https://doi.org/10.18778/8088-155-6.05

Jakub Dziewit

46—57

Od „Powiększenia" M. Antonioniego do serwisu Maxmodels Fotografia mody jako pole analizy narzędziowych uwarunkowań kultury*

* Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego na konferencji „Fashion: Model and Readers. On the Iconic Representation in Culture" w październiku 2014 r. Część przedstawionych tutaj teoretycznych koncepcji i analiz odnośnie narzędziowych uwarunkowań kultury zawarłem w mojej wydanej w grudniu 2014 r. książce *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii* (Katowice 2014) – pewne powtórzenia teoretyczne są jednak niezbędne do przeprowadzenia analizy także w tym tekście.

Zakład Teorii i Historii Kultury
Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
Uniwersytet Śląski w Katowicach

– **Reg**, włącz jakąś muzykę.
– Dobrze.
– Dobrze. Nie ruszaj się.
– Reg!
– Pokaż mi to. Jeszcze. Dobrze.
– Pochyl się bardziej.
– Tak, dobrze.
– Świetnie. Odgarnij włosy.

- Wspaniale! Jeszcze trochę.
- Pokaż mi to. Pokaż wszystko.
- Jak możesz najszybciej. Teraz do przodu.
- Dobrze. Teraz w tę stronę. Pochyl się. Dłoń tutaj.
- Dotknij twarzy. Bardzo dobrze.
- Teraz w tę stronę. Dotykaj twarzy.
- Dobrze. Teraz włosy. Cudownie.
- Dobrze, tak. Więcej, więcej.
- Dobrze, wspaniale. I jeszcze, i jeszcze.
- Tak trzymaj. Włosy do tyłu. Dobrze.
- Dobra, Reg, podaj pięćdziesiątkę.
- Na plecy. Na plecy, dalej.
- Tak. Dawaj, już.
- Dobra. Pracuj, pracuj, pracuj!
- Świetnie. Do tyłu. Ramiona do góry.
- Wyciągnij się, maleńka. Świetnie.
- Jeszcze raz, dobrze!
- Wspaniale.
- Tak trzymaj. Słodko.
- Tak, zrób to.
- Nie, nie, głowa do góry.
- Zrób to dla mnie, kotku.
- Teraz! Tak! Tak! Tak!

Powyższy tekst to pełny zapis wypowiedzi głównego bohatera w jednej z pierwszych scen filmu Michelangelo Antonioniego „Powiększenie" (oryg. „Blow Up", 1966). Przedstawiany w taki sposób monolog fotografa brzmi wręcz absurdalnie, ale uwidacznia jedną z podstawowych zasad obowiązujących w studiu: w przypadku fotografii mody to nie modelka, a fotograf ma być panem sytuacji. W końcu w interesie modelki jest zaprezentowanie jak najkorzystniej siebie, a dopiero w interesie fotografa jest wykonanie jak najlepszego zdjęcia. Jeśli przez zadanie fotografa będziemy rozumieli wykonanie ujęcia, które stanie się realizacją jego wizji, to początek „Powiększenia" można by potraktować jako film niemalże instruktażowy. Główny bohater w czasie kilkudziesięciu sekund nawiązuje kontakt z modelką, sprawia, że ta koncentruje się całkowicie na swojej roli, współtworząc rodzaj więzi między nią a fotografem/ aparatem/ obiektywem. Więź ta jest tak intensywna, że konotacje seksualne są w tym przypadku wręcz oczywiste. Tyle że, kiedy fotograf po kilku minutach robienia zdjęć nagle traci zainteresowanie ekstazą modelki i siada zmęczony na kanapie, mamy wrażenie, jakbyśmy właśnie obejrzeli nie tyle zmetaforyzowany stosunek seksualny, co stali się raczej świadkami gwałtu lub przynajmniej sceny, w której pojawia się silna sugestia przedmiotowego przedstawienia/ wykorzystania modelki przez fotografa.

> Ten film włączył seks do świata mody i sprawił, że robienie zdjęć stało się orgazmiczne i orgiastyczne. Nie sądzę, że Bailey postrzegał wtedy aparat jako ekstensję swojego penisa; miał powodzenie, bo był bezczelnym zawadiaką i paniusie w „Vogue" go adorowały. Ale po „Powiększeniu" fotografia sama w sobie stała się aktem seksualnym[1].

