

JAREMA DROZDOWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Decydujący moment w świecie Instagramu. Współczesna fotografia uliczna i wirtualne tożsamości

W czasie, gdy Henri Cartier-Bresson formułował definicję fotografii dokumentalnej przez użycie pojęcia decydującego, świat obrazu był ściśle monochromatyczny. Uwaga ta odnosi się w równej mierze do wymiaru technologicznego (klisze kolorowe były wtedy rzadkością), jak i kulturowego. Ówczesne fotografie ulic Paryża i Nowego Jorku oddawały tętno życia rozrastających się metropolii we wszelakich odcieniach codzienności, niemniej ich gradacja tonalna mieściła się pomiędzy klarownie wyznaczonymi obszarami bieli i czerni. Fragmenty rzeczywistości ukazane na zdjęciach Cartiera-Bressona i innych fotografów działających w połowie XX wieku w agencji Magnum odznaczały się wyraźnym kontrastem zarówno w sensie wizualnym, jak i społecznym. Obszarem ich zainteresowania i tematem fotograficznym były przede wszystkim postacie wyraziste, odbiegające w szczególny sposób od przyjętej normy pod względem zachowania oraz wyglądu, jak też grupy społeczne pozostające poza establishmentem i wyznaczanym przezeń kanonem piękna, na przykład prace Diane Arbus. Miejscem działania nowej fali XX-wiecznych fotografów była jednak bezsprzecznie ulica. Stała się ona miejscem, gdzie tętniło prawdziwe życie, zazwyczaj niedostrzegane i zbywane do niedawna pogardliwym uśmiechem ze strony zamożnej klasy średniej oczekującej od estetyki burżuazyjnego wysublimowania.

Ulica była wówczas jednocześnie sceną, na której odgrywane były nieustannie społeczno-kulturowe rytuały, niemniej przybierające niekiedy formy kuriozalne i przez to wizualnie interesujące. Ujęte w obiektywie sceny zyskiwały nowe znaczenie przez nadanie im walorów estetycznych, niedostrzegalnych zazwyczaj w przygodnym spojrzeniu laika. Zdjęcie przestało być jedynie obiektywnym i wiernym odtworzeniem zastanej rzeczywistości, lecz samo nabrało znamion faktyczności. Już w roku 1840 Edgar Allan Poe stwierdza odnośnie do wynalazku dagerotypu:

Doprawdy płytka dagerotypu jest nieskończenie bardziej dokładna od dowolnego obrazu namalowanego ludzką ręką. Kiedy przyjrzymy się zwyczajnemu dziełu sztuki za pomocą potężnego mikroskopu, wszelkie ślady podobieństwa do natury znikną

– najdokładniejsza jednak inspekcja rysunku fotograficznego odkrywa jedynie prawdę bardziej absolutną, tożsamość widoku z rzeczą przedstawioną jeszcze doskonalszą (cyt. za: Sekula, 2010, s. 14).

Fotograf stał się w tym ujęciu nie tylko dokumentalistą, lecz także reżyserem kształtującym rzeczywistość zgodnie z własną wizją tego, jak oraz co widz powinien odbierać i rozumieć z otaczającej go rzeczywistości. Dodać należy, że pozostawia on również widzowi odpowiedni margines autorskiej interpretacji postrzeżonego obrazu, choć wiąże widza z danym miejscem i czasem zarówno tego, co fotografia przedstawia, jak i tego, gdzie, kiedy i jak jest ona sama przedstawiana.

Tym samym fotografia, w szczególności fotografia uliczna, przeobraziła się w akt komunikacji. Jak wskazuje między innymi Allan Sekula (tamże, s. 12):

fotografia jest rodzajem wypowiedzi, niesie ze sobą przekaz lub, że sama nim jest [...] fotografia stanowi wypowiedź „niepełną”, której czytelność zależy od jakiegoś zewnętrznego zestawu warunków i założeń. To zaś oznacza, że sens każdego przekazu fotograficznego z konieczności zdeterminowany jest przez kontekst.

Przy takim rozumieniu społecznej roli fotografii dzieła Cartiera-Bressona posiadają znaczenie nie do przecenienia ze względu na wspomniany kontekst właśnie. Sam Cartier-Bresson był przedstawicielem szerszego ruchu w fotografii pierwszej połowy XX wieku, gdzie między innymi wraz z Robertem Doisneau, Andre Kerteszem, Alfredem Eisensteadtem czy Brassaiem współtworzył nowatorskie spojrzenie na miejsce fotografii i szerzej estetyki wizualnej w obszarze życia społecznego. Fotografie francuskiego twórcy cechuje wspomniane wcześniej założenie decydującego momentu, z którym Cartier-Bresson jest dziś bezsprzecznie identyfikowany. Nie był on jednak jego autorem, gdyż zarys teorii decydującego momentu, jak również samo sformułowanie pojawia się po raz pierwszy w tekstach austriackiego pisarza, dramaturga i psychologa Stefana Zweiga.

