuacji estetycznej tego rodzaju mechanicznych badań natury” (Kracauer 2008: 40).

Według części badanych fotografia bywa sztuką, gdyż nie każde zrobione zdjęcie zasługuje na to miano: „Sztukę rozumiem na pewno jako umiejętność wyrażenia siebie, jako wyrażenie tego autorskiego pierwiastka do działalności, jako działalność twórczą, tworzenie czegoś, ale tworzenie czegoś nie w sposób zautomatyzowany” (W9). Niekiedy respondenci nawiązywali do szczęścia, przypadku i przygotowania na ten przypadek, czyli do „odpowiedniego momentu”. Jeden z badanych odwołuje się do tego właśnie czynnika, mówiąc, że sztuka w fotografii to „ujęcie jakiegoś ciekawego momentu. I myślę, że pod tym względem jest to dzieło sztuki. (...) Dobre zdjęcie jest ponadczasowe” (W19). Jednak czy samo „chwytanie momentu” spełnia warunek ponadczasowości? „Odpowiedni moment” przewija się jak mantra w wielu wypowiedziach, dotyczy najczęściej zbiegu okoliczności. Natomiast autor podręcznika fotografowania, podręcznika „o czystej radości naciskania spustu migawki”

(McNally 2009: xv), zatytułowanego *Uchwycić moment*, rozumie to pojęcie szerzej, pisząc także o fotografii studyjnej, gdzie przypadek nie może zdominować pracy fotografa. „Chwywanie momentu” oznacza bowiem zadanie fotografa, by wysiłek wkładać w takie przygotowanie kadru, iż zdjęcie będzie zachwycało jako niepowtarzalne i wyjątkowe.

Fotografia czy film dokumentalny nie zawsze będą mieć charakter uniwersalny, nie zawsze będą spełniać kryteria sztuki, mogą być jedynie utylitarnym, medialnym świadectwem rzeczywistości społecznej. Rozpowszechnienie idei „chwytania momentu” wynika z teorii „decydującego momentu” Henriego Cartier-Bressona (2005). Tu wchodzi kryterium istotności tego momentu dla uchwycenia sensu danego zjawiska, miejsca<sup>19</sup>; niekoniecznie od razu dla dziejów kultury, społeczeństwa, danego kraju czy świata. Aczkolwiek uchwycona odpowiednio chwila jest w stanie uchwycić prawdę ogólną. Ikoniczność zaś taką siłą uniwersalnej prawdy dysponuje. Powstałe w ten sposób zdjęcia sprawdzają się też jako tworzywo socjologii artystycznej (zdjęcia ikoniczne, materiały dokumentalne), jeśli przygotowywane są w ramach projektu uwzględniającego problematykę społeczną czy kulturową.

Sztuka „to jest kwestia pewnej świadomości” (W12), podkreślano znaczenie indywidualnego stylu. W wypowiedziach nie pojawiały się określenia oryginalny, mówiono o niepospolitości, o niebanalnym charakterze sztuki: „niebanalny... obraz sfotografowany<sup>20</sup>, z ciekawym wątkiem, to też jest dla mnie dzieło sztuki. Coś, co ubogaca, co powoduje, że człowiek może się nauczyć czegoś ciekawego, coś zobaczyć... (...) w taki sposób mnie rozwijała sztuka” (W19).

Czas jest też takim kryterium uznania dzieła fotografa/fotografika/fotoreportera. Uznanie oznacza dla fotografików i fotoreporterów trwa-

<sup>19</sup> David Davies przytacza wyjaśnienia, jakich Cartier-Bresson udzielił 20 lat po ogłoszeniu teorii decydującego momentu: „Aby «nadać światu znaczenie» niezbędne jest poczucie zaangażowania w to, co uchwytuje się poprzez wizjer aparatu. Nastawienie takie wymaga koncentracji, zdyscyplinowanego umysłu, wrażliwości i wycucia geometrii” (w tekście *The Mind's Eye*; cyt. za: Davies 2013: 200). Postawa fotografa kształtowana jest zarówno poprzez komponenty etyczne, jak i estetyczne. Pojęcie „momentu” fotograficznego omawia wielu autorów, przypomnę spostrzeżenie rosyjskiego fotografa, Aleksandra Rodczenki, że zdjęcia migawkowe (trwające 1/10 sekundy lub krócej) stanowi „przykład pierwszej wielkiej konfrontacji między sztuką i fotografią, walkę między wiecznością i momentem” (cyt. za: Stiegler 2009: 137).

<sup>20</sup> Wielu respondentów zwracało uwagę, że „sztuka nie może być banalna” (W10).

łą obecność ich prac w sferze publicznej, nie tylko we własnym kręgu. Jeden z badanych zaznacza, że o uznaniu można mówić „dopiero wtedy, kiedy ktoś nas doceni. Kiedy będą właśnie nasze fotografie gdzieś wisiały. To wtedy będę się czuł artystą, będę się czuł doceniony” (W16). Nie chodzi o to, że zdjęcia będą „wisiały w sieci”, ponieważ takich jest pełno, tu chodzi o odbitki, na które będzie zapotrzebowanie prywatnych odbiorców, instytucji publicznych, galerii. Zdarzały się też opinie, że fotografia „Absolutnie nie jest to sztuka, ponieważ tego nie wiemy jeszcze...” (W8), to czas pokaże wartość artystyczną konkretnych zdjęć, cykli i projektów (także respondent W0/1 tak sądzi).

Zdania były zatem podzielone, niektórzy uważali, że fotografia czy też jej część jest/bywa sztuką (W15, W6, W7). Dla innych (np. W16, W21, W14) włączenie fotografii do sztuki było bezdyskusyjne: „Fotografia jest sztuką to oczywiste. Ma wywoływać uczucia, wrażenia, emocje” (W21), ale jak zaznaczali respondenci, jest sztuką „tylko sztuką trudną bardzo” (W2). Może być to efekt własnych przemyśleń bądź edukacji, gdyż w teorii fotografii pojawiają się takie ujęcia<sup>21</sup>, artystyczna jest ekspresją duszy artysty, wyrasta z jego przeżyć i dążeń. W sztuce ważna jest lekkość, a do bycia artystą „trzeba dużo pracy, szczęścia, ale i trochę talentu” (W11).

Natomiast uciekanie od konieczności zdefiniowania wydaje się tu zrozumiałe, określenie pola sztuki w badaniach estetycznych nie jest łatwe, a pytanie kierowane było do praktyków, nie teoretyków. Bycie artystą, jak zauważają niektórzy respondenci, „to stan ducha”, ale też zawód. I to, według opinii jednego z respondentów: „jest cholernie ciężki zawód. (...) To jest wieczne szarpanie się, szarpanie się ze sobą, z rzeczywistością, z pieniędzmi. To jest trudny zawód no, po prostu, trudne życie...” (W0/1). Respondenci podkreślali jednak własne zaangażowanie, a także przyjemność płynącą z wykonywania takiego zawodu: „Wybrałem to, chcę to robić, sprawia mi to przyjemność, staram się to robić jak najlepiej” (W8); „Ja mam ten komfort, że robię to co lubię i jeszcze mi za to płacą” (W3); podobnie także (W14), zauważając, iż przyjemność łączy się tu z byciem rozpoznawalnym i z działaniami autorskimi.

Wykonując różne zadania zawodowe czy reporterskie, czy artystyczne, czy też zlecenia prywatne, niektórym respondentom udaje się

<sup>21</sup> Np. Witold Dederko pisał: „Sama czynność fotografowania to nie tylko naciśnięcie spustu migawki. To wynalezienie, nieraz żmudne, najlepszego, specyficznego dla danego artysty punktu widzenia przedmiotu” (Dederko 1960: 20).

docierać do sfery sztuki, aczkolwiek rozumianej niekiedy w dość uproszczony, skromny sposób. Z ich wypowiedzi wynika, że dobra fotografia – niezależnie od gatunku – powinna wypełniać podstawowe standardy techniczne, ale ważne są reakcje odbiorców. Podkreślano także intersubiektywny charakter sztuki fotograficznej<sup>22</sup>: „zdjęcia muszą przemawiać”, „obraz rodzi się w głowie odbiorcy” (W0/1). Sztuka fotografii rozumiana jest jako proces interakcji między zamysłem fotografika, obrazem a odczytaniem znaczenia emocjonalnego, intelektualnego, duchowego przez widza.

## Fotografia z natury swej socjologiczna

Warto zwrócić uwagę na sprzężenie zwrotne między socjologią a fotografią<sup>23</sup>. Fotografia daje także możliwość rozpoznawania gestów i znaków, stanowi lekcję czytania kultury, służy celom antropologii kulturowej (por. Collier, Collier 1986; Olechnicki 2003). W analizach znaczenia fotografii napotykamy rozumienie praktyk artystycznych podkreślające także ich inne aspekty: „zastosowanie fotografii artystycznej w jej roli dokumentacyjnej. Rozpoczynamy od podejścia najbardziej – by tak rzec – antydzienikarskiego, określanego mianem *aftermath photography* i polegającego na dokumentowaniu skutków katastrof społecznych lub ekologicznych” (Cotton 2010: 9). Fotografia reporterska, w tym wojenna, stanowi osobną dziedzinę; zazwyczaj traktowaną odrębnie niż projekty artystyczne,

<sup>22</sup> „Ten zawód to jest taki zawód ekshibicjonistyczny. Ekshibicjonizm ma to w sobie, że z jednej strony jest fajny, a z innej koszmarny. I myślę, że najważniejszą dla mnie w tym momencie rzeczą jest olbrzymia chęć zderzenia się z widzami, z publicznością. Chęć podejmowania trudnych tematów, chęć rozmów z osobami, które oglądają te fotografie, i to mi daje satysfakcję” (W0/1).

<sup>23</sup> Dyskusję na temat charakteru „fotografii socjologicznej”, powiązań między dziedzinami, kontrowersji, jakie budzi wspomniane określenie, przedstawia Alfred Ligocki (1987: 5–46). Za temat swojego opracowania uznał „odkrywcze ukazywanie przez fotografię zjawisk społecznych, a więc sytuacji, w których fotografia je poznaje jakby równoległe z socjologią. Fotografię taką zamiast dyskusyjnego określenia «socjologiczna» wolę nazywać «fotografią społeczną»” (s. 40).

które są prowokacją czy komentarzem do naszych czasów. Przykładem prowokacji i komentarza są np. prace Spencera Tunicka<sup>24</sup>, który w swoich projektach fotograficznych korzysta z nagich ciał jako tworzywa do fotograficznych projektów, jak to czyni Spencer Tunick, tworząc „ciałobrazy” – *bodyscapes*. Jego prace zwracają uwagę na kult ciała w kulturze współczesnej, a poszczególne projekty odnoszą się do ważnych zagadnień społecznych i kulturowych. Ambicją jednego z projektów, *Naked States*, był portret współczesnej Ameryki, zdjęcia realizowane były w każdym z 50 stanów. Nie jest to zatem twarz społeczeństwa, a raczej jego dosłowne, a także symboliczne, ucieleśnienie. Komentarzami do zjawisk kultury są też postmodernistyczne zabawy Sally Potter, Cindy Sherman czy intertekstualne projekty Davida LaChapelle<sup>25</sup>.

Postawa niektórych fotografów-respondentów bardzo wyraźnie wskazuje na ich fascynację procesem powstawania zdjęć, reportażu, w centrum którego jest człowiek z jego światem, codziennością, problemami. Umiejętności komunikacji wynikają nie tylko z osobowości reportera, ale też z odpowiedniego wykształcenia i kompetencji w kontaktach z ludźmi, w których ważne jest „przygotowanie do zrozumienia problemów drugiego człowieka. (...) fotografowie często kończą socjologię, etnologię, dziennikarstwo. Kierunki, które pozwalają na umiejętność postawienia się w miejsce drugiego człowieka i zrozumienia jego problemów” (W9).

Ta wypowiedź wskazuje, dlaczego te kontakty międzyludzkie są tak ważne, a także potwierdza praktyczne znaczenie wskazówek przygotowywanych dla dziennikarzy. Wśród rozmaitych zaleceń dotyczących reportażu „studiowanie środowiska” uważane jest za podstawowy obowiązek reportera: „Każdy pisarz, także nie-realista, potrzebuje studiów środowiska, a każde studium środowiska jest reportażem” (Wolny-Zmorzynski 2004: 179). „Niemał naukowe studiowanie środowiska” może nie pojawiało się jako ważny element pracy fotoreportera, ale w wielu wypowiedziach podkreślano umiejętność patrzenia, zmysł obserwacji i ciekawość świata.

<sup>24</sup> <https://www.spencertunick.com/> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>25</sup> Natomiast portreściści sław, tacy jak Annie Leibovitz czy w Polsce Krzysztof Gierałtowski, współtworzą obraz kultury współczesnej, jednakże ich poszukiwania nie wynikają z założeń natury badawczej, lecz artystycznej. Sesje z gwiazdami wpisują się w tradycję malarstwa portretowego z uwzględnieniem przemian stylu plastycznej reprezentacji i przemian stylów życia w kulturze współczesnej.

Reportaż jako opisanie świata jest śledzeniem zależności społecznych, ukazuje stan kultury, jest rejestrowaniem stanu faktycznego, a tym zajmuje się także socjologia. Fotografie reporterską i jej funkcje, a także znaczenie reportażu dla powstania fotografii socjologicznej opisywał Alfred Ligocki (1986). Niektóre z opisanych przez niego projektów można zaliczyć także do „fotografii humanistycznej”<sup>26</sup>; opisywana fotografia społeczna (zwana też „dokumentem społecznym”, Hacking, red., 2014: 304, i nast.) zaś była fotografią „zaangażowaną”, pełniła funkcje interwencyjne. W historii fotografii pojawiają się fale takich zainteresowań, związane z czasami kryzysów ekonomicznych i politycznych. Prawidłowości relacji między ludźmi, funkcjonowaniem w warunkach domowych, w pracy, w podróży, warunki życia, cierpienie, bieda itd., są przedmiotem tego rodzaju fotograficznych projektów. Fotografia reporterska, nawet ta newsowa, wskazuje nie tylko na palące problemy społeczne, czasami ukazuje także trendy w wizualizowaniu takie jak np. typowa dla tabloidowych mediów „pornografia żałoby”<sup>27</sup> itd. Fotografia uzupełnia obserwację socjologiczną, o ile działania socjologa fotografującego są rzeczywiście odpowiednio zaplanowane. Znakomite rezultaty w opowiadaniu o świecie można osiągnąć nie wyjeżdżając zbyt daleko, jak zauważył jeden z respondentów, „najciekawsze rzeczy to są na sąsiedniej ulicy (...)... spokojnie można wygrać Word Press Photo, robiąc materiał o swoim domu, prawda? Kto mieszka w naszym domu, jak się starzeje, prawda? Kto wychodzi, kto wchodzi?” (W11). Fotoreporter uważa, że to reportaż jest sposobem „interpretacji świata, tylko pytanie, czy to jest ciekawe nadal?” (W11). W ciągu XX wieku fotografia ze statycznej, dostojnej rejestratorki stała się subiektywną i bardzo osobistą relacją podkreślającą fragmentaryczność świata w całej jego intensywności.

<sup>26</sup> Zdaniem Rafała Drozdowskiego i Marka Krajewskiego oddziaływanie *The Family of Man* Edwarda Steichena przyczyniło się do nadawania zdjęciom reporterskim humanistycznego, humanitarnego charakteru (Drozdowski, Krajewski 2010: 19). Natomiast niesprawiedliwe wydaje się oskarżenie, że „Zapoczątkowana przez Steichena i kontynuowana przez Pawka (ale też np. przez organizatorów wystaw w rodzaju *World Press Photo*) konwencja «humanistycznego fotoreportażu» redukuje więc cały «świat przedstawiony» zdjęć reporterskich wyłącznie do roli *tworzywa*” (Drozdowski, Krajewski 2010: 19). Siła oddziaływania tych obrazów świadczy, iż świat utrwalony w tych obrazach to tylko tworzywo.

<sup>27</sup> Termin wprowadzony przez dziennikarza George’a Willa wskazuje na ekstremalne podejście do wizualizacji nieszczęść w mediach, naruszające granice dobrego smaku (por. Fink 1988: 34).



Natomiast we wspomnianym już filmie dokumentalnym *Nowojorska ulica w obiektywie* (wielu fotografów amerykańskich zademonstrowało postawy socjologiczne, ich podejście do zadań fotograficznych jest artystyczno-badawcze. Na przykład fotografka Martha Cooper wspomina, że studiowała antropologię, nazywa swoje widzenie i podejście do fotografii „etnograficznym”. Także Jill Freedman, inna amerykańska fotografka, twierdzi, że studiowanie socjologii i antropologii ukształtowało jej spojrzenie fotografa. Zasłynęła ona ze zdjęć osób w mundurach (np. album *Firehouse* z 1977 roku poświęcony strażakom), pierwszy raz pokazała np. codzienność policjantów: *Street Cops* (wystawa i album z 1981 roku). Freedman mówi też o zaszczycie i przywileju zrobienia dobrego zdjęcia ludziom, o powstrzymywaniu czasu. W trakcie pracy nad projektami ważnym przewodnikiem są dla niej emocje, twierdzi: „co chwila coś mnie wzruszało”. Tworzywem fotografii nie są tylko rejestrowane sceny, ale przeżycia fotografa. W tym samym filmie dokumentalnym fotograf Boogie, opowiadając o swojej pracy pokazuje przekraczanie granic, gdy np. w trakcie realizacji projektu wnika coraz głębiej w relacje międzyludzkie, a także w badane środowisko, tak niebezpieczne jak tworzone przez członków gangów ulicznych (album *It's All Good*<sup>28</sup>, 2006). W jego ujęciu nie tak ważne były same zdjęcia, co doświadczenie.

W toku narracji fotograf Joel Meyerowitz mówi o kulturze i o zrozumieniu świata. Fascynacja Meyerowitza fotografią miała źródło w obserwacji mistrza fotografii Roberta Franka przy pracy. „Myślę, że częścią tego, co kochają uliczni fotografowie, jest swego rodzaju mentalność, pozwalająca myśleć, że rozumiesz nie tylko fotografowaną osobę czy grupę, ale także całą otoczkę kulturową”. Człowiek na fotografii w warunkach naturalnych, ale też w wystudiowanym portrecie pojawia się wraz ze swoim życiowym doświadczeniem – wolnością, godnością, kreatywnością. Przypomnę, iż fotografie Franka z albumu *The Americans* są znakomitym świadectwem epoki segregacji rasowej, nierówności społecznych wynikających z polityki wewnętrznej, a także amerykańskiego patriotyzmu bez względu na wszystko (jako nadrzędnej wartości, flaga jest kluczowym motywem albumu). Fotograf ten był imigrantem, jego spojrzenie było wyjątkowe, dzieło, które obecnie jest

<sup>28</sup> Wybrane zdjęcia z albumu dostępne są na stronie <http://www.missrosen.com/publications-book-publishing/its-all-good-by-boogie-new-york-city-underworld/> [dostęp: sierpień 2018].

klasyczne<sup>29</sup>, nie zyskało aprobaty w Ameryce tamtego czasu (por. Ligocki 1987: 66–67). W wypowiedziach badanych, a także we wspomnianym filmie dokumentalnym odpowiedzialność jawi się jako ważny motyw (a czasami trudno określić jednoznacznie szkodliwość konkretnych praktyk fotograficznych<sup>30</sup>).

Z powyższego wynika, że fotograf ukazuje poprzez zdjęcia to, co nieznanne, choć może być bliskie w przestrzeni fizycznej. Fotograf czyni to nie tylko dla poznania i powiększenia wiedzy: widz powinien poczuć strach, grozę, trwogę, podziw. Zdjęcia fotoreporterskie też są komentarzem do rzeczywistości, odwołującym się głównie do emocji. Kodowane emocjami fotografie to: zdjęcie-szok, zdjęcie-wydarzenie, zdjęcie-komentarz, zdjęcie-zdziwienie, zdjęcie-lęk, zdjęcie-miłość, zdjęcie-wstyd itd. Ikoniczne zdjęcia przynależą do etyki i estetyki jednocześnie, można zobaczyć w nich działanie trzech wartości, sokratejskiej triady: prawdy, dobra, piękna. Fotografia z jednej strony działa ku znieczuleniu, ku zniweczeniu wrażliwości, gdy nadmiar cierpienia przestaje robić wrażenie na widzach (por. Sontag 2003). W przypadku znieczulenia niektóre emocje są znane tylko z fotografii. Z drugiej zaś strony fotografia może skłaniać do niepokoju, podziwu, radości lub przyjemności dzięki uwiecznionemu pięknu, niezwykłości, swojskości itd. Foucaultowskie widzieć – wiedzieć, zamienia się w widzieć – odczuć, widzieć – doświadczyć. Fotografia nie czyni tego jednak ku kontroli, ale ku uwolnieniu od stereotypowego widzenia i myślenia. Fotografia daje wgląd do innego świata, innego niż ten, w którym toczy się indywidualne życie widza.

Jeden z respondentów wskazuje na obserwację uczestniczącą jako metodę pracy. O swojej pracy mówi, że to fotografia socjologiczna (W16).

<sup>29</sup> Wybrane fotografie projektu są dostępne w sieci: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Robert-Frank.html>; <http://erickimphotography.com/blog/2013/01/07/timeless-lessons-street-photographers-can-learn-from-robert-franks-the-americans/> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>30</sup> Ustalenia prawne niekiedy nie nadążają za dynamicznie zmieniającym się światem mediów. Aczkolwiek badacze sugerują, iż etyczna refleksja powinna towarzyszyć zmianom charakteru mediów (por. Drożdż 2005: 512–513), wraz z generowaniem sposobów postępowania i ukształtowaniem mechanizmów egzekwowania wynikającego z tej refleksji prawa, co jednak nie zawsze jest możliwe. Problemem są na przykład sprawy nieetycznych zachowań użytkowników mediów społecznościowych. Amatorskie zdjęcia i filmiki naruszające prywatność, godność, czy ośmieszające ofiarę, zamieszczane w sieci (*cyberbullying*) też przyczyniają się do samobójstw (por. Hinduja, Patchin 2010; Mateus et al. 2015; Chen, Ho, Lwin 2017).

Wielu respondentów zwracało uwagę na obserwację zachowań ludzi, których fotografują. Ich projekty uwzględniają zatem nie tylko socjologiczne aspekty relacji międzyludzkich, ale też psychologiczne reakcje konkretnych ludzi, ważne są zwłaszcza emocje, a także możliwości aparatu do ich uchwycenia i nadania im formy dokumentalno-artystycznej. Podobne podejście, ważną postawę wskazuje kolejny respondent: „Człowiek z aparatem ma olbrzymi wpływ na to jak się ten obiekt obserwowany zachowuje i ja jestem przekonany, że jak nawet jakiś wewnętrzny szacunek czy wewnętrzne zainteresowanie, (...) powoduje to, że to zdjęcie jest lepsze” (W11). Potwierdza to wcześniejszą obserwację, że realizacja projektów w specyficznych środowiskach z postawą empatyczno-badawczą kształtuje spojrzenie fotografów, wzbogaca ich artystycznie.

Przed 1989 rokiem, jak zauważył jeden z respondentów, „Był jasny podział, że fotografia artystyczna to jedno, a reportaż to drugie. Do dnia dzisiejszego reportaż, dokument, mam wrażenie, klasyfikuje się w Polsce bliżej działalności dziennikarskiej niż działalności artystycznej (W9). Kolejny respondent stara się odnaleźć kryteria formalne różnicujące gatunki fotografii. Natomiast o sztuce w tej dziedzinie decydują przygotowania, zamysł reportażu, oddziaływanie społeczne, a także uznanie krytyki. Widzieć – wiedzieć przemienia się tu w widzieć – odczuć – wiedzieć, odczuć i doświadczyć, tak można zrozumieć zadania fotografów zanurzonych w rzeczywistości, dlatego też fotografia dokumentalna i reporterska ze swej natury jest „socjologiczna”.

## Socjologia artystyczna – wybrane projekty

Artystyczne zaplecze socjologii w postaci sztuki istniało od dawna, i to właśnie zaplecze uważam za podstawę socjologii artystycznej w odróżnieniu od socjologii sztuki, socjologii twórców czy socjologii wizualnej. Socjologia sztuki odnosi się do sytuacji tworzenia, do miejsca artefaktów w życiu społecznym i kulturalnym, wskazuje na powiązania przemian sztuki z przemianami społecznymi. Zadania socjologii sztuki określane są rozmaicie, najczęściej dotyczą kontekstu powstawania i funkcjonowania dzieła w kulturze: „przyznaję, że wobec samego wytworu sztuki socjologia jako nauka jest dość bezradna i niewiele ma w tej materii do

powiedzenia. Jej kompetencje badawcze wznoszą się natomiast przy poznawaniu kontekstu tego dzieła – jego tworzenia, obiegu, obecności i odbioru. Ufam, że do zrozumienia sztuki przyczynia się także poznanie owego kontekstu” (Golka 2008: 10). W socjologii artystycznej zaś nie chodzi o tożsamość artysty, o zagadnienia twórczości i recepcji dzieła. Te i związane z nimi zagadnienia są przedmiotem socjologii sztuki. Nie chodzi też o postulowaną przez Pierre’a Bourdieu „socjologię twórców”, która zajmuje się dziełem, artystą i polem produkcji artystycznej, próbując wyjaśniać dzieło poprzez badanie powiązań pomiędzy wymienionymi podmiotami (por. Heinrich 2010: 108–109).

Z kolei socjologia wizualna podejmuje różne wyzwania<sup>31</sup>, coraz częściej badacze zajmują się przygotowaniem wypowiedzi wizualnych – fotograficznych i filmowych, by wzbogacić wiedzę o rzeczywistości społecznej, przekształcaniach kultury, kontekstach funkcjonowania grup społecznych itd. Przykładem może być *A Manifesto for Visual and Filmic Sociology*, dokument opracowany przez socjologów z Centre Pierre Naville Filmic Sociology Group przy University of Evry Paris-Saclay we Francji. W *Manifestie* pojawiają się deklaracje, jak np. „Wizualna i filmowa socjologia otwiera nowe perspektywy. Celem jest zachęcanie socjologów do robienia zdjęć i filmów jako części ich pracy badawczej. Socjologiczne filmy dokumentalne lub zdjęcia<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Socjologia wizualna nie jest jednolitą dziedziną, na temat różnej interpretacji jej zadań pisali m.in. Rafał Drozdowski i Marek Krajewski: „Socjologia wizualna, starająca się patrzeć przez zdjęcie, upodabnia się do tradycji fotografii dokumentalnej, której początki łączone są z takimi fotografami jak August Sander czy Eugene Atget, jej w pełni już dojrzały okres np. z działalnością fotografów zespołu Roya Strykera pracujących dla Farm Security Administration (w Polsce natomiast – ze słynnym *Zapiskami socjologicznymi* Zofii Rydet), jej współczesność zaś – np. z «czystym dokumentalizmem» takich fotografów jak Berndt i Hilda Becherowie i z nurtem «hiperfotografii» (do którego zaliczyć można takich autorów jak Andreas Gursky i Thomas Struth)” (Drozdowski, Krajewski 2010: 19). Krzysztof Olechnicki zaś pisał o „socjologii obrazu” (Olechnicki 2003: 60–92).