Ciekawe jest to, że z modowych zdjęć wykonywanych przez Thomasa, bohatera filmu żadne nie zostało zaprezentowane widzom – filmowe sceny przedstawiające ich wykonywanie ważne są dla samego fotografowania, a nie dla efektu końcowego. Problem ten uwidacznia nam tym bardziej sekwencja, w której kilka modelek pozuje Thomasowi, a ten niezadowolony z ich pracy każe im „zamknąć oczy i odpoczywać", a następnie wychodzi i więcej się nimi nie zajmuje. Wydaje się, że w jego działaniach najistotniejszy jest sam proces robienia zdjęć – tym bardziej kusi stwierdzenie, że to właśnie przez aparat bohater filmu odbiera rzeczywistość. Kiedy w wolnej chwili, całkowicie poza pracą zawodową, Thomas kręci się w okolicach antykwariatu,

1 David Bailey – pierwowzór postaci fotografa w filmie Antonioniego, por. przyp. 3. Wypowiedź Collina McDowella, historyka sztuki. Cyt. za: M. Hume, T. Blanchard, *Fashion: Through a lens backwards: Blow-Up, Antonioni's 1966 film about a fashion photographer, is back. Marion Hume and Tamsin Blanchard talk to the inspired and the inspirers*, „The Independent"29.04.1993, http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/news/fashion-through-a-lens-backwards-blowup-antonionis-1966-film-about-a-fashion-photographer-is-back-marion-hume-and-tamsin-blanchard-talk-to-the-inspired-and-the-inspirers-1458102.html, [data dostępu: 12.02.2015].

w którym chwilę wcześniej kupił do niczego mu niepotrzebne kilkumetrowe śmigło, to już po chwili bierze do ręki aparat, by zacząć „rozglądać się" patrząc przez obiektyw. Kiedy fotografuje ulicę, „dostrzega" parę zmierzającą do parku, a przy pomocy kolejnych kadrów „obserwuje" ich zbliżenie. Także dzięki aparatowi „zauważa", że mężczyzna został (?) zamordowany. Powiększając do absurdalnych wręcz rozmiarów odbitki, już prawie na poziomie budującego obraz ziarna dostrzega „w odbitce" – a my wraz z nim – że gdzieś w trawie leży ciało, a z krzaków wystaje pistolet. Do samego końca filmu nie dostajemy jasnej odpowiedzi na pytanie, czy morderstwo rzeczywiście nastąpiło, czy też było efektem działania wyobraźni Thomasa. Moim zdaniem błędne jest jednak założenie o istnieniu jedynie dwóch odpowiedzi: potwierdzającej fakt morderstwa i zaprzeczającej mu. Istnieje jeszcze trzecia możliwość: morderstwo nastąpiło jedynie na zdjęciu. Fotograf nie obserwuje rzeczywistości bezpośrednio. Robi to przez aparat fotograficzny – specyficzne narzędzie stające między nim a światem; narzędzie, które nie dopuszcza fotografa do bezpośredniego doświadczenia, daje mu dostęp jedynie do *ersatzu* świata w postaci wątpliwego ontologicznie obrazu na matówce lub w postaci odbitki. To, co znajduje się na zdjęciu, jest efektem często dla nas niezrozumiałych działań „wewnątrz" aparatu – ta niezrozumiałość ujawnia się zawsze, gdy zadajemy sobie pytanie „jak ja zrobiłem to zdjęcie?". Pytanie „jak działa aparat" – stawiane oczywiście nie tylko w aspekcie optycznym – powinno być, moim zdaniem, naturalnym elementem refleksji każdej osoby podnoszącej go do oka. Taka refleksja osobom fotografującym towarzyszy jednak bardzo rzadko. Pomimo naszych akademickich rozważań o naturze obrazu, o zwrocie piktorialnym i wszystkim, co z nim się łączy, ogromna większość zdjęć wykonywana jest z naiwną wiarą w „obiektywizm" obiektywu, czy może raczej bezrefleksyjnie.

Jakiej interpretacji rzeczywistości dokonuje narzędzie, którego używamy do jej „zachowania"? Jak wpływa na nas to, że doświadczamy świata przez obrazy, z aparatami w ręku? Zacznijmy od prostszego pytania: czy do opisywanego wcześniej „gwałtu" doszłoby, gdyby fotograf nie miał aparatu? Odpowiedź przecząca wydaje się bezdyskusyjna. Zwróćmy uwagę na to, że w scenie tej fotograf jest „aktywny" (także „agresywny") tylko wtedy, kiedy robi zdjęcie. Gdy przerywa, by zmienić aparat, to nagle, na ułamek sekundy jakby przestaje odczuwać podnietę, która jednak powraca od razu, gdy tylko dostanie do ręki kolejny. Gdy we wszystkich podawanych przez pomocnika aparatach kończą się filmy, fotograf odchodzi na kanapę i nie przejmuje się już w ogóle modelką, równie dobrze mogłaby ona dla niego nie istnieć – dokładnie tak samo, jak zanim wziął do ręki aparat. Sama modelka zresztą