Niemniej opublikowany po raz pierwszy w roku 1952 album Cartiera-Bressona zatytułowany *The Decisive Moment* i zawierający najważniejsze fotografie jego autorstwa trwale zmienił kierunek debaty na temat fotografii jako formy sztuki oraz miejsca aspektu wizualnego współczesnej kultury. Cartier-Bresson, mówiąc w nim o decydującym momencie, opiera się na lansowanym przez siebie twierdzeniu, że wszelkie zjawiska posiadają właściwy im czas i miejsce, w których objawia się ich właściwy charakter i natura (ten sam pogląd podziela także Zweig). Uchwycenie tytułowego decydującego momentu jest zadaniem, przed jakim staje każdy fotograf. Jego realizacja nie stanowi reprodukcji rzeczywistości, jest bardziej aktem kreacji i twórczym zamierzeniem kryjącym się także za innymi rodzajami artystycznej aktywności. Cartier-Bresson (2015) definiuje decydujący moment jako: „jednoczesne rozpoznanie w ułamku sekundy znaczenia jakiegoś wydarzenia, jak również równoczesna i towarzysząca temu organizacja formy dającej temu wydarzeniu właściwą ekspresję”.

Przemykająca przed obiektywem rzeczywistość musi zostać zatem uchwycona we właściwym, decydującym momencie, aby dzięki temu zabiegowi objawić swoją prawdziwą naturę. Nie może być upozorowana, a zdjęcie wykonane w zgodzie z tą koncepcją musi być zrobione spontaniczne i najlepiej z ukrycia, tak aby fotografowany obiekt nie dostrzegł fotografa, tym samym fałszując swoją naturę przez przybranie teatralnej pozy. Forma i treść zlewają się w tej koncepcji w jedno, wzajemnie się przenikając i uzupełniając. Ważny staje się w niej akt kreacji obrazu za naciśnięciem spustu migawki, który jest w takim samym stopniu zarówno przypadkowy, jak i stanowi uważnie wystudiowaną reakcję wyedukowanego fotograficznie oka. Cartier-Bresson wielokrotnie powtarzał, że jego zaufana Leica jest niczym innym, jak organicznym przedłużeniem jego ramienia i oka. Mistrzowskie opanowanie warsztatu, perfekcyjne kompozycje i czysty łut szczęścia, pozwalający być we właściwym miejscu we właściwym czasie w efekcie sprawił, że fotografie zawarte w *The Decisive Moment*, jak również te publikowane w okresie późniejszym, trwale zakorzeniły się w krajobrazie zachodniej kultury wizualnej, w której wymiar ikonograficzny już niedługo miał zawładnąć masową wyobraźnią.

Pozostając jednak w centrum uwagi, fotografia dokumentalna jest swoistą wizualną narracją na temat codzienności kryjącej w sobie i uwypuklającej zadziwiające kontrasty, kuriozalne przeciwieństwa estetyczne oraz cienie nowoczesnego społeczeństwa dobrobytu. Zaburzenia i pęknięcia zachodniej kultury, ujawniające się w fotograficznej dokumentalistyce XX wieku stanowią jej znaczącą dystynkcję na tle figuratywnej i dosłownej fotografii przełomu XIX i XX wieku, czy też quasi-malarskich XIX-wiecznych dagerotypów. Świat przedstawiony w ten nowej formie zyskał na wyrazistości, jednak też zaczął stawać się z biegiem czasu coraz bardziej fragmentaryczny, skupiony na chwili i jednorazowych ujęciach. Duża zasługa w tym samego Cartiera-Bressona. Fotografia zaczęła poszukiwać coraz częściej pojedynczych mocnych ujęć, które zapadałyby bardziej w zbiorową pamięć, niż tworzyć większe zborne narracje i wizualne opowieści składające się z serii fotografii.

Prace takich twórców, jak Mary Ellen Mark czy Daido Moriyama, którzy rozpoczęli swoje kariery w latach 60. i 70. XX wieku, dostarczają nam jasnych przesłanek tego twierdzenia. Forma eseju fotograficznego, zwłaszcza w fotografii prasowej, porzucona została z czasem na rzecz fotografii momentu, doraźnego newsa przynoszącego widzowi i czytelnikowi chwilowy zachwyty, lecz dość szybko odsuwanego na bok, by zrobić miejsce kolejnej porcji faktów ze świata. Wyłanianie się modelu społeczeństwa informacyjnego, dostrzegane chociażby przez Manuela Castellsa, przesunęło ciężar gatunkowy w fotografii paradoksalnie z dostarczania wglądu w prawdziwą istotę świata w stronę przygodności, niedopowiedzenia i wieloznaczności przedstawianych obrazów. Fotografia tym samym w drugiej połowie XX wieku kroczyła ramię w ramię z estetyką pop-artu, co widać wyraźnie w eksperymentach fotograficznych samego Andy'ego Warhola, posługującego się często aparatem do fotografii natychmiastowej marki Polaroid.

