

Susan Sontag
O fotografii

Przełożył
Sławomir Magala

Wydawnictwo Karakter
Kraków 2017

W Platońskiej jaskini

- 1) Agnieszka
- 2) Iwona
- 3) Ula
- 4) Tania
- 5) Weronika
- 6) Daria

Ludzkosć wegetuje niezmiennie w jaskini Platona i, zgodnie z odwiecznym zwyczajem, wciąż znajduje upodobanie w samych tylko obrazach prawdy. Być wykształconym na obrazach fotograficznych to jednak nie to samo, co być wykształconym na starszych obrazach o bardziej rzemieślniczym charakterze. Przede wszystkim mamy dziś do czynienia z o wiele większą liczbą obrazów starających się przykuć naszą uwagę. Dokumentację fotograficzną zaczęto sporządzać w 1839 roku i dziś trudno oprzeć się wrażeniu, że wszystko już chyba sfotografowano. Owo nienasycenie fotografującego oka zmienia warunki, na jakich przetrzymywani jesteśmy w naszym świecie, w jaskini. Ucząc nas nowego kodu wzrokowego, fotografie zmieniają i rozszerzają pojmowanie tego, co zasługuje na oglądanie, i tego, co mamy prawo zauważyć. Stanowią gramatykę i – co jeszcze ważniejsze – etykę widzenia. Wreszcie najbardziej imponującym wynikiem fotograficznego przedsięwzięcia jest poczucie, iż jesteśmy w stanie cały świat zmieścić w głowie jako antologię obrazków.

Zbierać fotografie – to zbierać świat. Filmy i programy telewizyjne rozświetlają ściany, migocą i gasną. Natomiast

jako nieruchomy obraz fotografa jest także przedmiotem, Ilekim, takim w produkcji, łatwym do przenoszenia, gromadzenia, przechowywania. W *Les carabiniers* („Karabiniery”) Godarda (1963) żołnierze namawiają dwóch ospałych wieśniaków do zaciągnięcia się do armii królewskiej, obiecując im, że będą grabić, gwałcić i zabijać lub w jakimkolwiek inny przyjemny dla siebie sposób traktować wroga, i że się wzbogacą. A wiele lat później bohaterowie przywożą do domu, by pokazać swoim żonom, walizkę „łupów”, w której są setki pocztówek z zabytkami, ssakami, dziwami natury, środkami komunikacji, dziełami sztuki i innymi skarbami z całego świata. Żart Godarda wyraźnie parodiuje dwuznaczną magię obrazu fotograficznego. Fotografie to chyba najbardziej tajemnicze przedmioty, które tworzą i zespalają nowoczesne środowisko. Zdjęcia są wszakże uchwyconymi fragmentami przeżyć, a aparat fotograficzny stanowi idealne narzędzie świadomości w jej zaborczych dążeniach.

Fotografowanie jest równoznaczne z przywłaszczaniem sobie fotografowanego przedmiotu. Oznacza wchodzenie w pewną relację, która kojarzy się nam z poznaniem, czyli zawiądnieniem. Powszechnie dzisiaj znany pierwszy przypadek ludzkiej alienacji: wdrożenie do tego, by streszczać świat w drukowanych słowach, wytworzył – jak się uważa – ów nadmiar faustowskiej energii i urazu psychicznego, które są niezbędne do budowy współczesnych, nieorganicznych społeczeństw. Ale druk wydaje się mniej zdradliwą metodą odcieczania świata, przekształcania go w przedmiot psychiczny, niż obrazy fotograficzne, które dostarczają nam obecnie większości informacji o przeszłości i teraźniejszości. To, co napiszemy o jakimś wydarzeniu albo o jakiejś osobie, jest jawną interpretacją, podobnie jak interpretacją stają się ręcznie wykonane podobizny w formie malowideł czy rysunków. Tymczasem

obrazy fotograficzne wyglądają nie tyle na taką interpretację, ile na fragmenty świata, miniatury rzeczywistości, które każdy może wykonać lub nabyć.

Fotografie, igrające ze skalą świata, same padają ofiarą naszych igraszek – zmniejszamy je, powiększamy, podnosimy ziarnistość, retuszujemy, przerabiamy, stosujemy triki techniczne. Starzeją się i cierpią na dolegliwości właściwe przedmiotom papierowym, niszczą się, nabierają wartości, są sprzedawane, kupowane i powielane. Parcelują świat, dzielą na fragmenty i zachęcają nas do takiego samego postępowania. Toteż wklejamy je do albumów, oprawiamy w ramki i stawiamy na biurkach, zawieszamy na ścianach, rzucamy na ekran jako przezroczą, drukujemy w gazetach i periodykach, gromadzimy w policyjnych aktach, wystawiamy w muzeach, wydajemy w antologiach.

Przez wiele dziesiątków lat książka stanowiła najważniejszy sposób aranżacji, a zazwyczaj także miniaturyzacji, zdjęć, gwarantując im zarazem długowieczność, jeśli nie nieśmiertelność – fotografie są przedmiotami kruchymi, łatwo je podrzeć albo zgubić – i szerokie rozpowszechnianie. Zdjęcia w książce są, rzecz jasna, obrazem obrazu. Nie możemy wszak zapominać, że od początku są to wydrukowane, płaskie obrazy, które tracą o wiele mniej ze swych istotnych cech niż reproduktowane w książce dzieła malarzkie. Mimo wszystko jednak książka nie jest najszcześliwszym sposobem puszczania w obieg zbiorów fotografii, ponieważ kolejność, w jakiej należy je oglądać, narzucona jest wprawdzie przez kolejność stron, ale nie zmusza czytelników, by się tego porządku trzymali, i nie wskazuje, ile czasu powinno im zająć obejrzenie poszczególnych zdjęć. Film Chrisa Markera *Si j'aurais quatre dromadaires* („Gdybym miał cztery dromadery”, 1966) to znakomicie ułożona refleksja nad fotografiami o rozmaitej

tematyce. Twórca sugeruje, iż można parcelować (i po-
większać) zdjęcia w sposób bardziej subtelny i rygor-
ystyczny, niż się to zazwyczaj czyni. Zarówno kolejność, jak
i czas przeznaczony na ich oglądanie, narzucają się z góry:
zdjęcia zyskują więc na czytelności, silniej przemawiają
do widza. Jednak fotografie przekształcone w film prze-
stają być przedmiotami, które da się kolekcjonować, tak
jak można jeszcze kolekcjonować fotografie zamieszczone
w książce.