nie wydaje się mieć pretensji do fotografa – po krótkiej chwili (odegranego?)[2] uniesienia wstaje i odchodzi, nie przejmując się fotografem tak samo, jak on nie przejmuje się już nią[3]. Czy więc rzeczywiście możemy tutaj mówić o relacji władzy między podległą modelką, a panem-fotografem? Na pewno tak. Tyle, że w tej relacji fotograf jest jedynie kimś w rodzaju wykonawcy rozkazu, a nie osobą rozkazującą. Fotograf jest jakby funkcjonariuszem wypełniającym wolę aparatu, czy też fotografii w ogóle. Wydaje się więc, że rzeczywiście możemy mówić o opresywnej ramie przedstawionej sceny, ale wolności decydowania o sobie pozbawieni są tutaj zarówno modelka, jak i fotograf. Być może takie właśnie podejście do fotografii reprezentował Vilém Flusser, który pisał, że aparat to:

> narzędzie symulujące myśli, tak złożone, iż osoba wykorzystująca je nie może go pojąć; gra z aparatem polega na kombinacji symboli zawartych w jego programie. Całkowicie zautomatyzowane aparaty nie potrzebują ludzkiej interwencji, ale wiele aparatów potrzebuje ludzi jako graczy i funkcjonariuszy[4].

Jak doszło do tego przesunięcia? Wystarczy zauważyć, że:

> obrazy są mediacjami pomiędzy światem a człowiekiem. Człowiek „egzystuje wtórnie", to znaczy, że świat nie jest dla niego bezpośrednio dostępny, więc to obrazy mają czynić go wyobrażalnym dla człowieka. Lecz w chwili, kiedy tylko zaczynają to robić, ustawiają się pomiędzy światem a człowiekiem. Powinny być mapami, a stają się ekranami: zamiast świat przedstawiać, reprezentują go aż w końcu człowiek zaczyna żyć jako funkcja stworzonych przez siebie obrazów[5].

---

2 Znaczenie tej sceny wydaje się być zawieszone między jej realizmem, związanym z fabularnym poziomem filmowego przekazu, a fikcjonalnym odegraniem na potrzeby fotograficznie zaaranżowanej sceny. Sytuacja ta może budzić wątpliwości odbiorcy, niepokoić i prowokować pytanie o poziom ontologiczny tego obrazu – między poziomem opowieści a metaforyczną reprezentacją imaginacji/wyobraźni twórcy – fotografa wpisanego w obraz filmowy. W tym kontekście należy też dodać, że film jest luźną adaptacją opowiadania *Las babas del diablo* Julio Cortazara (więcej na ten temat: D.R. Reedy, *The Symbolic Reality of Cortázar's Las babas del diablo*, „Revista Hispánica Moderna" 1970/1971, t. 36, nr 4, s. 224–237). Za uwagi i dyskusję na ten temat dziękuję Panu dr. hab. Mariuszowi Gołąbowi.

3 Warto dodać, że w tej roli wystąpiła prawdziwa modelka, Veruschka von Lehndorff, nazywana pierwszą niemiecką supermodelką. Również w roli Thomasa pierwotnie wystąpić miał prawdziwy fotograf mody, David Bailey, uznawany za jednego z twórców nowego podejścia do fotografii mody – pozostał on na planie jako konsultant, ale Antonioni podobno rzadko z nim rozmawiał (por. M. Hume, T. Blanchard, *Fashion: Through a lens backwards…*, *op. cit.*). Scenariusz „Powiększenia" w powszechnej opinii krytyków nawiązuje do życia Baileya (por. np. J. Green, *All dressed up. The Sixties and the Counterculture*, Pimlico 1999, s. 74; K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Warszawa 2008, s. 309).

4 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii, P. Zawojski* (wstęp i red.), przeł. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 19.

5 *Ibidem*, s. 23.

Dobrą egzemplifikacją koncepcji Flussera zakładającej, że fotografia jest *apparatusem* – narzędziem, które przejęło nad nami władzę tak, że my jedynie wypełniamy jego wolę – może być fotografia mody, a w szczególności analiza serwisu Maxmodels.pl. Żeby to udowodnić, chciałbym wpisać, przynajmniej bardzo ogólnie, historię fotografii mody w historię fotografii w ogóle, ze szczególnym zwróceniem uwagi na historię aparatów fotograficznych.