Susan Sontag (2009, s. 119) w swym znakomitym i wielokrotnie cytowanym dziś przez teoretyków fotografii zbiorze esejów pt. *O fotografii* twierdzi, że rzeczywistość zawsze była przywoływana przez obrazy tejże. Zawsze też były podejmowane próby przewyciężenia tego rodzaju ikonograficznej determinacji ludzkiej kondycji, począwszy od postulatów formułowanych już przez Platona po Ludwiga Feuerbacha. Sontag patrzy na fotografię jako na rodzaj tekstu, odwołując się przy tym do poezji Walta Whitmana. Ten specyficzny tekst nie tylko opisuje coraz szersze kręgi rzeczywistości, lecz także sam staje się coraz powszechniejszy. Faktycznie, jeśli spojrzymy na upowszechnianie się i rozwój technologii fotograficznych od lat 60. ubiegłego wieku, ich popularyzacja oraz coraz większe zaawansowanie techniczne w rękach coraz mniej wyszkolonych użytkowników sprawiły, że rejestracja obrazu na światłoczułej kliszy przestała być domeną wąskiej grupy specjalistów. Fotografia została poddana gwałtownej demokratyzacji, ale także spauperyzowała się w wielu swoich obszarach, nie wymagając większego wysiłku zarówno od twórcy zdjęcia, jak i widza, do którego to zdjęcie było kierowane. Efektem tych procesów proliferacji technologii rejestracji obrazu – zdaniem Sontag – stało się zjawisko innego rzędu, a mianowicie „nawiązanie chronicznej voyeurystycznej relacji ze światem podnoszącej znaczenie wszelkich wydarzeń” (tamże, s. 7).

Podglądanie bliźniego w momentach dawniej chronionej sfery intymności i prywatności zostało poddane powszechnej legitymizacji. To, co dzieje się w przestrzeni publicznej, jest dostępne oczom wszystkich i tym samym może być przez każdego zarejestrowane, przetworzone i poddane dalszej dystrybucji medialnej. Reprezentacje osób, wydarzeń i miejsc dzięki fotografiom, co także powtarza Sontag, dają namiastkę lub też złudzenie partycypacji. Złudne uczestnictwo w życiu niekiedy jednak wydaje się wystarczające, a ersatz zyskuje status oryginału.

Użycie fotograficznej protezy dla wielu stało się z czasem tak naturalne, że fotografia jest postrzegana dziś jako medium niejako przezroczyste (Sekula, 2010, s. 13). Zarazem przewyższa ona nierzadko przedstawiany świat zarówno dzięki swej technologicznej przewadze, jak i uwolnieniu się od kulturowo określanego kontekstu. Przykładowo znane zdjęcie Ernesto Che Guevary, którego autorem jest mało komu znany kubański fotograf Alberto Korda, stanowi dziś symbol pochłonięty przez język marketingu i wyzuty z pierwotnego politycznego znaczenia. Znajdujemy je dziś częściej na koszulkach i kubkach do kawy niż w prasie, ale w tej samej mierze także w podręcznikach historii.

Roland Barthes (2008, s. 4) stoi na stanowisku, że „to, co fotografia reprodukuje do nieskończoności wydarzyło się jedynie raz; fotografia mechanicznie powtarza to, co nigdy nie mogłoby zostać powtórzone egzystencjalnie”. Francuski uczoney wpisuje się tym stwierdzeniem w spojrzenie sugerujące, że fotografia jest tworem generującym określony typ retoryki. Język fotografii jest jednocześnie krytyczny wobec rzeczywistości, jak również stanowi jej bezpośredni wyraz. Zacieranie się granic, rozmycia i mglistość znaczeń niesionych przez zdjęcia Barthes identyfikuje ze zmianą roli obiektu fotografowanego. W momencie wykonania zdjęcia, a tym

bardziej jego reprodukcji w postaci odbitki, podmiot zostaje uprzedmiotowiony i poddany dalszym procesom wynikającym z wizualnej natury zdjęć. Nasze reprodukcje trafiają zatem do obiegu przemysłu kulturowego, gdzie znaczenie uwalnia się od obiektu przedstawianego i zyskuje sens autonomiczny. Susan Sontag (2009, s. 8) podsumowuje ten fakt stwierdzeniem, że „fotografia jest po prostu aktem nie-interwencji”. Fotograf, aby móc uchwycić dany moment w sposób trwały, tj. posiadający jak najgłębszy efekt emocjonalnego oddziaływania na widza, musi usunąć się z kadru, lecz również nadać zdjęciu część swojego własnego Ja, tak by stało się one rozpoznawalne pośród innych, podobnych mu reprodukcji rzeczywistości.

Kategorią fotografii odpowiadającą tym wymaganiom, przynajmniej w sensie nominalnym, jest fotografia uliczna. Klasyczne ujęcie tego gatunku w wydaniu Cartiera-Bressona sprowadzało się do zamknięcia w kadrze chwili dnia codziennego. Obecnie możemy wyraźnie dostrzec gwałtowne zainteresowanie fotografią uliczną w nowej odsłonie, niejako odpowiadającej wymaganiom epoki nowych technologii. Stąd też nowe ujęcie życia ulicy w obiektywie fotograficznym operuje odmiennym rodzajem optyki. Emanacje tego gatunku fotograficznego znajdujemy w sferze nowych mediów, takich jak portale społecznościowe skupiające osoby nim zainteresowane, ale też to właśnie te same portale stanowią narzędzie ekspresji typowe dla nowych wymagań współczesności. O ile fotografia uliczna towarzyszyła fotografii w ciągu większości jej XX-wiecznej historii, o tyle jednak nowy jej wymiar związany jest znacząco z procesami zmiany technologicznej, jaka zaszła w tym obszarze naszego życia.

