

## RECENZJA *BOOK REVIEW*

XAWERY STAŃCZYK   
Uniwersytet Łódzki

**Maciej Frąckowiak, *Obrazy, co mogą. Studium przeobrażania świata przez fotografię*, Universitas, Kraków 2022, ss. 379**

Pandemia koronawirusa oznaczała nie tylko śmierć i utratę zdrowia dla jednych, a pracę ponad siły i z narażeniem życia dla drugich – tych, na których barkach spoczywało funkcjonowanie społeczeństwa, od lekarzy i pielęgniarek, po kurierów i pracowników służb oczyszczania miasta (gospodarka doby pandemii ujawniła paradoks, że najbardziej niezbędni pracownicy są często najbardziej eksploatowani i najsłabiej opłacani). Dla znacznej, a z pewnością znaczącej – dzięki swojej społecznej widoczności – części klasy średniej pandemia oznaczała nudę wynikającą z przywileju spokojnej pracy zdalnej lub zgoła braku konieczności pracy. W reakcji na tę nudę część osób szukała spełnienia w uprawie pomidorów na balkonach, inne oglądały seriale dostępne w serwisach streamingowych, a dla jeszcze innych możliwością twórczego wyżycia się bez wychodzenia z domu stała się fotografia. Trend „zabijania czasu” za pomocą robienia zdjęć wkrótce stał się obiektem zainteresowania kuratorek i kuratorów: w 2020 r. organizatorzy TIFF Festiwalu zaprosili „wszystkich, którzy w czasie pandemii realizowali projekty fotograficzne w formie zinów i książek fotograficznych, do pokazania swoich prac” [Redakcja Fotopolis 2020]. TIFF szukał odpowiedzi na pytania: „Jak nie zwariować w obliczu obezwładniającego kryzysu? Jak radzić sobie w domowej izolacji, a rosnąca frustrację przekształcić w twórczy szal? Czy strach może być sprzymierzeńcem w starciu z własnymi słabościami, a nuda orężem w walce o praworządność?” [Redakcja Fotopolis 2020].

---

Dr, Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii; e-mail: [xawery.stanczyk@uni.lodz.pl](mailto:xawery.stanczyk@uni.lodz.pl);  
<https://orcid.org/0000-0003-0042-0016>

W Sekcji Publikacji TIFF Festiwalu w 2020 r. (znaczący jest tytuł towarzyszącego jej panelu: „Jak przestałem się martwić i pokochałem wirusa”) znalazł się zin, który podejmował te wątki w przewrotny sposób. *Jak się nie nudzić w czasie pandemii* kolektywu fotograficznego Syreny i Glonojady (Anna Hornik i Marta Przybyło) to publikacja fotograficzna bez zdjęć, na których wykonanie nie pozwalały brak czasu, frustracja lub strach. „Zin powstał w reakcji na obecne w mediach wypowiedzi przyjmujące za pewnik, że podczas lockdownu wszyscy siedzą w domach i się nudzą. Głosy te uniwersalizują tryb życia wielkowiejskiej klasy średniej czy przedstawicieli branży kreatywnej” – pisały artystki [Syreny i Glonojady 2020a]. Podtytuł „poradnik” w ironiczny sposób odnosił się do popularnych publikacji dotyczących samorozwoju i kreatywności. W samym zinie zestawione zostały wypowiedzi wyjaśniające, dlaczego różne osoby nie zrobiły zdjęcia, np.: „Dziewięćdziesiąt dni spędziłam z dzieckiem z ADHD w małym mieszkaniu. Gdy po tym czasie pierwszy raz zostałam sama w domu, najbardziej marzyłam nie o tym, by robić zdjęcia, ale o tym, by pójść bez niego do kibla”; „Jestem zamknięta z pięcioma osobami pod jednym dachem. Nie zrobiłam tego zdjęcia, bo nie chciałam oglądać niczego i nikogo”; „Nie zrobiłem tego zdjęcia, bo dowiedziałem się, że zwolniono mnie z pracy i zastanawiam się, od kogo pożyczyć kasę”. Znalazły się też historie o zdjęciach innego rodzaju: „Cały dzień robiłam zdjęcia RTG płuc”; „Po czternastogodzinnym dyżurze w szpitalu sfotografowałam kartkę »Wypierdalaj stąd« na wycieracze”. A wszystko to poprzeplatane motywacyjnymi frazesami typu: „Twoje biurko to szczególne miejsce, scena w teatrze Twojej kreatywności. Powinno Cię inspirować do pracy. Miejsce na Twojego laptopa, najświeższe lektury, szkice, designerskie dekoracje i bibeloty, kawę w porcelanowej filiżance, która rozświetli Twój poranek. Fotografia takiego biurka z pewnością zainspiruje też innych” [wszystkie cytaty: Syreny i Glonojady 2020b].