Zapisy fotograficzne dostarczają dowodów rzeczowych. Coś,
o czym słyszeliśmy i w co wątpimy, wygląda na dowiedzio-
ne, jeżeli pokażemy to na zdjęciu. W jednym ze swoich
praktycznych zastosowań zapis fotograficzny stanowi do-
wód obciążający. Paryska policja wykorzystywała zdjęcia
do rozpoznawania komunarów podczas akcji w czerwcu
1871 roku – i od tego czasu fotografie stały się pożytecznymi
narzędziami współczesnych państw w zakresie nadzoru
i kontroli nad coraz bardziej ruchliwymi społeczeństwami.
Zapis fotograficzny znalazł także zastosowanie przy udo-
wadnianiu prawdziwości zdarzeń. Fotografia uznawana
jest za niepodważalny dowód, że coś się wydarzyło. Zdjęcie
może zniekształcać, ale zawsze zakładamy, że coś, co oglą-
damy, istnieje albo istniało. Bez względu na ograniczenia
(amatorskie) i pretensje (artystyczne), związane z osobo-
wością i umiejętnościami fotografa, dostrzegamy w każdym
zdjęciu bardziej niewinny, a przeto bliższy stosunek do
widocznej rzeczywistości niż w innych przypadkach jej na-
śladowania. Wirtuozowi szlachetnego obrazu, tacy jak Alfred
Stieglitz czy Paul Strand, którzy tworzyli niezapomniane
zdjęcia przez całe dziesięciolecia, niestannie pragnęli
pokazać, „jak jest” – czyli postępowali dokładnie tak samo

jak wszyscy posiadacze polaroidów, dla których fotografie
to po prostu wygodna forma szybkich zapisków, czy jak
amatorzy, którzy chcą mieć pamiątki z codziennego życia.

Podczas gdy opis malarzski czy prozatorski może być wy-
łącznie zawężoną, selektywną interpretacją, zdjęcia trak-
tuje się jako „zawężone, selektywne, ale przezrocyste”
oddanie rzeczywistości. Jednak mimo założenia o praw-
dziwości, dzięki któremu traktujemy je jako „autentyki”,
mimo ich magnetyzmu dzieła fotografów nie są odporne
na wątpliwości związane z niejasnymi związkami między
sztuką a prawdą. Nawet wtedy kiedy fotografie skupiają się
na odzwierciedlaniu rzeczywistości, wciąż jeszcze nawiedza
ich cichaczem imperatyw smaku i sumienia. Najbardziej
utalentowani fotografowie współpracujący pod koniec lat
trzydziestych z Farm Security Administration* (należeli do
nich Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell
Lee) wykonali dziesiątki zdjęć dzierżawców rolnych, do-
półki nie uzyskali „właściwego” ich zdaniem wyrazu twarzy
portretowanego – to znaczy dokładnie takiego, jaki zgadzał
się z ich mniemaniem o nędzy, wyzysku, godności, świetle,
fakturze i geometrii. Decydując o tym, jak powinno wyglą-
dać zdjęcie, wybierając takie czy inne oświetlenie, foto-
grafowie zawsze narzucają jakieś kryteria widzenia swoich
bohaterów. Choć w pewnym sensie aparat fotograficzny
„chwytą” rzeczywistość, a nie interpretuje jej tylko, ogół-
nie rzecz biorąc, fotografie – podobnie jak malowidła i ry-
sunki – są także interpretacjami świata. Znamy przypadki,
w których fotograf, z grubsza pozbawiony uprzedzeń, re-
jestruje świat „jak leci” albo potrafi zatrzeć wpływ własnej
osobowości, lecz przypadki te nie przeczą dydaktycznemu

* Instytucja stworzona przez rząd amerykański w celu niesienia po-
mocy rolnictwu w okresie Wielkiego Kryzysu – przyp. tłum.

charakterowi całego przedsięwzięcia. Bierność i wszędobylskość zapisu fotograficznego same w sobie już są „prekazem” i przesądzają o agresywności fotografii.

Obrazy wyidealizowane (do których należy większość zdjęć mody i zwierząt) są nie mniej agresywne od tych, które z prostoty czynią cnotę (choćby zdjęcia całych klas szkolnych, martwe natury w nieciekawych zestawach czy zdjęcia do policyjnych kartotek). W każdym użyciu aparatu fotograficznego drzemie agresja. Jest to równie oczywiste w latach czterdziestych i pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku – w pełnych chwały pierwszych dziesięcioleciach fotografii – jak i później, gdy technika umożliwiła upowszechnienie nowej mentalności, która sprawiała, iż świat widzimy przede wszystkim jako zestaw potencjalnych fotografii. Nawet tacy wcześnie mistrzowie jak David Octavius Hill i Julia Margaret Cameron, którzy korzystali z aparatu fotograficznego w celu uzyskania obrazów zbliżonych do malarskich, byli świadomi tego, że przyświecają im inne cele niż malarszowi. Od początku fotografia zmierzała do tego, by utrwalić na kliszy jak największą liczbę tematów. Malarstwo nigdy nie miało równie imperialistycznych zapędów. Gdy technika fotograficzna weszła w fazę uprzedmiotowienia i stała się powszechnie dostępna, zrealizowano po prostu obietnicę zawartą w fotografii od samego początku. Była to obietnica demokracji wszelkich doświadczeń i przeżyć poprzez ich przekład na obrazy.

Epoka, w której wykonywanie zdjęć wymagało drogiego i trudnego w obsłudze urządzeń-zabawek dostępnych za wodowcom, bogaczom i obsesjonatom, wydaje się bardzo odległa od epoki zgrabnych aparatów kieszonek, zachęcających wszystkich do „pstrykania”. Pierwsze aparaty fotograficzne, zbudowane we Francji i Anglii na początku lat czterdziestych ubiegłego stulecia, umieli obsługiwać tyl-

ko ich wynalazcy i hobbisci. Skoro nie spotykało się wówczas zawodowych fotografów, nie było także mowy o amatorach, a zdjęcia nie miały jasno określonego społecznego zastosowania. Była to dobrowolna, to znaczy artystyczna, działalność, aczkolwiek bez specjalnych pretensji do rangi sztuki. Dopiero po uprzedmiotowieniu fotografia wyszła na swoje jako sztuka. Uprzedmiotowienie zapewniło społeczne zapotrzebowanie na dokonania fotografa, a reakcja przeciw temu zapotrzebowaniu umocniła samoświadomość fotografii jako sztuki.