Gwałtowny rozwój technologii cyfrowych sprawił, że w ciągu ostatnich kilkunastu lat stare metody rejestracji obrazu za pomocą czysto mechanicznych urządzeń i przy użyciu kliszy zostały wyparte przez coraz doskonalsze urządzenia zamieniające te same fale światła w ciąg zer i jedynek składających się na kod cyfrowej informacji. Fotografia analogowa jako taka została wyparta w większości dziedzin przez aparaty cyfrowe, rejestrujące obraz łatwiej, szybciej i wymagające od ich użytkownika jeszcze mniejszej wiedzy na temat samego procesu fotograficznego, czy umiejętności doboru kompozycji i oceny odpowiednich parametrów ekspozycji. Zdygitalizowane zostały nie tylko obrazy, lecz także praktyki związane z ich uwiecznianiem. Powszechność możliwości zrobienia zdjęcia w każdej chwili i dowolnemu obiektowi uznawana jest obecnie dzięki wbudowanym aparatom w telefonach komórkowych za warunek *sine qua non* nowoczesności epoki facebookowych selfie i mikrokomunikatów na Twitterze. Jeśli dane wydarzenie nie zostało zarejestrowane i udostępnione, staje się niejako nierzeczywiste mimo swej oczywistej i realnej natury. Szukamy w obrazie potwierdzenia rzeczywistości w celu jej zmaksymalizowania i podkreślenia naszej Baudrillardowskiej w niej hiperobecności.

Wydawać się może zatem, że w tak skonstruowanej domenie wizualnej nie ma już miejsca na ten typ fotografii, jaki był przynależny twórczości Cartiera-Bressona i innych twórców z kręgu Magnum. Zaskakujące jest jednak, że w ciągu

ostatnich kilku lat ponowne zainteresowanie starymi analogowymi technikami oraz niemodnym już sposobem uprawiania sztuki fotograficznej stało się przyczyną widocznego zwrotu w fotografii, zwłaszcza w fotografii ulicznej. Przypadkowe odkrycie przez młodego nowojorskiego amatora starych klisz, Johna Maloofa, zbiorów niewywołanych jeszcze negatywów, odbitek i prywatnych przedmiotów niejkiej Vivian Maier spowodowało ogromny sukces nieznaney i jak się okazało posiadającej genialny zmysł wizualny amerykańskiej fotografki amatorki.

Przypadek pośmiertnego sukcesu Maier, pracującej za życia jako niania i skrętnie skrywającej swoje fotograficzne fascynacje, pokazuje, że analogowy obraz oraz wymagane przez tę technikę spowolnienie procesu fotograficznego nadal stanowi żywy model operowania wizualnością w świecie zdominowanym przez wymóg kompulsywnego dążenia do uzyskania natychmiastowej gratyfikacji w postaci cyfrowej refleksji nas samych. Współczesna fotografia uliczna czerpie z historycznych dyskursów i tradycyjnych technik, ale równocześnie wyraża kondycję współczesnego świata za pomocą języka nowych mediów. Dowodem tego mogą być chociażby wszelkiego rodzaju działania podejmowane w sferze artystycznej ekspresji, mające na celu jej popularyzację.

Nowo wydawane specjalistyczne czasopisma i albumy, cyklicznie organizowane wystawy i kursy fotografii ulicznej przyciągają dziś masowo uwagę widza, który wydawałoby się niechętnie konsumuje powolne i wieloznaczne zdjęcia o aspiracjach artystycznych, jakimi są efekty pracy fotografów ulicznych dnia dzisiejszego. Jako przykład można tu podać opublikowaną w roku 2010 książkę *Street Photography Now* autorstwa Sophie Howarth i Stephena McLarena, w której zostały zgromadzone prace najbardziej obiecujących fotografów ulicznych młodego pokolenia. Poprzedzająca tę publikację londyńska wystawa stała się zaś ważnym wydarzeniem zarówno dla środowiska fotograficznego, jak i świata sztuki współczesnej, ukazując fotografię uliczną w nowym świetle. Stanowi ona bowiem obecnie jeden z energiczniej rozwijających się kierunków artystycznej kreacji dostępnym i uprawianym przez coraz większą liczbę ludzi na całym świecie.

Ta swoiście rozumiana demokratyzacja procesu fotograficznego i jednoczesnej artykulacji przezeń określonych tożsamości jest procesem wykraczającym poza granice przestrzenne i historyczne. Tym samym jest ona też dziś swoistym unowocześnionym przedłużeniem i kontynuacją głębszego sensu niesionego przez fotografię jako taką. Chęć uchwycenia decydującego momentu, a także tego, co wobec nas zewnętrzne oraz ekspresji naszej wewnętrznej jaźni w formie nieruchomego obrazu nie jest bowiem niczym nowym ani też właściwym jedynie przeszkolonym profesjonalistom.