Zin Syren i Glonojadów dobrze koresponduje z konkluzjami Macieja Frąckowiaka na temat przeobrażeń dokonywanych w świecie przez fotografie, zawartymi w monografii *Obrazy, co mogą. Studium przeobrażania świata przez fotografię* [2022]. Tytułowa kategoria przeobrażenia odnosi się do sprawczości fotografii we współczesnym świecie, mniej związanej z kwestią reprezentacji, która w epoce nowoczesnej mobilizowała jednostki, grupy i całe ruchy społeczne, a bardziej – z rosnącym usieciowieniem, relacyjnością i przepływami, które stały się udziałem także fotografii. Frąckowiak mierzył się z nieadekwatnością zastanego języka, który przywołuje wyobrażenie fotografii jako materialnego zdjęcia, w coraz mniejszym stopniu przystające do sposobów, w jakie fotografia jest wpleciona w sieci społeczne i przyczynia się do zmiany. Już nie pojedyncze

zdjęcie, które może przykuć uwagę, lecz fotografia jako sieć przekształca przestrzeń społeczną – widać to właśnie w paradoksalnym charakterze zina Syren i Glonajadów obywającego się bez zdjęć. Fotografia nie tylko funkcjonuje w sieci, lecz także „jest przez tę sieć przekształcana do tego stopnia, że sama się nią staje” – powiadał Frąckowiak [2022: 37]. Choć w tekście nie zawsze jest jasne, czy autor miał na myśli sieć społeczną, czy internetową, czy też obie jednocześnie, to takie użycie wskazuje na procesy hybrydyzacji i konwergencji, w których ramach digitalizacja i dereifikacja fotografii wykraczają poza rzeczywistość wirtualną, a wręcz wzmacniają materialne formy fotograficzne („praktycznie nieustannie funkcjonujemy w rzeczywistości hybrydowej, w której to, co cyfrowe, intensyfikuje to, co cielesne i materialne, i na odwrót” [Frąckowiak 2022: 55]). Więcej nawet: za Nicholasem Mirzoeffem [2016: 333] autor uznawał zagęszczenie relacji między nowymi i starymi mediami a protestami w przestrzeni fizycznej za „podstawowy cel aktywizmu wizualnego” [Frąckowiak 2022: 40].

Fotografia działa dziś przede wszystkim poprzez węzły i przepływy w sieci, co powoduje, że niełatwo powiązać jej efekty z czymś działaniem – to już nie romantyzowany gest wyzwolenia migawki przez fotoreportera, lecz późniejszy ruch w sieci powoduje zmiany. Nie konstytuujące nowoczesny podmiot zawieszenie percepcji na jednym przedmiocie [Crary 2009], lecz praktyka scrollowania, swobodny dryf przez strumienie informacji, obrazów i transmisji na żywo stanowi podstawowy model doświadczania fotografii. A stabilna podmiotowość jest zastępowana przez usieciowione ja, podtrzymywane przez rytuały komunikacyjne i tożsamości wytwarzane do oglądu. Dlatego Frąckowiak odrzucił definicję fotografii jako społecznej praktyki robienia zdjęć na rzecz zmieniającego się „sposobu włączania zdjęć w życie społeczne” [2022: 58], ich udziału w porządku społecznym.

Na tym fundamencie Frąckowiak zbudował kategorię przeobrażenia fotograficznego – na tyle szeroką, żeby objąć efekty działań zarówno intencjonalnych, jak i przypadkowych i trudnych do przewidzenia; zarówno innowacyjnych (technologicznie bądź kulturowo), jak i konwencjonalnych; a wreszcie niezależnie od ich zasięgu czy ukierunkowania. Jak wskazywał sam badacz, tak skonceptualizowane przeobrażenie jest pokrewne pojęciu incydentu Marka Krajewskiego, zmiany wynikającej z przecięcia się rozmaitych działań i procesów [Krajewski 2007: 9–20]. Przeobrażenia fotograficzne same mogą być incydentami, a także „doskonale współgrają z przyrostem liczby rozmaitych incydentów” i się do nich przyczyniają [Frąckowiak 2022: 67]. Autor *Obrazów, co mogą* wyróżnił pięć rodzajów takich przeobrażeń: „(a) fotografowanie, (b) upowszechnianie zdjęć, (c) mobilizowanie sieci, (d) rozprawianie o zdjęciach, (e) regulowanie zawartości zdjęć i ich cyrkulacji”,

z zaznaczeniem, że sens tej typologii jest przede wszystkim heurystyczny [Frąckowiak 2022: 85]. Faktycznie, z dziesiątków przykładów przytoczonych przez Frąckowiaka dla zilustrowania i sprobematyzowania poszczególnych typów (wraz z ich podtypami) wiele powraca w analizie kolejnej kategorii.