Fotografowanie stało się dziś rozrywką niemal równie powszechną jak seks czy taniec. Oznacza to, że podobnie jak każda forma sztuki masowej, fotografia w rękach większości ludzi wcale sztuką nie jest. Stanowi przede wszystkim rytuał społeczny, ochronę przed lękiem i narzędzie władzy.

Upamiętnienie ważnych wydarzeń z życia własnej rodziny (albo innej grupy) to najwcześniejsze powszechne zastosowanie fotografii. Co najmniej od stu lat zdjęcie ślubne stanowi równie nienaruszalną część ceremonii jak wymagane formuły językowe. Aparaty fotograficzne towarzyszą życiu rodzinnemu. Badania socjologiczne wykonane we Francji wykazały, że większość rodzin ma aparaty fotograficzne, ale w rodzinach wychowujących dzieci aparaty te spotyka się dwakroć częściej niż w rodzinach bezdzietnych. Niefotografowanie własnych dzieci, zwłaszcza gdy są małe, bywa odbierane jako oznaka rodzicielskiej obojętności, podobnie jak niepozowanie do wspólnego zdjęcia w dniu ukończenia szkoły jest wyrazem młodzińczego buntu.

Poprzez fotografie każda rodzina stwarza swoją kronikę pisaną portretami – przenośny zestaw obrazków, które zaświadcza o wspólnym życiu. Nie ma tu znaczenia, jakie

sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje. Fotografia staje się rytuałem życia rodzinnego właśnie wówczas, gdy w uprzedzającym ją się krajach Europy i Ameryki radykalnie przeobrażenia przechodzi sama instytucja rodziny. W miarę jak ta klaustrofobiczna całość, podstawowa komórka społeczna, wyłania się ze znacznie szerszych grup pokrewieństwa, fotografia pojawia się, by upamiętniać i metaforycznie przywracać zagrożoną ciągłość i rozległość życia rodzinnego. Te mityczne ślady, fotografie, zapewniają symboliczną obecność rozproszonych krewniaków. Album zdjęć rodzinnych zazwyczaj dotyczy rodziny wielopokoleniowej – a często jest jedynym jej śladem.

Fotografie dają ludziom wyimaginowaną władzę nad – niereczywią – przeszłością, a także pomagają im objąć w posiadanie przestrzeń, w której nie czują się bezpieczni. Dlatego fotografia rozwija się w parze z jedną z najbardziej charakterystycznych rozrywek naszych czasów – turystyką. Po raz pierwszy w dziejach wielu ludzi regularnie podróżuje, oddalając się na krótko z miejsca swego zamieszkania, a podróżowanie dla przyjemności wygląda nienaturalnie bez aparatu fotograficznego. Fotografie dostarczają niepodważalnego dowodu na to, że podróż się odbyła, program wykonano i bawiono się dobrze. Dokumentują cykle konsumpcji prowadzonej z dala od oczu rodziny, przyjaciół, sąsiadów. Jednak w miarę rozwoju turystyki uzależnienie od aparatu fotograficznego jako urządzenia, które sprawia, że nasze doświadczenia stają się realne, nie maleje. Fotografowanie zaspokaja na równi potrzeby kosmopolitycznych podróżników zbierających zdjęcia – trofea dokumentujące wędrówki w górę Nilu albo dwa tygodnie w Chinach co potrzeby drobnomieszczan fotografujących na wakacjach wieżę Eiffla albo wodospad Niagara.

Fotografowanie jest nie tylko rodzajem zaświadczenia o przeżyciu czegoś, jest także środkiem rezygnacji z przeżyć, ponieważ człowiek ogranicza przeżycia wyłącznie do poszukiwania ładnych widoków, przekształca je w obrazy i pamiętki. Podróż staje się strategią gromadzenia zdjęć. Sama czynność ich wykonywania działa kojąco i łagodzi ogólne poczucie dezorientacji, które podróż jeszcze wzmacnia. Większość turystów odczuwa przymus odgrodzienia się aparatem fotograficznym od czegoś, co jest godne uwagi, a co napotyka po drodze. Niepewni, jak się zachować, robią zdjęcia. Nadaje to kształt przeżyciom: zatrzymać się, zrobić zdjęcie i ruszyć dalej. Metoda ta jest szczególnie atrakcyjna w społeczeństwach, gdzie panuje beztłosa etyka pracy – niemieckim, japońskim i amerykańskim. Wykorzystanie aparatu fotograficznego łagodzi lęk, jaki ludzie przyzwyczajeni do niestannej pracy odczuwają na wakacjach. Nie pracują i wiedzą, że powinni się dobrze bawić. Mogą, jednak udawać, że pracują – robiąc zdjęcia.

Ludzie pozbawieni przeszłości najłatwiej ulegają pasji fotografowania wszystkiego, zarówno w domu, jak i za granicą. Każdy, kto żyje w społeczeństwie przemysłowym, zmuszony jest stopniowo wyzbywać się przeszłości, ale w niektórych krajach, takich jak Stany Zjednoczone i Japonia, zerwanie z przeszłością jest szczególnie bolesne. Na początku lat siedemdziesiątych bajka o bezcelnym amerykańskim turyscie z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zaściankowym i zasobnym w dolary, ustąpiła misterium zbiorowych wycieczek japońskich, właśnie wyzwoleń z wyspiarskiego więzienia dzięki cudowi zrewaloryzowanego jena, uzbrojonych na ogół w dwa aparaty fotograficzne, po jednym na każdym ramieniu.

Fotografia stała się jednym z najważniejszych wynalazków umożliwiających doznanie czegoś, tworzących pozory

uczestnictwa. Pewne całostronicowe ogłoszenie reklamowe ukazuje zwartą grupkę ludzi, którzy – z wyjątkiem jednej osoby – wyglądają na zaskoczonych, podnieconych i zagniewanych. Człowiek, który różni się od nich wyrazem twarzy, trzyma przy oku aparat fotograficzny: wygląda na opanowanego, uśmiewa się. Podczas gdy inni są najwyraźniej zaniepokojonymi, biernymi widzami, człowiek ten przekształcił się dzięki aparatowi w kogoś aktywnego, w voyeurę, i on jeden panuje nad sytuacją. Co ci ludzie widzą? Nie wiemy. I nie ma to znaczenia. Chodzi o zdarzenie, o coś godnego obejrzenia – a przeto godnego sfotografowania. Podpis reklamowy, białe litery niczym wystukiwane dalekopisem depecze, składa się tylko z sześciu słów: „Praga... Woodstock... Wietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA”. Zniweczone nadzieje, młodzieńcze wybryki, wojny kolonialne i sporty zimowe zostały zrównane przez aparat fotograficzny. Fotografowanie ustanowiło chroniczny „voyeurystyczny” stosunek do świata, zrównało sens wszystkich wydarzeń.