W tym kontekście nie może dziwić zatem fakt, że według twórców słownika oksfordzkiego w roku 2013 słowem roku w stał się termin „selfie”¹. Oznacza on

¹ <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/> [dostęp: 20.04.2016].

w najbardziej ogólnym sensie formę autoportretu fotograficznego wykonanego najczęściej przy użyciu aparatu umieszczonego w telefonie komórkowym lub innym nieskomplikowanym urządzeniu rejestrującym obraz. Twórca takiego obrazu często też nie dysponuje ani umiejętnościami, ani podstawową wiedzą fotograficzną konieczną do wykonania poprawnej ekspozycji i kadru. Niemniej dzięki zaawansowaniu technologicznemu wspomnianych aparatów jest ona w przypadku selfie zbędna. Automatyka aparatu ma tu swoje przełożenie na mechaniczny charakter samego aktu wykonania takiego autoportretu. Jest on zarazem zaświadczeniem (np. „patrzcie to ja na tle wieży Eiffla”), jak i kompulsywny („to znów ja w kolejnej odsłonie”).

Olbrzymi rezonans fenomenu selfie dostarcza doskonałej egemplifikacji konsekwencji globalnej zmiany kulturowej, w której dokonuje się celebrowanie skrajnego indywidualizmu w postaci narcystycznie eksponowanego ego. Jak wskazują bowiem badania psychologiczne przeprowadzone niedawno przez Jessego Foxa i Margaret C. Rooney (2015), nagminne wykonywanie tego rodzaju zdjęć wiąże się z „mroczną triadą” zaburzeń osobowości, tj. narcyzmem, psychopatią i postawami makiawelicznymi. Oboje podkreślają w swych dociekaniach, że zaburzenia te w konsekwencji prowadzą do samo-instrumentalizacji jednostki. W praktyce oznacza to także równe częste manipulowanie wirtualnym alter ego tworzonym na płaszczyźnie portali społecznościowych. Jak widzimy zatem, selfie jest w tym sensie aktem oddania się światom wyobrażonym, a niekiedy też wręcz zatraceniem umiejętności rozróżnienia pomiędzy tym, co realne, a tym, co sztucznie skonstruowane na potrzeby autoprezentacji w sieci.

Fenomen selfie stanowi antytezę fotografii ulicznej, lecz także w pewnej mierze jest z nią związany pod względem kreacji określonej formy wizualności, która realizuje się dziś głównie przez sferę wirtualną oraz współtworzy możliwość artykulacji tożsamości w tym obszarze. W odróżnieniu od fotografii ulicznej selfie ukierunkowane jest jednak na dosłowność, powtarzalność i lokuje się w obrębie postaw konsumpcyjnych. Postawienie przez selfie w centrum własnego ja autora neguje w ten sposób tożsamości innych, redukując je do roli tła. Selfie ze znanym celebrytą, w tłumie podczas jakiegoś wydarzenia albo też będąc otoczonym ludźmi znajdującymi się w interesującej lub niezwykłej sytuacji – każda z tych chwil pozwala dzięki jej uwiecznieniu w postaci selfie stać się na moment osobą koncentrującą na sobie zazdrosne i pełne uwielbienia spojrzenia innych.

W przeciwieństwie do selfie fotografia uliczna ukazuje świat nas otaczający w takich barwach, jakie są zawarte w realnych i nieupozowanych sytuacjach dostarczających nam nie mniej interesujących walorów estetycznych niż bardziej tradycyjne formy sztuki. Kontrast wyłaniający się z zestawienia ze sobą tych dwóch odmiennych zjawisk umożliwia nam głębsze zrozumienie miejsca fotografii we współczesnym kontekście społecznym. Pozbawienie selfie wartości artystycznych nie przekreśla bowiem jego rosnącej popularności. *De facto* to właśnie negacja ambicji estetycznych definiuje to zjawisko pośród innych form

fotografii. Fotografia uliczna zaś aspiruje w tym świetle do świata sztuki, a w dużej części przypadków funkcjonuje właśnie w tym środowisku, odnajdując się dobrze w towarzystwie historycznych przekładów wielkiej fotografii dokumentalnej. Obie współczesne manifestacje wizualności fotograficznej, wprowadzając umieszczone na przeciwległych biegunach, swoją siłą napędową zyskują dzięki olbrzymiej sile oddziaływania internetowych portali społecznościowych.

Fotografie typu selfie funkcjonują na większości portali społecznościowych, współtworząc – obok zdjęć tzw. foodie (obrazy spożywanych potraw) i zdjęć wakacyjnych – wizualną dominantę. Jednakże, jak pokazują badania statystyczne przeprowadzone przez organizację Selfiecity, zdjęcia tego typu to obecnie jedynie 4% wszystkich fotografii zamieszczanych w sieci². Nie zmienia to jednak faktu, że nadreprezentacja indywidualnych obrazów własnego Ja staje się fundamentem kulturowych krajobrazów na płaszczyźnie nowych mediów, uwypuklając obsesję rejestrowania każdej, nawet najmniej znaczącej chwili.