Muszę tutaj zaznaczyć, że określenie „fotografia mody" jest w mojej opinii samo z siebie bardzo problematyczne. Wyróżnić bowiem można przynajmniej dwa podstawowe sposoby jego rozumienia. Po pierwsze, może to być rozumienie wąskie, obejmujące w pewnym sensie to, co „branżowe" (a więc także wyspecjalizowane) – gazety modowe, pokazy mody, edytoriale, itd. Równocześnie jednak w przypadku poszczególnych zdjęć można stawiać uzasadnione pytania: czy należy je wpisać do tak rozumianej fotografii mody, czy też jest to „po prostu" zdjęcie, na którym ktoś pozuje, czy też nawet – jest w coś ubrany. Tu tworzy się pole do drugiego sposobu rozumienia fotografii mody, czyli bardzo szeroko zakrojonej kategorii wszystkich zdjęć, na których znajdują się ubrania. Chociaż to drugie podejście współcześnie może być zbyt szerokie, by dało się je w jakikolwiek sposób zaadoptować badawczo, to jednak nie możemy go pomijać w przypadku badań historycznych. Tym bardziej, że badacze historii fotografii mody (w rozumieniu pierwszym) powszechnie wskazują, że rozpoczęła się ona dopiero na początku XX wieku, podczas gdy pierwszy salon mody *haute couture*, Charles Frederick Worth założył w Paryżu już w 1858 roku[6], a ilustrowane (rysunkami i grafikami) gazety modowe powstały już kilka lat później[7]. Wprawdzie często jako swego rodzaju „prehistorię" fotografii mody podaje się powstającą w latach 1856–1860, składającą się z kilkuset ujęć, sesję zdjęciową Virgini Oldoini, księżnej Castiglione[8], ale poza tym „wydawnictwem" o XIX-wiecznej fotografii mody pisze się sporadycznie. Powszechnie przyjętym „momentem zerowym" fotografii

6 Por. *Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion*, E. Shinkle, I. B. Teuris (red.); Londyn, Nowy Jork 2008, s. 2.

7 „Harpers Bazaar", uznawany za pierwszy amerykański magazyn modowy, zadebiutował w 1867 roku.

8 Por. np. M. Fior, *Fasion Photography*, [w:] „*Vogue*" *Italia Encyclo*, http://www.vogue.it/en/encyclo/photography/m/fashion-photography, [data dostępu: 12.02.2015]. To pochodzące z „encyklopedii Vogue'a" hasło jest równocześnie bardzo słabo opracowane i bardzo reprezentatywne dla świadomości publicystów wspominających o tej sesji zdjęciowej. Niejasno określone w nim jest autorstwo zdjęć (można odnieść wrażenie, że wykonał je Adolf Braun, podczas gdy w rzeczywistości ich autorem był niewymieniany w artykule Louis Pierson), a nazwisko Oldoini zapisane jest z błędem („Oldoni") – w tym kontekście fakt, że sama sesja nie polegała bynajmniej tylko na fotografowaniu różnych strojów, może całkowicie umknąć naszej uwadze. Bardzo ciekawą analizę tej sesji, wskazującą równocześnie na jej różnorodne uwarunkowania kontekstualne, znaleźć można [w:] A. Solomon-Godeau, *The Legs of the Countess*, „October" 1986, vol. 39 (winter), s. 65–108.

mody, jest przejęcie w 1909 roku czasopisma „Vogue" przez Condé Montrose Nasta[9], amerykańskiego wydawcę, który zastąpił rysunki strojów zdjęciami modelek[10]. Pojawia się więc pytanie – dlaczego od wynalezienia fotografii do początków fotografii mody musiało minąć siedemdziesiąt lat?

Interesujące, że kiedy w latach 20. i 30. XIX wieku powstawały pierwsze zdjęcia, to nie przedstawiały one ludzi. Wielka trójka wynalazców: Joseph Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre oraz William Henry Fox Talbot na swoich pierwszych zdjęciach uwidaczniali bądź to widok z okna pracowni, bądź też martwą naturę. Możliwe, że wynikało to po części z elementów światopoglądowych, ale przede wszystkim jednak z powodów technicznych – czas naświetlania zdjęcia był na tyle duży (od kilku minut do kilku godzin), że zdjęcie człowieka było po prostu niemożliwe.