<sup>32</sup> Cały tekst *Manifestu* odnosi się zarówno do nieruchomych, jak i ruchomych obrazów. W punkcie drugim pojawiają się wyjaśnienia: „Socjologiczne filmy dokumentalne łączą podejście naukowe (socjologiczne) z twórczością filmową. Socjologia używa teorii i paradygmatów do zrozumienia rzeczywistości społecznej. Socjologiczna dokumentacja filmowa i fotograficzna integruje metodologię socjologiczną z podejściem filmowca. Socjologowie opisują rzeczywistość społeczną za pomocą słów. Język kinematografii oferuje możliwość nowych znaczeń. Wizualna i filmowa socjologia łączy naukowy aparat poznawczy socjologii z językiem fotografii i filmu. Filmowa socjologia zbiera obrazy,

proponują oryginalne podejście, w celu uzyskania nowych rezultatów naukowych”<sup>33</sup>.

Postulowana „socjologia artystyczna” nie zajmuje się docelowo interpretacją sensów i znaczeń, jakie dzieło niesie (choć interpretacja może być pomocna i potrzebna, z uwzględnieniem hermeneutycznych zaleceń). To prace, których znaczenie można uznać za wyjątkowe dla zrozumienia kultury i życia codziennego. Socjologia artystyczna to socjologia uprawiana przez artystów, to artystyczne ujęcie zjawisk społecznych, artystyczna eksploracja rzeczywistości kulturowej i społecznej odbywająca się w ramach projektów, których twórcy wyraźnie deklarują cel poznawczy i analityczny (jak niektórzy ze wspomnianych amerykańskich fotografów), stosują też powtarzalne techniki artystyczne. Uzyskany przez nich materiał jest unikatowy ze względu na dokumentalną wartość zbioru i oryginalność spojrzenia; podobnie na temat roli fotografii społecznej pisał Alfred Ligocki (1986); tu jednak proponuję rozszerzone pole badawcze, bo nie tylko o fotografię chodzi. Powtórzenie projektu-badania jest możliwe względem miejsca, ale już nie zawsze grup badanych, co wynika ze skończoności i historycznego charakteru takich projektów. Postulat socjologii artystycznej wynika z potrzeby uwzględnienia czytania obrazu w rozumieniu świata i edukacji specjalistycznej w obecnej fazie rozwoju kultury. Obrazy zazwyczaj traktowane są jako uzupełnienie, dopełnienie omawianych treści, są komplementarne wobec tekstu, który jest tu nadrzędny. Propozycja uczenia się za pomocą obrazów czytanych w kontekście otwiera nowe pole interpretacji zjawisk społecznych i kulturowych.

W analizach socjologii artystycznej chodzi raczej o postawę badawczą danego artysty, a także o spuściznę. Nie jest ona czytelna bez zrozumienia kontekstu, a także bez klucza, którego dostarcza artysta. Nie zawsze jednak spisuje on swoją wizję, nie zawsze mówi o celach i zasadach. Jednak można próbować przeprowadzić analogię. Tak jak badacz-socjolog formułuje założenia i hipotezy, planuje badanie, realizuje je za pomocą różnych metod, które uznaje za najadekwatniejsze do wykonania zadania. Podobnie artysta, którego celem jest artystyczne ujęcie wybranych zjawisk kulturowo-społecznych, poznanie społeczności lokalnych, życia kulturalnego danej społeczności, obyczajów konkretnych grup, sportretowanie określo-

i dźwięki, zmienia je odpowiednio i adekwatnie do tematu badań – i tu właśnie te procesy stają się integralną częścią socjologicznej taktyki badawczej”.

<sup>33</sup> Skan dokumentu zamieszczony jest w Aneksie.

nych przypadków w formie „case studies”. Współcześni artyści w swoich *credo*, wywiadach, projektach niekiedy wspominają o ważności dokumentowania konkretnego stanu rzeczy (por. Hasior 2017; Tatar 2017).

Nie tylko jednak fotografia dostarcza takich danych artystycznych i socjologicznych. „Socjologią artystyczną” można nazwać np. malarstwo flamandzkie ze złotego okresu, z XVII wieku, przedmiotem sztuki tamtych mistrzów była codzienność. W krajach protestanckich po reformacji malarze przeżywali kryzys, tematyka obrazów zmieniła się z religijnej w świecką (por. Gombrich 2016: 374 i nast.). Potrzeba obrazu w XVII wieku w Niderlandach była ogromna<sup>34</sup>, wielu zamożnych mieszczan pragnęło ozdobić mieszkania obrazami. Vermeer van Delft – tak jak jego ojciec – handlował obrazami (por. Blankert 1991: 8–9). Obrazy malowano na zamówienie, czasami podobne lub identyczne motywy. Przedstawiana codzienność to jednak nieco inne ujęcie niż te z fotografii codziennej, zamierzenia twórcze dotyczyły bowiem uniwersalnych prawd<sup>35</sup>. Vermeer i inni mistrzowie niderlandzcy pokazywali to, co ważne dla analizy życia codziennego, dla zrozumienia rzeczywistości społecznej danej epoki, jej uwarunkowań kulturowych. Są nie tylko uzupełnieniem dokumentów z epoki i historycznych analiz. Same stanowią takie właśnie świadectwo. To poprzez obrazy wrażliwość artystyczna odpowiada na problemy współczesności. Do tej pory ich sztuka cieszy się powodzeniem, także w cyberprzestrzeni. Na Facebooku działają grupy, które propagują dawną sztukę, upowszechniają malarstwo dawnych mistrzów, np. Rembrandt and the Dutch Golden Age Painters<sup>36</sup>, Flemish Painters – Peintres Flamands<sup>37</sup>.

Vermeer jest tu dobrym przykładem artysty, który mimo iż został niewiele prac, wszystkie one odnoszą się do obyczajów epoki. Nawet

<sup>34</sup> „W okresie złotego wieku w Niderlandach «produkowano» i sprzedawano – w przeliczeniu na liczbę mieszkańców – więcej obrazów niż w jakimkolwiek innym kraju” (Zuffi 2006: 12).

<sup>35</sup> W XVI wieku Bruegel rozwinął styl opowiadania o codzienności prostych ludzi: „W życiu na wsi natura ludzka nie była tak zamaskowana, przykryta warstwą sztuczności i konwencji, jak w życiu dżentelmenów portretowanych przez Hilliarda. Tak więc kiedy dramatopisarze i artyści pragnęli pokazać szaleństwa rodzaju ludzkiego, często brali na warsztat życie niższych sfer” (Gombrich 2016: 381).

<sup>36</sup> <https://www.facebook.com/groups/Rembrandtandthedutchgoldenagepainters/> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>37</sup> <https://www.facebook.com/groups/504010716439480/about/> [dostęp: lipiec 2018].



**Fot. 42** Kadr z filmu poświęconego życiu i twórczości Vermeera w Delft, 2018. Fot. U.J.

portrety mówią dużo o jego czasach. Przywołam tu jeden z jego obrazów, *Uliczka w Delft*, który stał się też podstawą montażu prac wykonanych przez autorów filmu dokumentalnego prezentowanego w Vermeer Center w Delft. Treścią obrazu jest scenka rodzajowa na ulicy, przy której stoją typowe domy, w drzwiach jednego z nich kobieta zajęta jest robótkami ręcznymi, obok bawią się dzieci, inna kobieta zajmuje się pracami domowymi. Prosta scena, bezruch przedpołudnia. Jeden obraz zapewne jest w stanie wiele powiedzieć historykowi sztuki, natomiast w przypadku socjologii artystycznej – liczą się powtórzenia i cykle<sup>38</sup>. Dzięki zestawom obrazów zyskujemy wgląd w rozumienie obyczaju, charakter epoki, problemy, na które zwraca uwagę widza artysta. Siła historycznych wizerunków i ich popularność jest interesująca dla socjologii sztuki, tajniki warsztatu – dla socjologii twórców, z kolei korpus i znaczenie dzieła w całości – tematy, do jakich odsyłają, problemy społeczne, na które wskazują, itd.

Nie każda pojedyncza fotografia artystyczna będzie przykładem „socjologii artystycznej”, chodzi o projekty z natury nie tylko artystyczne. W 1908 roku rozpoczęły się zainicjowane przez Alberta Kahna prace nad fotografowaniem świata i ludzi. Wizja Kahna była na wskroś nowoczesna, ale też – socjologiczna i idealistyczna. Kosztowna technika autochromu, a także filmy rejestrujące wyprawy fotografów. Nostalgiczny ton całej narracji filmu dokumentalnego ukierunkowuje odbiór, nie pozwala przyjrzeć się tym zdjęciom i filmom jedynie jako świadectwu. *Archiwum*

<sup>38</sup> Tak jak w przypadku aranżacji filmowej obrazy ożywają w kontekście innych, tworząc hipotetyczny obraz życia na jednej z ulic w Delft (zob. fot. 42).



*planety* dokumentuje spojrzenie człowieka Zachodu na ginący świat początku XX wieku, pogrążony w ogniu pierwszej wojny światowej i powstający ze zniszczeń: ludzie w swoich naturalnych środowiskach, np. mongolscy mnisi w klasztorze (który za 30 lat zostanie zrównany z ziemią), obrzędy różnych kultur związane ze ślubami, śmiercią i pochówkiem, zmieniające się kanony urody w zwiedzanych krajach itd.

Socjologia artystyczna to projekty artystów i zapaleńców, takich jak Albert Kahn, których cele są zbliżone do zadań i celów socjologii. Interesowały go formy życia społecznego, struktura społeczna, hierarchie i grupy społeczne w różnych krajach, rodzina, rola kobiet, praca zawodowa, kontrasty takie jak bieda i bogactwo, dewiacje i normy itd. Kultura odwiedzanych przez fotografów Kahna krajów ukazywana była poprzez ludzi i ich zwyczaje, a także przez przedmioty i czynności, rzadziej – budowle (chyba że chodziło o tak niedostępne obiekty jak Zakazane Miasto w Pekinie). Tak jak w badaniach jakościowych wysyła się ankieterów, podobnie i Albert Kahn wysyłał swoich fotografów w różne miejsca świata. Kahn przygotował wytyczne, co mają fotografować i filmować, na jakie fragmenty życia społecznego zwracać uwagę. Archiwum Alberta Kahna stanowi niezwykle źródło dla badaczy różnych dziedzin: oto świat z początku XX wieku jawi się w swej wspaniałości, majestacie, nieuchronnym przemijaniu<sup>39</sup>.

Jeden z respondentów, przyjmując postawę badawczą wobec fotografowanych problemów, zaznaczał: „nie robię spektakularnych tematów, raczej się skupiam na dokumentowaniu niż na byciu artystą, chcę, żeby to, co fotografuję, było widać, a nie żeby dopiero trzeba było o tym przeczytać w opisie” (W8). Interesująca wypowiedź, choć dokumentowanie rzeczywistości bez szczegółów wydaje się mijać z celem. Respondent wyraża ambicję uchwycenia uniwersalnego obrazu. Jednakże dla dokumentacji jest istotne, czy pokazywana jest np. wojna w Syrii czy w Afganistanie, albo to, czyj jest portret. Zdjęcie automatycznie nie zdradza lokalizacji, daty, bohaterów i wykonywanej przez nich czynności, jeśli są nieoczywiste, nietypowe, mało znane. Natomiast oddanie wysiłku działania, radości życia, atmosfery miejsca itd. jest zadaniem fotografa, tu tkwi źródło niepowtarzalności obrazu. Wyniki pracy, jeśli nie będą podpisane, mają charakter impresji, a nie dokumentacji. Opis czy podpis to nie baza

<sup>39</sup> <https://www.opendatasoft.com/2016/07/22/archives-of-the-planet-albert-kahn-open-data/> [dostęp: lipiec 2018].



danych, zwłaszcza jeśli fotografia opowiada o emocjach<sup>40</sup>. Można uznać, iż inne są cele artysty, a inne badacza w tym kontekście, mimo że zdecydowane rozdzielenie dokumentacji emocjonalnej od dokumentacji racjonalnej wydaje się niemożliwe.

Bez opisu, co zdjęcie dokumentuje, nie sposób należycie go odczytać. Powraca tu też problem kompetencji medialnych, umożliwiających widzom rozumienie tego, co zdjęcie ze sobą niesie. Bez odpowiedniego zasobu wiedzy dotyczącej otaczającego świata, obejmującej działanie przedmiotów, znajomość relacji międzyludzkich, konkretnych społecznych konsekwencji przemian ogólnocwilizacyjnych, a także zmian społecznych wynikających z przekształceń sytuacji geopolitycznej. Najprostszymi zestaw informacji nie zawsze jest wystarczający, by uzyskać pełny obraz fotografowanych wydarzeń i miejsc. Przywołam trzy różne zestawy zdjęć, które powstały mniej więcej w tym samym czasie i lokalizacji – Manzanar, War Relocation Center w Stanach Zjednoczonych w latach 1943–1944. W obozie umieszczono obywateli amerykańskich japońskiego pochodzenia; jest to wstydlivy epizod w historii Stanów Zjednoczonych. Ansel Adams, poruszony losem internowanych, kilkakrotnie jeździł tam fotografować obóz (Armor, Wright 1988). Jako fotograf specjalizujący się w pejzażu i tu część jego zdjęć to piękne krajobrazy, pozostałe są wysmakowane estetycznie, ludzie na zdjęciach są głównie uśmiechnięci, nie widać problemów związanych z ograniczeniami życia w takich warunkach. W 1944 roku Adams opublikował zdjęcia w albumie pod tytułem *Born Free and Equal*<sup>41</sup>. Kolejną osobą, która uwieczniła ten epizod z czasów drugiej wojny światowej, była Dorothea Lange. Jej zdjęcia są skoncentrowane na ludziach, na trudnych warunkach codziennego życia interno-

<sup>40</sup> Bardzo dobrze ilustruje to cytat z *Małego Księcia*: „Opowiedziałem wam te szczegóły o planecie B-612 i podałem numer ze względu na dorosłych. Dorosli są zakochani w cyfrach. Jeśli opowiadacie im o nowym przyjacielu, nigdy nie spytają o rzeczy najważniejsze. Nigdy nie usłyszycie: «Jaki jest dźwięk jego głosu? W co lubi się bawić? Czy zbiera motyle?»». Oni pytają was: «ile ma lat? Ilu ma braci? Ile waży? Ile zarabia jego ojciec?» Wówczas dopiero sądzą, że coś wiedzą o waszym przyjacielu. Jeżeli mówicie dorosłym: «widziałem piękny dom z czerwonej cegły, z geranium w oknach i gołębiami na dachu» – nie potrafią sobie wyobrazić tego domu. Trzeba im powiedzieć: «Widziałem dom za sto tysięcy złotych». Wtedy krzykną: «Jaki piękny dom!»» (Saint-Exupéry 1971: 16–17).

<sup>41</sup> Wybrane prace są dostępne w sieci: <https://www.nps.gov/media/photo/gallery.htm?id=C9D13158-155D-4519-3E11C1EE171B2E29> [dostęp: lipiec 2018].

wanych, pokazała też pierwszy grób na terenie obozu<sup>42</sup>. Trzecim autorem dokumentującym Manzanar był Toyo Miyatake, zawodowy fotograf, który był jednym z internowanych. Jego zdjęcia zrobione przemyconym do obozu aparatem pokazują życie w barakach, ogrodzenie zwieńczone drutem kolczastym itd. Obrazy nie są technicznie tak dobre jak poprzednich fotografów, ale bardzo poruszające<sup>43</sup>. Trzy wizje są tu bardzo odmienne, razem opowiadają niezwykłą historię, niegdyś niechcianą. Bez znajomości kontekstu i dokładnych danych opisowych, zdjęcia nie będą dokumentem ani świadectwem. Można też zaliczyć te projekty do „socjologii artystycznej”, choć główną ich siłą jest historyczne świadectwo.

Z polskich przykładów warto zwrócić uwagę na *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet. Projekt jest opisany na stronie internetowej: „(realizowany w latach 1978–97, w tym materiał główny datowany na lata 1978–90) jest jednym z najważniejszych dzieł fotografii polskiej XX wieku. Ze względu na swój rozmach stanowi ogromne wyzwanie dla badaczy i krytyków sztuki”<sup>44</sup>. Ten rozmach oznacza niemal 20 tysięcy negatywów, z czego zdigitalizowano już ok. 11 tysięcy zdjęć<sup>45</sup>. Na stronie projektu opisano jego źródła, założenia i strukturę<sup>46</sup>. Artystka nie zdołała opracować wszystkich wykonanych przez siebie fotografii, nie wszystkie trafiły do albumów.

<sup>42</sup> Jej zdjęcia także są dostępne w sieci, na stronie obecnego miejsca pamięci w Manzanar, na niektórych są też roześmiane dzieci: <https://www.nps.gov/media/photo/gallery.htm?id=CA29BB4E-155D-4519-3E5456896E1C2E6C> [dostęp: lipiec 2018].

Analizę fotografii Lange i Adamsa przedstawiła w niepublikowanej pracy magisterskiej pisanej pod moim kierunkiem Joanna Wąsikowska („The Story of Japanese American Internment in the United States in the Photographic Perspective of Dorothea Lange and Ansel Adams”, obrona w 2014 roku OSA UW).

<sup>43</sup> Strona muzeum w Manzanar nie publikuje tych zdjęć, z informacją, że nie należą do publicznego dostępu. Niektóre zdjęcia Miyatake można odnaleźć w sieci, np. <http://www.discovernikkei.org/en/journal/2011/9/19/documenting-manzanar-13/> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>44</sup> <http://www.zofiarydet.com/pl/pages/project/about> [dostęp: marzec 2016].

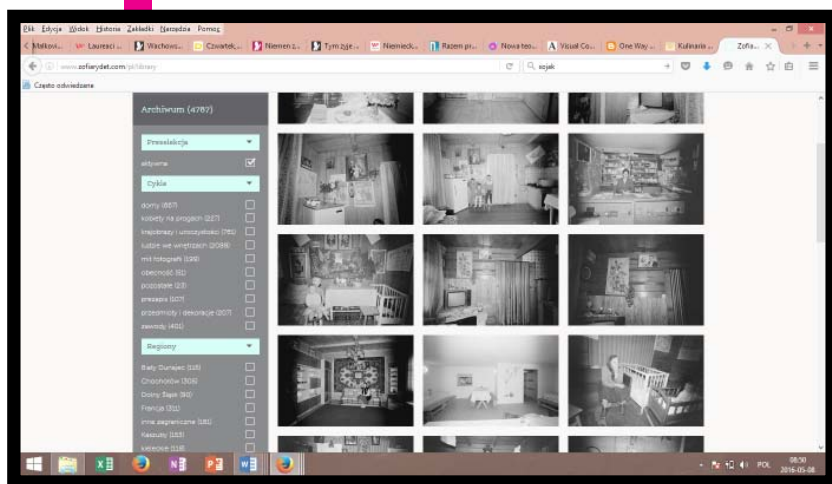
<sup>45</sup> Digitalizacja spuścizny Zofii Rydet następuje dzięki współpracy Fundacji Sztuk Wizualnych, Fundacji im. Zofii Rydet, Muzeum w Gliwicach, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <http://www.zofiarydet.com/pl/pages/project/about> [dostęp: marzec 2016].

<sup>46</sup> „Pierwsze precyzyjne notatki autorki dotyczące prac nad *Zapisem socjologicznym* pochodzą z 1978 roku. Pierwszy pomysł na cykl powstał już w latach 60., jednak dość obszerny materiał fotograficzny z wcześniejszego okresu twórczości – w dużej mierze spełniający założenia *Zapisu* – nie został do niego włączony”, <http://www.zofiarydet.com/pl/pages/sociological-record/intro> [dostęp: marzec 2016].

W internecie z dużą dokładnością pojawiają się daty, lokalizacje, nazwiska osób na zdjęciach. W albumach fotografie są wykadrowane, artystka pokazuje to, na czym jej zależy<sup>47</sup>. W projekcie internetowym zdjęcie jest oryginalnym zapisem pierwotnej, fotograficznej rejestracji sceny przez Rydet. Wiele z nich ma ciemne cienie po bokach, czego na przykład zamieszczane w albumach fotografie nie mają. Nie wszystkie zarejestrowane elementy rzeczywistości muszą być uwzględnione na zdjęciach przygotowywanych do albumów, np. części podłogi czy innych przestrzeni (podwórka, placu, szafy). Internetowy projekt jest zatem swoistym brudnopisem, gdyż nie są to zdjęcia wyselekcjonowane przez autorkę ani też przez nią wybrane.

„Polaków portret własny” z lat 60. XX wieku, genialny w zamyśle projekt Rydet, pokazuje wnętrza, w jakich żyli ludzie, najczęściej „prości” ludzie, najwięcej zdjęć jest z terenów wiejskich. Obraz jest jedynym

**Fot. 43** Zrzut ekranu przedstawiający stronę internetową z „Archiwum” *Zapisu socjologicznego*



<sup>47</sup> Na przykład zamieszczone w albumie *Obecność* (1988) zdjęcia są także dostępne w projekcie internetowym, 51 z nich jest opisanych jako cykl „obecność”. O zdjęciach artystki zamieszczonych w albumie *Obecność* Józefa Hannelowa pisała: „Artystyczne widzenie Zofii Rydet (...) odkrywa zjawisko o wiele głębsze: zadowolenie Jana Pawła pod polskimi dachami” (Rydet, Hannelowa 1988: 5). W albumie zdjęcia stanowią całość z artykułami Hannelowej, wydają się przeznaczone do indywidualnego odczytania. Nie nadano im żadnych tytułów, nie ma też podpisów pod zdjęciami, nie wiadomo gdzie i kiedy były robione.

efektem prac Rydet, nagrywanie rozmów się nie sprawdziło<sup>48</sup>. Zdjęcia z projektu ukazują ludzi zamkniętych w ciasnych ramach klasycznych kadrów<sup>49</sup>. Zofia Rydet pokazała jednocześnie seryjność, powtarzalność i unikatowość wnętrz fotografowanych w ramach projektu *Zapis socjologiczny*. Każde z tych mieszkań zdobiło wiele wizerunków, niekiedy w podobnym stylu zawieszanych, kompozycja z obrazów na ścianach, tapeta, sprzęty domowe tworzą środowisko mieszkalne, ale też przestrzeń wizualną, pełną znaczeń: emocjonalnych, sentymentalnych, racjonalnych dla ich mieszkańców<sup>50</sup>. Tematyka społeczna była ważna w pracach Rydet jeszcze przed rozpoczęciem prac nad *Zapisem*, podobnie jak dla śląskiej fotografii artystycznej (por. Ligocki 1988). Cykle *Mały człowiek* i *Czas przemijania* ukazują przeciwległe etapy życia ludzkiego, z uwzględnieniem kontekstu społecznego. Z kolei filozoficzno-antropologiczny wymiar ma projekt *Świat uczuć i wyobraźni. Mały człowiek* jest znakomitym przykładem rozumienia tematu przez artystkę. Kontekst społeczny jest tu wyraźnie zaznaczony, portrety dziecięce na tle ich codziennych aktywności (w trakcie spontanicznych zabaw i świadomego pozowania do zdjęć ukazane są ich emocje i więzi z rówieśnikami) – artystka pokazuje też problemy wychowania dzieci w czasach trudnych (por. Olechnicki 2003: 81).

Utrwalone przez lata rozwoju fotografii podejście realistyczne jest jednocześnie idealistyczne. Często wskazywali na to ankietowani fotoreporterzy: „bardziej się widzę jako fotoreporter, dlatego że ja staram się

<sup>48</sup> „Magnetofon działa hamująco na ludzi. Kiedyś na Podhalu zobaczyłam w jednej chacie obraz Matki Boskiej, a obok wisiały portrety Gierka i Breżniewa. Zapytałam, jak można wieszać ich obok świętego obrazka. A na to góralka tak mi odpowiedziała – w Matkę Boską to ja wierzę i czczę ją. Gierka i Breżniewa mam w d..., ale oni mnie chronią, gdy tu zagląda czasem ktoś z ważnych. Ponieważ mówiła dalej bardzo ciekawie, przyszedłam na drugi dzień w towarzystwie kolegi z magnetofonem. Nic z tego nie wyszło – była sztywna i małomówna”, Rydet 1990, <http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/rozmowy-o-fotografii> [dostęp: marzec 2018].

<sup>49</sup> „Łączy je ścisły rygor kompozycyjny. Ukazują ludzi – pojedynczo, w parach lub w grupie, na tle wybranej ściany ich mieszkania. Fotografie wykonano przy użyciu lampy błyskowej, z zachowaniem jak najszerzego obrazu całego wnętrza oraz jak największej głębi ostrości”, <http://www.zofiarydet.com/pl/pages/sociological-record/intro> [dostęp: marzec 2016].

<sup>50</sup> Bohaterowie cyklu fotograficznego *Zapis socjologiczny* pokazują ogromną niekiedy liczbę zdjęć na ścianie, wielość wzorów w jednym pokoju. To nie są zanieczyszczenia, ponieważ ludzie tego chcą, ich poczucie estetyki na to pozwala i tego potrzebuje. Oddychają tymi obrazami i zdjęciami, są dla nich śladami dawnych czasów, pamiątkami ze ślubu, ze spotkań rodzinnych, z pielgrzymek itd.

odzwierciedlić tę rzeczywistość, którą widzę. Mówiąc krótko, nie ingeruję w nią, nie ustawiam, nie namawiam na nic” (W5). Autor tej wypowiedzi bardzo wyraźnie oddziela gatunki fotografii: reporterską i artystyczną<sup>51</sup>, uważając, że „odwzorowanie (...) to jakaś wrażliwość, jest to jakieś wyzucie estetyczne, ale czy to jest sztuka to jeszcze nie wiem” (W5). Czy jednak słusznie? Zarówno ta opinia, jak i inne wypowiedzi respondentów zbliżone są do tradycyjnych ustaleń teoretycznych, co świadczy o ich zakorzenieniu. Na przykład Siegfried Kracauer sugerował, że „fotografia ma wyraźne upodobanie do nieinscenizowanej rzeczywistości”, gdyż jej celem jest ukazanie autentycznej natury (rzeczywistości), którą odkrywa „przypadkowy promień słońca” (Kracauer 2008: 45). Projekt Zofii Rydet podważa ustalenia Kracauera, że „fotografia nie lubi obrazów, które jak gdyby wtłoczono w oczywisty wzór kompozycyjny” (s. 46). Spokojne, bardzo schematyczne, a jednak niezwykle oryginalne fotografie Zofii Rydet nie są układami przypadkowymi. Łamią te reguły, świadomie wskazując na pewną stałość codzienności. Ramę kompozycyjną portretów we wnętrzach autorka czyni swoim znakiem rozpoznawczym. Rzeczywistość ze zdjęć Zofii Rydet jest ustawiona, ale to nie podważa autentyczności *Zapisku*. W badaniach naukowych wypowiedzi respondentów są wtłoczone w ramy kwestionariusza, wytycznych do wywiadu itd. Można czytać te zdjęcia jak wypowiedzi, ale też jako gotowy archiwalny zbiór surowych danych. Na nich można uczyć się czytania zdjęć w kontekście kulturowym oraz odczytywania przeszłości.