Wydawać się może zatem, że fotografia przeżywa obecnie rozkwit jako globalny i ponadczasowy wynalazek umożliwiający uchwycenie codzienności we wszelkich jej możliwych odcieniach. Co dwie minuty bowiem wykonywanych jest dziś na całym świecie tyle zdjęć, ile całkowita liczba wszystkich uchwyconych w ciągu XIX wieku³. Przekonanie to jest jednak popularnym wyobrażeniem nieposiadającym bezpośredniego przełożenia na rzeczywistość, przynajmniej w jej wymiarze ekonomicznym. Spadające ostatnio liczby sprzedanych aparatów, szybkie „wymieranie” określonych typów tych urządzeń czy też całkowita marginalizacja fotografii analogowej wobec jej cyfrowego odpowiednika w ciągu ostatniej dekady sugerują wręcz przeciwną tendencję⁴. Jak zatem kształtuje się dziś rola fotografii w bieżącej praktyce społecznej mimo faktu, że samo zjawiska o ile nie zamiera, o tyle też wykazuje wyraźną stagnację?

Podstawową płaszczyzną w tej debacie jest pole kulturowo formowanych znaczeń, a dokładniej rzecz ujmując, problem dynamiki zmiany tychże prowadzących do istotnych przesunięć na mapie kluczowych pojęć współczesnej kultury. Jak wskazuje w swych rozważaniach między innymi Jean Baudrillard (2006), kultura jest dziś owładnięta obrazem, a jej ikonograficzny charakter dominuje nad innymi rodzajami sensów społecznych. Spojrzenie zostało ukonstytuowane jako akt znaczący w przeróżnych wymiarach; począwszy od dominującego spojrzenia politycznego kolonializmu i innych systemów poddaństwa, społecznego spojrzenia porządkującego i stratyfikującego jednostki oraz grupy, czy też oceniającego spojrzenia moralności – wszystkie te akty odnoszą się do

² <http://selfiecity.net> [dostęp: 20.04.2016].

³ <http://petapixel.com/2012/06/13/a-snapshot-of-the-photography-industry/> [dostęp: 20.04.2016].

⁴ <https://photographylife.com/is-there-really-anything-wrong-with-digital-camera-sales-volumes> [dostęp: 20.04.2016].

relacji wizualnej pomiędzy podmiotem patrzącym a przedmiotem przedstawionym, w mniejszym lub większym stopniu zyskując swoje kulturowe artykulacje w postaci obrazów, komiksów, karykatur lub też samych zdjęć.

Kultura obrazu zastępująca kulturę słowa (druku) zmusza nas także do zmiany logiki kryjącej się za ontologicznym uporządkowaniem otaczającego nas świata. Zmieniona zostaje zatem trajektoria myślenia o praktyce społecznej i przekierowana w stronę nieustannych gier kulturowych, gdzie ostateczną wygraną jest status, a jego zdobycie zależy od zaawansowania umiejętności operowania i manipulowania obrazem przez poszczególnych graczy. Nowy porządek rzeczywistości zobrazowanej ulega w tym względzie ekonomizacji zarówno w sensie dosłownym, jak i prestiżu społecznego. Możliwość zaistnienia w sieci, czy to jako autor fotografii nagradzanych na znanych konkursach i festiwalach, czy też jako bloger cyklicznie dostarczający swoim widzom informacji na temat mody lub sportu, stanowi znaczącą zachętę do podejmowania określonych działań mających na celu zwiększenie zasięgu wirtualnego oddziaływania na publiczność.

Francuski uczyony jest, co ciekawe, w tej mierze nie tylko teoretykiem obrazu, lecz także praktykiem fotograficznym. Fotografie Baudrillarda cechuje bowiem specyficzny, wyrażony dzięki abstrakcyjnej kompozycji i wyrazistym kolorom, język opisu rzeczywistości przemawiający także do kolejnych pokoleń fotografów. Te zaskakująco aktualne podejście do fotografii Baudrillard konceptualizuje także w kategoriach socjologicznych, wplatając ten rodzaj ekspresji we własne refleksje na temat przemian współczesnej kultury. Stwierdza on bowiem, że daje ona możliwość stworzenia czegoś skrajnie obiektywnego w świecie przesyconym skrajnie subiektywnymi doznaniem i postawami indywidualizmu (Baudrillard, 1999, s. 175). Jednocześnie fotografia pozostaje związana trwale z aspektem technologicznym, dostarczającym okazji ku prowadzeniu swoistej podwójnej gry. Z jednej strony uwidacznia ona

konceptę iluzji i form wizualnych. Złożoności powstałej technologicznym urządzeniem a światem w ten sposób wytworzonym [...] Akt fotograficzny składa się z wejścia w przestrzeń intymnego skomplikowania, nie aby nad nią zapanować, lecz aby bawić się razem z nią i zademonstrować fakt, że nic nie jest jeszcze przesądzone (tamże).