Technika szybko jednak została rozwinięta i już w kilka miesięcy po wynalezieniu fotografii zaczęły masowo powstawać portrety dagerotypiczne. Czas naświetlania zdjęcia wynosił od kilku sekund do kilku minut – w efekcie atelier fotograficzne wyposażone były w specjalne „stelaże", których zadaniem było w sposób niewidoczny utrzymywać osoby pozujące w bezruchu. Trudno oczekiwać, żeby takie portrety były spontaniczne i naturalne. Pojawiające się w naszym odbiorze wrażenie sztuczności z pewnością wzmacniane jest także przez strój modeli. Nie można jednak się dziwić – oczywiste, że kiedy koszt wykonania zdjęcia był równy kilkudniowym zarobkom, ludzie ubierali się do fotografii w swoje najlepsze, często wizytowe stroje[11]. W tym kontekście sesja zdjęciowa księżnej Castiglione jakościowo nie różni się niczym od wszystkich innych zdjęć tego okresu – różnica występuje, przede wszystkim, na poziomie ilościowym. Księżnę stać było zarówno na to, żeby zrobić sobie taką ilość zdjęć, jak i na to, żeby mieć tyle różnych strojów[12]. Oczywiście ta sesja nie była już wykonywana na dagerotypach, które powstawały jako obrazy unikalne,

9 Naomi Rosenblum pisze, że „dopiero […] przemiana „Vogue" z żurnala towarzyskiego w magazyn poświęcony prezentowaniu eleganckich strojów dla elit dała początek nowemu gatunkowi, czyli prawdziwej fotografii mody". N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 498.

10 „Wcześniej fotografie używane były głównie w aspekcie dokumentacyjnym, jako obiektywny zapis obowiązujących stylów. Jednak Condé Nast szybko zwróciła się po inspirację w stronę koncepcji artystycznego modernizmu i zatrudniła fotografów takich, jak baron Adolf de Meyer i Edward Steichen by wnieśli swoje innowacyjne fotograficzne wizje do „Vogue"" [przeł. J.D.]. *Fashion as Photograph…*, *op. cit.*, s. 3. To właśnie Adolf de Meyer jest zazwyczaj nazywany „pierwszym fotografem mody".

11 Warto dodać, że dagerotypy były wyceniane w gwineach, które nie były już wtedy w oficjalnym obiegu, ale aż do połowy XX wieku zwykło się używać tej waluty do wyceny towarów luksusowych, usług prawniczych, *etc*.

12 Na podobny wątek zwraca uwagę Abigail Solomon-Godeau. W swojej analizie przenosi ona jednak punkt ciężkości na zdjęcia nie będące typową „dokumentacją" różnych strojów (czyli np. na te przedstawiające bose stopy księżnej) – o tym wątku zazwyczaj historycy fotografii mody nie piszą. Por. A. Solomon-Godeau, *The Legs…*, *op. cit*.

bez możliwości wykonania większej ilości kopii[13]. Niezależnie jednak od rozwoju technik fotograficznych, przez kilkadziesiąt lat nie udało się rozwiązać problemu wielkonakładowego wydruku zdjęć. Techniki negatywowe szybko wprawdzie dały możliwość reprodukcji zdjęć w nakładach kilkuset egzemplarzy, ale trudno to przyrównać do możliwości wydruku nawet setek tysięcy stron tekstu w tym samym czasie i po zdecydowanie niższych kosztach. Zastanawiając się, dlaczego nie możemy mówić o fotografii mody w tych czasach, musimy wziąć pod uwagę jeszcze jeden ściśle techniczny problem – jakość i wielkość odbitki. W drugiej połowie XIX wieku większość odbitek wykonywano metodą stykową w tym samym rozmiarze, co materiał światłoczuły, a obowiązującym standardem był aparat na materiały o wielkości *full-plate*, czyli 216x165 mm. Na takiej wielkości odbitki, detale stroju po prostu nie były widoczne, a jeśli chcieliśmy powiększyć zdjęcie, to jego jakość znacząco spadała. Wszystkie te ograniczenia nie deprecjonują oczywiście zdjęć z tamtych czasów jako źródeł informacji o strojach osób pozujących. Wpłynęły one przede wszystkim na sposób, w jaki ludzie myśleli o zdjęciach, przez co oglądając fotografie przede wszystkim skupiano się na odbiorze osoby. Można by powiedzieć, że zdjęcia przedstawiały kogoś, a nie kogoś w jakimś stroju. Utrwalenie tego sposobu myślenia nastąpiło wraz z upowszechnieniem tzw. aparatów ręcznych. W 1897 r. Alfred Stieglitz pisał:

> Niewątpliwie fotografia zyskała kilka lat temu tak ogromną popularność właśnie dzięki wprowadzeniu aparatu ręcznego. Każdy Tom, Dick czy Harry mógł bez kłopotu nauczyć się umieszczać różne przedmioty na płytce światłoczułej, a tego właśnie pragnie publiczność – żeby pracy było jak najmniej, a zabawy jak najwięcej [...]. Szczyty osiągnięto wówczas, gdy przedsiębiorcza firma zalała rynek pomysłowymi aparatami ręcznymi oraz reklamą: „naciskasz guzik, a my robimy resztę". Był to początek fotografii na metry, zaś szeregi entuzjastycznych naciskaczy guzików wzrosły błyskawicznie. Aparat ręczny panował nad światem[14].

Czym był aparat ręczny? Małą skrzynką na materiały światłoczułe wielkości *quarter-plate* (79x105 mm). To zmniejszenie rozmiaru aparatów spowodowało bardzo gwałtowny wzrost ich popularności – używano już nie dużego i ciężkiego pudła, ale małego i lekkiego pudełeczka. Aparat stał się dzięki temu powszechnie używanym narzędziem dokumentacji różnych dziedzin życia, pozwalając na odkrycie

13 Co ciekawe, istniejące równolegle wraz z dagerotypią techniki negatywowe (głównie talbotypia, chociaż nie tylko) zostały szybko uznane za „artystyczne", ale wykorzystywane były także do uwieczniania zupełnie odmiennych typów osób – sławetny duet David Octavius Hill i Robert Adamson portretował m.in. rybaków, robotników i śmieciarzy. Stroje tych postaci nie były już oczywiście strojami wizytowymi – tym bardziej jednak nie mogły być one podstawą do „fotografii mody".

14 A. Stieglitz, *Aparat ręczny – jego znaczenie*, przeł. S. Magala, „Obscura" 1984, nr 4, s. 27. Tekst ten jest przedrukiem z „Amerykańskiego Rocznika Fotograficznego" 1897, s. 18–27.

nowych tematycznych obszarów fotografii. Zwiększony popyt sprawił, że produkcję przeniesiono z manufaktur do fabryk, co miało istotny wpływ na dalsze obniżenie cen aparatów[15]. Oczywiście w grę wchodziło więcej zależności, jednak ostatecznym efektem wprowadzonych zmian był wzrost popularności fotografii. Nasilało się zainteresowanie jej innymi typami, zaczęło pojawiać się coraz więcej zdjęć przedstawiających wydarzenia nagłe; powoli fotografia zmierzała także w stronę fotoreportażu. Coraz częściej na zdjęciach przedstawiane były już nie tylko ściśle wyselekcjonowane momenty, ale także codzienność, a zdjęcia przestały być domeną wyłącznie pasjonatów oraz zawodowców, ale zaczęły być po prostu modne. Ta powszechność aparatów ręcznych sprawiła, że podejście do zdjęć zmieniło się – żeby wrócić do użytej wcześniej metafory: na zdjęciach przestano widzieć tylko osoby. W tym samym czasie nastąpiła znacząca poprawa jakości zdjęć oraz upowszechnienie się fotografii w prasie – po kilkudziesięciu latach prób w końcu rozwój techniki drukarskiej i pojawienie się technik półtonowych pozwoliło na wydruk zdjęć równolegle z tekstem[16]. Nasza kultura była gotowa na pojawienie się „Vogue'a".

Tak, jak w fotografii w ogóle, tak też w fotografii mody nastało kilkadziesiąt lat spokojnego rozwoju, gdy fotografowie poszerzali swoje pole możliwości. Często jednak zapomina się o tym, jak bardzo ta fotografia była i jest uzależniona od swojego głównego narzędzia, czyli aparatu. Widać to zarówno w genialnych, artystycznych zdjęciach Richarda Avedona, które nie powstałyby, gdyby nie umiejętne zastosowanie obiektywu szerokokątnego[17], jak i w pełni komercyjnych kampaniach reklamowych „sieciówek" takich jak H&M, Zara, czy np. Diesel, który na przełomie XX i XXI wieku do reklam używał kiepskich technicznie zdjęć wykonanych aparatami kompaktowymi. Główną cechą tych zdjęć były prześwietlone twarze i niedoświetlone tła, co dawało odbiorcy wrażenie, że „ci fajni ludzie na zdjęciach" są tacy podobni do niego, bo nawet zdjęcia z imprez mają podobne. To uzależnienie od aparatów (i Flusserowskich *apparatusów*) bardzo dobrze widać także wśród użytkowników internetowych serwisów fotograficznych, w tym m.in. tych o modzie.