Podobnym wieloletnim tematem fotograficznym jest *Projekt Wisła*, realizowany przez Feliksa Zwierzchowskiego, który w latach 1958–1989 dokumentował „życie” rzeki. Jak głosi zachęta do zwiedzania wystawy: „Zobacz niespotykane już dzisiaj widoki Wisły i toczącego się nad rzeką życia”<sup>52</sup>. Projekt obejmuje okres PRL, ukazuje przede wszystkim codzienność, stanowi niepowtarzalne źródło wiedzy o obyczajach tamtego okresu, mówi o pracy ludzi związanych z rzeką, o wypoczynku itd. Z nieco mniejszym rozmachem powstawało archiwum fotograficzne życia co-

<sup>51</sup> W nowszych ujęciach teoretycznych zaznacza się, iż obecnie kategoryzowanie fotografii nie jest proste. Tradycyjne podziały nie są adekwatne do praktyki fotograficznej, powstają nowe klasyfikacje, np. Terry Barrett proponuje wyróżnienie fotografii opisującej, objaśniającej, interpretującej, wartościującej etycznie, wartościującej estetycznie, teoretycznej (Barrett 2014: 74–105).

<sup>52</sup> Wystawa została zorganizowana w Galerii Kordegarda w Warszawie w dniach 1-30 sierpnia 2017.

dziennego wsi polskiej w latach 40. i 50. XX wieku autorstwa dziennikarza Jerzego Konrada Maciejewskiego. Autor, realizując reportaże zlecane przez redakcje, dla których pracował tworzył hobbistycznie dokumentację fotograficzną: „czego nie mógł wyrazić słowem, oddawał fotografią” (Andrzejewska-Batko, Łuba 2016: 6). Podobne długoterminowe bądź kilkuletnie jedynie, ale przynoszące spójny i dający do myślenia obraz życia codziennego są realizowane przez wielu artystów na świecie. Warto zwrócić uwagę na projekt W. Eugene’a Smitha *Pittsburgh* z lat 1955–1958. Artysta przygotował ponad 16 000 negatywów, z czego niewiele zostało upublicznionych (np. w albumie *Dream Streets: W. Eugene Smith’s Pittsburgh Project*, 2003 zamieszczono jedynie 175 zdjęć). Autor uważał też, że projekt poniósł klęskę, artystyczne oczekiwania nie zostały w pełni zrealizowane, gdyż Smith wierzył w swoją misję i zakładał społeczny odzew<sup>53</sup>. Ten „epicki projekt”, dający wgląd w życie amerykańskiego „centrum stali” z lat 50. XX wieku nie został jeszcze zdigitalizowany.

Jak socjologia może korzystać z takich projektów? Gotowa całość przygotowana według określonego zamysłu, wskazująca na wybrane problemy społeczne i kulturowe może wydawać się dziełem kompletnym i spełniającym jedynie funkcję dokumentowania rzeczywistości. Świadek to to może być reinterpretowane, by uzupełnić koloryt epoki. Daje też możliwość przyglądania się wybranym zagadnieniom życia codziennego w historycznym ujęciu w kontekście zdobytej dotąd wiedzy. Niezamierzoną konsekwencją technologii cyfrowej jest rewitalizacja dawnych projektów. Dostępność części z nich jako internetowe zbiory, dobrze opisane i udokumentowane, uzupełnione o informacje na podstawie analizy spuścizny artystów, mogą posłużyć jako podstawowy korpus badań w analizach humanistyki cyfrowej. Nowe media i nowe technologie pomagają przyjąć nową perspektywę badawczą, aczkolwiek są one dość niestabilne, nietrwałe<sup>54</sup>. W każdym razie warto zaznaczyć, że seria obrazów, zdjęć czy filmów dokumentalnych może mieć taką samą wartość jak inne dane, z których korzysta socjologia, starając się zrozumieć świat społeczny.

<sup>53</sup> <https://www.americansuburbx.com/2009/11/theory-w-eugene-smiths-pittsburgh.html> [dostęp: sierpień 2018].

<sup>54</sup> Niektóre możliwości analizy obrazu już się wyczerpały, np. serwis Photosynth został zamknięty w 2017 roku (<https://blogs.msdn.microsoft.com/photosynth/2017/02/06/microsoft-photosynth-has-been-shut-down/> [dostęp: sierpień 2018], a prace internetowe powstałe w Photosynth i wykorzystywane w badaniach są już niedostępne (Uricchio 2011; Snavely, Seitz, Szeliski, 2008 i in.).

# Miasto jako megamedium. Wizualna tożsamość miasta: dekoracje i smog wizualny

W tym rozdziale zastanawiam się nad rolą obrazów w kształtowaniu tymczasowej tożsamości miasta<sup>1</sup>. Wiele z nich generuje niejednoznaczne reakcje, mogą być postrzegane jako dekoracja lub zanieczyszczenie środowiska miejskiego. Miasto i jego wizerunek można rozumieć jako megamedium, które przekazuje komunikaty różnych nadawców, pełni też podobne funkcje jak medium (informacyjną, edukacyjną, rozrywkową itp.). Obrazy są częścią życia społecznego od czasów, gdy ludzie nauczyli się je wytwarzać. Używane w procesjach starożytnych, w średniowiecznych rytuałach religijnych, przez stulecia pojawiały się w wielu innych zbiorowych sytuacjach. Powszechne dziś, są częścią codzienności, wciąż współtworzą przestrzeń, wdzierając się w przyrodę i w krajobraz centrów miast. Pomagają oswoić przestrzeń, nadają sens codziennym czynnościom i wysiłkom wspólnoty. Pokazując rozmaite konteksty, będę analizować kwestię, które obrazy w przestrzeni miejskiej rzeczywiście przeszkadzają, czy są zanieczyszczeniem; zamiast zaspokajać potrzeby estetyczne mieszkańców i turystów tworzą warstwę „smogu wizualnego”. Przyjęta perspektywa badawcza, antropologia wizualna (por. Harper 2012; Rose 2010; Spencer 2011) pozwala na posługiwanie się materiałami fotograficznymi jako podstawą analizy.

<sup>1</sup> Gdyby przyjąć perspektywę mieszkańca, można by mieć wątpliwości, czy taka tożsamość może być stała, jak zauważał Michel de Certeau, „Tożsamość, jaką zapewnia owo miejsce [miasto], jest tym bardziej symboliczna (ustanawiana), że pomimo różnic godności i zysków wśród mieszkańców napotykamy tu wyłącznie rój przechodniów, sieć mieszkań znajdujących się w obiegu, dreptanie po tym, co wydaje się własne, świat dzierżaw nawiedzony przez jakieś nie-miejsce albo miejsca wyśnione” (Certeau, de 2008: 104).

W XVI wieku, już po ponownym wprowadzeniu perspektywy do sztuk plastycznych, Piero della Francesca namalował renesansowe miasto idealne (był to dość popularny malarski temat owych czasów). Miasto z tego obrazu jest sterylne, rozrasta się symetrycznie we wszystkich kierunkach od centralnej rotundy. Delikatne barwy w subtelnych odcieniach wyobrażają miasto bez mieszkańców. Charakterystyczne dla owych „idealnych” przedstawień jest właśnie miasto puste, bez życia, bez mieszkańców, którym powinno służyć. Obraz Piera della Francesca wpisuje się w typowe dla epoki myślenie o poprawie ludzkiego losu poprzez modyfikację środowiska.



**Fot. 44** Piero della Francesca<sup>2</sup>, *Miasto idealne* (1475)

Renesansowy wzór miasta idealnego może być także inspiracją rozważań o współczesnych ulepszeniach wizerunku miasta, a także o zanieczyszczeniach wizualnych. Miasto z projektu della Francesca jest czyste i proporcjonalne. Zanieczyszczeniem w tym mieście wydają się ludzie. Niemal nie ma w nim ludzkich śladów – na kilku balkonach widać rośliny, ale zieleń jako taka też nie została zaplanowana w idealnym projekcie miejskim tamtych czasów. Nie ma rusztowań, niedokończonych fragmentów budynków i ulic, nie ma reklam. Nie ma zniszczeń. A przecież miasto poddane jest siłom niszczenia od narodzin, każda budowla i relacja przestrzenna ulega lekkiej deterioracji. Nie chodzi tylko o dramatyczne wydarzenia, jak pożar czy powódź, ale o działalność bądź zaniedbania człowieka, a także o zwyczajne zniszczenia pod wpływem czynników

<sup>2</sup> Obraz przynależy do public domain, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly\\_Piero\\_della\\_Francesca\\_-\\_Ideal\\_City\\_-\\_Galleria\\_Nazionale\\_delle\\_Marche\\_Urbino\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino_2.jpg) [dostęp: maj 2018].



atmosferycznych, jak niszczenie tynków, płowienie barw, zarastanie ścieżek. Miasto wymaga pielęgnacji i remontów. A to oznacza, że rusztowania, rozkopy, przebudowy są elementami naturalnego procesu życia miasta. Oznacza to, że miasto nie ma i mieć nie może stałego, trwałego wizerunku. Na efekt wizerunku danej chwili nakładają się wyniki planowych działań, koniecznych ulepszeń oraz spontanicznych, nieplanowanych działań mieszkańców.

W miastach XXI wieku przestrzeń także uległa znacznym przeobrażeniom – nawet strukturalnie nietknięte zabytkowe, historyczne dzielnice miast naznaczone są nową symboliką, mogą pełnić dodatkowe funkcje. Nie zawsze łatwo jest rozróżnić jednoznaczne aspekty przestrzeni<sup>3</sup>. Jej odrębny charakter, złożoność życia w wielkich miastach przekłada się na przenikanie funkcji, wielozadaniowość społecznie wytwarzanych przestrzeni. Ważnym rysem jest ich tymczasowość, a także obfita obecność obrazów, niekiedy niepożądanych. W opracowaniach naukowych najczęściej zanieczyszczenia wizualne pojawiają się w kontekście rozważań o architekturze i planowaniu przestrzennym, kształtowaniu krajobrazu<sup>4</sup> (Jana, De 2015; Kamičaitytė-Virbašienė, Godienė 2015). Do elementów, które takie zaśmiecanie w krajobrazie miejskim wprowadzają, należą m.in. billboardy, banery, telebimy, przewody elektryczne itp. W krajobrazie wiejskim za takie zakłócenie niektórzy uważają np. przekaźniki telefonii komórkowej (por. Nagle 2009) czy nowoczesne wiatraki i farmy wiatrowe<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Nie jest to zjawisko nowe, np. omawiając aspekty przestrzeni, Roger Bassand wskazywał na ich silne wzajemne powiązania: przestrzeń-ziemia, przestrzeń-nośnik, przestrzeń-dystans, przestrzeń-symbol (znak) lub przestrzeń przyswojona nie istnieją bez siebie (por. Jałowicki 1988: 14–15). Interpretacja zjawisk zachodzących w przestrzeni nie zawsze musi uwzględniać te powiązania, ale może wzbogacić ich analizę.

<sup>4</sup> W Polsce obowiązuje ustawa krajobrazowa z roku 2015, jednakże jej realizacja nie jest zadowolająca (<https://www.money.pl/gospodarka/wiadomosci/arttykul/reklamy-ustawa-krajobrazowa,147,0,2394003.html> [dostęp: lipiec 2018]). Projekt *Sprzątamy reklamy* służy kształtowaniu świadomości w tym zakresie: <http://www.sprzatamyreklamy.org/> [dostęp: lipiec 2018].

<sup>5</sup> Według danych Światowej Organizacji Zdrowia (WHO) widok wiatraków za oknem zwiększa ryzyko depresji o 40%, cyt. za: The Society for Wind Vigilance, <http://www.windvigilance.com/about-adverse-health-effects/visual-health-effects-and-wind-turbines> [dostęp: listopad 2018].



#### Fot. 45-46

Przebudowa i tymczasowe obrazy przy ulicy Narutowicza w Łodzi, 2017. Fot. UJ.

Tymczasowość tożsamości miasta ukazać można za pomocą różnych obiektów i ich funkcji. We współczesnych miastach tymczasowe konstrukcje powstające na kilka dni, tygodni, niekiedy na dłużej to: rusztowania, dźwigi, ogrodzenia są ważnymi elementami codziennego miejskiego życia. Można uznać, że niszczą „pocztówkowy” wizerunek każdego miasta. Powyższe obrazy pokazują niezbyt reprezentacyjny fragment Łodzi. Nowa konstrukcja przy ulicy Narutowicza sąsiaduje z dawnymi budynkami, na jednym z nich wisi tymczasowa dekoracja, reklama „Otwarcie na świat i ludzi”; nie jest jednak zachętą do korzystania z usług jakiejś firmy transportowej, lecz reklamą Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politologicznych UŁ. Ta sama budowa od innej strony niesie zupełnie inny przekaz. Niewykluczone, iż dekoracja na tym płocie wisi od roku – dotyczy bowiem 35-lecia porozumienia łódzkiego, nawiązuje do powstania „Solidarności” i pierwszego przełomu w 1981 roku (zdjęcia wykonane w 2017).

Bohdan Jałowicki, omawiając przebudowę Paryża za rządów Napoleona III, przypomina, że Haussmann, prefekt Paryża, wprowadził zmiany, które miały uczynić miasto bardziej przystępnym dla ludzi, wygodnym: „gigantyczne prace miały jednak często charakter fasadowy. Tak np. było w przypadku wytyczenia bulwaru Richard Lenoire, którego celem było m.in. przykrycie starego kanału. Wzdłuż dwóch jezdni przedzielonych czterema szpalerami drzew i trzema pasami spacerowymi wzniesiono ścianę domów o monotonnałych fasadach przesłaniających

poprzednio istniejącą chaotyczną i niezwykle zagęszczoną tkanką miejską” (Jałowicki 1988: 114). Współcześnie taki fasadowy charakter mają olbrzymie powierzchnie reklamowe zakrywające trwające renowacje konkretnych obiektów, rozbudowę miasta. W miastach wielkie płachty zakrywają frontony budynków, tablice reklamowe stanowią nieodłączny element miejskiego centrum. To nie jest tylko bolączka obecnych czasów, od połowy XX wieku w krajach wysoko uprzemysłowionych reklama zawłasczała rozmaite powierzchnie, od najdrobniejszych detali ubioru i produkowanych masowo przedmiotów codziennego użytku, po przestrzeń miejską z wielkimi tablicami reklamowymi, także podświetlanymi, neonami itd. W niektórych krajach pojawiają się ograniczenia stosowania billboardów, zakazy ustawiania wielkich tablic przy drodze, „mówiące” czy „grające” billboardy w miastach są zagrożeniem dla komunikacji, gdyż mogą rozpraszać kierowców i pośrednio przyczyniać się do stłuczek i poważnych wypadków<sup>6</sup>.

## Potrzeba estetyzacji. Obrazy malowane światłem

Można spytać, czy we współczesnych miastach istnieją jeszcze przestrzenie wizualnej ciszy, wolne od obrazu, wolne od wzorów. Zwłaszcza że nawet przestrzenie potencjalnie wolne od tymczasowych form obrazów (standów, billboardów, plakatów graffiti), mogą zostać zaprojektowane jako pola do powstawania naturalnych obrazów. Wybrane współczesne budowle „z betonu i szkła” są tak zaprojektowane, że można w nich podziwiać odbijające się – zinterpretowane przez lustra i światło – historyczne lub współczesne budynki albo choćby niebo. Powstają konteksty, kanwy

<sup>6</sup> Na przykład w Hiszpanii pozostawiono jedynie sylwetkę byka, tzw. The Osborne Bull, jako symbol nie tylko komercyjny, ale też kulturowy (<http://www.andalucia.com/travel/driving/roads/the-osborne-bull>); w 2017 roku zakaz stawiania billboardów w pobliżu dróg pojawił się w Czechach, tak jak w Belgii, Danii, Hiszpanii, Niemczech, <https://www.radio.cz/en/section/business/motorway-billboard-ban-to-take-effect-friday> [dostęp: kwiecień 2018]. W Polsce także są regulacje prawne, o czym już była mowa (wspomniana już ustawa z dnia 24 kwietnia 2015 r. o zmianie niektórych ustaw w związku ze wzmocnieniem narzędzi ochrony krajobrazu).



**Fot. 47** „Błękitny” wieżowiec w Warszawie w chmurach, 2010.  
Fot. U.J.

„ekologiczne”, sprzyjające powstawaniu nieoczekiwanych obrazów, powstających tymczasowo, choć przewidzianych przez architektów, to niemalowanych. W relatywnie nowych projektach architektury miejskiej obraz-odbicia innych budynków, parków czy nieba są częścią plastyczną szaty dekoracyjnej miasta. Przykłady to np. tzw. „błękitny” wieżowiec w Warszawie czy też dworzec Łódź Fabryczna. Szyby samochodów jeżdżących po miejskich arteriach także przenoszą, powielają fragmenty architektury, reklam, znaków drogowych, przechodniów. To jest także szata informacyjna

miasta<sup>7</sup>, szata estetyczna, która niekiedy pogłębia wizualny chaos.

Powierzchnia „błękitnego” wieżowca przy placu Bankowym w Warszawie zachowuje się jak tafla jeziora, w której odbija się okoliczny krajobraz, zwiększając przyjemność zwiedzania i cieszenia się naturą także

<sup>7</sup> Niemal 40 lat temu Aleksander Wallis zaznaczał, iż „rosnące znaczenie szaty informacyjnej miasta wiąże się z malejącym informacyjnym znaczeniem architektury” (Wallis 1979: 107). W ujęciu Aleksandra Wallisa „Centrum posiada kilka rozbudowanych warstw informacyjnych, które kształtują zarówno jego walory estetyczne, jak i semantyczne. Rolę warstwy informacyjnej pełni zachowana w centrum zieleń, która wyraża sezonową metamorfozę przyrody. Informacyjny charakter posiada ruch uliczny: moda i wygląd przechodniów, modele i charakter środków transportowych. Autonomiczną warstwę informacyjną reprezentują semantyczne wartości architektury i urbanistyki. Wreszcie warstwę samodzielną stanowi od przeszło stu lat szata informacyjna miasta” (Wallis 1979: 104). Autor posługiwał się przykładami z rozwiniętych krajów zachodnich tamtej epoki, wskazując na funkcje szaty informacyjnej, m.in. estetyczną i ideologiczną (por. Wallis 1979: 104–108). Szata informacyjna pełni też rolę rozrywkową (np. reklama). Natomiast „zanieczyszczenia wizualne” pełnią inne funkcje: prowokacja, piętnowanie (miasta lub pewnych zachowań czy postaw mieszkańców), zawłaszczanie części miasta dla siebie.

w mieście. Można by rzec, iż malowniczość, do której przyzwyczała nas natura, staje się częścią pejzażu miejskiego. „Błękitny” wieżowiec komponuje się na tle przypadkowych i wiecznie zmiennych układów chmur, można pomyśleć, że na miasto nałożono kalkę z obrazem nieba. Wpisuje się to także w trendy współczesności – zmienność, wielość obrazów, tak charakterystyczne dla czasów współczesnych znajdują zastosowanie i w tym projekcie. W miastach takimi taflami są też niekiedy chodniki czy jak poniżej na dworcu Łódź Fabryczna – posadzka wewnątrz budynku.



**Fot. 48** Dworzec Łódź Fabryczna, lipiec 2017. Fot. UJ.

Na fot. 48 obraz na posadzce dworcowej jest bardziej przewidywalny niż chmury, jest to bowiem pobliskie centrum kultury w odbudowanej dawnej elektrowni EC1<sup>8</sup>. Historyczny, zabytkowy, lecz zniszczony dworzec został wyburzony, także okolice dworca zostały nieco przebudowane. Fragmenty miasta są tu zwielokrotnione, zastanawiać się można,

<sup>8</sup> Obecnie w EC1 działa Planetarium, Centrum Nauki i Techniki, kino, jest to też miejsce wystaw i atrakcji dla publiczności w różnym wieku, <http://www.ec1lodz.pl/> [dostęp: sierpień 2018].



czy jednak zawsze w tej grze o tożsamość miasta wyróżnione są najważniejsze, warte uwagi elementy.

Wnętrze dworca Łódź Fabryczna nie jest do końca zamknięte na świat zewnętrzny – w hali głównej wciąż widać niebo poprzez szkieletowy sufit, a światło maluje swoje wzory na posadzce i ścianach wnętrza. Nawet jeśli nie świeci akurat słońce, to sztuczne oświetlenie w nowoczesnej oprawie dopełnia kompozycji. Człowiek w takim miejscu może czuć się zagubiony, budowla jest rozległa, wewnątrz onieśmielających przestrzeni, które nie zachęcają do zatrzymania się, do odpoczynku, podróżny rozpoznaje swoje zadania – odszukanie peronu czy miejsc relaksu (bardzo nielicznych). Przestrzeń dojścia do dworca nie jest też zbyt przyjazna, od strony ulicy Sienkiewicza (fot. 50) jest to dość długa droga, co nie stanowi szczególnej atrakcji dla spieszących na pociąg pasażerów.

Konstrukcja dworca – szklano-stalowy latawiec – wyróżnia się na tle okolicznych budynków. Widok na centrum kultury EC1 jest tu wyjątkowy, z drugiej strony dworca stoją bowiem nieatrakcyjne kamienice. Niewykluczone, że mieszkańcy miast (nie tylko Łodzi) przyzwyczaili się

**Fot. 49** Dworzec Łódź Fabryczna, lipiec 2017. Fot. U.J.

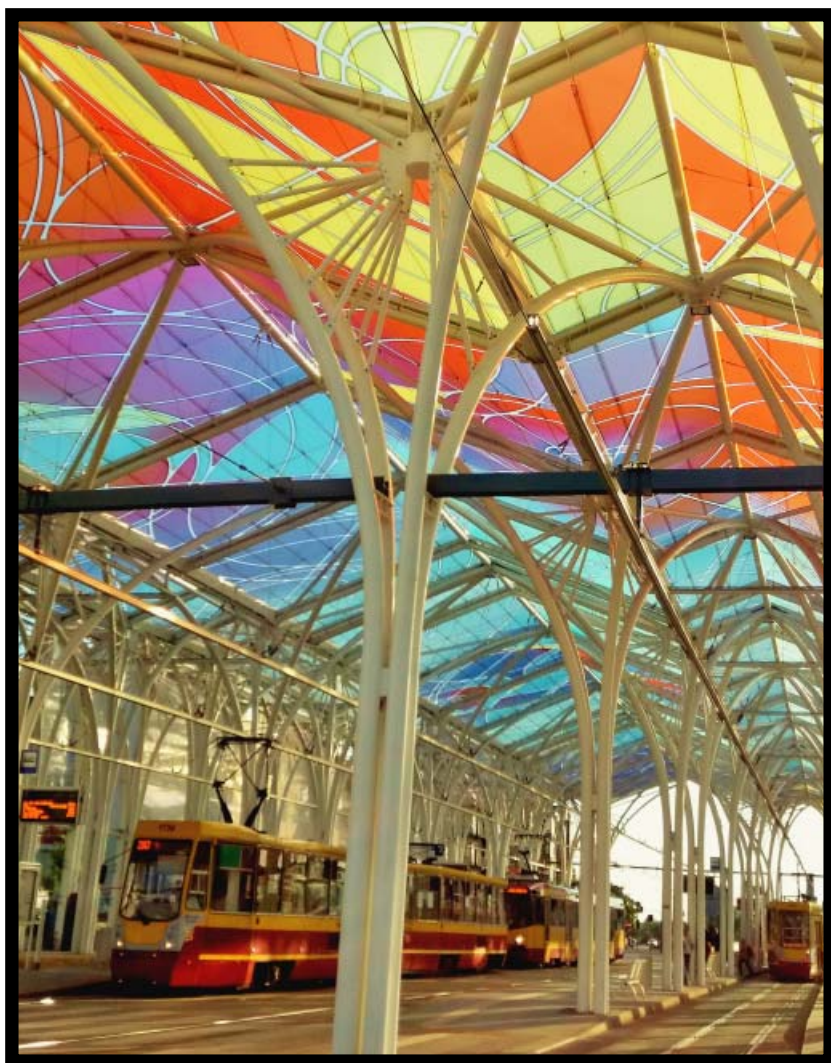




**Fot. 50** Dworzec Łódź Fabryczna, lipiec 2017. Fot. U.J.

do nieustannych remontów i nikogo nie dziwi, gdy budynki nie są „idealnie dopasowane” (cokolwiek miałyby to znaczyć) do pierwotnego, wyjściowego planu architektonicznego. Jak zauważają Bohdan Jałowiecki i Wojciech Łukowski, „Ponieważ obiekt architektury funkcjonuje w kontekście, bardzo rzadko można wpasować całkowicie inny stylistycznie budynek w istniejącą zabudowę. Dlatego też nowe obiekty powinny mieć nowy kontekst estetyczny i funkcjonalny. Tak więc rekonstrukcja miasta wymaga większych operacji, co najmniej w skali placu i/lub kwartału ulic. W przeciwnym wypadku w przestrzeni powstaje bałagan” (Jałowiecki, Łukowski, red., 2008a: 8). „Bałagan” nie jest szczególnie naukowym i precyzyjnym ujęciem problemu, jednakże miasto-palimpsest<sup>9</sup> z natury nie jest monolitem stylistycznym.

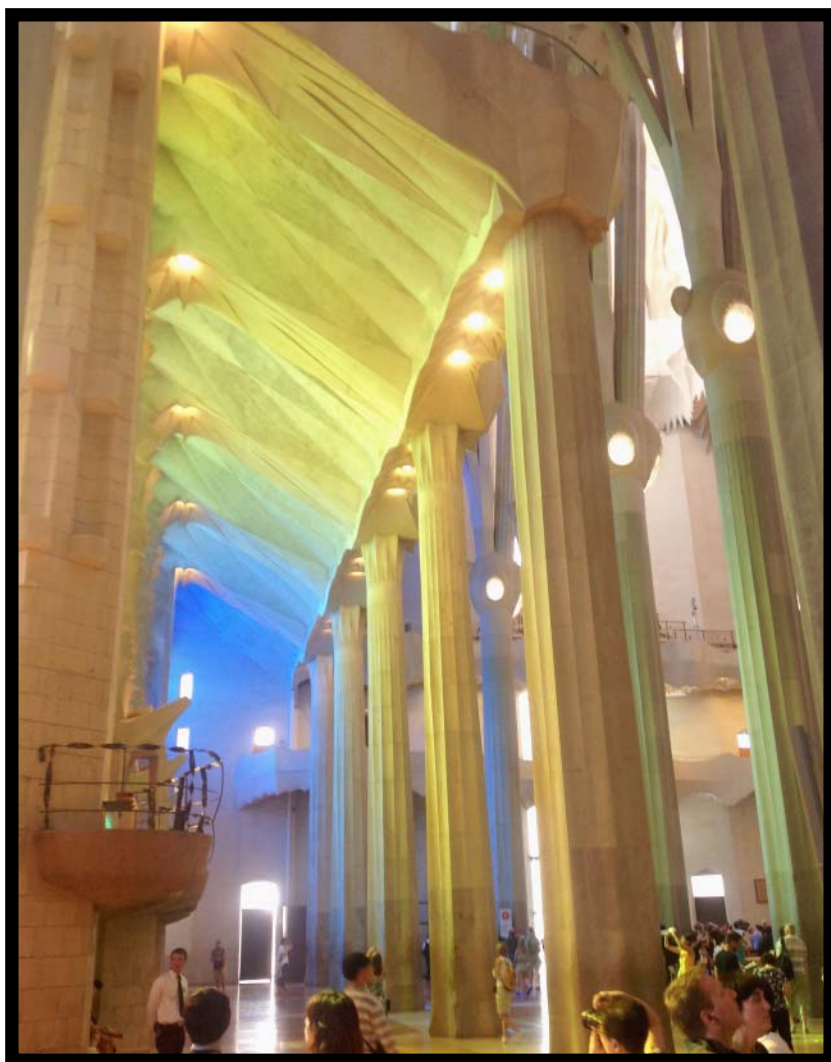
<sup>9</sup> „Miasto jako palimpsest rozpatruje się jako rezultat nawarstwiania się kolejnych formacji kulturowych, częściowo zastępujących poprzednie, a częściowo w nie wkomponowanych. Metafora palimpsestu w dyskursie miejskim wydobywa więc dwa główne aspekty problematyki urbanistycznej – semiotyczny i historyczny” (Rykiel 2008: 140).