Odwołując się w ten sposób do filozofii gier językowych Ludwiga Wittgensteina, Baudrillard sugeruje znaczenie semiotycznego potencjału, jaki zawarty jest w przekazie wizualnym. Wieloznaczność fotografii i wielość możliwych jej umiejscowień w różnorodnych kontekstach pozwala na otwarcie pola działania fotograficznego tym ludziom, którzy albo nie uznawali dotąd fotografii za formę wyrazu pozwalającą na autoekspresję, albo też nie postrzegali jej jako praktyki dostępnej także dla tych, którzy nie dysponowali wiedzą, umiejętnościami lub kapitałem kulturowym umożliwiającym wejście zarówno w świat techniki fotograficznej, jak i obszar jej świadomej i refleksyjnej konceptualizacji.

W efekcie fotografia staje się narzędziem społecznej równości i zniesienia barier narzuconych przez fotografię profesjonalną i prasową – zdjęcie może wykonać dziś każdy, podobnie jak każdy może je opublikować w taki sposób, aby zostało ono dostrzeżone przez globalną publiczność. Rosnąca rola fotografii amatorskiej odciska bezsprzecznie piętno również na fotografii ulicznej, w której coraz częściej zauważalne stają się prace autorstwa ludzi posiadających głównie oprócz aparatu swoją pasję do wykonywania tego typu zdjęć. Zarazem można obecnie dostrzec pewien przesyt fotografią uliczną w obrębie środowisk twórczych, głównie wskazujących na niewysoką jakość publikowanych masowo prac.

Rola, jaką odgrywają w tym układzie poszczególne portale internetowe, jest obecnie nie do przecenienia. Dają one technologiczną możliwość i zasoby, aby realizowane dotychczas w domowym zaciszu hobby zostało dostrzeżone przez znacznie większą grupę odbiorców. Platformą technologiczną, która służy obecnie przywołanej popularyzacji fotografii ulicznej, jest coraz częściej Instagram. Ta zaprojektowana celowo na urządzenia mobilne aplikacja jest narzędziem, które zyskało wśród fotografów, nie tylko ulicznych, szeroką akceptację. Pozwala ono na natychmiastowe dzielenie się obrazami oraz ich klasyfikację przez system haseł poprzedzonych znakiem #. Instagramowe przekazy znanych żyjących fotografów, jak Bruce Gilden czy Richie Hernandez, dostrzegane są przez nowe pokolenie odbiorców i inkorporowane przez nich do szerszego strumienia informacji budujących wiedzę o świecie. Także dzięki temu zjawisku analogowa technika fotograficzna wraca powoli do łask, choć można też postrzegać ten powrót jako kolejną kulturową modę, jak donosi magazyn dla nowoczesnych mężczyzn GQ⁵.

Trudno jednak nie dostrzec zarazem, że przykład współczesnej fotografii ulicznej uwidacznia znaczące zespolenie nowych technologii i tradycyjnego spojrzenia na stałą dynamikę zmiany życia społecznego. Konsekwencją tej tendencji jest przeniesienie nieco archaicznych już reguł w świat wirtualny, co rodzi z kolei nowy rodzaj tożsamości twórcy i widza – tożsamości rozedrganej pędem technologicznego rozwoju, jednocześnie zespolonej jednak wokół pragnienia kreacji lub partycypacji w czymś trwałym i zakorzenionym – chociażby w obrazie ulotnej chwili skoku przez kałużę uwiecznionym przez Cartiera-Bressona. Tym samym współczesna praktyka fotograficzna dostarcza możliwości umocowania w niej podstaw tożsamości, głównie w ich wymiarze kulturowym.

Umieszczenie w kontekście popularności nowej fali fotografii ulicznej kwestii autoidentyfikacji możemy rozumieć w kategoriach specyficznej próby kontestacji kultury konsumpcji w jej dotychczasowym kształcie, tj. jako konsumpcyjnego stylu życia hegemonicznie obejmującego większość obszarów ludzkiej aktywności. Działanie w poprzek ustalonych wzorów globalnej kultury konsumpcji nie odrzuca jej jednak w tym przypadku całkowicie, lecz wymusza przyjęcie

⁵ <http://www.gq.com/gallery/how-to-buy-a-film-camera> [dostęp: 20.04.2016].

istniejących struktur i kreatywne ich wykorzystanie w danych strategiach lokalizacji partykularnych tożsamości jednostkowych i grupowych.