Maxmodels.pl to jeden z najstarszych (działa od 1999 roku) i na pewno największy polski serwis dedykowany branży fotografii mody – co miesiąc dodawanych jest do niego ok. 70–90 tysięcy zdjęć, co daje łącznie ok. miliona fotografii rocznie.

15 Doprowadziło to do spadku średniej ceny aparatów z 20–25 do nawet 1 dolara – tyle kosztował legendarny aparat Kodak Brownie w 1901 roku. Dla porównania puszka Coca–Coli kosztowała wtedy 5 centów.

16 We wcześniejszych technikach inne podejście stosowano do druku czcionki, a inne do fotografii, charakteryzującej się ciągłością przejść tonalnych. Dzięki wykorzystaniu rastra udało się przedstawić ciągłość tonów fotografii jako szereg niewielkich punktów o różnej wielkości. W kontekście fotograficznym dobrze techniki drukarskie opisuje N. Rosenblum: N. Rosenblum, *Historia*…, s. 451–453 i in.

17 Warto tu dodać, że to właśnie od czasów Avedona, adeptów fotografii uczy się, że nie ma nic lepszego do wydłużenia nóg modelce niż szerokokątny obiektyw.

Swoje konta na tym portalu mogą zakładać (w specjalnie dla nich dedykowanych sekcjach) przedstawiciele wszystkich „kreatywnych" etapów powstawania zdjęcia: fotografowie, modelki, modele, osoby zajmujące się stylizacją, wizażem, fryzjerzy, projektanci i retuszerzy. Ideą portalu jest udostępnianie przykładowych efektów swojej pracy uwidocznionych na zdjęciach w celu nie tylko „pochwalenia się", ale także zdobycia nowych kontaktów, zleceń, itp. Na portalu znaleźć można zarówno realizacje w pełni profesjonalne, jak i amatorskie – chociaż obserwując przez lata dokonujące się tam zmiany fotograficznych tendencji, można odnieść wrażenie że całe środowisko związane z tym portalem profesjonalizuje się za sprawą coraz większych narzędziowo-technologicznych możliwości.

Przede wszystkim, gdyby nie to, że proces robienia zdjęcia wraz z „rewolucją" cyfrową przeniesiony został niemal całkowicie do domu fotografa, to nie byłoby tylu zdjęć. Jeszcze kilkanaście lat temu po wykonaniu zdjęć filmy zanosiło się do laboratorium fotograficznego w celu ich wywołania i wykonania odbitek – niemożliwe było wówczas wykonanie ich w domu[18]. Proces ten został po części uproszczony w momencie, kiedy laboratoria fotograficzne zaczęły działać hurtowo i w różnych sklepach usługowych, a nawet spożywczych uruchomiano punkty oddawania i odbierania filmów/zdjęć – raz dziennie kurier objeżdżał takie punkty w całym regionie i zawoził wszystkie materiały do wywołania do laboratorium. Spowodowało to oczywiście obniżenie cen (a więc także zwiększenie dostępności), ale także jeszcze bardziej utrudniło wykonywanie zdjęć m.in. fotografom mody – teraz, chcąc odebrać zdjęcia, należało udać się już nie do anonimowego laboranta, ale do dobrze znanej sprzedawczyni ze sklepu osiedlowego, która – by upewnić się, że nie ma żadnej pomyłki – zaglądała do koperty ze zdjęciami i pytała: „To pana?". Amatorskim fotografom i modelkom mogło więc po prostu brakować odwagi[19]. Po przemianie procesu technologicznego nikt niepożądany zdjęć już nie zobaczy – pokażemy tylko te, które uznamy za warte pokazania, a więc znika w dużej mierze pewien element wstydu. A co ze zdjęciami, które pokazują „za dużo", są zbyt „ostre" lub po prostu „nie wyszły"? Zazwyczaj usuwamy je jeszcze w aparacie: pstryk – zdjęcie – brzydkie? – usuń… i już go nie ma.

Wątek technologiczny jest jeszcze bardziej widoczny w samym sposobie fotografowania. Prześledźmy, jak zmieniało się amatorskie fotografowanie mody

18 Chodzi mi tutaj przede wszystkim o fotografię kolorową. Zarówno proces wywołania kolorowego negatywu, jak i slajdu, wymuszał użycie profesjonalnych maszyn utrzymujących bardzo dokładnie temperaturę, czas wywoływania, itd. Sama chemia była także po prostu trująca. Trochę inna sytuacja dotyczyła fotografii czarno-białej, której procesy wywołania były zdecydowanie mniej szkodliwe i prostsze, ale wciąż wymagało to dużych kompetencji.