**Fot. 51**      Łódź, tzw. stajnia jednorożców albo „katedra Zdanowskiej”<sup>10</sup> – przystanek tramwajowy w alei Piłsudskiego, lipiec 2017. Fot. U.J.

<sup>10</sup> Hanna Zdanowska była prezydentem miasta, który zarządził budowę tego przystanku, konstrukcji zaliczanej do małej architektury. Znacznie więcej miejsc w Łodzi zyskało lokalne przydomki, wskazujące na przywiązanie mieszkańców do tradycji (ulica Andrzeja Struga zwana jest powszechnie ulicą Andrzeja) bądź też ironiczny, stosunek do nowych konstrukcji. Na przykład przed Teatrem Wielkim w Łodzi ustawiono fontannę, której widowiskowość wiąże się z podświetlaniem strumieni wody i muzyką klasyczną, która towarzyszyła pokazom. Mieszkańcy nazywali fontannę „ustami Kropiwnickiego”





**Fot. 52** Barcelona 2016. Światło i efekty kolorystyczne witraży w katedrze Sagrada Familia. Fot. U.J.

(poprzedni prezydent Łodzi Jerzy Kropiwnicki, za którego kadencji postawiono tę fontannę). Także ta inwestycja spotkała się z zarzutem rozrzutności miasta. Usta – czy tylko z racji kształtu, czy też politycznego lania wody – trudno ustalić, jest to bowiem folklor miejski, rozwijający się na bieżąco. „Usta” to jedno z łagodniejszych potocznych określeń tej konstrukcji, zob. <http://www.dzienniklodzki.pl/wiadomosci/lodz/a/fontanna-na-pl-dabrowskiego-przestanie-przypominac-wagine-przebudowa-w-2017-r,10431936/> [dostęp: lipiec 2017].

Potrzeby estetyzacji rzeczywistości miejskiej wiążą się w Łodzi także z innym wykorzystaniem naturalnego światła. Przykładem może być przystanek tramwajowy wykorzystujący analogie wizualne z witrażami katedralnymi, ze światłem wykorzystanym jako atrakcja turystyczna w katedrze Sagrada Familia w Barcelonie. Zabawa kolorem i światłem jest możliwa nawet w pochmurny i ponury dzień w przygnębiającej szarością okolicznej zabudowie.

## Miejskie gry wizualne: łódzkie murale

Praktyki przestrzenne to także próby celowego, systemowego upiększania miasta poprzez murale. W tej części pracy Łódź posłuży jako *case study* dla wizualnych dekoracji w mieście, którego uroda została nadwyrężona przez lata bez renowacji i niezbędnych korekt<sup>11</sup>. Bohdan Jałowiecki i Wojciech Łukowski piszą o zaniku potrzeb estetycznych ludzi wychowanych wśród betonowych klocków (Jałowiecki, Łukowski, red., 2008a: 8–9). Niewykluczone, że to potrzeby estetyczne mieszkańców nieustannie zderzają się z rzeczywistością, wobec której pojedyncza osoba czy nawet stowarzyszenie pozostają bezradni. W przypadku Łodzi, która do końca XX wieku została bardzo poważnie zaniedbana czy wręcz zdewastowana, upiększanie miasta poprzez murale<sup>12</sup> jest po prostu sposobem radzenia sobie ze stanem faktycznym. Czy można to potraktować jako próbę budowania nowej tożsamości miejsca? Aktorów jest tu kilku, np. urząd miasta, który zezwala na takie właśnie większe projekty, a także instytucje zamawiające i finansujące duże murale. Inni aktorzy to artyści i ich praca nad konkretnym projektem, a także lokalni mieszkańcy próbujący własnych sił w „nielegalnym” graffiti, protestujący przeciwko reklamom itd.

<sup>11</sup> Omówione zostaną jedynie wybrane murale. Jednakże nie ma tu miejsca na zastanowienie się, jakie procesy semiotyczne są tu projektowane, czy całość przestrzeni jest naznaczona ideologicznie przez władze, to temat na inne opracowanie.

<sup>12</sup> Malarstwo na murach nie jest wynalazkiem naszych czasów. Niektóre obiekty architektoniczne służyły z dekoracji – serafiny na murach świątyni w Jerozolimie, lwy zdobiące mury Pergamonu – miały wartość symboliczną i tożsamościową dla miejsca, miasta, narodu, epoki.



**Fot. 53** Kobieta-kot siedząca na „Salonie urody”, skrzyżowanie ulic Tuwima i Sienkiewicza w Łodzi, 2017. Fot. U.J.

Załączone zdjęcia wyraźnie pokazują próby sensownego oswojenia i intensywnej estetyzacji nieprzyjemnej, szarej bądź zniszczonej architektury. Nie są to zatem „wybryki miejskiej natury”, jak np. wlepki, lecz próba przetworzenia przestrzeni w nową jakość, miłą dla mieszkańców, interesującą dla turystów. Kobieta-kot na muralu została niemal ide-

alnie wpisana w obskurny zakątek miasta. Dynamiczna sylwetka kobiety kontrastuje z pogodną, statyczną twarzą z uśmiechem godnym Sfinksa. Wrażenie niepokoju mogą też budzić trzymane przez nią twarze-maski. Czy to jej inne oblicza? W kontekście bliskości salonu urody można interpretować możliwe metamorfozy siedzącej na dachu kusicielki (ogon kończy się węzową głową, jest wyraźnym odwołaniem do pożądania). Maski są i kobiece, i męskie, godna pożądania osoba może przybierać dowolną postać. Zagadkowe są te transformacje i oblicza, nie jest jasne, czemu jedna z twarzy pozostaje niema (pozbawiona ust), a inna jest niemal „jadowita” (rozdwojony jak u żmii język wypuszczony z ust, choć może to tylko oprawa innej maski?). Symbolika może oznaczać tu grę z widzem, mamy tu więcej niż jedną twarz dawnej architektury, podkreślana jest wyraźnie rozrywkowa funkcja muralu.

**Fot. 54** Niszczący budynek, niszczący mural, ulica Rewolucji 1905 r. w Łodzi, lipiec 2017. Fot. U.J.



Nie zawsze jednak udaje się upiększyć miasto za pomocą muralu, projekt z fot. 54 może napawać smutkiem, mimo iż ożywia monotonne, zniszczone bloki i kamienice przy ulicy Rewolucji 1905 roku. Po drugiej stronie ulicy zachodzą zmiany, w pobliżu pracują dźwigi i wznoszą się rusztowania; niewykluczone, iż niebawem ten mural będzie stanowić jedynie historyczny akcent w odnowionym fragmencie miasta. Zastanawiać się można, czemu zdecydowano się na tak ponurą kolorystykę i dłaczego w ogóle istotna jest pamięć o rewolucji. Twarze w tym projekcie wydają się zindywidualizowane, choć dla przechodnia twarze nie są czytelne i trudno je jednak identyfikować z jakąś rewolucją. Pamięć społeczna jest tu jedynie delikatnie zarysowana, mural zachęca do refleksji i ewentualnego poszukiwania informacji. Projekt ten wpisuje się w strategię przewycięzania niepamięci, by zapobiegać utracie kulturowych korzeni miasta.

Obrazy projektowane w mieście nie zawsze są odbierane zgodnie z intencją twórców, nie chodzi tu tylko o interpretację: mogą je zasłaniać tymczasowe przeszkody, jak rusztowania czy ogrodzenia budowlane, ale też np. stałe elementy wystroju miasta jak drzewa, latarnie czy znaki drogowe, niezbędne w szacie informacyjnej miasta. Widoczność takich malowideł, gdy w ich pobliżu znajdują się drzewa, zmienia się też wraz z porami roku. Fot. 55–57 pokazują, jak wyłaniają się zza różnych przeszkód dwa łódzkie murale. Przechadzka po mieście niesie przyjemność odkrywania zmienności punktów widzenia na znajome nawet fragmenty ulic.

Tożsamość Łodzi nie jest jedynie nastawiona na to, co nowe. Można uznać, że oto dwie warstwy historii spotykają się po przeciwnych stronach ulicy. Oba murale są w pełni widoczne spod Łódzkiego Domu Kultury, w innych miejscach skrzyżowania i ulicy „zachodzą na siebie” bądź są częściowo widoczne. Może być to przykład tego, co dzieje się w współczesnym miejskim laboratorium: „kładzie bowiem wyraźny nacisk na innowacyjność procesów zachodzących w mieście. Dotyczy to także działań komunikacyjnych mieszkańców miasta. Innowacyjność, o której mowa, nie wyklucza jednak nieudanych eksperymentów, niepowodzeń i śladów posługiwania się zdezaktualizowanymi językami” (Rewers 2008: 14). Nie chodzi tylko o zdezaktualizowane konwencje i języki, ale o obecność historycznych innowacji estetycznych. Mural Pewex<sup>13</sup> nawiązuje do luksu-

<sup>13</sup> Mural autorstwa Jerzego Bystrego, Pawła Porzyckiego oraz Zenona Adamkiewicza, informacje o twórcach i muralu w: *Stępień* 2010: 17–19, 57.





Fot. 55-57

W doświadczaniu miasta mural nie jest książkową reprodukcją, z wielu punktów widziany jest fragmentarycznie. Skrzyżowanie ulic Sienkiewicza i Traugutta w Łodzi, dwa murale – jeden sprzed 30 lat, jeszcze z czasów PRL, reklamujący Pewex, a drugi – „świeży” i atrakcyjny – to portret Rubinsteina, słynnego łodzianina (autorstwa brazylijskiego artysty, Kobry), lipiec 2017. Fot. U.J.

sowej konsumpcji czasów PRL, niezrozumiałej dla współczesnych młodych ludzi. Mural odnosi się do rzeczywistości stopniowo zapomnianej lub mitologizowanej<sup>14</sup>, trwa w wersji lekko wyblakłej, a poza tym niemal nieskażonej w sąsiedztwie innowacji artystycznej nowej epoki. Praca Kobry – bazująca na słynnej fotografii Artura Rubinsteina – nawiązuje do zupełnie innej estetyki niż reklama po przeciwnej stronie ulicy. Piękne i żywe barwy nie są w ogóle „kompatybilne” z wypłowiałymi już kolorami i tak niezbyt kolorowej reklamy Pewexu<sup>15</sup>. Oryginalne barwy nie były tak intensywne jak na muralu Kobry, inna też była technologia tworzenia tych malowideł, ale cel podobny – dekoracja (w zamierzeniu tymczasowa) miasta. W jednym projekcie tematem jest konsumpcja luksusowa, niedostępna, w drugim – duma miasta, znakomity łódzianin, co stanowi odniesienie do kultury, która może być postrzegana jako luksus (por. Jarecka 2013: 177 i nast.).

Warto pamiętać, że w wytwarzaniu przestrzeni współuczestniczą także inne elementy, a nie tylko architektura<sup>16</sup>. A doświadczenie miasta jest wielozmysłowe, aczkolwiek obrazy wydają się niekiedy przytłaczające i ich rejestracja jest najbardziej rozwinięta i dynamiczna, nie każdy obraz kojarzyć się musi z dźwiękami i zapachami konkretnej dzielnicy. Powyższy mural nawiązuje do tego, co w doświadczeniu miasta może być niedostępne. Fantazyjne wyobrażenie ukazuje dziewczynę spacerującą z ptakiem siedzącym na palcu (zwieńczeniem jej fryzury jest budka dla ptaków). Bliskość natury nie jest domeną wielkiego miasta. Inne łódzkie murale też pokazują np. niedostępne tropikalne chaszczce (przy ulicy Narutowicza) czy też uroczy wieczór pozwalający obserwować drzewa, a także zrywające się do lotu rozmaite ptaki (zob. fot. 59). Ten mural „bawi się naturą”, zarówno kolorystycznie, jak i znaczeniowo: podobnie jak malarze martwych natur w bukietach umieszczali kwiaty, które w ży-

<sup>14</sup> Zapomniany już pewnie kod, Pewex znany jako hasło z dawnej epoki; nowemu pokoleniu kultury konsumpcji trudno wytłumaczyć, jaką kategorię stanowiły towary wprowadzane zza granicy, dostępne tylko za dewizy lub tzw. bony.

<sup>15</sup> O charakterze PRL-owskiej kultury konsumpcji decydowały raczej informacje handlowe niż reklamy.

<sup>16</sup> „Nośnikami informacji o społecznym wytwarzaniu przestrzeni miejskiej jako o procesie «pisania» miasta są cechy fizjonomiczne zabudowy i układów przestrzennych, ich estetyka, stan techniczny i elementy graficzne przestrzeni miejskiej, a także kwalifikatory dźwiękowe i zapachowe” (Rykiel 2008: 140).





**Fot. 58** Mural na nieatrakcyjnym bloku przy ulicy Uniwersyteckiej w Łodzi, lipiec 2017. Fot. U.J.

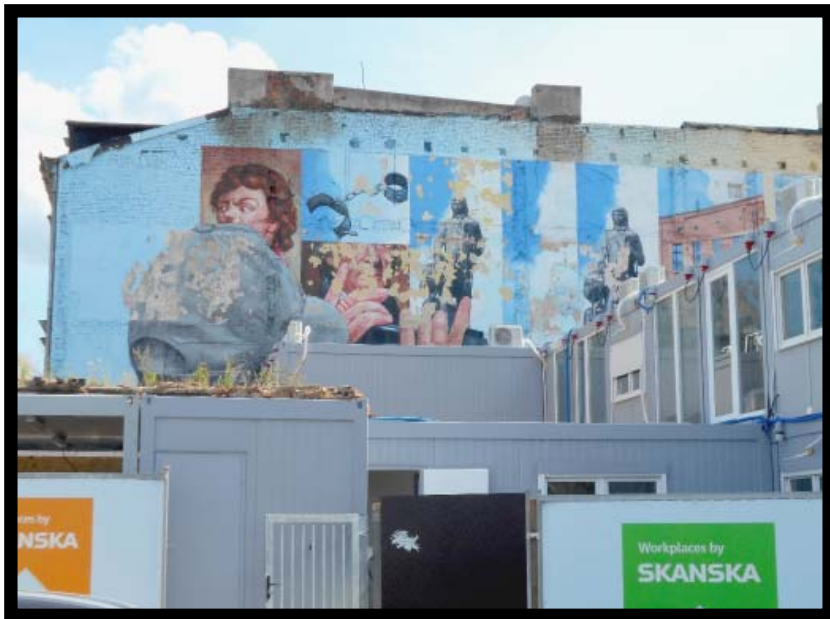
ciu realnym nie mogły tam trafić jednocześnie (ze względu na swoją sezonowość), tworzyli zestawienia wyobrażone. Podobnie na tym muralu w jednym lesie fruwią sowy, żurawie, papugi, bociany itd.



**Fot. 59** Fragment muralu przy ulicy Pomorskiej, jeden z siedmiu przygotowanych na 800-lecie zakonu dominikanów, <https://lodz.dominikanie.pl/2016/08/18/siedem-murali-na-800-lat/> [dostęp: lipiec 2018], Łódź 2017. Fot. UJ.

Fotografia w doświadczaniu miasta. Niszczący mural na zrujnowanym budynku (fot. 60 i 61) został zasłonięty tymczasowymi konstrukcjami budowlanymi. Nie wiadomo, jaki będzie los tego muralu, jak będzie wyglądać miasto po ukończeniu budowy, być może mural wkrótce zniknie. Bohaterem jest tu i Łódź, i turysta. Osoba w czapce z daszkiem fotografuje Łódź sprowadzoną do wizualnych symboli. Pomnik Kościuszki stojący na Placu Wolności jest tu rozpoznawalnym elementem. Turysta/turystka może się utożsamiać z fotografującym podmiotem (może to być chłopak, młody mężczyzna albo dziewczyna) i podobnie poznawać i doceniać Łódź<sup>17</sup>. Mural podkreśla turystyczny aspekt doceniania rekonstru-

<sup>17</sup> W wielu miejscach przewiduje się aktywność fotograficzną zwiedzających – w atrakcyjnych turystycznie miejscach instaluje się specjalne lornety, lunety, platformy, by można było podziwiać oddalone obiekty czy panoramę z konkretnego miejsca (zazwyczaj za opłatą) i sfotografować atrakcję czy widok. W niektórych obiektach turystycznych,



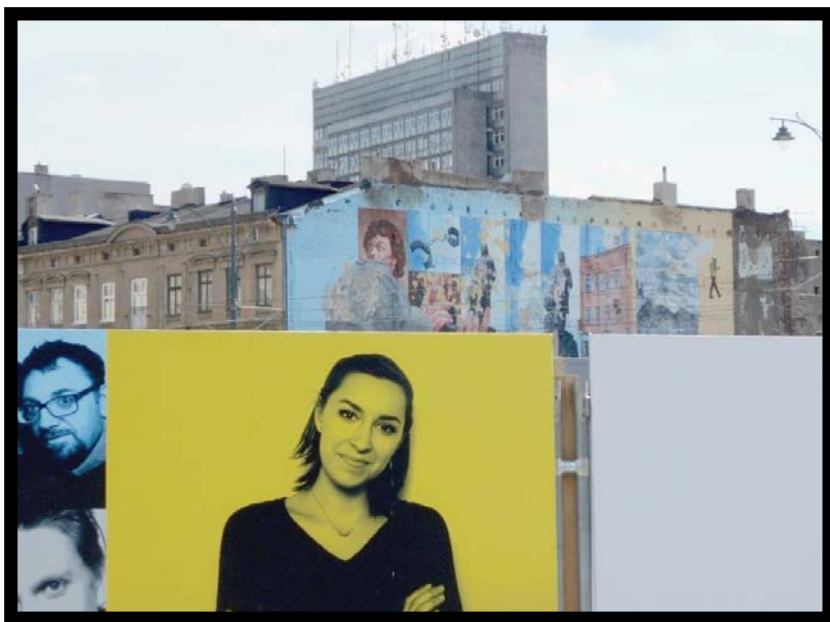
**Fot. 60** Łódź, mural przy skrzyżowaniu ulic Kilińskiego i Traugutta zakryty częściowo przez tymczasowe konstrukcje, lipiec 2017. Fot. UJ.

owanej Łodzi w XXI wieku. W XXI wieku także murale stanowią atrakcję turystyczną: w miastach takich jak Ateny czy Łódź oferowane są wycieczki szlakiem „sztuki ulicy”<sup>18</sup>.

Zastanawiać się można nad pewnym paradoksem: z jednej strony – mural, którego zadaniem jest ozdobienie budynku, w tym wypadku zakwalifikowany może być do zanieczyszczeń wizualnych ze względu na zaniedbanie. Z kolei zaś przynależne do zanieczyszczeń parkany i naklejane na nich różne plakaty, w tym wypadku, w omawianym fragmencie przestrzeni miejskiej są przemyślanymi, tymczasowymi elementami promocyjnymi miasta (fot. 61). Teren budowy otoczony jest schludnie wyko-

np. stadion Camp Nou, na którym gra FC Barcelona, czy przy wejściu do London Eye – pojawia się oficjalna i niemal „przymusowa” fotografia, w różnych pozach i na różnym tle, zazwyczaj firma fotografująca dodaje jeszcze ramkę, przygotowuje z tym zdjęciem gadżety.

<sup>18</sup> Np. <http://lodz.naszemiasto.pl/tag/murale-lodz-wycieczka.html>; <https://www.viator.com/tours/Athens/Street-Art/d496-7037P6?eap=visitacity-129727946-14055&aid=vba14055en> [dostęp: 27.01.2018].



**Fot. 61** Mural z fotografowaniem Łodzi widziany z placu przed dworcem Łódź Fabryczna, lipiec 2017. Fot. U.J.

naną reklamą Łodzi, zdjęciom zadowolonych lub zajętych ludzi towarzyszą hasła, jak „miasto dla kreatywnych, ciekawych świata”.

Murali w Łodzi powstało znacznie więcej, podane przykłady wskazują na typowe zjawiska rysujące się przy okazji rekonstrukcji tożsamości miasta: grę symboliczną, zabawy kolorystyczne, próby wzbogacania przestrzeni miejskiej i związanej z nią codzienności nowymi kontekstami. Tożsamość miasta, nawet tymczasowa, poprzez murale zyskuje na wizualnej atrakcyjności. Brak spójności projektów wizualnych i treści z różnych plansz, plakatów, billboardów nie jest problemem w sytuacji transformacji, a przenikanie dawnych form i tego, co jeszcze nie zostało dopracowane, stanowi o charakterze miasta.

## Miejskie obrazy: szata dekoracyjna, informacyjna i wizualny smog

Dzięki zmiennym dekoracjom w mieście – billboardom, plakatom, graffiti, kwiatom na klombach, skwerach – miasto przybiera różne „stroje”, dzięki temu także zwyczajne miasta stają się tymi „wyobrażonymi”. Miast w mieście jest zatem więcej niż jedno. Nie można jednoznacznie powiedzieć, że tak oto wygląda Warszawa, Gdańsk – wskazując na fragment ze zmienną dekoracją. Tak wygląda w tym właśnie momencie. Architektoniczne wyznaczniki tożsamości miasta sprawdzają się w historycznych centrach, choć i tu pojawiają się nowoczesne „plomby” czy też remonty zmieniające nieco dawny wygląd. „Architekturę dostrzegamy, jak zauważył już Benjamin, raczej mimo woli. Jest ona jednak stałym tłem codziennych doświadczeń” (Paetzold 1997: 200). Nawet mimowolnie postrzegana pomaga orientować się w przestrzeni miasta, natomiast tymczasowe obrazy nie stanowią punktów orientacyjnych. Warto w tym miejscu przywołać przykład Evry pod Paryżem, miasta, które powstało od fundamentów w ciągu ostatnich 40 lat. Władze miejskie zamawiają murale, a także inne obiekty, które mogą pomóc zbudować tożsamość miasta. Zalecono urozmaicenie znaków drogowych, co może wydawać się dość karkołomnym pomysłem, szata informacyjna staje się tu dekoracyjną, znaczenie znaków może być nieczytelne.

Fot. 62–63

Znaki drogowe w Evry, Paryż 2018. Fot. U.J.







**Fot. 64–65**

Uliczna reklama koncertów chopinowskich przed stacją metra Centrum (fragment popularnej „Patelni”). Po prawej: słup ogłoszeniowy i stand z portretem powstańca warszawskiego przed galerią Kordegarda, Warszawa 2016. Fot. U.J.

W przestrzeni publicznej niekiedy obecność wielkich standów czy graffiti jest przygotowana celowo, bez związku z kulturą konsumpcji, służy upiększeniu miasta albo zwróceniu uwagi na konkretne zjawisko, wydarzenie, upamiętnia historyczne rocznice i bohaterów przeszłości:

Nad rozmieszczeniem dekoracji i informacji w mieście – na zdjęciach pokazano tymczasowe dekoracje, upamiętnienia (jak standy ze zdjęciami powstańców) czy informacja i dekoracja – „Poznaj Warszawę Chopina” z roku 2016 – czuwają jego władze, uwzględniając interes publiczny i prawo własności. Warstwa informacyjna łatwo przekształcić się może w dezinformację<sup>19</sup> i wizualny smog. Nadmiar komunikatów nie tylko wytwarza warstwy sensów i warstwy rozumienia, wymaga też od użytkowników tej przestrzeni odpowiednich umiejętności. Nie wszystkie elementy szaty informacyjnej są potrzebne w każdej sytuacji, selekcja jest

<sup>19</sup> Jak zauważa Ewa Rewers, „Jedną z najczęściej wymienianych cech przestrzeni miejskiej jest przerost semiozy. Znaki: nazwy, symbole, ikony, przesłaniają domy, place i ludzi. (...) Przerost semiozy, spowodowany nadmiarem komunikatów, to przede wszystkim rezultat redundancji językowej reprezentacji w stosunku do sensu” (Rewers 2008: 19).



**Fot. 66**

Wystawa uliczna poświęcona powstaniu warszawskiemu, Warszawa, Krakowskie Przedmieście (przed galerią Kordegarda), sierpień 2016. Fot. U.J.

tu bardzo pożądana. Dla zwiedzających ważne są wskazówki dotyczące dojścia do obiektów, także przyjemność podziwiania architektury i form miejskich w ich bogactwie, powtarzalności i unikatowości. Mieszkańcy spieszący do pracy nie myślą w takich kategoriach.

Przestrzeń publiczna uznawana była za bardzo restrykcyjnie projektowaną, uważano, że możliwość „jednostkowego kształtowania jest prawie wykluczona” (Jałowiecki 1988: 26). Rzeczywiście indywidualizowanie miejsca, w którym żyjemy zgodnie z własnymi preferencjami bywa trudne. Przepisy dotyczące sposobu i zakresu korzystania z przestrzeni wspólnej blokują niekiedy własną inwencję dekoracyjną<sup>20</sup> czy realizację innych potrzeb. Obecnie są jednak takie możliwości, co pokazują też badacze z projektu *Niewidzialne miasto*. Mieszkańcy mogą lobbować za utworzeniem żłobka, terenu zielonego itd. (por. Drozdowski et al. 2012). Oprócz tego formą takiego indywidualnego kształtowania przestrzeni są

<sup>20</sup> Dotyczy to np. koloru żaluzji, ozdób umieszczanych na balkonach itd. W wielu włoskich miastach istnieją regulacje prawne, lokalne zarządzenia wskazujące na estetykę przestrzeni i sugerujące jednolitość wspomnianych elementów, jak dbałość o jednolity kolor wszystkich rolet w oknach w miastach południowej Europy, np. w Bolonii.



całkiem legalne (w Polsce) dekoracje na prywatnych balkonach (legalne, ale człowiek z własnymi pomysłami estetycznymi wchodzi w przestrzeń wspólną), a także nielegalne graffiti i inne formy ekspresji. Spontaniczne wyrażanie opinii za pomocą wlepek czy sprayu wynikać może z frustracji życiowej, politycznej; niekiedy działania artystyczne skierowane są przeciwko mainstreamowym i konsumpcyjnym zjawiskom w kulturze (np. zjawiska objęte nazwą *culture jamming*, „zagłuszanie kultury”, por. Lasn 2000); a wlepki i szablony z rysunkami, hasłami, prywatnymi opiniami zachęcają widzów do refleksji. W przypadku graffiti – „dzikiego” malarstwa miejskiego – dochodzi do nieformalnego prywatyzowania przestrzeni, która jest już oswojona przez mieszkańców. Motywacja zarówno dla powstania tych miejskich dekoracji czy zanieczyszczeń jest odmienna w różnych miastach. Na przykład w Atenach część budynków została wręcz „pomazana”, by sprzeciwić się idealnemu wizerunkowi miasta z pocztówek i broszur<sup>21</sup>.