Fotografia nie jest prostym skutkiem zetknięcia się fotografa z wydarzeniem: samo wykonywanie zdjęć stanowi zdarzenie, i to zdarzenie jawnie uprzywilejowane, ma bowiem prawo zakłócać, naruszać albo ignorować wszystko, cokolwiek się dzieje. Interwencja aparatu fotograficznego wyraża samo nasze odczucie sytuacji. Wszelchobecność aparatów fotograficznych skłania do wniosku, że czas jest ciągiem ciekawostek, zdarzeń zaskakujących na sfotografowanie. Łatwiej nam zatem żywić przekonanie, że skoro już coś się zaczęło dziać, to – niezależnie od swego charakteru moralnego – powinno dobiec kresu w sposób naturalny, jako że chodzi o powstanie czegoś innego – zdjęcia. Wydalenie przemianie, zdjęcie pozostanie, nadając utrwalonemu wydarzeniu pewien rodzaj nieśmiertelności i znaczenia,

których bez zdjęcia byłoby poddawione. Podczas gdy realni ludzie gdzieś tam zabijają siebie albo innych realnych ludzi, fotograf ukrywa się za aparatem i stwarza małą fragment innego świata – świata obrazów, który najprawdopodobniej przetrwa nas wszystkich.

Fotografowanie to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji. Groza wiążąca ze znakomitych osiągnięć fotoreportażu – na przykład z fotografią wietnamskiego mnicha buddyjskiego sięgającego po kanister z benzyną, bengalskiego partyzanta zakuwającego bagnetem związanego zdrajcę – bierze się częściowo stąd, że zdajemy sobie sprawę z tego, jak łatwo można wybrać fotografowanie w sytuacjach, w których fotograf ma wybór między zrobieniem zdjęcia a czymś innym. Osoba interweniująca w czasie wydarzenia nie może go rejestrować, osoba rejestrująca nie może interweniować. Wielki film Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* (1929) ukazuje idealny obraz fotografa jako człowieka w nieustannym ruchu, kogoś, kto przesuwa się obok panoramy rozmaitych wydarzeń z taką zwinnością i w takim tempie, że żadna interwencja nie wchodzi w grę. *Okno na podwórze* Hitchcocka (1954) uzupełnia ten obraz o inny wymiar: fotograf grany przez Jamesa Stewarta uzyskuje za pośrednictwem aparatu fotograficznego szczególnie intensywną relację z pewnym wydarzeniem – i to właśnie dlatego że akurat złamał nogę i został tymczasowo unieruchomiony we własnym mieszkaniu. Nie może więc czynnie reagować na to, co widzi przez okno, a to z kolei sprawia, że wykonanie zdjęć staje się jeszcze ważniejsze. Nawet jeśli korzystanie z aparatu nie daje się pogodzić z fizyczną interwencją, to i tak stanowi jakąś formę uczestnictwa. Aparat fotograficzny można porównać do stacji obserwacyjnej, ale wykonywanie zdjęcia jest czymś więcej niż bierną obserwacją. Podobnie jak podglądactwo o charakterze erotycznym, jest swoistą zachętą – co naj-

mniej ukrytą, a często jawną – do tego, by to, co się dzieje, działo się nadal. Wszak sfotografowanie czegoś jest równo-
znaczne z okazaniem zainteresowania danym wydarzeniem
takim, jakie ono jest, w niezmiennym stanie (przynaj-
mniej na czas wystarczający do zrobienia „dobrego” zdjęcia).
Fotografując coś, współdziałamy z tym, co sprawia, że temat
jest atrakcyjny, godny utrwaleń na zdjęciu – nawet jeśli
tym atrakcyjnym tematem są ludzki ból i nieszczęście.

„Zawsze uważałam, że fotografa jest czynić nieprzyzwoi-
tym – i była to jedna z jej cech, które mnie najbardziej
pociągały – pisała Diane Arbus – a gdy po raz pierwszy zro-
biłam zdjęcie, czułam się bardzo dwuznacznie”. Posługując
się terminem Diane Arbus, można uznać, że zawodowy
fotograf obrał „nieprzyzwoite zdjęcie”, jeżeli wyszukuje te-
maty cieszące się złą opinią, stanowiące tabu i będące „na
marginesie” życia społecznego. W naszych czasach coraz
trudniej o „nieprzyzwoite” tematy. I na czym właściwie
miałaby polegać perwersyjność fotografowania? Być może
marzenia seksualne fotografów w trakcie pracy zawodowej
stają się perwersyjne dlatego, że są zupełnie naturalne, ale
całkowicie nie na miejscu. W *Powiekszeniu* (1966) Antonio-
ni kaže fotografowi modywić się konwulsyjnie nad ciałem
Veruschki i nieustannie naciskać migawkę. Nieprzyzwoite,
prawda? W rzeczywistości wykorzystanie aparatu fotogra-
ficznego nie jest najlepszym sposobem podboju erotyczne-
go. Między fotografem a fotografowanym musi być pewien
dystans. Aparat nie gwałci, nawet nie bierze w posiad-
anie, aczkolwiek może to i owo sugerować, przeszkadzać,
wzdierać się bezczelnie na cudzy teren, zniekształcać, wy-
korzystywać i – rozszerzając metaforę do najdalszych gra-
nic – zabijać. Wszystkie te czynności – w odróżnieniu od

seksualnej „obląpki” – można przeprowadzać z pewnej
odległości, bez angażowania się.