19 Jest to tym bardziej istotne, że z dodawanych do Maxmodels.pl zdjęć wprawdzie „tylko" ok. 10% należy do kategorii „akt" lub „nagość zakryta", ale zdecydowanie więcej w jakiś sposób odnosi się do erotyki i ją wykorzystuje.

w ostatnich kilkunastu latach. Wraz z upowszechnieniem się aparatów cyfrowych przybyło osób fotografujących „w plenerze" – ktoś, kto dopiero budował swoje portfolio, nie wynajmował studia fotograficznego, bo do tego niezbędne było pewne doświadczenie. Zdecydowanie prościej było wyciągnąć jakąś koleżankę na dwór, żeby porobić zdjęcia. Szybko jednak okazało się, że w plenerze po prostu brakuje odpowiedniej ilości światła, żeby zdjęcia wychodziły wystarczająco dobre, a równocześnie inni fotografowie, „koledzy" z forów internetowych mieli zdjęcia oświetlone lepiej. Trzeba było więc zainwestować w sprzęt – pojawiła się moda na wykorzystywanie reporterskich lamp błyskowych, w fotografii artystycznej do tej pory uważanych za raczej przeszkadzające. Jednak kiedy doświetlamy twarz lampą błyskową umieszczoną na aparacie, czyli tuż nad osią robienia zdjęcia, to twarz człowieka przypomina księżyc – zarówno pod względem właściwości (odbija światło), jak i wyglądu (efektem jest okrągła, płaska twarz; przez fotografów ten efekt nazywany jest często „plackiem"). W fotografii reporterskiej nie przeszkadzało to tak bardzo, bo najważniejsze było „uwiecznienie chwili", ważnego momentu, sytuacji, itd. – estetyka była ważna, ale nie najważniejsza. W fotografii mody sytuacja była odwrotna – nie po to planowano sesje długimi godzinami, żeby później twarz modelki była prześwietlona. Można było jednak tego efektu uniknąć, ustawiając lampę – a później kilka lamp – na statywach i obsługując je np. przy pomocy wyzwalaczy radiowych, na co oczywiście nie mogli sobie pozwolić biegający za *newsami* fotoreporterzy. Fotografowie mody musieli więc zainwestować w kolejny osprzęt, co jednak nie mogło ich w pełni zadowolić, gdyż szybko zauważyli, że na zdjęciach innych internautów cienie rozkładają się przyjemniej, nie tak ostro i kontrastowo. Żeby osiągnąć ten efekt, trzeba było zacząć używać *softboksów*, *blend*, *magic dishów* (czyli tzw. słoneczek) i innych modyfikatorów światła. W ten oto sposób w ciągu kilku lat środowisko niezawodowych fotografów mody przeszło z metod całkowicie chałupniczych do takich, które, choć często dalej są chałupnicze, to równocześnie dają efekty, które dla kogoś nieobeznanego z tematem wyglądają na profesjonalne. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie rozwój technologii, ale też nie byłoby możliwe utrzymanie się w środowisku bez podążania za tym ciągłym rozwojem.

Na sam koniec chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt świata fotografii mody – spójrzmy jeszcze raz na liczby. Według stanu na dzień 20.10.2014 roku, tylko w serwisie Maxmodels.pl zarejestrowanych było 52 633 fotografów[20], 95 465 modelek oraz 15 766 modeli. Daje to łącznie ponad 163 000 osób zaangażowanych bezpośrednio w praktyki fotograficzne związane z modą. Jeśli skupimy się

20 To prawie 3300 na województwo i ponad 140 na każdy powiat. Policzone były tylko aktywne konta.

na samych fotografach i założymy, że w Polsce istnieje abstrakcyjnie wysoka liczba 1000 komercyjnych gazet, serwisów internetowych, itp., gdzie można co miesiąc zaprezentować swoje zdjęcia, to i tak w „kolejce" do prezentacji każdy fotograf czekałby ponad cztery lata. Trudno więc nie postawić pytania: po co tak wielka liczba osób robi zdjęcia modowe? I właśnie dzięki temu najbardziej widać, że fotografia mody rzeczywiście jest maszyną, która przejęła nad nami kontrolę – fotografowie robią zdjęcia, bo są modelki; modelki pozują, bo są fotografowie; a miliony zdjęć są robione głównie po to, by uwierzytelnić własny proces produkcji obrazów.