W przestrzeni miasta punkty odniesienia są nieustannie przemieszczane i przekształcane. Graffiti jest typowym tymczasowym punktem odniesienia, tak jak billboard, jednakże nie musi mieć komercyjnych korzeni. „Modna” Lisa z graffiti w Bolonii (2013) istniała jedynie sezonowo, można tu wielość kontekstów dopowiedzieć – moda odzieżowa jest sezonowym zjawiskiem,



#### Fot. 67

„Modna Lisa” w Bolonii, graffiti na nietrwałych elementach miasta, na panelach oddzielających remontowany zabytek od życia ulicy. Bolonia 2013. Fot. U.J.

<sup>21</sup> W mieście są też starannie przygotowane murale, w wielu miejscach handlowych zwyczajowo malowane są żaluzje wystaw, projekty graficzne ożywają dopiero po zamknięciu lokali (także stragany na targu są dekorowane w ten sposób). Jednakże dodatkowo pojawiają się rysunki i hasła celowo szpecące miasto, w centrum, w okolicach Akropolu, ulic w pobliżu placu Omonia, przy ulicy Tositsa i odchodzących od niej uliczek itd.



Fot. 68–69

Przykłady wizualnego „smogu” w Warszawie, 2017. Fot. U.J.

remont – również. Nieprzemijająca jest tu tylko Mona Lisa i jej uroda, wykorzystana do ozdobienia wyjątkowo obscurnego tymczasowego obiektu. Obrazy czytane są jednak w kontekście; to graffiti powstało na tle napisów i nieregularnych linii, zdartych plakatów, jest próbą estetyzacji zanieczyszczenia wizualnego w rekonstruowanym fragmencie miasta.



**Fot. 70-71**      Przykłady wizualnego „smogu” w Atenach, 2017. Fot. U.J.

Graffiti przemyślane i urokliwe – jak na zdjęciu 71 w przestrzeni miejskiej Aten sąsiaduje z niezorganizowanymi, przypadkowymi „bazgrołami” na kolumnach. W doświadczeniu miasta nadmiar bodźców wizualnych może być męczący, może odwracać uwagę od atrakcyjnych czy ważnych obrazów. Świadczą o tym także zdjęcia 68–69 z warszawskiej



Fot. 72

Jedna z reklam na Rotundzie. Wszystkie widoczne napisy dotyczą sprzętu RTV, produkcji telewizorów (LG), sieci telefonicznej i telewizyjnej (Netia), sprzętu fotograficznego (Olympus), Warszawa 2004. Fot. U.J.

przestrzeni miejskiej, pokazują, jak plakat (naklejony zapewne samowolnie) i jego przesłanie: zachęta dla mieszkańców do walki o swoje prawa, ginie wśród kolorowych napisów. Bardzo wyraźnie wskazuje to na problem, wyrastający z przekształceń kultury wizualnej w XXI wieku dotyczy „zaśmiecenia” obrazowego czy też nieokiełznanego nadmiaru, niszczącego „naturalne środowisko” dla obrazów. Miejsca zintensyfikowanych wizualnych „zanieczyszczeń” pokrywają się z miejscami intensywnej konsumpcji. Związane są z większą ruchliwością ludzi, mniej reklam jest na przedmieściach (por. Berger 2008) i na wsi czy przy rzadko uczęszczanych drogach<sup>22</sup>. Lokalizacje smogu wizualnego w miastach najczęściej dotyczą centrum bądź też centrów dzielnic albo odrębnie planowanych centrów konsumpcji. Ponadto po całym mieście, a także przestrzeniach pozamiejskich krążą po drogach wymalowane autobusy, samochody dostawcze i osobowe itd. „Smog wizualny” w mieście tworzyć mogą też indywidualne ogłoszenia, ogłoszenia wsadzane za wycieraczki samochodów, wrzucane do skrzynek, bazujące na fotografiach.

A zatem efekt zaplanowanej estetyzacji przestrzeni miejskiej może zostać zniweczony przez zanieczyszczenia wizualne. Sprawa jest jednak

<sup>22</sup> Na terenach wiejskich, wśród pól i łąk ustawiane są billboardy z reklamami lokalnych atrakcji, zabytków i zajazdów czy miejsc użytecznych, np. warsztatów samochodowych.





**Fot. 73**

Tym razem reklamy na Rotundzie i w jej okolicy dotyczą innych produktów. Bohaterem miejskiego przedstawienia. stała się odzież, Warszawa 2016. Fot. UJ.



**Fot. 74**

Rotunda jest odbudowywana, miejski „smog wizualny” na parkanie odgradzającym plac budowy od ulicy, Warszawa 2018. Fot. UJ.

dyskusyjna – czy reklamy, podobnie jak murale, są dekoracjami, częścią szaty informacyjnej miasta kultury konsumpcji, czy też wizualnym smogiem. Podobnie niejednoznaczna może być ocena indywidualnych projektów artystycznych, politycznych czy też wybryków chuligańskich, określanych niekiedy wspólnym mianem graffiti<sup>23</sup>. Trudno jednakże efekty wszelkich tego rodzaju działania nazwać wspólnym mianem śmieci. Prace niektórych artystów sztuki ulicy, graffiti, wlepek, powielanych szablonów trafiły do muzeów sztuki współczesnej. Na przykład Moco Museum w Amsterdamie w 2018 roku pokazywało wybrane prace Banksy'ego: na wystawę trafiły pachołki drogowe z jego stemplami, także zniszczone kartony z przygotowaną przez artystę tymczasową dekoracją. Powstają przewodniki ukazujące pierwotną lokalizację tych prac (np. Bull 2013). Muzealizacja „sztuki ulicy” jest dość przewrotnym zjawiskiem kultury: przygotowane jako chwilowe dekoracje, obiekty te zyskały status „klasyczny” i historyczny.

Zastanawiać się można, czy są to wizualne zanieczyszczenia, koderujące marzenie o idealnym mieście, czy też jest miejska konieczna codzienność, taka właśnie zmienność, niestałość – nie tylko z powodu dobudówek, wyburzeń, rekonstrukcji, ale też remontów, zabaw, świąt, dla których miasto przywdziewa „balową szatę” albo „wór pokutny” (remont). Ulotność i tymczasowość wizerunku miast nie powinna zniechęcać badaczy. Dokumentacja przekształceń wizerunku miasta służy zbieraniu materiału do analizy charakteru przemian społecznych, zależności między systemem władzy, światem konsumpcji i indywidualnymi potrzebami mieszkańców itd. Rekonstrukcja wielu wizerunków miasta, które żyje dzięki zmienności, także wizualnej, może być dobrym punktem wyjścia szczegółowych analiz tożsamości wizualnej wybranych miast.

<sup>23</sup> Analizą rozmaitych rodzajów „sztuki ulicy”, w tym także w sferze wirtualnej, przeprowadził np. Tomasz Bednarz (2016).

# Zakończenie

*Homo oeconomicus, homo consumens, homo ludens, homo societas, homo aestheticus, homo sovieticus, homo electronicus, homo faber, homo patiens, homo politicus, homo videns, homo comunicans* itd. – określenia te ukazują różne wymiary człowieczeństwa, odmienne (choć nie zawsze wykluczające się) perspektywy ludzkiego bycia i działania w świecie; a także różne sfery zainteresowania socjologii i dziedzin pokrewnych. Socjologia kultury także próbuje zrozumieć i zinterpretować te wymiary ludzkiej natury, czasami kilka z nich jednocześnie, śledząc wybrany fragment rzeczywistości społecznej. Obraz uzyskany w rezultacie badań zawsze jest interesujący, lecz przybliżony i niepełny, niekompletny. W niniejszym opracowaniu również dokonało się jedynie przybliżenie pewnego fragmentu rozwoju kultury wizualnej, właściwego dla *homo videns* czy *homo image creator*. Siłą rzeczy nie odnoszę się do wszystkich możliwych kontekstów i źródeł zmian.

Przemiany kultury wizualnej w XXI wieku wiążą się przede wszystkim z digitalizacją i przekształceniami nowych mediów. Manuel Castells optymistycznie zauważa, że „2,7 tys. lat po wynalezieniu alfabetu następuje przemiana technologiczna o podobnych wymiarach historycznych”. W jego ujęciu hipertekst łączący w sobie różne formy komunikacji wizualnej, audialnej i tekstowej, co sprawia, że „Duch ludzki ponownie jednoczy swoje wymiary w nowej interakcji dwóch półkul mózgu, urządzeń i kontekstów społecznych” (Castells 2010: 360). Wygląda raczej na to, że możliwości są, ale niekoniecznie wykorzystywane, a według badań najmłodszym uczestnikom kultury medialnej grozi „cyfrowa demencja”. Manfred Spitzer (2013) przekonuje, iż technologia zbyt często wyręcza i dorosłych, i dzieci, by nie odbywało się to ze szkodą dla naszego układu nerwowego, życia psychicznego itd. Największe wyzwania stanowią będą wspomnienia czy też aktywności odwołujące się do pamięci indywidualnej, a w wymiarze społecznym – do zasobów, które ludzie tworzą i którymi są w stanie się posługiwać. Rejestracja – fotograficzna i filmowa – wszystkich niemal aspektów rzeczywistości wydaje się lekarstwem na kulturową amnezję, na cyfrową demencję<sup>1</sup>. Jednak wiąże

<sup>1</sup> Mimo że w indywidualnym odbiorze nie zawsze fotografia była rozumiana jako depozyt pamięci, na przykład w ujęciu Rolanda Barthes'a, fotografia pozbawiła go



się to z dodatkowymi konsekwencjami, jak nadmiar obrazu, zachłanność wizualna itd.

Nadmiar wizualny powoduje także problemy etyczne lub ujawnia i wyostreza konflikty wartości znane z dotychczasowej historii kultury, w tym również z historii mediów. Z omówionych w pracy splotów kulturowych, antynomii kulturowych i niezamierzonych konsekwencji rozwoju technologii w kulturze wizualnej przywołam w tym miejscu zanieczyszczenia wizualne („wizualny smog”). Wytwarzanie zanieczyszczeń wizualnych wynika z cech współczesnej kultury wizualnej, która promuje serie, pakiety, multiplikacje, cenę powtarzalność itd. Gigantyczna ilość obrazów oraz pośpiech w ich wytwarzaniu, udostępnianiu i publikowaniu powoduje wizualną zachłanność. Wydaje się, iż publiczności nie wystarcza jeden obraz, liczą się dopiero kolekcje, ta tendencja wpisuje się w nawyk obsesyjnego gromadzenia dóbr, co z kolei jest typowym przejawem kultury konsumpcji. Oznacza to zarówno konieczność odświeżania i wzbogacania wizualnych zasobów, jak i tworzenia serii zdjęć, szkiców, malunków niezbędnych do opisu świata. Konsekwencją zanieczyszczenia obrazowego może być brak szacunku dla tradycji, umiejętności twórców, dawnego sprzętu, niedocenywanie niepowtarzalności dawnych dzieł i projektów (w tym np. wysiłku twórczego dawnej fotografii) itd. Wydawać się może, iż nadmiar obrazów powoduje atrofie ich znaczeń, poza tym pośpieszny odbiór obrazów nie zawsze prowokuje do myślenia, nie wyzwala uczuć.

Nadmiar obrazu i innych danych wiąże się też ze złudzeniem nieograniczonego dostępu do dorobku wszystkich nauk, sztuk, sfer działania człowieka. Takie uzyskane dzięki cyfryzacji poczucie intelektualnego, poznawczego bezpieczeństwa – rozleniwia, sprawia, że nie korzysta się z tych danych, ponieważ „zawsze można będzie do nich zajrzeć”. Paradoxem jest natomiast, iż technologia cyfrowa, która umożliwiła rejestrację i przechowywanie niewyobrażalnej – potencjalnie nieograniczonej liczby danych – sprawia, iż równie łatwo mogą one zostać wymazane,

wspomnień: „Zdjęcie nie tylko nie jest nigdy, ze swej istoty, wspomnieniem (...), ono jeszcze blokuje wspomnienie, staje się szybko przeciw-wspomnieniem” (Barthes 1996: 154–155). W odniesieniu do codziennej i odświętnej rzeczywistości fotografia nadal pełni ważne funkcje. Nie są tylko reportaże z miejsc świętych, znanych, tajemniczych, interesujących i absolutnie nieciekawych pojawiają się na wielu stronach internetowych i w produkcjach telewizyjnych prezentowanych w tradycyjnej telewizji i w sieci. Dochodzi także perspektywa oglądu świata z orbity. Te zdjęcia i filmy uzupełniają dokumentację przemian obrazu świata, jaki tworzy się dzięki nowym technologiom.

mogą zniknąć. W warunkach nadmiaru danych, w których zamiast wiedzy ważniejsza jest znajomość metod dostępu do informacji, pamięć o źródłach itd., użytkownicy mediów wypracowują sobie metody odpowiedniego „nurkowania” w oceanie danych, by uniknąć utonięcia<sup>2</sup>. Strategie radzenia sobie z takim nadmiarem w bardzo złożonym środowisku, np. „cnota ignorancji” (Jarecka 2016), mogą przekształcić się w powszechne algorytmy postępowania, co oznacza interesujące perspektywy badawcze nowej rzeczywistości społeczno-kulturowej.

Przekształcenia mediów i wytwarzanych w kulturze współczesnej obrazów doczekały się wielu interpretacji. Omawiając to, co „specyficznie nowe”, niektórzy badacze próbują dowodzić, iż przełom cyfrowy przełomu wieków, w tym także rozwój VR, sprawił, że „powstała dotychczas nieznaną formą upodobnienia obrazu do ludzkiej wyobraźni” (Wiesing 2012: 127). Dzięki technologii dokonujemy eksperymentów myślowych w ramach wszelkich symulacji obrazowych (s. 141–142). Zamierzona jest tu immersyjność, zanurzenie w obrazie uznawanym za uobecniony. Rozpowszechnienie symulacji wiąże się także ze zjawiskami opisywanymi niegdyś przez Jeana Baudrillarda (1994), mianowicie z rzeczywistością symulaków, wiodących swój niezależny żywot w kulturze popularnej. Symulacje, o których pisał Baudrillard, stanowią efekt uboczny działania splotów kulturowych – konsumpcji, technologii i kultury pośpiechu. Niektóre z tych symulacji stanowią zamierzony projekt wizualny, ale już autonomizacja wybranych symulaków<sup>3</sup> jest niezamierzoną konsekwencją technologicznych możliwości, co stanowić może pole kolejnych badań.

W świecie postobrazu<sup>4</sup> każda produkcja – wybitna klasyczna czy pospolita – może znaleźć się w jednym zestawie obrazów/filmów. Zróżnicowanie, nawet jeśli jest wyraźnie zaznaczone i dostrzegane przez widza, nie jest pożądaną. Brak zaufania do obrazów wynika z tego, że są

<sup>2</sup> Te strategie są konieczne w kontekście wspomnianej już cyfrowej demencji, chodzi tu też bowiem o „sprawność umysłową, zdolność myślenia i krytycznego oceniania, rozpoznanie w «informacyjnym gąszczu»” (Spitzer 2013: 20).

<sup>3</sup> Opisywane przez Baudrillarda zjawiska są niejednorodne, nie ma tu miejsca, by przyrzeć się jego przykładom, a także tekstom odnoszących się do symulaków w XXI wieku (np. Emelin 2016; Loon 2008: 70 i nast.).

<sup>4</sup> Odpowiedzią na wizualny smog, na przesył fotografii w sieci jest album *Post-Photography. The Artist with a Camera* Roberta Shore’a (2014), który próbuje pokazać zadania i możliwości artystyczne fotografii.

wykorzystywane nagminnie w celach konsumpcyjnych, ideologicznych, politycznych itd. Nie wiadomo, co w takim gąszczu rzeczywiście jest ważne, co się liczy dla odbiorców rozmaitych obrazów w cyberprzestrzeni i przestrzeni fizycznej; a mogłyby to wyjaśnić rozbudowane, interdyscyplinarne badania. W dalszym ciągu nierozstrzygnięty jest dylemat wartości rejestracji fotograficznej: czy to utrwalanie obrazu świata, czy też rejestracja jego zanikania. W opiniach respondentów pojawiały się echa poglądów o utrwalaniu<sup>5</sup>, o ocaleniu obrazu przemijających wydarzeń<sup>6</sup>, aspektów rzeczywistości społecznej, warunków życia kolejnych pokoleń. Otwierają się w tym zakresie pola kolejnych poszukiwań teoretycznych i empirycznych, wzbogaconych o analizy wizualne z wykorzystaniem możliwości tzw. humanistyki cyfrowej<sup>7</sup> mogą rzucić nowe światło na przekształcenia sposobów wizualizacji, stylu obrazowania typowego dla różnych grup kształtujących współczesną kulturę wizualną.

<sup>5</sup> „Muszę być świadomy tego, co fotografuję i dlaczego. Ważna w fotografii jest dekonstrukcja – fotografia to nie myślenie tylko o obrazie. To proces utrwalania rzeczywistości” (W20).

<sup>6</sup> Natomiast z nieco innej perspektywy na autentyczność obrazu patrzył Jean Baudrillard, dla którego fotografia nie rejestruje obrazu świata, ale proces jego zanikania (por. Baudrillard 2005: 79; Zawojski 2012: 41–42). Odminną opinię wobec „znikania obrazu” prezentuje Vilém Flusser. Według niego nie tyle obraz znika, co świat, który obraz miał utrwaląć (obrazy bowiem „ustawiają się między światem a człowiekiem. Miały być mapami, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, zastawiają go, aż w końcu człowiek zaczyna żyć jako funkcja stworzonych przez siebie obrazów”, Flusser 2015: 43). W tej wizji „ulubiony i w zasadzie jedyny dostęp do rzeczywistości stanowią będą obrazy komputerowe, z których świat już dawno zniknął” (Stiegler 2009: 22).

<sup>7</sup> Są to badania korzystające z oprogramowania komputerowego, algorytmów, ogólnie – elektronicznych narzędzi analitycznych w naukach humanistycznych (por. Moretti 2016). W Polsce najaktywniej zajmują się tym badacze w Krakowie i Lublinie. Pokłosiem zorganizowanej w 2012 roku konferencji *Zwrot cyfrowy w humanistyce* jest publikacja pod tym samym tytułem (Radomski, Bomba, red., 2013). Natomiast Pracownia Metodologiczna Instytutu Języka Polskiego PAN organizuje w Krakowie cykliczne spotkania *Lunch z humanistyką cyfrową* transmitowane na żywo na kanale YouTube, dostępne są nagrania tych spotkań, <https://www.youtube.com/channel/UCQfYhxastnHg6jiZU-H3PLA> [dostęp: listopad 2018].

# Bibliografia

- Abreu Cristiano Nabuco de, Dora Sampaio Goes, 2011, *Psychotherapy for Internet addiction*, w: Young Kimberly S., Cristiano Nabuco de Abreu (eds), *Internet addiction: A handbook and guide to evaluation and treatment*. Hoboken, John Wiley & Sons Inc., New Jersey, s. 155–171.
- Amankwah-Amoah Joseph, 2016, *Competing technologies, competing forces: The rise and fall of the floppy disk, 1971–2010*, „Technological Forecasting and Social Change”, 107: 121–129.
- Amoore Louise, 2002, *Globalisation contested. An international political economy of work*, Manchester University Press, Manchester–New York.
- Amoore Louise, Piotukh Volha (eds), 2016, *Algorithmic Life: Calculative Devices in the Age of Big Data*, Routledge, London–New York.
- Andrzejewska-Batko Karolina, Joanna Łuba, 2016, *Wstęp*, w: Karolina Andrzejewska-Batko, Joanna Łuba (red.), *Chłopi, rolnicy, włościanie. Fotografie Jerzego Konrada Maciejewskiego z przełomu lat 40. i 50. XX w.*, Ośrodek KARTA, Warszawa, s. 5–7.
- Ang Tom, 2009, *Podręcznik fotografii cyfrowej*, cz. 1 i 2, tłum. Dariusz Graszka-Petrykowski, Marta Suwała-Posłuszna, Agora, dodatek do „Gazety Wyborczej”, Warszawa.
- Angletti, Norberto, Alberto Oliva, 2004, *Magazines That Make History: Their Origins, Development, and Influence*, University Press of Florida, Florida.
- Arkes Hal R., Lawrence E. Boehm, Gang Xu, 1991, *Determinants of judged validity*, „Experimental Social Psychology”, 27: 576–605.
- Armor John, Peter Wright, 1988, *Manzanar*, Times Books, New York.
- Aronson Elliot, 2002, *Człowiek istota społeczna*, tłum. Józef Radzicki, PWN, Warszawa.
- August Sander, 1997, *Masters of Photography*, Aperture, Hong Kong–Köln.
- Babbie Earl, 2006, *Badania społeczne w praktyce*, tłum. różni, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Baker Wayne E., 2013, *America's Crisis of Values: Reality and Perception*, Princeton University Press, Princeton.
- Balomenou Nika, Brian Garrod, Andri Georgiadou, 2017, *Making sense of tourists' photographs using canonical variate analysis*, „Tourism Management”, 61: 173–179.
- Barański Andrzej, 2002, *Autodestrukcja papieru zagrożeniem dla ciągłości przekazu informacji*, w: Maria Michalewicz (red.), *Zagrożenia cywilizacyjne*, tom 5, Polska Akademia Umiejętności, Kraków, s. 7–19.
- Barrett Terry, 2014, *Krytyka fotografii. Jak rozumieć obrazy*, tłum. Jakub Jedliński, Universitas, Kraków.
- Barthes Roland, 1996, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, KR, Warszawa.
- Baudrillard Jean, 1994 [1981], *Simulacra and Simulation*, transl. S. F. Glaser, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Baudrillard Jean, 2001, *Przed końcem*, Rozmawia Philippe Petit, tłum. Renata Lis, Sic!, Warszawa.
- Baudrillard Jean, 2005, *Pakt jasności. O inteligencji Żła*, tłum. Sławomir Królak, Wyd. Sic!, Warszawa.

- Bauman Zygmunt, 2000, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Sic!, Warszawa.
- Bauman Zygmunt, 2011, *Culture in a Liquid Modern World*, Polity Press, Cambridge.
- Beck Ulrich, 2002, *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, tłum. Stanisław Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Bednarz Tomasz, 2016, *Współczesne graffiti na realnych i wirtualnych murach*, w: Joanna Kurczewska, Marta Karkowska (red.), *Przemiany kulturowe we współczesnej Polsce. Ramy – właściwości – epizody*, PAN Komitet Socjologii, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa, s. 494–510.
- Benjamin Walter, 2010, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Berg Maggie, Barbara K. Seeber, 2016, *The Slow Professor: Challenging the Culture of Speed in the Academy*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London.
- Berger John, 1997, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Rebis, Poznań.
- Berghel Hal, *Cyberspace 2000: Dealing with information overload*, „Communication of the ACM”, 40 (2): 19–24.
- Bergman S. M., M. E. Fearing, S. W. Davenport, J. Z. Bergman, 2011, *Millennials, narcissism, and social networking: What narcissists do on social networking sites and why*, „Personality and Individual Differences” 50 /5: 706–711.
- Bessi Alessandro, 2016, *Personality traits and echo chambers on Facebook*, „Computers in Human Behavior”, 65: 319–324.
- Beuys Joseph, 1987, *Każdy artystą*, tłum. Krystyna Krzemień, w: Stefan Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, tłum. różni, Czytelnik, Warszawa.
- Blankert Albert, 1991, *Vermeer van Delft*, tłum. Antoni Ziemia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Bogunia-Borowska Małgorzata, 2012, *Fotospołeczność. Społeczno-kulturowe konteksty dyskursu*, w: Małgorzata Bogunia-Borowska i Piotr Sztompka (red.), 2012, *Fotospołeczność. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, tłum. różni, Znak, Kraków, s. 43–89.
- Boogie, *It's All Good*, 2016, Miss Rosen Editions/power House Books, Brooklyn, New York.
- Bornstein Robert F., 1989, *Exposure and affect. Overview and meta-analysis of research, 1968–1987*, „Psychological Bulletin” 106: 265–289.
- Boudon Raymond, 2008, *Efekt odwrócenia. Niezamierzone skutki działań społecznych*, tłum. Agnieszka Karpowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, 2012, *Społeczna definicja fotografii*, tłum. Joanna Andrzejewska, w: Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospołeczność. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, tłum. różni, Znak, Kraków, s. 239–264.
- Bourdieu Pierre, Jean-Claude Passeron, 2006, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bozdag Engin, Jeroen van den Hoven, 2015, *Breaking the filter bubble: democracy and design*, „Ethics and Information Technology”, 17 (4): 249–265.
- Braustein Peter, Michael William Doyle, (eds), 2002, *Imagine Nation. The American Counterculture of the 1960s and '70s*, Routledge, New York–London.
- Breslow Harris, Aris Mousoutzanis, *Cybercultures. Mediations of Community, Culture, Politics*, Editions Rodopi, Amsterdam – New York 2012.
- Briggs Asa, Peter Burke, 2000, *A Social History of the Media: from Gutenberg to the Internet*, Polity Press, Cambridge.
- Bronowski Jacob, 1987, *Potęga wyobraźni*, tłum. Stefan Amsterdamski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Bryan C. B. D., 1987, *The National Geographic Society: 100 Years of Adventure and Discovery*, National Geographic Society, Washington.
- Buffardi Laura E., W. Keith Campbell, 2010, *Narcissism and social networking web sites*, „Personality and Social Psychology Bulletin”, 34: 1303–1314.
- Bull Martin, 2013, *Banksy Locations (& tours)*, vol. 1, shelshock publishing.
- Bunimowicz D., 1954, *Praktyczna fotografia*, tłum. Tadeusz Kołaczkowski, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- Burian Peter K., Robert Caputo, 2003, *National Geographic Photography Field Guide*, National Geographic Society, Washington, DC.
- Burkhardt Joanna M., 2017, *Combating Fake News in the Digital Age*, ALA Tech-Source,
- Burzyński Roman, 1958, *Fotografia w prasie i książce*, WPLiS, Warszawa.
- Caplan Scott E., 2002, *Problematic Internet use and psychosocial well-being: development of a theory-based cognitive-behavioral measurement instrument*, „Computers in Human Behavior”, 18 (5): 553–575.
- Caputo Robert, 2002, *Szkola Fotografowania National Geographic: Krajobrazy*, tłum. Maciej Hen, J+G RBA, Warszawa.
- Cartier-Bresson Henri, 2005, *Decydujący moment*, „Format”, 46.
- Cash Hilarie, Cosette C. Rae, Ann H. Steel, Alexander Winkler, 2012, *Internet Addiction: A Brief Summary of Research and Practice*, „Current Psychiatry Review”, 8 (4): 292–298.
- Castells Manuel, 2009, *The Rise of the Network Society, (The Information Age: Economy, Society, and Culture*, vol. I, Wiley-Blackwell.
- Castells Manuel, 2010, *Spółczesność sieci*, tłum. Mirosława Marody, Kamila Pawluś, Janusz Stawiński, Sebastian Szymański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Celiński Piotr, 2013, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Certeau Michel de, 2008, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Chabris Christopher, Daniel Simons, 2011, *Niewidzialny goryl. Dlaczego intuicja nas zawodzi?*, tłum. Jerzy Korpanty, Laurum, Warszawa.
- Chaffee Eric C., 2017, *Securities Regulation in Virtual Space*, „Washington & Lee Law Review”, 74 (3): 1387–1456.
- Chalfen Richard, 1979, *Photograph's role in tourism: Some unexplored relationships*, „Annals of Tourism Research”, 6/4: 435-447.
- Challoner Jack, red., 2015, *1001 wynalazków, które zmieniły świat*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zbigniew Fibinger, Elipsa, Poznań.
- Chapnick Howard, 1994, *Truth Needs No Ally. Inside Photojournalism*, Columbia, University of Missouri Press.
- Chapnick, Howard, 1988, *Foreword to Eyes of Time. Photojournalism in America*. A New York Graphic Society Book, New York.
- Charmaz Kathy, 2013, *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, tłum. Barbara Komorowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Chen Liang, Shirley S. Ho, May O. Lwin, 2017, *A meta-analysis of factors predicting cyberbullying perpetration and victimization: From the social cognitive and media effects approach*, „New Media & Society”, 19 (8): 1194–1213.
- Cheng Eric, 2016, *Drony. Tajniki zdjęć i filmów lotniczych*, tłum. Rafał Ociepa, Helion, Gliwice.
- Cialdini Robert B., 2002, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, tłum. Bogdan Wojciszke, GWP, Gdańsk.