Przykładowo zin *Jak się nie nudzić w czasie pandemii* można zaliczyć do kilku podtypów. Samą modę na ziny łatwo powiązać z „analogowym renesansem” „polegającym na tworzeniu obiektów i procesów, które nawiązują do historycznych sprzętów i praktyk” wskutek „ustanowienia fotografii jako pewnego stylu życia” [Frąckowiak 2022: 98], choć fotografowanie jest tu raczej kwestionowane niż performatywizowane. Dzieło Syren i Glonojadów można też zestawić z praktyką upowszechniania zdjęć, a zwłaszcza z jej odmianą polegającą na uwidzialnianiu ślepej plamki, w której chodzi o zdjęcia, które nie proponują alternatywnych reprezentacji (ciał, miejsc, tożsamości itd.), lecz uświadamiają „rolę fotografii w ich wytwarzaniu – nie tylko na poziomie samego przedstawienia, ale także kulturowych procesów, które jego powstanie poprzedzają i są jego konsekwencją” [Frąckowiak 2022: 158]. Ze względu na swój tekstowy charakter zin jest pokrewny rozprawianiu o zdjęciach, fotografii jako swoistego dyskursu, sposobu mówienia zakorzenionego w określonych instytucjach. Szczególnie w dyskusjach o „pozycji” fotografii dochodzą do głosu takie „wyobrażenia o prawdzie w relacji do fotografii, które zamiast redukować ten związek do pochodnej technologii zapisu, wskazują na społeczny kontekst praktyk, pozbawiających zdjęcia wiarygodności lub ją gwarantujących” [Frąckowiak 2022: 232]. Publikacja fotograficzna bez zdjęć to upomnienie się o prawdę fotografii rozumianą jako zobowiązanie etyczne, a nie wierność wizualna. Z analiz Frąckowiaka wynika, że (niemal) cały ten ruch zdjęć w sieci, ich nieustanne krążenie, ujawnianie i dyskutowanie (zwłaszcza wtedy, gdy działają jak atraktory katalizujące przepływy), jest pobudzany głównie po to, żeby ostatecznie wszystko zostało po staremu: fotografie potwierdzają nawyki myślenia, aktualizują normy i regulują zachowania jednostek. Brak zdjęć w zinie fotograficznym byłby w tej perspektywie odmową uczestnictwa w utwierdzaniu się w dominujących przekonaniach na temat świata społecznego oraz kontestacją spektakularnego charakteru współczesnej fotografii. Z tym zagadnieniem autor zmierzył się w zakończeniu, które jest najciekawszą częścią książki.

„Zakończenie” to nieco mylący tytuł, ponieważ mamy do czynienia nie z podsumowaniem wcześniejszych wątków, lecz ich problematyzacją oraz teoretycznym zwieńczeniem. Frąckowiak omówił w tej części tomu pojęcia dereifikacji fotografii, reżimu aktywności, fotoaktywizmu i foto-interwencji (dywiz w tym ostatnim słowie ma zwracać uwagę na celowość działań interwencyjnych).

Dereifikacja zwraca uwagę na fakt, że fotografia stała się czymś w rodzaju Foucaultowskiego dyspozytywu, a nie tylko nośnikiem obrazu. W epoce nowoczesnej wiara w przypisywaną fotografii moc zaświadczenia o rzeczywistości była niezbędna państwu do powoływania prawomyślnych podmiotów i nadzorowania ich zachowań. Dziś fotografia ma silniejszy wymiar performatywny niż referencyjny, a służy już nie państwu, lecz globalnemu rynkowi (dlatego tak łatwo wymazuje lokalne kultury wizualne), który wymaga stymulowania aktywności podmiotów, zobowiązywania ich do kreatywności, a zwłaszcza do kształtowania własnego wizerunku. To kluczowa różnica, która sprawia, że „nie trwanie (a więc utrwalanie porządku poprzez kontrolowanie znaczenia zdjęć), ale zmiana (rozumiana przede wszystkim jako aktywne uczestnictwo jednostki w wytwarzaniu dających się kapitalizować wartości, a także w konsumowaniu dóbr), stają się dla fotografii podstawową rolą w obrębie współczesnego porządku społecznego” [Frąckowiak 2022: 322]. W dobie kapitalizmu kognitywnego „zmiana częściej niż źródłem oporu jest dziś oczekiwaniem rynku, zobowiązaniem społecznym czy wręcz imperatywem egzystencjalnym” [Frąckowiak 2022: 327], przy czym zmiana ma wynikać z wrażliwości, kreatywności i samorozwoju jednostki. Taka zmiana jest niemożliwa do przeprowadzenia indywidualnie w coraz bardziej złożonym i nieprzewidywalnym otoczeniu, co nie zmienia faktu, że w reżimie aktywności za nieuniknione porażki pojedyncze osoby mogą winić tylko siebie. Frąckowiak pisał o tym wprost: „To właśnie pragnienie zmiany najskuteczniej podtrzymuje zatem współcześnie porządek społeczny” [2022: 330].