Znaczenie bardziej klarowna fantazja o podłożu seksual-
nym stała się tematem filmu *Podglądacz* Michaela Powella
(1960), opowiadającym nie o podglądaczu, lecz o psycho-
pacie, który robiąc zdjęcia, zabija kobiety bronią ukrytą
w aparacie fotograficznym. Nigdy nie dotyka kobiet. Nie
pragnie ich ciała; pragnie ich obecności w formie sfoto-
gowanych obrazów – obrazów ukazujących, jak doznają
śmierci. Ogląda te obrazy samotnie, w domu, dla własnej
przyjemności. Autor filmu wyszedł z założenia, że istnieje
związek między impotencją a agresją, podejściem „zawo-
dowca” a okrucieństwem. Motyw przewodni nawiązuje do
skojarzenia, które najczęściej łączy się z fotografowaniem,
a mianowicie do uznania aparatu za *phallus*. Jest to zresztą
nieunikniona metafora, którą wszyscy nieświadomie sto-
sujemy. Nawet bowiem jeżeli nie zdajemy z niej sobie jasno
sprawy, nazywamy rzecz po imieniu, mówiąc o: „ładowaniu”
aparatu i „celowaniu” aparatem, o „strzelaniu” zdjęć.

Staroświecki aparat fotograficzny trudniej było ponow-
nie „załadować” niż stare typy muskietów. Współczesny
aparat chce być pistoletem laserowym. Jedną z reklamówek
głosi:

*Aparat Yashica Electro 35 GT to aparat ery kosmicz-
nej, który spodobą się twojej rodzinie. Rób piękne
zdjęcia dniem i nocą, automatycznie, bez zbędnych
zabiegów. Po prostu wyceľuj, nastaw ostrość i strze-
laj. Komputerowy mózg i elektroniczna migawka
naszego GT zrobią za ciebie resztę.*

Podobnie jak samochód, aparat fotograficzny sprzedawany
jest jako broń drapieżna, zautomatyzowana, gotowa do ata-

Susan Sontag

ku. Większość ludzi pragnie łatwej, „niewidzialnej” technologii. Producenci zapewniają klientów, że robienie zdjęć nie wymaga ani umiejętności, ani wiedzy, że urządzenie samo wie wszystko i reaguje na najniższe skinienie. To również proste jak przekręcenie kluczyka w stacyjce samochodu albo naciśnięcie spustu w karabinie.

Tak jak broń i samochody, aparaty fotograficzne to urządzenia „bajeczne” i korzystanie z nich prowadzi do naogugu. Jednakże mimo ekstrawagancji potoczego słownictwa w odniesieniu do fotografii i mimo sloganów reklamowych aparaty fotograficzne nie grożą śmiercią. Przesadny język reklam, który przedstawia samochody tak, jak gdyby był to nowy rodzaj broni, w pewnym sensie odpowiada prawdzie: pomijając czas wojny, samochody zabijają więcej ludzi niż broń. Aparat fotograficzny, choć bywa porównywany do broni, nie zabija, a więc złowroga metafora wygląda na zupełnie błąd – niczym męskie fantazje o posiadaniu pistoletu, noża albo narzędzia między nogami. A jednak w samym wykonywaniu zdjęcia jest coś drapieżnego. Robić ludziom zdjęcia to gwałcić ich – oglądać takimi, jakimi nigdy sami siebie nie widują, zyskać o nich wiedzę, jakiej sami nigdy nie będą mieli, i w ten sposób uczynić z nich przedmiot, którymi można symbolicznie zawładnąć. Podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia stanowi sublimację morderstwa – cichego morderstwa, pasującego do naszych smutnych, pełnych strachu czasów.

Być może ludzie nauczą się w końcu wyładowywać agresję raczej za pomocą aparatu fotograficznego niż broni – ceną, jaką bryśmy za to zapłacili, byłby świat jeszcze bardziej zatłoczony obrazami. Safari w Afryce Wschodniej to jeden z przykładów zastępowania broni aparatem fotograficznym. Myślniwi trzymają hasselblady tak jak dawniej win-

W Platoniskiej jaskini

chastery: zamiast spoglądać przez celownik lunety, żeby umieścić pocisk w celu, patrzą przez wizjer, żeby dobrze wykadrować obraz. Samuel Butler skarżył się już pod koniec zeszłego stulecia w Londynie, że „za każdym krzakiem kryje się fotograf, który krąży jak lew ryczący i szuka, kogo poć”. Obecnie fotograf szarżuje na prawdziwe zwierzęta, zagrożone i zbyt rzadkie, by można je było zabić. W tej komedii na serio, w ekologicznym safari, broń zamienia się w aparat fotograficzny, ponieważ przyroda nie jest już tym, czym była – przed czym ludzie musieli się bronić. Dziś przyroda – oswojona, zagrożona, śmiertelna – potrzebuje ochrony przed ludźmi. Kiedy boimy się, strzelamy. Kiedy czujemy nostalgia, robimy zdjęcia.

Mamy teraz czasy nostalgiczne, a fotografia czynnie nostalgia upowszechnia. Fotografa – to sztuka żalobna, schyłkowa. Większość fotografowanych przedmiotów jest – tylko dlatego że zostały sfotografowane – zabarwiona patosem. Przedmiot brzydki albo groteskowy może okazać się poruszający, ponieważ zainteresowanie fotografa dodało mu znaczenia. Przedmiot piękny może stać się powodem melancholijnych westchnień, gdyż się zestarzał, rozpadł, niszczał. Wszystkie fotografie mówią: „*Memento mori*”. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego że wybieramy jakąś chwilę, wykrwamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania.

Aparaty fotograficzne zaczęły powielać świat w chwili, gdy krajobraz ludzki zaczął się przekształcać w zawrotnym tempie. I choć w krótkim czasie ulegają zniszczeniu niezliczone formy życia biologicznego i społecznego, posiadamy urządzenie do rejestrowania tego, co zanika. Nastrojowy, subtelnie skomponowany obraz Paryża ukazany przez

Atgeta i Brassai'a prawie już nie istnieje. Podobnie jak obecność zmarłych krewnych i znajomych na zdjęciach w rodzinnych albumie rozprasza przynajmniej część niepokoju i wyrzutów sumienia wywołanych ich odejściem, tak zdjęcia wyburzonych, zmienionych i wyjałowionych miast i wsi dostarczają nam „kieszonkowej” lekcji historii.