- Cockayne Daniel G., 2016, *Affect and value in critical examinations of the production and ‚prosumption‘ of Big Data*, „Big Data & Society”, 3 (2): 1–11.
- Collier John, Jr., Malcolm Collier, 1986, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, University Of New Mexico Press, New Mexico.
- Cotton Charlotte, 2010, *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, Universitas, Kraków.
- Crary Jonathan, 2015, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków.
- Cullen Jim, ed., 2001, *Popular Culture in American History*, Wiley-Blackwell, Hoboken.
- Czapiga Małgorzata, Katarzyna Konarska, red., 2017, *Strach, wstręt, wstyd i inne jobie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Czartoryska Urszula, 2005, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Dahmen Nicole Smith, 2016, „Moving” the Pyramids of Giza: Measuring the Effects of Ethics Education in a Visual Communication Curriculum, „Visual Communication Quarterly”, 23 (1): 26–38.
- Darley Andrew, 2000, *Visual Digital Culture*, Taylor & Francis, London.
- Davies David, 2013, *O znaczeniu zdjęć: Cartier-Bresson „odpowiada” Scrutonowi*, w: Scott Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, tłum. Izabela Zwiech, Universitas, Kraków, s. 198–219.
- Davies Jeremy, 2016, *The Birth of the Anthropocene*, University of California Press, Oakland.
- Debord Guy, 2015, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa.
- Dederko Witold, 1960, *Elementy kompozycji fotograficznej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Deuze Mark, 2006, *Participation, remediation, bricolage: Considering principal components of a digital culture*, „The Information Society”, 22, s. 63–75.
- Dolowy-Rybińska Nicole, Anna Gronowska, Agnieszka Karpowicz, Igor Piotrowski, Paweł Rodak, red., 2010, *Sploty kultury*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Droзда Łukasz, 2017, *Uszlachetniając przestrzeń. Jak działa gentryfikacja i jak się ją mierzy*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.
- Drozdowski Rafał, 2009, *Obraza na obrazu. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Żyk i S-ka, Poznań.
- Drozdowski Rafał, Maciej Frąckowiak, Marek Krajewski, Łukasz Rogowski, 2012, *Narzędziownia. Jak badaliśmy [niewidzialne] miasto*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Drozdowski Rafał, Marek Krajewski, 2010, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.
- Drożdż Michał, 2005, *Logos i ethos mediów. Dyskurs paradygmatyczny filozofii mediów*, Biblos, Tarnów.
- Duingnan Peter, L. H. Gann, 1995, *Political Correctness. A Critique*, Stanford University Press, Stanford.
- Duperray Stéphane, Raphaël Vidaling et al, 2003, *Front Page. Covers of the Twentieth Century*, Weidemfeld & Nicolson, London.
- Dziki Sylwester, 2004, *Prasa w rozwoju historycznym*, w: Zbigniew Bauer, Edward Chudziński, red., *Dziennikarstwo i świat mediów*, Universitas, Kraków, s. 32–58.



- Eco Umberto, 1985, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, tłum. Teresa Rutkowska, „Przekazy i Opinie”, 3–4.
- Elias Norbert, 2008, *Spółczesność jednostek*, tłum. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Eliot T. S., 2016, *Uwagi ku definicji kultury*, tłum. Jarosław Rybski, Vis-à-vis Etiuda, Kraków.
- Emelin Vadim A., 2016, *Simulacra and Virtualization Technologies in Information Society*, „National Psychological Journal” 3: 86–97.
- Emmet Arielle, 2010, *Too graphic?* „American Journalism Review”: <http://ajr.archive.org/article.asp?id=4858> (dostęp: lipiec 2018).
- Eppler Martin J., Jeanne Mengis, 2004, *The concept of information overload – A review of literature from organization science, accounting, marketing, MIS, and related disciplines*, „The Information Society: An International Journal”, 20 (5): 1–20.
- Eraker E.C., 2010, *Stemming sexting: sensible legal approaches to teenagers’ exchange of self-produced pornography*, „Berkeley Technology Law Journal”, 25: 555–596.
- Eriksen Thomas Hylland, 2003, *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, tłum. Grzegorz Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ermolaeva Elena, Jessica Ross, 2011, *Unintended Consequences of Human Actions*, University Press of America, Lanham.
- Ewen Stuart, 1988, *All Consuming Images. The Politics of Style in Contemporary Culture*, Basic Books.
- Fahlenbrach Kathrin, (ed.), 2016, *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches*, Tylor & Francis, New York.
- Falchi Fabio, Pierantonio Cinzano, Dan Duriscoe, et al., 2016, *The new world atlas of artificial night sky brightness*, „Science Advances”, 10 Jun 2016; 2 (6) (e1600377), DOI: 10.1126/sciadv.1600377).
- Fausti Scott W., 2015, *The causes and unintended consequences of a paradigm shift in corn production practices*, „Environmental Science & Policy” 52: 41–50.
- Feliksiak Michał, 2018, *Korzystanie z internetu*, komunikat z badań CBOS 6/2018.
- Fenton Natalie, 2009, *New Media, Old Media, Journalism and Democracy in the Digital Age*, Goldsmith College, University of London, London.
- Fink Conrad C., 1988, *Media Ethics. In the Newsroom and Beyond*, McGraw-Hill Book Company, New York.
- Flaxman Seth, Sharad Goel, Justin M. Rao, 2016, *Filter Bubbles, Echo Chambers, and Online News Consumption*, „Public Opinion Quarterly”, 80 (Special Issue): 298–320.
- Flesher Fominaya Cristina, 2016, *Unintended consequences: the negative impact of e-mail use on participation and collective identity in two ‘horizontal’ social movement groups*, „European Political Science Review”, 8 (1): 95–122.
- Flew Terry, 2010, *Media globalne*, tłum. Marta Lorek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Flusser Vilém, 2015, *Ku filozofii fotografii*, tłum. Jacek Maniecki, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Friedberg Anne, 2012, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Michał Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Fortuna Paweł, 2012, *Nieintencjonalny wpływ reklam: Święty Mikołaj, Photoshop i przestrzeń publiczna*, w: Piotr Francuz, red., *Komunikacja wizualna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 131–170.

- Foucault Michel, 1999, *Narodziny kliniki*, tłum. Paweł Pieniążek, Wyd. KR, Warszawa.
- Freeland Cynthia, 2013, *Fotografie i ikony*, w: Scott Walden (red.), *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, tłum. Izabela Zwiech, Universitas, Kraków, s. 63–85.
- Fulton Marianne, Estelle Jussim, eds, 1988, *Eyes of Times. Photojournalism in America*. A New York Graphic Society Book, New York.
- Gabiolkov Maksym, Arthi Ramachandran, Augustin Chaintreau, Arnaud Legout, 2016, *Social Clicks: What and Who Gets Read on Twitter?*, *ACM SIGMETRICS / IFIP Performance 2016*, Jun, Antibes Juan-les-Pins, France.
- Gądecki Jacek, 2008, *Moje miasto – w poszukiwaniu szaty informacyjnej miasta*, w: Jałowiecki Bohdan Wojciech Łukowski (red.), 2008, *Szata informacyjna miasta*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 87–99.
- Gajjala Radhika (ed.), 2013, *Cyberculture and the Subaltern: Weavings of the Virtual and Real*, Lexington Books, Plymouth.
- Gans Herbert J., 1999, *Popular Culture & High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York.
- Gardner Howard, Katie Davies, 2013, *The App Generation. How Today's Youth Navigate Identity, Intimacy, and Imagination in a Digital World*, Yale University Press.
- Garrett R. Kelly, 2017, *The „Echo Chamber” distraction: Disinformation campaigns are the problem, not audience fragmentation*, „Journal of Applied Research in Memory and Cognition”, 6: 370–376.
- Garrod Brian, 2008, *Exploring place perception. A photo-based analysis*, „Annals of Tourism Research”, 35 (2): 381–401.
- Gashti Mehdi Zekriyapanah, 2017, *Detection of spam email by combining harmony search algorithm and decision tree*, „Engineering, Technology & Applied Science Research”, 7 (3): 1713–1718.
- Gibbs Graham, 2011, *Analizowanie danych jakościowych*, tłum. Maja Brzozowska-Brywczyńska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Giddens Anthony, 2002, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Giddens Anthony, 2003, *Runaway World. How Globalization is Reshaping Our Lives*, Taylor & Francis.
- Giddens Anthony, 2008, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge.
- Gisman Stanisław, 1964, *Fotografia barwna dla amatorów. Metoda negatywowo-pozytywowa oraz odwracalna*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- Glaser Barney, 1992, *Basics of Grounded Theory Analysis*, The Sociology Press, Mill Valley.
- Glaser Barney, 2002, *Constructivist grounded theory?*, „Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research”, 3 (3).
- Glaser Barney, Anselm L. Strauss, 2009, *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*, tłum. Marek Gorzko, Nomos, Kraków.
- Gleick James, 2003, *Szybciej. Przyspieszenie niemal wszystkiego*, tłum. Jacek Bieroń, Wyd. Zysk i s-ka, Poznań.
- Glenski Maria, Tim Weninger, Svitlana Volkova, 2018, *How Humans versus Bots React to Deceptive and Trusted News Sources: A Case Study of Active Users*, 07/13/2018, Baza danych: arXiv (working paper).
- Glynn Kevin, 2000, *Tabloid Culture. Trash Taste, Popular Power and the Transformation of American Television*, Duke University Press, Durham–London.

- Godzik Stefan, Stanisław Hławiczka, Piotr Poborski, 1995, *Smog – przyczyny – skutki – przeciwdziałania*, Państwowa Inspekcja Ochrony Środowiska, Warszawa.
- Goffman Erving, 2005, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. Joanna Tokarska-Bakir, Aleksandra Dzierżyńska, GWP, Gdańsk.
- Golka Marian, 2008, *Socjologia sztuki*, Difin, Warszawa.
- Golka Marian, 2015, *Aparacje współczesności*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Gombrich E. H., 2016, *O sztuce*, tłum. różni, Rebis, Poznań.
- Goodwin H. Eugene, 1983, *Groping for Ethics in Journalism*, Iowa State University Press, Ames.
- Gupta Rajat, Laura Barnfield, 2014, *Unravelling the unintended consequences of home energy improvements*, „International Journal of Energy Sector Management”, Bradford 8.4: 506–526.
- Habermas Jürgen, 2007, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. Wanda Lipnicka, Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Hacking Juliet (red.), 2014, *Historia fotografii*, tłum. Maria Tuszko, Arkady, Warszawa.
- Hafez Kai, 2007, *The Myth of Media Globalization*, transl. Alex Skinner, Polity Press, Cambridge.
- Hagen Rose-Marie, Rainer Hagen, 2003, *What Great Paintings Say*, vol. 1, transl. Ian Galbraith et al., Taschen, Köln.
- Halbwachs Maurice, 1992, *On Collective Memory*, transl. Lewis A. Coser, The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Hall Edward T., 2001, *Poza kulturę*, tłum. Elżbieta Goździak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Hall Stuart (ed.), 1997, *Representation: cultural representations and signifying practices*, SAGE Publications, The Open University, London.
- Hammond Michael, Lucy Mazdon, 2005, *The Contemporary Television Series*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Harris Christopher R., Lester Paul Martin, 2002, *Visual Journalism. A Guide for New Media Professionals*, Allyn and Bacon, Boston.
- Harper Douglas, 2012, *Visual Sociology*, Routledge, London–New York.
- Hartz von, John, 1997, [An Essay], w: *August Sander, Masters of Photography*, Aperture, Hong Kong–Köln.
- Hasior Władysław, 2017, *Notatnik fotograficzny*, „Not.Fot” 4 (Notatnik Fotograficzny Władysława Hasiora), *Hasioriada*, Wydawnictwo Muzeum Tatrzańskiego, Zakopane, s. 2–37.
- Heath Joseph, Andrew Potter, 2005, *Nation of Rebels. Why Counterculture became Consumer Culture?*, Harper Business, New York.
- Heinich Nathalie, 2010, *Socjologia sztuki*, tłum. Agnieszka Karpowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Herath Damith, Christian Kroos, Stelarc, eds, 2016, *Robots and Art: Exploring an Unlikely Symbiosis*, Springer Science + Business Media, Singapore.
- Herling-Grudziński Gustaw, 1990, *Żywi i umarli. Szkice literackie*, Wydawnictwo Fis, Lublin.
- Hickerson Newton Julianne, 2001, *The Burden of Visual Truth. The Role of Photojournalism in Mediating Reality*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ.
- Hinduja S., Patchin, J. W., 2010, *Bullying, cyberbullying, and suicide*, „Archives of Suicide Research”, 14 (3): 206–221.
- Hinduja Sameer, Justin W. Patchin, 2011, *Cyberbullying – prevention and response. Expert perspective*, Cyberbullying Research Center: <https://cyberbullying.org/>

- cyberbullying-prevention-and-response-expert-perspectives-2 [dostęp: marzec 2016].
- Hockings Paul (ed.), 2003, *Principles of Visual Anthropology*, 2nd ed., Mouton de Gruyter, Berlin.
- Holton Avery E., Hsiang Iris Chyi, 2012, *News and the overloaded consumer: Factors influencing information overload among news consumers*, „Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking”, 15: 619–624.
- Holtzman Linda, 2000, *Media Messages. What Film, Television, and Popular Music Teach Us about Race, Class, Gender and Sexual Orientation*, M. E. Sharpe Inc., New York–London.
- Horowitz Ryszard, 2014, *Życie niebywałe. Wspomnienia fotokompozytora*, opracowanie redakcyjne Daniel Lis, Kamila Sławińska, Znak, Kraków.
- Howard Gardner, 2012, *Truth, Beauty, and Goodness Reframed: Educating for the Virtues in the Twenty First Century*, Basic Books.
- Hoy Anne H., 2005, *Wielka księga fotografii*, G+J RBA, „National Geographic”, Warszawa.
- Hutchby Ian, 2001, *Conversation and Technology: From the Telephone to the Internet*, Polity, Cambridge.
- Inuwa-Dutse Isa, Mark Liptrott, Ioannis Korkontzelos, 2018, *Detection of spam-posting accounts on Twitter*, „Neurocomputing”, Mar 2018, DOI: 10.1016/j.neucom.2018.07.044, baza danych: ScienceDirect.
- Jakubowicz Karol, 2011, *Nowa ekologia mediów. Konwergencja a metamorfoza*, Poltext, Warszawa.
- Jałowiecki Bohdan, Wojciech Łukowski, red., 2008, *Szata informacyjna miasta*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Jałowiecki Bohdan, Wojciech Łukowski, 2008a, *Wstęp*, w: Bohdan Jałowiecki, Wojciech Łukowski, red., *Szata informacyjna miasta*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Jałowiecki Bohdan, 1988, *Społeczne wytwarzanie przestrzeni*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Jana Milan Kumar, Tanaya De, 2015, *Visual pollution can have a deep degrading effect on urban and suburban community: A study in few places of Bengal, India, with special reference to unorganized billboards*, „European Scientific Journal” June, Special Edition.
- Janson Horst W., 1976, *Oryginalność jako kryterium doskonałości*, tłum. M. Klukowa, w: Jan Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, PWN, Warszawa, s. 215–221.
- Jarecka Urszula, 2013, *Luksus w szarej codzienności. Społeczno-moralne konteksty konsumpcji*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa.
- Jarecka Urszula, 2009, *Nikczemny wojownik na słusznej wojnie. Wybrane aspekty obrazu wojny w mediach wizualnych*, Trio, Warszawa.
- Jarecka Urszula, 2016, *Kompetencje medialne kształtowane przez nowe media: „cnota ignorancji”*, w: Joanna Kurczewska, Marta Karkowska (red.), *Przemiany kulturowe we współczesnej Polsce. Ramy – właściwości – epizody*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa, s. 477–493.
- Jay Martin, 1993, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles – London.
- Jecu Marta, 2015, *Architecture and the Virtual*, Intellect, Bristol, eBook, baza danych: eBook Collection (EBSCOhost).

- Jeffrey Ian, 2009, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, tłum. Jakub Jedliński, Universitas, Kraków.
- Jenkins Henry, 1992, *Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture*, Routledge, New York–London.
- Jenkins Henry, 2007, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Jenkins Olivia, 2003, *Photography and travel brochures: the circle of representation*, „Tourism Geographies”, 5 (3): 305–328.
- Johnson Deborah G., Jameson M. Wetmore, ed., 2009, *Technology and Society. Building Our Sociotechnical Future*, The MIT Press, Cambridge–London.
- Johnson Deborah G., Jameson M. Wetmore, 2009a, *Introduction to Part II*, w: Johnson Deborah G., Jameson M. Wetmore (ed.), *Technology and Society. Building Our Sociotechnical Future*, The MIT Press, Cambridge–London.
- Johnson Steven, 2015, *Małe wielkie odkrycia. Najważniejsze wynalazki, które odmieniły świat*, tłum. Bartosz Czartoryski, Sine Qua Non, Kraków.
- Kacprzak Monika, 2012, *Pułapki poprawności politycznej*, Wydawnictwo von Borowiecky, Radzymin.
- Kaczmarek Jerzy, 2001, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kamičaitytė-Virbašienė Jūratė, Giedrė Godienė, 2015, *Analysis of legal and theoretical framework creating the methodology of visual pollution assessment for natural landscapes*, „Journal of Sustainable Architecture and Civil Engineering”, 3 (12): 44–56.
- Kamińska Magdalena, 2011, *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze internetu*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań.
- Karr-Wisniewski Pamela, Ying Lu, 2010, *When more is too much: Operationalizing technology overload and exploring its impact on knowledge worker productivity*, „Computers in Human Behavior”, 26: 1061–1072.
- Keegan Sheila, 2012, *Digital technologies are re-shaping our brains. What are the implications for society and the research industry?*, „Qualitative Market Research: An International Journal”, 15 (3): 328–346.
- Keen Andrew, 2007, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Katarzyna Topolska-Ghariani, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kellner Douglas, 1995, *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, Routledge, London.
- Kołaczyk Małgorzata, 2016, *Język wrażliwy a rzeczywistość – rekomendacje*, w: *Jak pisać, nie dyskryminując? Przewodnik dla środowiska dziennikarskiego*, Interkulturalni.pl, Kraków.
- Konecki Krzysztof T., 2012, *Wizualna teoria ugruntowana. Podstawowe zasady i procedury*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, VIII (1): 12–45.
- Konecki Krzysztof Tomasz, 2000, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Korab Kazimierz, 2010, *Filozofia i socjologia wirtualnej rzeczywistości*, w: Kazimierz Korab, (red.), *Wirtual: czy nowy wspaniały świat?*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 11–40.
- Korstanje Maximiliano E., 2018, *Terrorism, Tourism and the End of Hospitality in the ‘West’*, Palgrave Macmillan, Cham.

- Kosowska Ewa, Anna Gomóła, *Od wstydu do obciachu*, w: Czapigo Małgorzata, Katarzyna Konarska, red., 2017, *Strach, wstręt, wstyd i inne fobie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 9–20.
- Kosowska Ewa, (red.), 1998, *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*, „Śląsk”, Katowice.
- Kowalik-Dura Danuta, 2012, *Dopełnienie konieczne. Śląskie fotografie*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice.
- Kozinets Robert V., 2010, *Netnography. Doing Ethnographic Research Online*, Sage.
- Kracauer Siegfried, 2008, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Kress W. John, Jeffrey K. Stine, eds, 2017, *Living in the Anthropocene: Earth in the Age of Humans*, Smithsonian Books, Washington.
- Kronenberger Karl, 2016, *Winning the fight against email spam plaintiffs*, „Intellectual Property & Technology Law Journal”, 28 (10): 11–14.
- Krzysztofek Kazimierz, *Hiperpieniądz w hiperspołeczeństwie*, w: Kazimierz Korab, (red.), *Wirtual: czy nowy wspañały świat?*, Scholar, Warszawa, s. 49–67.
- Kurczyński Zdzisław, 2006, *Lotnicze i satelitarne obrazowanie Ziemi*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
- Laird Susan, 2017, *Learning to Live in the Anthropocene. Our Children and Ourselves*, „Studies in Philosophy and Education”, 36 (3): 265–282.
- Lang A., 2000, *The limited capacity model of mediated message processing*, „Journal of Communication” 50(1), 46–70. doi:10.1111/j.1460-2466.2000.tb02833.x.
- Langford Michael (ed.), 1992, *Fotografia od A do Z. Encyklopedia kieszonkowa*, tłum. Jerzy Fedak, Muza SA, Warszawa.
- Lasch Christopher, 1991, *The Culture of Narcissism. American Life in An Age of Diminishing Expectations*, W.W. Norton & Company, New York–London.
- Lasn Kalle, 2000, *Culture Jam. How to Reverse America's Suicidal Consumer Binge – And Why We Must*, Quill-Harper Collins, New York.
- Lawless W.F., Ranjeev Mittu, Donald Sofge, Stephen Russell, eds, *Autonomy and Artificial Intelligence: A Threat or Savior?*, Springer International, Cham.
- Lee Eunji, Jung-Ah Lee, Jang Ho Moon, Yongjun Sung, 2015, *Pictures speak louder than words: Motivations for using instagram*, „Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking”, 18 (9): 552–556.
- Lem Stanisław, 2006, *Rasa drapieżców. Teksty ostatnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Lem Stanisław, 2010, *Summa technologiae*, Biblioteka „Gazety Wyborczej”, Warszawa.
- Lenifeder Reinhold, 2013, *Amusing Responsibility for the Anthropocene*, w: Helmuth Trischler, ed., *Anthropocene: Exploring the Future of the Age of Humans*, „RCC Perspectives”, 3: 9–28.
- Levin, David Michel, ed., 1993, *Modernity and Hegemony of Vision*, University of California Press, Los Angeles.
- Levinson Paul, 2006, *Miękkie ostrze, czyli historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. Hanna Jankowska, Muza S.A. Warszawa.
- Levinson Paul, 2010, *Nowe nowe media*, tłum. Maria Zawadzka, WAM, Kraków.
- Levitt Steven D., Dubner Stephen J., 2011, *Superfreakonomia. Globalne ochłodzenie, patriotyczne prostytutki i dlaczego zamachowcy-samobójcy powinni wykupić polisę na życie*, tłum. Agnieszka Sobolewska, Znak, Kraków.
- Lévy Pierre, 2001, *Cyberculture*, tłum. Robert Bonnono, University of Minnesota Press, Minneapolis–London.



- Li Ae Ri, Soo-Min Son, Kyung Kyu Kim, 2016, *Information and communication technology overload and social networking service fatigue: A stress perspective*, „Computers in Human Behavior”, 55: 51–61.
- Li Chia-Ying, 2017, *Why do online consumers experience information overload? An extension of communication theory*, „Journal of Information Science”, 43 (6): 835–851.
- Ligocki Alfred, 1987, *Czy istnieje fotografia socjologiczna?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Ligocki Alfred, 1988, *Formy i ludzie. Almanach Fotografii Śląskiej ZPAF*, „Śląsk”, Katowice.
- Lin Angela, Chen Nau-Chou, 2012, *Cloud computing as an innovation: Perception, attitude, and adoption*, „International Journal of Information Management”, 32 (6): 533–540.
- Lipovetsky Gilles, 2005, *Hypermodern Times*, Polity Press, Cambridge.
- Lipschultz Jeremy Harris, 2018, *Social Media Communication: Concepts, Practices, Data, Law and Ethics*, Routledge, New York.
- Livingstone Sonia, Magdalena Bober, Ellen Helsper, 2005, *Internet literacy among children and young people: findings from the UK Children Go Online project*, LSE Research Online, London. (<http://eprints.lse.ac.uk/397/1/UKCGOonlineLiteracy.pdf>; dostęp: sierpień 2018).
- Long John, 2000, NPPA special report: *Ehtics in the age of digital photography*, <https://nppa.org/page/5127> [dostęp: lipiec 2018].
- Loon Joost van, 2008, *Media Technology: Critical Perspectives*, McGraw-Hill Education, Maidenhead.
- Łukasiewicz Juliusz, 2000, *Eksploracja ignorancji. Czy rozumiemy cywilizację przemysłową?*, tłum. Anna Rabś-Retkiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Lutz A. Caroline, Jane L. Collins, 1993, *Reading National Geographic*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Łysoń Piotr, red., 2017, *Turystyka w 2017r.*, raport GUS, Warszawa: <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/turystyka/turystyka-w-2017-roku,1,15.html> [dostęp: lipiec 2018].
- Lyu Liang, Qing Xu, Chaozhen Lan, Qunshan Shi, Wanjie Lu, Yang Zhou, Yinghao Zhao, 2018, *Sino-InSpace: A digital simulation platform for virtual space environments*, „International Journal of Geo-Information”, 7, 373; doi:10.3390/ijgi7090373.
- Mack Arien, Irvin Rock, 1999, *Inattentional Blindness An Overview By Arien Mack & Irvin Rock*, „Psyche”, 5 (3) (<https://journalpsyche.org/files/0xaa59.pdf> [dostęp: marzec 2018]).
- Madary Michael, Thoma K. Metzinger, 2016, *Real Virtuality: A Code of Ethical Conduct. Recommendations for Good Scientific Practice and the Consumers of VR-Technology*, „Front. Robot. AI”, 19 lutego 2016, <https://doi.org/10.3389/frobt.2016.00003>.
- Maffesoli Michel, 2008, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach nowoczesnych*, tłum. Marta Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Magala Sławomir, 1982, *Fotografia w kulturze współczesnej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa.
- Marinescu V., S. Branea, B. Mitu, eds, 2014, *Contemporary Television Series: Narrative Structures and Audience Perception*, Cambridge Scholars Publishing, .
- Marko Polo, 1954, *Opisanie świata*, tłum. Anna Ludwika Czerny, PIW, Warszawa.