Niemniej fakt, że Instagram jest obecnie jedną z najpopularniejszych platform związanych z fotografią i przyciąga coraz większe rzesze użytkowników (ogólna liczba obecnie to 400 milionów⁶) stanowi bardziej przyczynek do dyskusji na temat zmieniającego się charakteru współczesnych mediów niż fotografii jako takiej. Ta nowa platforma artykulacji jednostkowych światów umożliwia bezpośrednio i niezapośredniczone wydawałoby się relacjonowanie codzienności. Zarazem jednak mechanizm użycia znaku # ową codzienność porządkuje i kataloguje w znanych dziś powszechnie kategoriach wizualnego wyrażania się, choćby przez zdjęcia selfie. Przeniesienie fotografii roszczącej sobie ambicje artystyczne, jak np. fotografia uliczna, na Instagram i podobne do niego aplikacje i portale stanowi w tym kontekście zmianę technologiczną niepociągającą za sobą w gruncie rzeczy zmiany paradygmatu fotografii ulicznej. Nadal opiera się ona bowiem na imperatywie rejestracji tych odcieni życia, które mogą umknąć w przyspieszonym tempie współczesnej rzeczywistości wielkich miast.

Zauważalny obecnie staje się także w tej mierze proces legitymizacji nowych narzędzi, jakimi są aparaty umieszczone w większości nowoczesnych telefonów komórkowych. Fotografia mobilna zyskuje uznanie jako kolejna z form, w których ujawnia się kreatywny potencjał. Świat sztuki fotograficznej powoli zaczyna także dostrzegać tę zmianę i odpowiada na nią w postaci nowych inicjatyw, np. międzynarodowych konkursów i wystaw poświęconych wyłącznie fotografii mobilnej. Kwestią, która wyłania się na tej podstawie, jest zatem transformacja technologicznego narzędzia. Instagram, podobnie jak wiele innych zbliżonych w swej idei portali i aplikacji mobilnych, jest takim narzędziem. Zasadnicze w tym przypadku jest wskazanie jego kreatywnego potencjału, nie zaś zredukowanie dyskusji na temat nowych mediów do problemu hipernarcyzmu ujawniającego się przez zdjęcia selfie, których na wspomnianym portalu również nie brakuje.

Literatura

- Barthes R. (2008). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Baudrillard J. (1999). *La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image*. W: Tenże, *L'Échange Impossible (The Impossible Exchange)* (s. 175–184). Paris: Galilée.
- Baudrillard J. (2006). *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*. Tłum. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Cartier-Bresson H. (2015). *The Decisive Moment*. Göttingen: Steidl Verlag.

⁶ <http://expandedramblings.com/index.php/important-instagram-stats/> [dostęp: 20.04.2016].

- Fox J., Rooney M.C. (2015). The Dark Traid and trait of self-objectification as predictor's of men's use and self-presentation behaviors on social networkig sites. *Personality and Individual Differences*, 76, 161–165.
- Howarth S., McLaren S. (2010). *Street Photography Now*. London: Thames & Hudson.
- Lewis G. (2015) *Street Photography: The Art of Capturing the Candid Moment*. Santa Barbara: Rocky Nook Inc.
- Scott C. (2007). *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*. London: I.B. Tauri.
- Sekula Allan (2010) *Spoleczne użycia fotografii*. Tłum. K. Pijarski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sontag S. (2009). *O fotografii*. Tłum. S. Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Taylor Ch. (2001). *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Tłum. M. Gruszczyński i in. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Westerbeck C., Meyerowitz J. (1994). *Bystander: A History of Street Photography*. London: Thames and Hudson.

Abstrakt

Olbrzymia popularność nowych platform medialnych i portali społecznościowych jest zjawiskiem specyficznym dla przemian współczesnej kultury. Rosnące zainteresowanie tymi rodzajami komunikacji widoczne jest dziś także w obszarze kultury wizualnej, w szczególności w kontekście fotografii. Niniejszy tekst podejmuje krytyczną próbę spojrzenia na zależność pomiędzy wspomnianymi platformami, w tym np. Instagramu, a transformacją dotychczasowych wzorów medialnego relacjonowania rzeczywistości. Istotnym elementem tej dyskusji jest pole tzw. fotografii ulicznej. Ta odmiana fotografii dokumentalnej zyskała paradoksalnie dzięki Instagramowi nowy wymiar artykulacji i jest jedną z bardziej popularnych form wyrażania przez ludzi swojego sposobu postrzegania codzienności. To i inne zjawiska współczesnych mediów dostarcza nam bowiem przykładów na rzecz tezy mówiącej o kreatywnym i dynamicznym charakterze transformacji kultury globalnej.

Słowa kluczowe: Instagram, fotografia uliczna, kultura wizualna, media społeczne, kultura popularna, tożsamość

The decisive moment in the world of instagram. contemporary street photography and virtual identities

Abstract

The huge popularity of new media platforms and social media is a phenomenon specific for the transitions of contemporary culture. The growing interest in these kinds of communication is visible also in the area of visual culture, especially in the context of photography. This paper makes an attempt of a critical inquiry in the dependency between the mentioned platforms, including Instagram for example, and the transformation of current patterns of media descriptions of reality. A significant part of that discussion is the field of the so called street photography. This sort of documentary photography had gained paradoxically thanks to Instagram a new dimension of articulation and is one of the most popular forms of expressing one's way of perceiving every day life. This and other phenomena of modern media delivers further evidence for the thesis that is stating a creative and dynamic character of transformation of global culture.

Key words: Instagram, street photography, visual culture, social media, popular culture, identity