Fotografia to zarówno pseudoobecność, jak i świadectwo nieobecności. Niezrym ogień w kominku we współczesnym mieszkaniu, zdjęcia (zwłaszcza ludzi, egzotycznych krajobrazów i miast, odległej przeszłości) zachęcają do snucia marzeń. Poczuć nieosiągalności, które można wywołać fotografą, przypomina podsycanie uczuć erotycznych poprzez mnożenie przeszłód na drodze do połączenia się z przedmiotem westchnień. Fotografia kochanka ukryta w portfelu mężatki, plakat z fotosem gwiazdy rockowej nad łóżkiem nastolatka lub nastolatki, znaczek ze zdjęciem polityka w trakcie kampanii wyborczej przypięty do marynarki głosującego, fotografia dzieci zatknięta za lusterkko w samochodzie taksówkarza – wszystkie te zastosowania fotografii jako talizmanu wyrażają uczucia sentymentalne i zarazem ujawniają podświadome zabiegi magiczne. Stąd nową bowiem próbę nawiązania kontaktu albo odsyłają do innej rzeczywistości.

Fotografie mogą rozbudzać żądze w najbardziej bezpośredni sposób – gdy ktoś na przykład zbiera zdjęcia anonimowych modelek i patrząc na nie, onanizuje się. Sprawy się komplikują, kiedy fotografie są wykorzystywane do rozbudzania uczuć moralnych. Pożądanie nie ma historii – przeżywane jest każdorazowo „tu i teraz”. Jest wywoływane przez archetypy i – w tym znaczeniu – abstrakcyjne, podczas gdy uczucia moralne zakorzenione są w historii, która

ma konkretnych bohaterów i określone sytuacje. A więc fotograf, który chce podnieść żądze, musi kierować się regułami niemal przeciwstawnymi tym, którym będzie posłuszny, rozbudzając sumienia. Obrazy mobilizujące sumienie zawsze wiążą się z konkretną sytuacją historyczną. Im są ogólniejsze, tym mniej prawdopodobne, że okażą się skuteczne.

Zdjęcie odsłaniające jakieś sfery nieszczęścia, których istnienia nie podejrzewaliśmy, nie wywrze wrażenia na opinii publicznej, jeśli nie trafi na odpowiednią konfigurację uczuć i postaw. Zdjęcia, jakie nadesłali Mathew Brady i jego koledzy, chcąc ukazać okropności pól bitewnych, wcale ludzi nie zniechęcały do dalszego prowadzenia amerykańskiej wojny secesyjnej. Zdjęcia lichy odzianych, wygłodzonych niczym szkielety jeńców trzymany w Andersonville rozpałyły opinię publiczną. Pómnocy – ale przeciwko Potudniu (przyczyn efekt zdjęć z Andersonville był zapewne w dużej mierze efektem nowości, jaką stanowiła wówczas fotografia). Dopiero w latach sześćdziesiątych naszego stulecia wielu Amerykanów uzyskało świadomość polityczną, która pozwoliłaby im rozpoznać, co przedstawiają zdjęcia, jakie Dorothea Lange wykonała Amerykanom japońskiego pochodzenia zabieranym z Zachodniego Wybrzeża do obozów dla internowanych w 1942 roku, a mianowicie przestępstwo popełnione przez rząd przeciwko sporej grupie obywateli amerykańskich. Niewielu ludzi, którzy zdjęcia te oglądali w latach czterdziestych, reagowało równie jednoznacznie jak ona; silniejsze było prowojenne poparcie dla rządu. Zdjęcia nie są w stanie stworzyć postawy moralnej, lecz mogą wzmacniać postawy już istniejące oraz pomagać rozwijać te, które dopiero się kształtują.

Fotografie potrafią zapasać w pamięć mocniej niż filmy, ponieważ rejestrują oddzielne jednostki czasu, a nie jego

przeptyw. Telewizja to strumień niestaramie dobranych obrazów, z których każdy wymazuje poprzednika ze świadomości widza. Nieruchoma fotografia to chwila obdarzona przywilejem trwałości, zmieniona w niewielki, płaski przedmiot, który można przechowywać i oglądać do woli. Zdjęcia takie jak te, które wydrukowano na pierwszych stronach większości światowych gazet w 1972 roku – ukazujące nagie południowowietnamskie dziecko oblane amerykańskim napalmem, biegnące szosą w kierunku aparatu fotograficznego z rozwartymi ramionami i grymasem bólu na twarzy – wywołały prawdopodobnie znacznie większe potępienie wojny niż setki barbarzyńskich reportaży na ekranach telewizorów.

Mozna przypuszczać, że społeczeństwo amerykańskie nie poparłoby tak jednomyślnie wojny koreańskiej, gdyby miało szansę obejrzeć fotograficzne dowody zniszczenia Korei, spustoszenia środowiska naturalnego i śmierci (pod pewnymi względami spustoszenia te były znacznie większe od zniszczeń, jakich ofiarą padł dziesięć lat później Wietnam). Ale przypuszczenie takie jest trywialne. Społeczeństwo nie oglądało takich fotografii z Korei, ponieważ z powodów ideologicznych nie było dla nich miejsca. Nikt nie wrócił do kraju ze zdjęciami życia codziennego w Pienanie, nikt nie pokazał, że przeciwnik ma ludzką twarz. Natomiast takie właśnie zdjęcia dostarczył nam z Hanoi Felix Green i Marc Riboud. Amerykanie mieli dostęp do fotografii ukazujących cierpienia Wietnamczyków (spórą liczbę zdjęć wykonało wojsko w zupełnie innych celach), ponieważ dziennikarze czuli poparcie dla swoich wysiłków, wiele osób bowiem uznało działania w Wietnamie za krwawą wojnę kolonialną. Wojnę koreańską rozumiano zupełnie inaczej – jako część sprawiedliwych zmagających „wolnego świata” ze Związkiem Radzieckim i Chinami. Przy takiej

etykiecie zdjęcia ukazujące okrutne skutki zastosowania olbrzymiej siły ognia przez Amerykanów byłyby bez znaczenia.

W potocznym rozumieniu „wydarzenie” to coś, co warto sfotografować, ale o tym, co może być wydarzeniem, przesądza wciąż jeszcze ideologia w najszerszym tego słowa znaczeniu. Żadne jednak wydarzenie nie może być udokumentowane fotograficznie (lub w jakiś inny sposób), jeśli nie zostanie nazwane i scharakteryzowane. Sama dokumentacja fotograficzna nie jest w stanie stworzyć (albo raczej: rozpoznać, określić) wydarzenia, dopóki nie zostanie ono zdefiniowane. Świadomość polityczna, lub jej brak, przesądza o możliwości wywarcia przez fotografię wpływu na moralną ocenę wydarzenia. Bez tła politycznego zdjęcia historycznych rzezi najprawdopodobniej byłyby traktowane jako niezeczywiste albo demoralizujący zamach na nasze samopoczucie.