Fotoaktywizm, nawet jeśli na poziomie subiektywnym jest napędzany szlachetnymi intencjami, powieli kapitalistyczny mechanizm prywatyzowania zysków przez rynek i uspołeczniania strat przez skazane na niepowodzenie jednostki. Stwarza miłą uludę autonomii i sprawczości, na której bogaci się jednak ktoś inny, a sama fotografia staje się medium „interpasywnym” [Frąckowiak 2022: 333]. Fotografia jako pozornie proste i inkluzywne narzędzie, zwłaszcza w kontekście powszechności smartfonów, wzmacnia przymus kreatywności, która „[z] idei wymierzonej przeciwko alienacji przekształciła się w element alienującej nowomowy”, służącej depolityzacji pracy i samowyzysku [Zawadzka 2011: 228], a także, jak pisała Anna Zawadzka, ukrywaniu „szarej strefy kreatywności”: sfeminizowanej i najczęściej nieodpłatnej pracy domowej, opiekuńczej i afektywnej [2011: 233]. Sam fotoaktywizm również jest rodzajem pracy kapitalizowanej chociażby przez platformy internetowe, na których użytkowniczkami umieszczają zdjęcia. Foto-interwencje stanowią w tej perspektywie próbę podważenia zasad rządzących kulturą fotografii oraz domyślną rolą jednostki w tej kulturze. Właśnie w kategorii foto-interwencji można umiejscowić fotograficzny

zin bez zdjęć. „Obiecującą techniką foto-interwencji wydaje mi się także fotografowanie pustki” – pisał Frąckowiak, a następnie dodawał, że pustki można szukać „nie tyle w kadrze, ile poprzez akty celowego powstrzymywania się od fotografowania” [2022: 344]. Odmowa trwonienia energii na fotografię, odmowa podtrzymywania wiary w sprawczość zdjęć, odmowa udziału w rywalizacji o uwagę, odrzucenie przymusu kreatywności, podważenie dyskursów i praktyk składających się na dyspozytyw fotografii – to stawki wpisane w *Jak się nie nudzić w czasie pandemii*. Wydaje się, że o to właśnie chodzi w postulowanych przez Frąckowiaka foto-interwencjach. Ale jak w ogóle myśleć o zmianie w świecie, w którym „przeobrażenia fotograficzne są reakcyjne”, ponieważ nie tyle zmieniają, ile utrwalają porządek społeczny [Frąckowiak 2022: 347]? Frąckowiak nie udzielił jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, lecz z pewnością nie tak, jak przyzwyczaiła nas do tego nowoczesność, i nie tak, jak chciałby rynek, który podsuwa wyobrażenia aktywnego, sprawczego, autonomicznego podmiotu.

## BIBLIOGRAFIA

- Crary Jonathan.** 2009. *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Warszawa: WUW.
- Frąckowiak Maciej.** 2022. *Obrazy, co mogą. Studium przeobrażania świata przez fotografię*. Kraków: Universitas.
- Krajewski Marek.** 2007. *Incydentologia*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Mirzoeff Nicholas.** 2016. *Jak zobaczyć świat*. Warszawa: Karakter.
- Redakcja Fotopolis.** 2020. *Jak przestałem się martwić i pokochałem wirusa – pokaz swojego zina lub książkę na TIFF Festival 2020*. <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/33803-jak-przestalem-sie-martwic-i-pokochalem-wirusa-pokaz-swojego-zina-lub-ksiazke-na-tiff-festival-2020> [dostęp: 27.06.2023].
- Syreny i Glonojady.** 2020a. <https://www.facebook.com/syrenyiglonojady/posts/pfbid02X4w3ii66H2sTtZmUR5p3z6JPDQiwHBi3jbcR18iFmAoZEC8ZrWxan9TmGkEcuzLLl> [dostęp: 27.06.2023].
- Syreny i Glonojady.** 2020b. *Jak się nie nudzić w czasie pandemii*.
- Zawadzka Anna.** 2011. Przymus kreatywności. W: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*. M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, K. Szreder (red.), 227–237. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.