- Marquard Odo, 1994, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Marquard Odo, 2007, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Maruszewski Tomasz, 2003, *Pamięć jako mechanizm przechowywania doświadczenia*, w: Jan Strelau, red., *Psychologia. Podręcznik akademicki*, GWP, Gdańsk, s. 143–150.
- Mateus S., Veiga A. M., Costa P., das Dores M. J., 2015, *Cyberbullying: The hidden side of college students*, „Computers in Human Behavior”, 43: 167–182.
- McNally Joe, 2009, *Uchwycić moment. Sekrety zdjęć jednego z najlepszych światowych fotografów*, tłum. Agnieszka Falejczyk, Fabryka Słów, Lublin.
- McQuail Denis, 2008, *Teoria komunikowania masowego*, tłum. Marta Bucholc, Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Mehdizadeh Soraya, 2010, *Self-presentation 2.0: Narcissism and self-esteem on Facebook*, „Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking”, 13: 357–364.
- Merton Robert K., 1936, *The unanticipated consequences of purposive social action*, „American Sociological Review”, 1 (6): 894–904.
- Mica Adriana, 2017, *The Unintended Consequences in New Economic Sociology: Why Still Not Taken Seriously?*, „Social Science Information”, 56(4): 544–566.
- Michalak Mieczysław, 2007, *Czas odzyskany. Fotografia prasowa / Recovered Time. Press Photography*, tłum. Andrzej Rossa, Via Nova, Wrocław.
- Michałowska Marianna, 2007, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków.
- Miller Krzysztof, 2017, *Fotografie, które nie zmieniły świata*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Milton Rokeach, 2001, *Change and Stability in American Value Systems, 1968–1971*, National Science Foundation.
- Mirzoeff Nicholas, 2005, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, New York.
- Mirzoeff Nicholas, 2016, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Łukasz Zaremba, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa.
- Modelski Łukasz, 2013, *Fotobiografia PRL. Opowieści reporterów*, Znak, Kraków.
- Moore Jerry D., 2012, *Visions of Culture: An Introduction to Anthropological Theories and Theorists*, Alta Mira Press, Plymouth.
- Moretti Franco, 2016, *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, tłum. Tomasz Bilczewski, Anna Kowalcz-Pawlik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Morley David, 2005, *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, Routledge, London–New York.
- Mul Jos de, 2010, *Cyberspace Odyssey: Towards a Virtual Ontology and Anthropology*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- Murray Susan, 2012, *Czy fotografie mówią prawdę?*, tłum. Paulina Polak, w: Małgorzata Borunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Znak, Kraków, s. 468–487.
- Nadkarni Ashwini, Stefan G. Hofmann, 2012, *Why do people use Facebook?*, „Personality and Individual Differences”, 52 (3): 243–249.
- Nagle John C., 2009, *Cell Phone Towers as Visual Pollution*, 23 Notre Dame J.L. Ethics & Pub. Pol’y 537, wersja sieciowa: <http://scholarship.law.nd.edu/ndjlepp/vol23/iss2/7>.
- Naisbitt John, 1997, *Megatrendy. Dziesięć nowych kierunków zmieniających nasze życie*, tłum. Paweł Kwiatkowski, Zysk i S-ka, Poznań.

- Naisbitt John, Nana Naisbitt, Douglas Philips, 2003, *High Tech – high touch. Technologia a poszukiwanie sensu*, tłum. Alicja Unterschuetz, Zysk i S-ka, Poznań.
- Newton Julianne Hickerson, 2001, *The Burden of Visual Truth. The Role of Photojournalism in Mediating Reality*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ.
- Niemczyński Roman, Waclaw Zdżarski, 1962, *Zasady fotografii*, Państwowe Wydawnictwo Szkolnictwa Zawodowego, Warszawa.
- Nowak-Mitura Ewa, 2015, *Początki fotografii w prasie polskiej. „Tygodnik Ilustrowany” 1859–1900*, Wyd. Stowarzyszenie Liber pro Arte, Warszawa.
- Ochnio Jakub, 2013, *Fotografia (nie)etyczna*, kwartalnik internetowy „Komunikacja Społeczna”, 4 (8), [www.komunikacjaspoleczna.edu.pl](http://www.komunikacjaspoleczna.edu.pl) [dostęp: lipiec 2016].
- Odum Howard W., 1937, *Notes on the technicways in contemporary society*, „American Sociological Review”, 2 (3): 336–346.
- Olechnicki Krzysztof, 2003, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Ong E. Y. L., Ang R.P., Ho J. C. M., et al., 2011, *Narcissism, extraversion and adolescents’ self-presentation on Facebook*, „Journal of Personality and Individual Differences”, 50: 180–185.
- Padveen Corey, 2017, *Marketing for Millennials for Dummies*, John Wiley & Sons Inc., Hoboken, NJ.
- Paetzold H., 1997, *Architektura i urbanistyka. Zarysy krytycznej filozofii miasta*, tłum. J. Gilewicz, w: Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, s. 195–211.
- Panzer Mary, 2002, *Lewis Hine*, Phaidon Press Limited, New York.
- Pariser Eli, 2011, *The Filter Bubble. What the Internet is Hiding from You*, Penguin Press, New York.
- Parisi Domenico, 2014, *Future Robots: Towards a Robotic Science of Human Beings*, John Benjamins Publishing, Amsterdam.
- Park N., Rhoads M., Hou J., Lee K. M., 2014, *Understanding the acceptance of teleconferencing systems among employees: An extension of the technology acceptance model*, „Computers in Human Behavior” 39: 118–127.
- Pawłowski Adam, 2013, *Wirtualizacja – historia i próba rekonstrukcji pojęcia*, w: Lech W. Zacher (red.), *Wirtualizacja. Problemy, wyzwania, skutki*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa, s. 11–24.
- Payton Theresa, Theodore Claypoole, 2014, *Privacy in the Age of Big Data. Recognizing Threats, Defending Your Rights, and Protecting Your Family*, Rowman & Littlefield, Lanham–New York.
- Penn Mark J., E. Kinney Zalesna, 2011, *Mikrotrendy. Małe siły, które niosą wielkie zmiany*, tłum. Katarzyna Sobiepanek-Szczęśna, MT Biznes, Warszawa.
- Pękosławski Zbigniew, 1977, *Fotografia w praktyce amatorskiej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Peterson Bryan, Jeff Kent (współpraca), 2013, *Ekspresowe porady fotograficzne. Jak robić świetnie zdjęcia każdym aparatem*, tłum. Przemysław Imieliński, Galaktyka, Łódź.
- Pijpers Guus, 2010, *Information Overload: A System for Better Managing Everyday Data*, John Wiley & Sons Inc., New York.
- Pink Sarah, 2001, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Sage Publications Ltd., Thousand Oaks, CA.
- Plaisance Patrick Lee, 2009, *Media Ethics: Key Principles for Responsible Practice*, Sage, London.

- Podgórecki Adam, 1999, *Wyjaśnianie i rozwiązywanie problemów społecznych. Ku megasocjologii*, w: Józef Koziński (red.), *Humanistyka przełomu wieków*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa.
- Podgórecki Adam, 2016, *Mega-sociology*, Wyd. Instytut Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji, Warszawa.
- Podgórecki Józef, 1996, *Kontrowersje etyczne*, Instytut Nauk Pedagogicznych UO (Wydawca Dariusz Karbowski), Opole.
- Porębski Leszek, 2017, *Technika w perspektywie społecznej*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Postman Neil, 2002, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, tłum. Lech Niedzielski, Muza, Warszawa.
- Poulet Bernard, 2011, *Śmierć gazet i przyszłość informacji*, tłum. Oskar Hedemann, Czarne, Wołowiec.
- Pringle Ramona, Katina Michael, M. G. Michael, 2016, *Unintended consequences: the paradox of technological potential*, „IEEE Potentials”, 35 (5).
- Prosser Jon, 1998, *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researcher*, Falmer Press, Philadelphia.
- Prosser Jon, 2004, *Light in the Dark Room: Photography and Loss*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Qiu Jack Linchuan, 2016, *Goodbye iSlave. A Manifesto for Digital Abolition*, University of Illinois Press, Urbana.
- Radomski Andrzej, Radosław Bomba, red., 2013, *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet / Nowe Media / Kultura 2.0*, E-naukowiec, Lublin.
- Rewers Ewa, red., 2010, *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas, Kraków.
- Rewers Ewa, 2005, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków.
- Rewers Ewa, 2008, *Miejskie laboratorium komunikacji transkulturowej*, w: Jałowiecki Bohdan, Wojciech Łukowski (red.), *Szta informacyjna miasta*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 11–25.
- Reyns Bradford W., Melissa W. Burek, Billy Henson, Bonnie S. Fisher, 2013, *The unintended consequences of digital technology: exploring the relationship between sexting and cybervictimization*, „Journal of Crime and Justice”, 36 (1): 1–17.
- Rheingold Howard, 1993, *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, (<http://www.rheingold.com/vc/book/>).
- Ricardo Francisco J., ed., 2009, *Cyberculture and New Media*, Rodopi B.V., Amsterdam–New York.
- Richardson John Adkins, 2004, *Visual Culture versus Counterculture: The Sixties Redux*, „Symposium. Arts Education and Visual Culture Studies”, 106 (1).
- Romaniszyn Janusz, 1996, *Kilka rad dla początkujących fotoreporterów*, w: Andrzej Nieczyperowicz (red.), *Abecadło dziennikarza*, Poznań.
- Rose Gillian, 2010, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Rouillé André, 2007, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. Oskar Hedemann, Universitas, Kraków.
- Rubin James H., 2001, *Nadar*, Phaidon Press Limited, New York.
- Rudnicki Seweryn, Justyna Stypińska, Katarzyna Wojnicka (red.), 2009, *Społeczeństwo i codzienność. W stronę nowej socjologii?*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.

- Rydet Zofia [fotografie], Józefa Hennelowa [tekst], 1988, *Obecność*, Wyd. Calvarianum, Kalwaria Zebrzydowska.
- Rydet Zofia, 2013, *Inwentaryzacja wizerunków. Inventorying the Image of Man*, koncepcja Karol Józwiak, tłum. Krzysztof Koziański, Fundacja im. Zofii Rydet, Kraków.
- Rykiel Zbigniew, 2008, *Szata dezinformacyjna miasta*, w: Jałowiecki Bohdan, Wojciech Łukowski (red.), *Szata informacyjna miasta*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 137–146.
- Rynck Patrick de, 2005, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, tłum. Piotr Nowakowski, Universitas, Karków.
- Saint-Exupéry Antoine de, 1971, *Mały Książę*, tłum. Jan Szejnkowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Sánchez Gonzales Hada M., María Sánchez González, 2017, *Bots as a news service and its emotional connection with audiences. The case of Politibot1*, „Doxa Comunicación”, 25: 63–84.
- Sawicki Jacek Zygmunt, Tomasz Stempowski, red., 2010, *Oblężenie Warszawy w fotografii Juliana Bryana. Siege of Warsaw in the photographs of Julien Bryan* (edition with DVD), Wyd. IPN, Warszawa.
- Schmitt Josephine B., Christina A. Debbelt, Frank M. Schneider, 2018, *Too much information? Predictors of information overload in the context of online news exposure*, „Information, Communication & Society”, 21 (8): 1151–1167
- Schüler Ute, Täuber Rita E., 2000, *Skandal? Sztuka!*, tłum. Barbara Ostrowska, Świat Książki, Warszawa.
- Searle John R., 2010, *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*, Oxford University Press, Oxford.
- Sekula Allan, 2010, *Społeczne użycia fotografii*, tłum. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwo UW–Zachęta, Warszawa.
- Shary Timothy, 2002, *Generation multiplex: the image of youth in contemporary American cinema*, University of Texas Press, Austin.
- Sheldon Pavica, Katherine Bryant 2016, *Instagram: Motives for its use and relationship to narcissism and contextual age*, „Computers in Human Behavior” 58: 89–97.
- Shore Robert, 2014, *Post-Photography. The Artist with a Camera*, Laurence King Publishing, London.
- Sinclair J., Jacka E., Cunningham, S., eds, 1995, *New Patterns in Global Television: Peripheral Vision*, Oxford University Press, Oxford.
- Siwicka Dorota, Marek Bieńczyk, Aleksander Nawarecki, red., 1996, *Szybko i szybko. Eseje o pośpiechu w kulturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Slade Giles, 2007, *Made to Break. Technology and Obsolescence in America*, Harvard University Press, Cambridge.
- Sławek Tadeusz, 1997, *Akro/ nekro/ polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, s. 11–40.
- Snavely Noah, Steven M. Seitz, Richard Szeliski, 2008, *Modeling the world from internet photo collections*, „International Journal of Computer Vision”, 80: 189–210.
- Socialbakers, 2013, *Photos make up 93% of the most engaging posts on Facebook*, <http://www.socialbakers.com/blog/1749-photos-make-up-93-of-the-most-engaging-posts-on-facebook/>; <https://thinkmarketingmagazine.com/photos-make-up-93-of-the-most-engaging-posts-on-facebook/> [dostęp: czerwiec 2017].

- Sontag Susan, 1986, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Sontag Susan, 2003, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York.
- Sorokowska Agnieszka, Anna Oleszkiewicz, Tomasz Frackowiak, Katarzyna Pisancki, Anna Chmiel, Piotr Sorokowski, 2016, *Selfies and personality: Who posts self-portrait photographs?*, „Personality and Individual Differences” 90: 119–123.
- Sosnowski Waldemar, 2011, *Wokół zagadnień praktycznych*, w: Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Ewa Nowińska, Krzysztof Groń, Waldemar Sosnowski, *Fotografia dziennikarska. Teoria – praktyka – prawo*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa, s. 53–86.
- Soulaiges François, 2012, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Waław Forajter, Universitas, Kraków.
- Southwell Brian G., 2005, *Information overload? Advertisement editing and memory hindrance*, „Atlantic Journal of Communication”, 13 (1): 26–40.
- Spencer Stephen, 2011, *Visual Research Methods in the Social Sciences; Awakening Visions*, Routledge, London–New York.
- Spitzer Manfred, 2013, *Cyfrowa demencja. W jaki sposób pozbawiamy rozumu siebie i swoje dzieci*, tłum. Andrzej Lipiński, Wydawnictwo Dobra Literatura, Słupsk.
- Spółczesność informacyjna w Polsce*, raport sygnałny GUS, 2012.
- Stanfield James L., 1998, *Eye of the Beholder*, National Geographic Society, Washington D.C.
- Stępień Bartosz, 2010, *Łódzkie murale. Niedoceniona grafika użytkowa PRL-u*, Książy Młyn Dom Wydawniczy, Łódź.
- Stiegler Bernd, 2009, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. Joanna Czudec, Universitas, Kraków.
- Stoichita Victor I., 2001, *Krótką historia cienia*, tłum. Piotr Nowakowski, Universitas, Kraków.
- Struckman Samson, Veronica Kranowski, 2016, *News consumption in a changing media ecology: An MESM study on mobile news*, „Telematics and Informatics” 33: 309–319.
- Surma Jerzy, 2017, *Cyfryzacja życia w erze Big Data*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Szczepański Marek, Kazimierz Krzysztofek, 2005, *Zrozumieć rozwój. Od społeczeństw tradycyjnych do informacyjnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Szpunar Magdalena, 2016, *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Wydawnictwa AGH, Kraków.
- Tadeusiewicz Ryszard, 1999, *Smog informacyjny*, w: *Zagrożenia cywilizacyjne*, t. 2, Prace Komisji Zagrożeń Cywilizacyjnych PAU (red. tomu Maria Michalewicz), PAU, Kraków, s. 97–107.
- Taleb Nassim Nicholas, 2006, *Ślepy traf. Rola przypadku w sukcesie finansowym*, tłum. Jolanta Bartosik, GWP, Gdańsk.
- Tańczuk Renata, 2011, *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Tatar Ewa, 2017, *Lekcje imaginacji i wrażliwości*, w: *Not.Fot. 3 (Notatnik Fotograficzny Władysława Hasióra)*, *Ziemia – materia – rytm*, Wydawnictwo Muzeum Tatrzańskiego, Zakopane, s. 36–41.
- Tawfik Andrew A., Todd D. Reeves, Amy Stich, 2016, *Intended and Unintended Consequences of Educational Technology on Social Inequality*, „TechTrends”, 60: 598–605.

- Tomaszewska-Adamarek Aleksandra, 2005, *Fotografia cyfrowa. Ćwiczenia zaawansowane*, Helion, Gliwice.
- Tomlinson John, 2007, *The Culture of Speed. The Coming of Immediacy*, Sage Publications, Los Angeles–London.
- Tugendhat Ernst, 2004, *Wykłady o etyce*, tłum. Janusz Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Twitcheil James, 1996, *AdCult USA. The Triumph of Advertising in American Culture*, Columbia University Press, New York.
- Uricchio William, 2011, *The algorithmic turn: photosynth, augmented reality and the changing implications of the image*, „Visual Studies”, 26 (1): 25–35.
- Valck Marijke de, Jan Teurlings (eds), 2013, *After the Break. Television Theory Today*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Vincente Kim, 2003, *The Human Factor. Revolutionizing the Way People Live with Technology*, Alfred A. Knopf Canada, Toronto.
- Virilio Paul, 2006, *Bomba informacyjna*, tłum. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa.
- Waal, van de, Henri (Hans) *Problemy stylistyczne falsyfikatu*, tłum. M. Klukowa, w: Jan Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, PWN, Warszawa, s. 95–109.
- Wachter Joanne C., Clare Carhart, 2018, *Time-Saving Tips for Teachers*, Skyhorse Publishing.
- Walden Scott (red.), 2013, *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, tłum. Izabela Zwiech, Universitas, Kraków.
- Walden Scott, 2013a, *Prawda w fotografii*, w: Scott Walden (red.), 2013, *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, tłum. Izabela Zwiech, Universitas, Kraków, s. 111–134.
- Wallis Aleksander, 1979, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Watter Otto, 1965, *Fotografia barwna*, tłum. Andrzej Kotecki, Wydawnictwo Przemysłu Lekkiego i Spożywczego, Warszawa.
- Weiser Eric B., 2015, *#Me: Narcissism and its facets as predictors of selfie-posting frequency*, „Personality and Individual Differences”, 86: 477–481.
- Wells Liz (ed.), 2004, *Photography: A Critical Introduction*, 3rd ed., Routledge, New York.
- Welsch Wolfgang, 2005, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. Katarzyna Guzczalska, Universitas, Kraków.
- Wibirama Sunu, Hanung A, Nugroho, Kazuhiko Hamamoto, 2017, *Evaluating 3D gaze tracking in virtual space: A computer graphics approach*, „Entertainment Computing”, 21: 11–17.
- Wierzbicki Andrzej P., 2011, *Techne<sub>n</sub>: Elementy niedawnej historii technik informacyjnych i wnioski naukowe*, Instytut Łączności, Warszawa.
- Wiesing Lambert, 2012, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Wilburn Kathleen M., H. Ralph Wilburn, 2016, *Asking “What Else?” to identify unintended negative consequences*, „Business Horizon”, 59: 213–221.
- Wilen-Daugenti Tracey, 2012, *Society 3.0. How Technology is Reshaping Education, Work and Society*, Peter Lang, New York–Oxford.
- Wimmer Roger, Joseph R. Dominick, 2008, *Media masowe. Metody badań*, tłum. Paulina Czajka-Francuz, Wyd. UJ, Kraków.
- Winterhoff-Spurk Peter, 2007, *Psychologia mediów*, tłum. Piotr Włodyga OSB, Wydawnictwo WAM, Kraków.

- Witek Jadwiga, Zbigniew Żmigrodzki, 2003, „*Polityczna poprawność*” w *III Rzeczypospolitej*, Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, Radom.
- Wójcik Piotr et al., (red.), 1998, *Fotografie „Gazety Wyborczej”*, t. II, Agora–Gazeta, Warszawa.
- Wolfe Art, 2013, *Słowo wstępne* w: David duChemin, *Zdjęcie: proces tworzenia. Opowieść o fotografii od pomysłu do obrazu*, tłum. Wojciech Tkaczyński, Galaktyka, Łódź, s. 8–9.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, 2004, *Reportaż*, w: Zbigniew Bauer, Edward Chudziński, red., *Dziennikarstwo i świat mediów*, Universitas, Kraków, s. 174–185.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, 2015, *Mistrzowie fotografii dziennikarskiej. Ocena i wartościowanie*, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Wright Steven, 2013, *Banksy. Nie ma jak w domu*, tłum. Paulina Makles, Kamila Kamińska, Wyd. Sine Qua Non, Kraków.
- Wright Terence, 1999, *The Photography Handbook*, Routledge, London.
- Wright Terence, 2012, *Informacje medialne a tradycja malarska*, tłum. Marta Klekotko, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Małgorzata Borunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), Znak, Kraków; s. 617–646.
- Young Kimberly S., 1998, *Caught in the net: how to recognize the signs of Internet addiction and a winning strategy for recovery*, John Wiley & Sons Inc., New York.
- Young Kimberly S., 1998, *Internet addiction: the emergence of a new clinical disorder*, „CyberPsychology & Behavior”, nr 1 (3), s. 237–44.
- Young Kimberly S., Nabuco de Abreu C., 2011, *Internet Addiction: A handbook and guide to evaluation and treatment*, John Wiley & Sons Inc., New Jersey.
- Zachetti Matteo, 2007, *Media Literacy: A European Approach*, „Medien Impulse” 61: 10–13.
- Zacchetti M., P. Vardakas, 2008, *A European Approach to Media Literacy*, in: Carlsson U., Tayie S., Jacquinet-Delaunay G., Tornero J.M.P., eds, *Empowerment through Media Education – An Intercultural Dialogue*, Nordicom, Göteborg University, Göteborg.
- Zappavigna Michele, 2016, *Social media photography: construing subjectivity in Instagram images*, „Visual Communication”, 15 (3): 271–292.
- Zawojcki Piotr, 2012, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Zawojcki Piotr (red.), 2017, *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia*, NCK, Warszawa.
- Zelizer Barbie, 2010, *About to Die. How News Images Move the Public*, Oxford University Press, New York.
- Ziębińska-Lewandowska Karolina, 2014, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Bęc Zmiana, Warszawa.
- Ziewiec Gabriela, 2012, *Trzy fale globalizacji. Rozwój, nadzieje i rozczarowania*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa.
- Zuffi Stefano, 2006, *Vermeer*, tłum. Marianna Rostkowska, HPS, Warszawa.



# Spis fotografii i rysunków wykorzystanych w pracy

- Fot. 1. Zrzut ekranu z ilustracją do tekstu omawiającego sprawę zasztyletowanego mężczyzny w paryskim metrze
- Fot. 2. Kadr z filmu *Rzym*, ukazujący gigantyczną maszynę przebijającą się przez podziemne miasto
- Fot. 3. Kadr z filmu *Rzym*, przedstawiający „odkrywanie” śladów dawnych rzymskich kultur
- Fot. 4. Kadr z filmu *Rzym*: zniszczenia spowodowane „odkrywaniem” przeszłości
- Fot. 5. Grająca ławka ustawiona pod Pałacem Staszica w Warszawie, sierpień 2017. Fot. UJ.
- Fot. 6. Zrzut ekranu YouTube’a z wersją piosenki *To Life* przygotowanej przez Lina-Manuela Mirandę
- Fot. 7. Kadr z filmu dokumentalnego *Zagadki Ziemi*, ukazujący rozświetlone miasta na Ziemi
- Fot. 8. Zasięg internetu według badań brytyjskich
- Fot. 9. Tereny największego zanieczyszczenia światłem
- Fot. 10. Gęstość zaludnienia na świecie
- Fot. 11. Collage ujęć miejskich Warszawa, Barcelona (fot. UJ) oraz obrazów internetowych
- Fot. 12. Obraz „snów komputera”, zrzut ekranu
- Fot. 13. Zrzut ekranu grafiki przy wyszukiwaniu wiadomości na temat sprawy z Katowic
- Fot. 14. Zrzut ekranu artykułu na temat skandalicznego zachowania w Państwowym Muzeum na Majdanku w 2008 roku
- Fot. 15–16. Zrzut ekranu pokazujący fragment projektu YoloCaust
- Fot. 17–18. Zrzuty ekranu ukazujące zachowania turystów w Auschwitz, prezentowane w grupie *World War II Pictures* (sierpień 2018)
- Fot. 19. Zrzut ekranu ukazujący reklamę alkoholu ze zdjęciem Krzysztofa Raczkiewicza (czerwiec 2018)
- Fot. 20. Zrzut ekranu ukazujący zdjęcia stanu wojennego (czerwiec 2018)
- Fot. 21. Zrzut ekranu z fragmentem posta Anki Zhuravlevej, zamieszczonego na stronie PetaPixel
- Fot. 22. Zrzut ekranu z YouTube’a ukazujący blokadę filmu ze względu na prawa autorskie
- Fot. 23. Zrzut ekranu pokazujący różnorodność sprzętu fotograficznego, ewolucję skrzynki fotograficznej do nowoczesnych kamer itd.
- Fot. 24. Zrzut ekranu przedstawiający stronę domową jednego z artystów fotografików
- Fot. 25. Zrzut ekranu ukazujący galerie fotograficzne serwisu Wirtualna Polska
- Fot. 26. Zrzut ekranu ukazujący zestaw zdjęć w galerii portalu „Gazety Wyborczej”

- Fot. 27. Zrzut ekranu ukazujący jedno ze zdjęć z wypadku w galerii portalu „Gazety Wyborczej” (zdjęcie 8), identyczne ze zdjęciem 14
- Fot. 28. Zrzut ekranu ukazujący jedno ze zdjęć z wypadku w galerii portalu „Gazety Wyborczej” (zdjęcie 14)
- Fot. 29. Zrzut ekranu zdjęcia z wypadku w galerii portalu Onet.pl
- Fot. 30. Zrzut ekranu jednej z galerii portalu Wirtualna Polska. Ostatni akapit opisu zachęca internautów do nadsyłania materiałów przez wszystkich, którzy widzieli „coś ciekawego”
- Fot. 31. Zrzut ekranu pokazujący zdjęcia nadesłane przez internautów, zamieszczone na portalu „National Geographic”
- Fot. 32. Zrzut ekranu z serwisu Tatromaniak
- Fot. 33. Zrzut ekranu ukazujący wstępne wyniki wyszukiwania „galerie fotografii”
- Fot. 34. Zrzut ekranu wyszukiwania fotogalerii – 69 900 000 w ciągu 0,47 s
- Fot. 35. Stoisko w jednym z warszawskich Empików ze specjalistycznymi magazynami turystyczno-geograficznymi. Fot. U.J.
- Fot. 36. Zrzut ekranu ze strony Google Maps, wskazujący na zbiorowość projektu, na zachęty do współtworzenia strony
- Fot. 37. Zrzut ekranu ze strony oferującej przekaz z kamery na żywo
- Fot. 38. Amatorska fotografia na dachu katedry w Barcelonie. Fot. U.J.
- Fot. 39–40. Kadry z jednego z odcinków serialu dokumentalnego *Zagadki Ziemi (What on Earth?)*
- Fot. 41. Zrzut ekranu z transmisji satelitarnej SciTech Universe, na żywo na Facebooku, 19 lipca 2018 roku
- Fot. 42. Kadr z filmu poświęconego życiu i twórczości Vermeera w Delft, 2018. Fot. U.J.
- Fot. 43. Zrzut ekranu przedstawiający stronę internetową z „Archiwum” *Zapisu socjologicznego*
- Fot. 44. Obraz *Miasto idealne*, Piero della Francesca
- Fot. 45–46. Przebudowa i tymczasowe obrazy przy ul. Narutowicza, Łódź 2017. Fot. U.J.
- Fot. 47. „Błękitny wieżowiec” w Warszawie w chmurach, 2010. Fot. U.J.
- Fot. 48. Dworzec Łódź Fabryczna, lipiec 2017. Fot. U.J.
- Fot. 49. Dworzec Łódź Fabryczna, lipiec 2017. Fot. U.J.
- Fot. 50. Dworzec Łódź Fabryczna, lipiec 2017. Fot. U.J.
- Fot. 51. Łódź, tzw. stajnia jednorożców albo „katedra Zdanowskiej” – przystanek tramwajowy w Al. Piłsudskiego. Lipiec 2017, Fot. U.J.
- Fot. 52. Barcelona 2016. Światło i efekty kolorystyczne witraży w katedrze Sagrada Família. Fot. U.J.
- Fot. 53. Kobieta-kot siedząca na „Salonie urody”, skrzyżowanie ulic Tuwima i Sienkiewicza w Łodzi, 2017. Fot. U.J.
- Fot. 54. Niszczący budynek, niszczący mural, ul. Rewolucji 1905 r. w Łodzi, lipiec 2017. Fot. U.J.
- Fot. 55–57. W doświadczeniu miasta mural nie jest książkową reprodukcją, z wielu punktów widziany jest fragmentarycznie. Skrzyżowanie ulic Sienkiewicza i Traugutta w Łodzi, dwa murale – jeden sprzed 30 lat, jeszcze z czasów PRL, reklamujący Pewex, a drugi – „świeży” i atrakcyjny – to portret Rubinsteina, słynnego łodzianina (autorstwa brazylijskiego artysty, Kobry), lipiec 2017. Fot. U.J.