Rodzaj uczuć, w tym moralne oburzenie, zależy także od oswajania się opinii publicznej ze zdjęciami poniżonych, wyzyskiwanych, głodujących i masakrowanych bliźnich. Zdjęcia McCullina przedstawiające wychudzonych Biańczyków na początku lat siedemdziesiątych miały dla niektórych mniejsze znaczenie niż wykonane przez Wernera Bischofa w latach pięćdziesiątych zdjęcia ofiar głodu w Indiach. Te pierwsze stały się banałem i fotografie rodzin Tuaregów młących z głodu w Sahelu, drukowane przez wszystkie tygodniki ilustrowane w 1973 roku, musiały wielu odbiorcom jawić się jako nieznosne odgrzewanie ogranych obrazów ukazujących okropności masowego głodu.

Fotografie szokują, jeżeli ukazują coś nowego. Niestety, poprzeczka wędruje w górę, częściowo właśnie skutkiem rozpowszechniania szokujących relacji. Pierwsze zeknięcie z fotograficznym zapisem przerażających tematów sta-

nowi rodzaj objawienia – prototypowego współczesnego objawienia: negatywną epifanię. Dla mnie takim objawieniem stały się zdjęcia z Bergen-Belsen i Dachau, na które natknęłam się przypadkowo w księgarni w Santa Monica w lipcu 1945 roku. Nie, co widziałam później – ani na zdjęciach, ani w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie. Sądzę nawet, że mogłabym podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia (miałam dwanaście lat) i po ich ujrzeniu, choć minęło sporo czasu, nim zrozumiałam w pełni, czego dotyczyły. Jakiej dobrej sprawie służyło ich obejrzenie? Były to tylko zdjęcia – zdjęcia z wydarzenia, o którym ledwo słyszałam i na które nie miałam żadnego wpływu, zdjęcia cierpienia, którego nie potrafiłam sobie wyobrazić i któremu nie mogłam ułżyć. Gdy patrzyłam na nie, coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy potworności: czułam nieodwracalny smutek, zranienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze.

Cierpieć to jedno; żyć z fotograficznym zapisem cierpienia, co niekoniecznie wzmacnia sumienie ani zdolność współczucia – to co innego. Kiedy się już widziało takie zdjęcia, wkroczyło się na drogę, na której obejrzeć można więcej – coraz więcej. Obrazy paralizują. Obrazy znieczulają. Zdarzenie poznane dzięki fotografii z pewnością stanie się bardziej rzeczywiste niż w przypadku, gdyby takich zdjęć nigdy nie oglądano – wystarczy pomyśleć o wojnie wietnamskiej (kontraprzkładem byłby archipelag Gułag, z którego nie mamy żadnych zdjęć). Choć jeżeli wielokrotnie oglądamy dokumentację fotograficzną jakiegoś wydarzenia, zaczynamy traktować je jako coś niemal nierealnego.

To samo prawo znajduje zastosowanie w odniesieniu do zła, jak i do pornografii. Wstrząs wywołany zdjęciami

potworności przy ponownym ich oglądaniu ustępuje, podobnie jak zaskoczenie i zmieszanie, jakie towarzyszą obejrzeniu pierwszego filmu pornograficznego, błędną po obejrzeniu następnych. Tabu, które wywołuje nasze oburzenie i smutek, wcale nie jest trwalsze niż tabu określające to, co uważamy za nieprzyzwoite. A oba te rodzaje tabu wystawiono w ostatnich latach na ciężką próbę. Ogromny katalog fotograficzny nędzy i niesprawiedliwości na świecie w pewnej mierze oswoił wszystkich z ludzkim nieszczerstwem – skutkiem czego najpotworniejsze sceny wydają nam się całkiem zwyczajne, opatrzone, odległe („to tylko fotografia”) i nieuniknione. Nie widziano niczego banalnego w fotografiach hitlerowskich obozów zagłady, patrząc na nie po raz pierwszy. Po trzydziestu latach osiągnięto chyba stan nasycenia tymi obrazami. W ostatnich dekadach fotografia „zaangażowana” uczyniła przynajmniej równie wiele dla uspienia sumień co dla ich rozbudzenia.

Etyczna zawartość zdjęć jest nietrwała. Wyjąwszy być może obrazy tych potworności, które – jak zbrodnie ukazane na fotografiach hitlerowskich obozów zagłady – uzyskały status etycznych punktów odniesienia, większość zdjęć nie zachowuje wiecznie ładunku uczuciowego. Fotografia wruszająca swoim tematem w 1900 roku wruszyłaby nas dziś zapewne dlatego, że wykonano ją właśnie w tym czasie. Konkretnie cechy i intencje związane ze zdjęciem nikną w uogólnionym patosie przeszłości. Estetyczny dystans jest jakby wbudowany w sam akt oglądania zdjęć, jeżeli nie w sensie natychmiastowej reakcji, to przynajmniej po upływie pewnego czasu. Koniec końców, czas stawia większość fotografii, nawet najbardziej amatorskich, w rzędzie dzieł sztuki.

Uprzemysłowienie fotografii pozwoliło na szybkie jej wchłonięcie przez racjonalne – to jest biurokratyczne –

sposoby regulacji życia społecznego. Zdjęcia nie stanowią już „zabawnych obrazków”, lecz część „umeblowania” naszego środowiska. Są probierzem i potwierdzeniem tego upraszczającego podejścia do rzeczywistości, które uchodzi za realistyczne. Fotografie powołane zostały do służby ważnym instytucjom kontrolującym życie jednostki – przede wszystkim rodzinie i policji, gdzie pełnią funkcję prekratycznej inwentaryzacji świata wiele istotnych dokumentów nie jest prawomocnych, dopóki nie przymocuje się do nich znaku – fotografii twarzy obywatela.

