

Temat przemocy w odniesieniu do obrazu fotograficznego należy analizować na kilku płaszczyznach. Nie chodzi tu jedynie o fakt utrwalania scen brutalnych, ale także o wszelkiego typu mniej lub bardziej maskowane podglądactwo, które doprowadza do powstania relacji łowca–ofiara. Susan Sontag opisała tego rodzaju zdarzenia poprzez metaforę przyrównującą wykonywanie zdjęć do strzelania. W eseju *O fotografii* sformułowała jedną ze swoich najistotniejszych tez, zgodnie z którą fotografowanie, rozumiane jako zawłaszczenie i napastowanie, jest immanentnie uwikłane w przemoc. „W samym wykonywaniu zdjęcia – pisze Sontag – jest coś drapieżnego. Wykonać ludziom zdjęcia – to gwałcić ich i oglądać ich takimi, jakimi siebie nie widują: w ten sposób ludzie ci stają się przedmiotami, które mogliby symbolicznie mieć. Podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia – stanowi sublimację [...] łagodnego morderstwa, pasującego do naszych [...] pełnych strachu czasów”⁷. Idąc takim tropem myślenia, faktycznie można dowodzić, że od samego początku historia fotografii związana jest z rejestrowaniem aktów agresji. Potwierdza to chociażby jedno z pierwszych pozowanych zdjęć, *Autoportret topielca*, wykonane w roku 1840 przez Hippolyte’a Bayarda. Autor upozował się na nim na samobójcę, ofiarę skrajnego aktu autoagresji. Zdjęciu towarzyszył dramatyczny, ale i wyjaśniający całą mistyfikację podpis: „Ciało, które widzą Państwo na odwrocie, to Bayard, wynalazca procesu, którego

⁷ S. S o n t a g, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 18n.

wspaniałe rezultaty mogli już Państwo widzieć albo dopiero zobaczą. O ile mi wiadomo, ten zmyślny i niezmordowany badacz od około trzech lat udoskonalał swój wynalazek. Akademia, król i wszyscy ci, którzy mieli okazję zobaczyć te rysunki – a które on sam uważał za niedoskonałe – podziwiali je tak, jak i Państwo je podziwiają w tej chwili. Przynosi mu to wiele zaszczytu, ale ani grosza. Rząd, który zbyt wiele dał Daguerre'owi, oznajmił, że nie może nic zrobić dla Bayarda i nieszczęśnik ten się utopił. O, ludzka niestałości! Artyści, naukowcy i gazety zajmowali się nim przez dłuższy czas, a dziś, gdy od wielu dni wystawiony jest w kostnicy, nikt go jeszcze nie rozpoznał i o niego nie pytał. Panie i Panowie, z obawy o Państwa powonienie zajmijmy się lepiej czymś innym, bo twarz i ręce Bayarda zaczynają już gnicić, jak mogą zresztą Państwo zauważyć”⁸.

Bayard, pragnąc zwrócić uwagę opinii publicznej na swoje nieszczęście, wykorzystał tkwiący w fotografii potencjał poruszenia, zatrwożenia wizją śmierci, ale dokonał przy tym czegoś jeszcze: ukazał manipulacyjne możliwości nowego medium. *Autoportret topielca* zapowiada mający nastąpić niebawem zalew obrazów ukazujących śmierć, jak i fotografii będących mistyfikacjami. W tym jednym obrazie możemy doszukiwać się zarówno źródeł fotografii dokumentalnej, jak i kreacyjnej, widząc przy tym wyraźnie, jak cienka i krucha jest granica pomiędzy tymi gatunkami. Jako inny przykład z początków historii fotografii może posłużyć jeden z pierwszych fotoreportaży, będący dokumentacją egzekucji zabójców prezydenta Stanów Zjednoczonych Abrahama Lincolna, wykonany 7 lipca 1865 roku przez Alexandra Gardnera. Fotografii te w niesłychanie zdystansowany sposób ukazują całą sekwencję zdarzeń, począwszy od wprowadzenia skazańców na szafot, aż do złożenia ich ciał do trumien.

Związki fotografii z agresją wydają się immanentne i wieloaspektowe. Należy jednak odróżnić przemoc fotografii rozumianej jako czynność, czyli przemoc fotografowania, od tego, co niesie ze sobą drastyczny obraz fotograficzny. Wykonywanie zdjęć może stać się formą napaści, wtargnięciem w cudzą prywatność, aktem porównywalnym do czynnej agresji – często przywoływane są tu działania fotoreporterów, a o wiele częściej paparazzi. Dziś każdy narażony jest na taką formę „napaści”, zwłaszcza że za sprawą telefonii komórkowej aparat fotograficzny stał się jednym z najpopularniejszych masowych gadżetów. Ten rodzaj agresji pojawia się także w działaniach artystów i występuje on w trzech odmianach: przemocy skierowanej w stronę fotografowanych (wielokrotnie przywoływany jest w tym kontekście „ostry” styl pracy Diany Arbus), agresji zwróconej w stronę widza (w fotografiach

⁸ Cyt. za: M. F r i z o t, *A New History of Photography*, Könemann, Köln 1998, s. 30 (tłum. fragm. za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard).

Joela-Petera Witkina, Andresa Serrana, Arsena Savadova) oraz destruktywnej autoagresji (w autoportretach wykonywanych przez Davida Nebredę czy Francescę Woodman).

Analizowanie samego aktu fotografowania stanowiącego formę przemocy jest jednym z możliwych aspektów badania zjawiska. Specyficzną sytuację stanowi rejestrowanie aktów autoagresji, przemocą zostają bowiem dotknięci zarówno autorzy zdjęcia, jak i jego odbiorcy. Pierwsi doświadczają realnie zadanego sobie bólu, drudzy stają się ofiarami przemocy wizualnej, odczuwanej i dotkliwej ze względu na (potencjalną) empatię oglądającego. Wreszcie możemy także mówić o agresji, którą niesie ze sobą pozornie niewinna fotografia komercyjna. Jest ona istotnym narzędziem przemocy symbolicznej, wpływa na wzory zachowań, dyktuje dominujące style autoprezentacji, pobudza konsumpcjonizm.

Celem tego tekstu jest wstępna analiza zjawiska przemocy wizualnej i sposobów jej manifestacji w obszarze fotografii artystycznej, reporterskiej, pamiątkowej oraz reklamowej. Jako podstawę do prowadzenia tych rozważań przyjmuję tezę, że wszystkie wymienione sfery fotograficznej aktywności mogą być uwikłane w wytwarzanie oraz cyrkulację ikonografii przemocy. Przybierają jednak różne formy i zawierają różną treść, a w rezultacie wywołują także odmienne skutki społeczne.