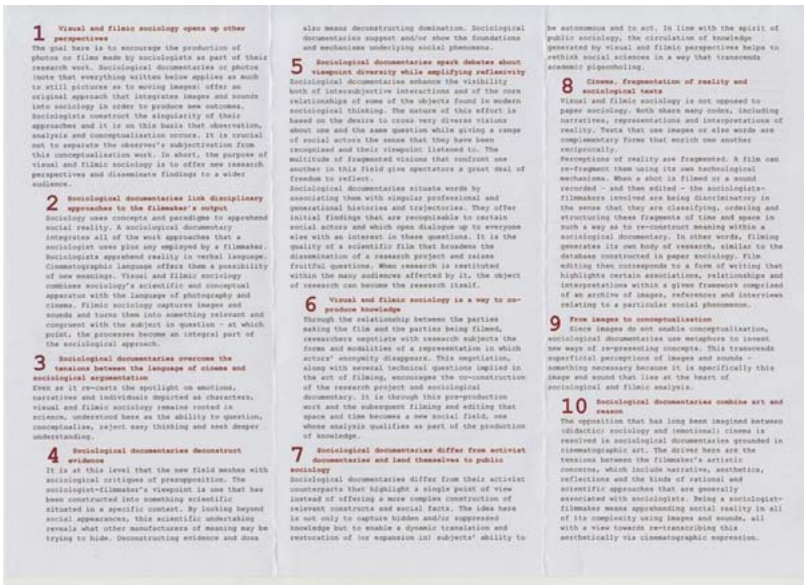
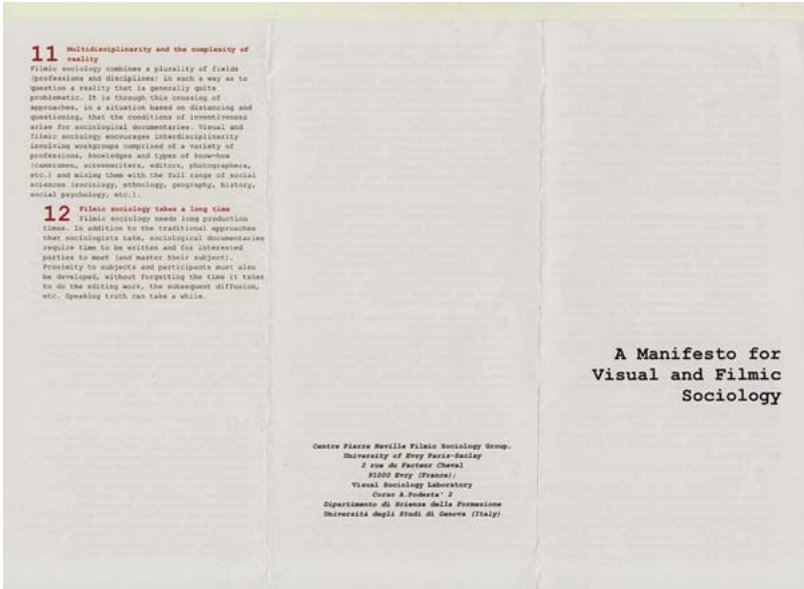
- Fot. 58. Mural na nieatrakcyjnym bloku przy ul. Uniwersyteckiej w Łodzi, lipiec 2017. Fot. U.J.
- Fot. 59. Fragment muralu przy ul. Pomorskiej, jeden z siedmiu przygotowanych na 800-lecie zakonu dominikanów, Łódź 2017. Fot. U.J.
- Fot. 60. Łódź, mural przy skrzyżowaniu ulic Kilińskiego i Traugutta zakryty częściowo przez tymczasowe konstrukcje, lipiec 2017. Fot. U.J.
- Fot. 61. Mural z fotografowaniem Łodzi widziany z placu przed dworcem Łódź Fabryczna, lipiec 2017. Fot. U.J.
- Fot. 62-63. Znaki drogowe w Evry, Paryż 2018. Fot. U.J.
- Fot. 64-65. Warszawa 2016, uliczna reklama koncertów chopinowskich przed stacją metra Centrum (fragment popularnej „patelni”). Słup ogłoszeniowy i stand z portretem powstańca warszawskiego przed galerią Kordegarda. Fot. U.J.
- Fot. 66. Warszawa, sierpień 2016, Krakowskie Przedmieście (przed galerią Kordegarda), wystawa uliczna poświęcona powstaniu warszawskiemu. Fot. U.J.
- Fot. 67. „Modna Lisa” w Bolonii, graffiti na nietrwałych elementach miasta, na panelach oddzielających remontowany zabytek od życia ulicy. Bolonia, 2013. Fot. U.J.
- Fot. 68-69. Przykłady wizualnego „smogu” w Warszawie, 2017. Fot. U.J.
- Fot. 70-71. Przykłady wizualnego „smogu” w Atenach, 2017. Fot. U.J.
- Fot. 72. Jedna z reklam na Rotundzie. Wszystkie widoczne napisy dotyczą sprzętu RTV, produkcji telewizorów (LG), sieci telefonicznej i telewizyjnej (Netia), sprzętu fotograficznego (Olympus), Warszawa 2004. Fot. U.J.
- Fot. 73. Warszawa 2016, tym razem reklamy na Rotundzie i w jej okolicy dotyczą innych produktów. Bohaterem miejskiego przedstawienia. stała się odzież. Fot. U.J.
- Fot. 74. W 2018 roku rotunda jest odbudowywana, miejski „smog wizualny” na parkanie odgradzającym plac budowy od ulicy. Fot. U.J.
- Rys. 1. Schemat „koła reprezentacji” obrazów miejsc turystycznych, na podstawie ilustracji Olivii Jenkins (2003: 308)



# Aneks

## A Manifesto for Visual and Filmic Sociology

### Manifest socjologii wizualnej i filmowej





# Indeks nazwisk

- Abreu C. Nabuco de 78  
Adamkiewicz Zenon 247  
Adams Ansel 227, 228  
Amankwah-Amoah Joseph 79  
Amoore Louise 13, 80  
Andriesi Alex 119  
Andrzejewska-Batko Karolina 232  
Ang Tom 7  
Araki Nobuyoshi 192  
Arkes Hal R. 47  
Armor John 227  
Aronson Elliot 25  
Atget Eugene 222  
Atwood Margaret 46
- Babbage Charles 84  
Bagby Philip 40  
Bailey David 129  
Baker Wayne E. 206  
Balomenou Nika 197  
Banksy 117, 262  
Barański Andrzej 28  
Barnfield Laura 13  
Barrett Terry 92, 207, 208, 211, 231  
Barthes Roland 207, 263, 264  
Bassand Roger 235  
Batory Jan 49  
Baudelaire Charles 208  
Baudrillard Jean 9, 106, 143, 265, 266  
Bauman Zygmunt 88, 89, 203  
Becher Berndt 222  
Becher Hilda 222  
Becker Wolfgang 50  
Bednarz Tomasz 262  
Bell Graham 12  
Benjamin Walter 36, 109, 122, 254  
Berg Maggie 72  
Berger John 46, 260  
Bessi Alessandro 86
- Beuys Joseph 175  
Blankert Albert 224  
Bleckner Jeff 48  
Boehm Lawrence E. 47  
Bogunia-Borowska Małgorzata 7  
Bomba Radosław 266  
Bornstein Robert F. 47  
Borowicz Dariusz 163  
Boudon Raymond 13  
Bourdain Anthony 185  
Bourdieu Pierre 93, 124, 207, 208, 222  
Bourke-White Margaret 204  
Bozdag Engin 82, 86  
Braustein Peter 23  
Bruegel Pieter 42, 224  
Bryant Katherine 177  
Buffardi Laura E. 177  
Bull Martin 117, 262  
Bunimowicz D. 26, 145  
Burkhardt Joanna M. 24, 82, 86  
Bystry Jerzy 247
- Campbell W. Keith 177  
Capa Robert 204  
Caplan Scott E. 78  
Carhart Clare 45  
Carter Kevin 106  
Cartier-Bresson Henri 214  
Cash Hilarie 78  
Castells Manuel 63, 67  
Celiński Piotr 39, 121, 125, 127  
Certeau Michel de 233  
Chabris Christopher 119  
Challoner Jack 50, 53, 54  
Chaplin Charlie 51  
Chen Liang 220  
Chen Nan-Chou 87  
Cheng Eric 201  
Chevalier Tracy 46



Chopin Fryderyk 37  
Chyi Hsiang Iris 66  
Cialdini Robert 108, 197  
Clarke Artur C. 10  
Claypoole Theodore 79  
Cockayne Daniel G. 167  
Collier John, Jr. 216  
Collier Malcolm 216  
Collins Jane L. 183  
Cooper Martha 219  
Coppola Francis Ford 34  
Cotton Charlotte 94, 192, 208, 216  
Crary Jonathan 14, 54, 55  
Crewdson Gregory 131  
Czartoryska Urszula 86, 110

Daguerre Louis 106  
Dahmen Nicole Smith 106, 114  
Davies David 73, 80, 214  
Davies Katie 73  
Debord Guy 81, 82  
Dederko Witold 26, 207, 208, 212, 215  
Dołowy-Rybińska Nicole 9  
Doyle Michael William 23  
Drozda Łukasz 69  
Drozdowski Rafał 15, 107, 218, 222, 256  
Drożdż Michał 30, 75, 105, 220  
Dubner Stephen J. 53  
Duingnan Peter 127  
Dunn Cheryl 210  
Dürer Albrecht 116  
Dwyer R. Budd 110  
Dylan Bob (Robert Allen Zimmerman) 40  
Dziki Sylwester 61

Eckert Pete 144  
Eco Umberto 51, 118  
Eddy Don 139  
Edison Thomas Alva 12  
Einstein Albert 189  
Eliot T.S. 86  
Emmet Arielle 114

Eppler Martin J. 119  
Eraker E.C. 15  
Ermolaeva Elena 13  
Erwitt Elliot 210  
Evans Walker 157

Falchi Fabio 57, 58, 60  
Fellini Federico 30-32  
Fenton Natalie 108  
Ferreya Mario 110  
Fincher David 49  
Fink Conrad C. 110, 218  
Flaxman Seth 86  
Floridi Luciano 8  
Flusser Vilém 62, 105, 266  
Fortuna Paweł 13  
Foucault Michel 76, 220  
Frank Robert 219, 220  
Freedman Jill 219  
Freeland Cynthia 106  
Frei Christian 115  
Friedberg Anne 43, 84

Gabiolkov Maksym 71  
Gaeta John 85  
Gajjala Radhika 89  
Gann L. H. 127  
Gans Herbert J. 124  
Gardner Howard 73  
Garrett R. Kelly 86  
Garrod Brian 139, 197  
Gashti Mehdi Zekriyapanah 18  
Genovese Kitty 25  
Georgiadou Andri 197  
Giddens Anthony 192  
Gierałowski Krzysztof 16, 217  
Giordano Luca 116  
Gisman Stanisław 26  
Glaser Barney 16  
Gleick James 102  
Glenski Maria 68, 81  
Glynn Kevin 101

Godiené Giedrė 235  
Godzik Stefan 65, 66, 70  
Goel Sharad 86  
Goffman Erving 39  
Golka Marian 24, 222  
Gombrich E.H. 224  
Gomóła Anna 104  
Goodwin H. Eugene 91  
Goold Ben 53  
Gupta Rajat 13  
Gursky Andreas 222  
Gutenberg Jan 12

**H**  
Habermas Jürgen 103  
Hacking Juliet 84, 91, 110, 157  
Hafez Kai 192  
Hagen Rainer 122  
Hagen Rose-Marie 122  
Hall Stuart 193, 194  
Hamilton Alexander 46  
Hanson Paul 115  
Harper Douglas 233  
Hartigan Shea Rachel 187  
Hartz John von 204  
Hasior Władysław 209, 224  
Hausmann Georges Eugène 236  
Hawking Stephen 80  
Heath Joseph 23  
Heinich Nathalie 222  
Hennelowa Józefa 229  
Herath Damith 29  
Herling-Grudziński Gustaw 40  
Hilliard Nicholas 224  
Hinduja Sameer 15, 220  
Hitchcock Alfred 48, 49  
Hławiczka Stanisław 65, 66, 70  
Ho Shirley S. 220  
Holton Avery E. 66  
Hoven Jeroen van der 82, 86  
Inuwa-Dutse Isa 18

**I**  
Irschick Duncan 187

**J**  
Jakubowicz Karol 18, 30, 62, 68, 151  
Jakubowski Grzegorz 156  
Jałowiecki Bohdan 20, 235, 241, 244,  
256  
Jan Paweł II 229  
Jana Milan Kumar 65, 235  
Janson Horst W. 116  
Jay Martin 14, 206  
Jeffrey Ian 122  
Jenkins Henry 17, 29, 30, 39, 45, 87, 127  
Jenkins Olivia 193, 194, 197  
Jewison Norman 47  
Johnson Deborah G. 12, 80, 84, 88  
Johnson Steven 12, 14, 57

**K**  
Kacprzak Monika 127  
Kaczmarek Jerzy 175  
Kahn Albert 158, 204, 225, 226  
Kamičtaiytė-Virbašienė Jūratė 235  
Kamińska Magdalena 36  
Karle Amy 209  
Karr-Wisniewski Pamela 14  
Keegan Sheila 14  
Keen Andrew 33, 40, 86, 87, 168  
Kent Jeff 26  
Kirby Tim 141, 203  
Kobra Eduardo 248, 249  
Kołaczyk Małgorzata 127  
Konecki Krzysztof T. 16  
Koons Jeff 10, 37  
Korab Kazimierz 8  
Korstanje Maximiliano E. 196  
Kosowska Ewa 104  
Kozinets Robert V. 16  
Kracauer Siegfried 106, 114, 146, 213,  
231  
Krajewski Marek 107, 177, 218, 222  
Kress W. John 80  
Kronenberger Karl 18  
Kropiwnicki Jerzy 242, 243  
Krzywda-Polkowski Franciszek 44  
Kurczyński Zdzisław 198

**Labbé Pierre-Olivier** 79, 122  
**LaChapelle David** 10, 43, 120, 131, 211, 217  
**Laird Susan** 57  
**Lange Dorothea** 227, 228  
**Lasn Kalle** 257  
**Lawless W.F.** 81  
**Lee Eunji** 62, 94  
**Leibovitz Annie** 146, 217  
**Leinfelder Reinhold** 57  
**Lem Stanisław** 38  
**Leonard Brett** 81  
**Leonardo da Vinci** 63, 74, 116  
**Levinson Paul** 15  
**Levitt Steven D.** 53  
**Lévy Pierre** 8, 89  
**Li Ae Ri** 119  
**Ligocki Alfred** 216, 218, 220, 223, 230  
**Lin Angela** 87  
**Lipschultz Jeremy Harris** 15  
**Long John** 114  
**Loon Joost van** 265  
**Lu Ying** 14  
**Łuba Joanna** 232  
**Łukasiewicz Juliusz** 72, 85  
**Łukowski Wojciech** 20, 241, 244  
**Lutz A. Caroline** 183  
**Lwin May O.** 220  
**Lyu Liang** 9

**Łysoń Piotr** 195

**Maciejewski Jerzy Konrad** 232  
**Mack Arien** 24  
**Madary Michael** 44  
**Makłowicz Robert** 185  
**Marco Polo** 182, 183  
**Marquard Odo** 12, 13, 27, 72, 73, 78, 79, 81, 83, 87  
**Maruszewski Tomasz** 46  
**Mateus Francisco Sofia** 220  
**McLean Richard** 139

**McNally Joe** 214  
**Mehdiazadeh Soraya** 177  
**Mengis Jeanne** 66, 119  
**Merton Robert K.** 12  
**Metzinger Thoma K.** 44  
**Meyerovitz Joel** 219  
**Mica Adriana** 13  
**Michael Katina** 14  
**Michael M. G.** 14  
**Michał Anioł (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni)** 116  
**Milewicz Waldemar** 111  
**Miller Krzysztof** 105-107  
**Miranda Lin-Manuel** 46, 47  
**Mirzoeff Nicholas** 7, 15, 63, 197  
**Miyatake Toyo** 228  
**Moholy-Nagy László** 122  
**Molinaro Édouard** 50  
**Musk Elon** 80  
**Muybridge Eadweard** 84, 85

**Nachtway James** 115  
**Nagle John C.** 235  
**Naisbitt John** 14, 80, 200  
**Napoleon III** 236  
**Nesbø Jo** 46  
**Newhall Beaumont** 213  
**Niemczyński Roman** 26  
**Nowak-Mitura Ewa** 61, 183

**Ochnio Jakub** 108  
**Olechnicki Krzysztof** 216, 222, 230  
**Ong E. Y. L.** 177

**Pachtin Justin W.** 15  
**Padveen Corey** 88  
**Paetzold H.** 254  
**Pariser Eli** 82, 86  
**Parisi Domenico** 81  
**Park N.** 87  
**Pawłowski Adam** 8, 9  
**Payton Theresa** 79

Penn Mark J. 59  
 Peterson Denis 26, 139  
 Piero della Francesca 234  
 Pijpers Guus 119  
 Piotukh Volha 80  
 Plaisance Patrick Lee 91  
 Poborski Piotr 65, 66, 70  
 Podgórecki Adam 43  
 Porębski Leszek 11  
 Porzycki Paweł 247  
 Potter Andrew 23  
 Potter Sally 217  
 Poulet Bernard 154  
 Prensky Marc 73  
 Pringle Ramona 14  
 Proust Marcel 146  
  
**Qiu Jack Linchuan 167**  
  
**Raczkiewicz Krzysztof 112, 113**  
 Radomski Andrzej 266  
 Rafael Santi 116  
 Rao Justin M. 86  
 Reeve Christopher 48  
 Rewers Ewa 247, 255  
 Reyns Bradford W. 13, 15  
 Rheingold Howard 39  
 Ricardo Francisco J. 89  
 Rock Irvin 24  
 Rodczenko Aleksandr 214  
 Rodowick D. N. 128  
 Roh Franz 122  
 Rose Gillian 233  
 Ross Jessica 13  
 Rouillé André 107, 114, 180, 190, 208, 210  
 Rydet Zofia 222, 228-231  
 Rykiel Zbigniew 241, 249  
 Rynck Patrick de 122  
  
**Saint-Exupéry Antoine de 227**  
**Sánchez Gonzales Hada M. 68**  
**Sánchez González María 68**  
  
 Sander August 204, 222  
 Sartore Joel 179, 186  
 Schmitt Josephine B. 66, 70  
 Schüler Ute 10  
 Scott Ridley 80  
 Seeber Barbara K. 72  
 Sekula Allan 204  
 Shapira Shahak 98  
 Sheldon Pavica 177  
 Shepard Christine 187  
 Sherman Cindy 217  
 Shore Robert 265  
 Shore Stephen 192  
 Siemionowa Antonina 55  
 Sienkiewicz Henryk 183  
 Silva Nunez Gustavo 139  
 Simons Daniel 119  
 Sinning Hilka 131  
 Siwicka Dorota 102  
 Skórnicki Piotr 114  
 Slade Giles 42, 69  
 Slater David 156  
 Smith Eugene 157, 232  
 Snavely Noah 197, 232  
 Sontag Susan 93, 94, 110, 114, 178, 193-196, 220  
 Sosnowski Waldemar 135  
 Southwell Brian G. 66, 70  
 Spencer Stephen 233  
 Spitzer Manfred 38, 72-74, 84, 140, 263, 265  
 Stanford Leland 84  
 Steichen Edward 218  
 Stelmach Bolesław 44  
 Stępień Bartosz 247  
 Sternfeld Joel 141  
 Stiegler Brend 84, 106, 122, 214, 266  
 Stine Jeffrey K. 80  
 Strączek Michał 111  
 Strauss Anselm L. 16  
 Struth Thomas 222  
 Stryker Roy 222

Surma Jerzy 100  
Szekspir William 45  
Szpunar Magdalena 94

Tadeusiewicz Ryszard 65  
Taleb Nassim Nicholas 86  
Tańczuk Renata 75  
Tatar Ewa 224  
Tatarkiewicz Władysław 212  
Täuber Rita E. 10  
Timberlake Justin 43  
Tomaszewska-Adamarek Aleksandra 79  
Tomlinson John 40, 102, 140  
Troilo Giovanni 115  
Tulving Endel 46  
Tunick Spencer 217

Uricchio William 197, 232

Van Gogh Vincent 42, 74  
Verhoeven Paul 48  
Vermeer van Delft 64, 224  
Villeneuve Dennis 80  
Vincente Kim 12, 14  
Virilio Paul 189  
Volkova Svitlana 68  
Waal Henri (Hans) van de 116  
Wachowski Andy /Lilly Wachowski 49,  
85  
Wachowski Larry /Lana Wachowski 49,  
85  
Wachter Joanne C. 45  
Walden Scott 114  
Wallis Aleksander 55, 238  
Warhol Andy 37, 42, 43  
Wąsikowska Joanna 228  
Weber Phillip 139  
WeeGee (Arthur Fellig) 109  
Weiser Eric B. 94, 98

Welsch Wolfgang 212  
Weninger Tim 68, 81  
Wetmore Jameson M. 12, 80, 88  
Wibirama Sunu 9  
Wierzbicki Andrzej 30  
Wiesing Lambert 125, 265  
Wilde Oscar 206  
Will George 218  
Winterhoff-Spurk Peter 121  
Wiseman Les 48  
Witek Jadwiga 127  
Wolfe Art. 130, 141, 142  
Wolny-Zmorzyński Kazimierz 166, 191,  
217  
Wright Peter 227  
Wright Steven 117  
Wright Terence 208  
Wu Ming 117

Xu Gang 47

Yongning Wu 198  
Young Kimberly S. 78

Zacchetti Matteo 121, 122  
Zalesne Kinney E. 59  
Zappavigna Michele 98  
Zawojski Piotr 143, 212, 266  
Zdanowska Hanna 242  
Zdźarski Waclaw 26  
Zelizer Barbie 91  
Żeromski Stefan 36  
Zhuravleva Anka 118, 119  
Zielińska Iwona 13  
Ziewiec Gabriela 192  
Żmigrodzki Zbigniew 127  
Znanięcki Florian 77  
Zuffi Stefano 224  
Zwierzchowski Feliks 231





**Urszula Jarecka** – socjolog kultury, specjalizuje się w socjologii mediów. Od 1998 związana z Instytutem Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie. Wykładała także na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytecie w Białymstoku, Uniwersytecie Warszawskim. Wśród jej zainteresowań badawczych pojawiają się tematy z zakresu socjologii konsumpcji z jednej strony, socjologii wojny z drugiej. Najnowsze projekty związane są z rozwojem technologii cyfrowych i ich oddziaływaniem na różne obszary kultury.

*Niezamierzone konsekwencje mogą się wydawać efektami ubocznymi rozwoju technologii, mogą być postrzegane jako wyraz naturalnego, niekontrolowanego procesu rozwoju technologii, jak zakładałby determinizm technologiczny. W socjologii niezamierzone konsekwencje ludzkich działań opisywał Merton w 1936 roku, twierdząc, że brak troski o niezamierzone konsekwencje wynika z działań nawykowych oraz z przekonania, iż przyszłość będzie wyglądać tak jak teraźniejszość i przeszłość. Wprowadzanie zmian jednakże burzy takie przekonanie, konsekwencje implementacji technologii mogą być zarówno planowane, jak i nieplanowane, a te niezamierzone mogą być przewidywalne lub nieprzewidywalne, a oznacza to przekształcenia rzeczywistości społecznej. Wśród niezamierzonych konsekwencji są zarówno pozytywne, jak i negatywne, w niniejszym opracowaniu najczęściej odwołuję się do problemów wynikających z niezamierzonych konsekwencji rozwoju technologii, czyli najczęściej do negatywnych efektów. Jedną z przyczyn takiego ujęcia jest obecna, krytyczna faza „odciążenia”, jakie daje cyfryzacja (zgodnie z trójfazowym modelem adaptacji technologii zaproponowanym przez Odo Marquarda).*

(ze Wstępu)