„Realistyczny” pogląd na świat zgodny z biurokratyczną organizacją życia przeddefiniuje wiedzę, którą pojmujemy jako techniki i informacje. Fotografie są w cenie, ponieważ dostarczają informacji. Mówią nam o tym, co jest: tworzą katalog. Dla szpiegów, meteorologów, policjantów, archeologów i dla przedstawicieli innych zawodów wymagających stałego dopływu informacji nabierają nieocenionej wartości. Ale większość ludzi wykorzystuje zdjęcia w sytuacji, w której mają one taką samą wartość informacyjną jak fikcja literacka. Informacje dostarczone przez fotografie zaczynają odgrywać istotną rolę w tym momencie historii kultury, w którym przysnaje się wszystkim prawo dostępu do tak zwanych najświeższych wiadomości. W fotografii dostrzeżono środek dostarczania informacji ludziom, którym czytanie nie przychodzi łatwo. „Daily News” wciąż jeszcze nosi nazwę „obrazkowej gazety nowojorskiej”, co świadczy o jej dążeniu do uzyskania szerokiej popularności. Na drugim końcu skali „Le Monde”, gazeta przeznaczona dla wykształconych czytelników, którzy chcą być dobrze poinformowani, wcale nie drukuje fotografii. Zakłada się, że dla takich czytelników fotografia stanowiłaby zaledwie ilustrację treści zawartych w artykule.

Wokół obrazu fotograficznego osnuto nową definicję informacji. Fotografia to cieniutka warstwa przestrzeni i czasu. W świecie rządzonym przez obraz fotograficzny wszelkie granice („ramki”) wydają się dowolne. Wszystko da się rozdzielić, przeciąć, odłączyć od czegoś innego: wystarczy odmiennie skadrować obraz (i *vice versa*: wszystko można ze sobą połączyć). Fotografia wzmacnia nominalistyczny pogląd na rzeczywistość społeczną traktowaną tak, jak gdyby składała się z małych całościek występujących w nieskończenie wielkiej liczbie – jako że nieskończona jest liczba zdjęć czegokolwiek. Poprzez fotografie świat staje się ciągiem niezwiązanych z sobą, swobodnych części, a historia – przeszłość i teraźniejszość – zestawem anegdotek i *faits divers**. Fotografia atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Ukazuje wizję świata, która przeczy wzajemnym związkom i ciągłości, ale otacza każdą chwilę nimbem tajemniczości. Każda fotografia jest wieloznaczna: zobaczyć coś w postaci zdjęcia – to znaczy znaleźć potencjalny przedmiot fascynacji. Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu: „Oto powierzchnia. A teraz pomyślcie, a raczej wy-czućcie to, co się pod nią kryje, jaka musi być rzeczywistość, jeżeli tak wygląda”. Fotografie, które same nie są w stanie niczego wyjaśnić, stanowią niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania.

Fotografia daje nam do zrozumienia, że poznamy świat, jeżeli przyjmniemy go takim, jaki jawi się w obiektywie. Jest to jednak przeciwieństwo poznania. Poznanie bowiem zaczyna się od nieprzyjmowania świata takim, na jaki wygląda. Wszelka możliwość poznania wynika ze zdolności do powiedzenia „nie”. Ściśle rzecz biorąc, nigdy nicze-

* Kronika wypadków – przyp. red.

go nie rozumiemy na podstawie fotografii. Oczywiście, zdjęcia wypełniają luki w myślowych obrazach przeszłości i teraźniejszości; na przykład obraz nowojorskiej nędzy sfotografowanej przez Jacoba Riisa w latach osiemnastych ubiegłego stulecia jest niesłychanie pouczający dla tych, którzy nie zdawali sobie sprawy z tego, że biedota miejska w Ameryce u schyłku dziewiętnastego wieku była aż tak „dickensowska”. Niemniej, ukazując świat na fotografii, zawsze więcej informacji ukrywamy, niż pokazujemy. Już Brecht wskazywał, że zdjęcie fabryki Kruppa niczego nam nie mówi o tym, jak jest ona zorganizowana. W przeciwieństwie do związków miłosnych, zawieranych na podstawie wyglądu, poznanie opiera się na odkryciu zasad działania jakiegoś przedmiotu czy zjawiska. A działania zachodzi w czasie i w czasie musi być wyjaśnione. Tylko narracja może nam pomóc w zrozumieniu czegośkolwiek.

Ograniczeniem fotograficznej wiedzy o świecie jest to, iż choć może ona wstrząsnąć sumieniem, koniec końców, nie jest w stanie być wiedzą etyczną ani polityczną. Wiedza zdobywana za pośrednictwem nieruchomych fotografii zawsze będzie podsztyta jakimś rodzajem sentymentalizmu – cynicznego lub humanistycznego. Będzie to wiedza zachowująca pozory – pozory mądrości. Podobnie robienie zdjęć jest pozorem zawłaszczania i gwałtu. Właśnie niemo- ta tego, co hipotetycznie jest w fotografii zrozumiałe, stanowi o prowokacyjności i atrakcyjności zdjęć. Ich wszechobecność wywiera nieobliczalny wpływ na naszą wrażliwość etyczną. Wpuszczając do tego i tak już zatłoczonego świata jego duplikat złożony z obrazów, fotografia stwarza złudzenie, iż świat jest bardziej dostępny, niż bywa w rzeczywistości.

Dążenie do potwierdzenia rzeczywistości i wzmocnienia doznań za pomocą fotografii to przejaw estetycznego

konsumpcjonizmu, który stał się nałogiem nas wszystkich, Społeczeństwa przemysłowe zmieniają swoich obywateli w narkomanów obrazu: jest to odmiana zatucia psychicznego, której najtrudniej się opierać. Przejmująca tęsknota za pięknem, pragnienie, by skończyło się nieustanne wyszukiwanie czegoś ukrytego pod powierzchnią, potrzeba odkupienia i świętowania cielesności świata – wszystkie te elementy uczuć erotycznych potwierdzają się w przy- jemności, jaką czerpiemy z fotografii. Wyrażają się w tym także inne, mniej wywołicielskie uczucia. Nie byłoby błędem stwierdzenie, że ludzie odczuwają przymus fotografowania: przymus przekształcania swego doświadczenia w sposób widzenia. Koniec końców, przeżycie utożsamiany z utrwaleniem przeżywanego momentu na zdjęciu, a uczestnictwo w głośnym wydarzeniu staje się coraz częściej równoznaczne z oglądaniem tego wydarzenia na fotografii. Najlogiczniejszy spośród dziewiętnastowiecznych estetów, Mallarmé, powiedział, że wszystko na świecie istnieje po to, by znaleźć się w książce. Dzisiaj wszystko istnieje po to, by znaleźć się na fotografii.