

IDŹ DO

PRZYKŁADOWY ROZDZIAŁ



SPIS TREŚCI

KATALOG KSIĄŻEK

KATALOG ONLINE

ZAMÓW DRUKOWANY KATALOG

TWÓJ KOSZYK

DODAJ DO KOSZYKA

CENNIK I INFORMACJE

ZAMÓW INFORMACJE
O NOWOŚCIACH

ZAMÓW CENNIK

CZYTELNIA

FRAGMENTY KSIĄŻEK ONLINE

Prawda i rzeczywistość w fotografii

Autor: Pedro Meyer

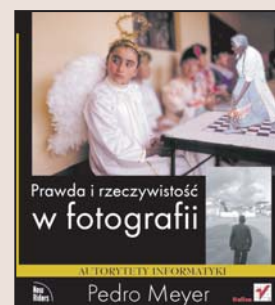
Tłumaczenie: Jacek Mikołajczyk

ISBN: 83-246-0357-3

Tytuł oryginału: [The Real and the True:](#)

[The Digital Photography of Pedro Meyer](#)

Format: 210×235, stron: 304



Czy technologia cyfrowa sprawia, że fotografie przestają oddawać rzeczywistość?

Technologia cyfrowa umożliwiła ingerencję w wygląd zdjęć jeszcze przed ich opublikowaniem. Zwolennicy fotografii tradycyjnej krytykują tę praktykę, wskazując na ryzyko manipulacji i oszukiwania widzów. Z kolei fani fotografii cyfrowej podkreślają zalety narzędzi służących do poprawy jakości zdjęć, chwalą możliwość wyboru najlepszego ujęcia bez konieczności wywoływania filmu oraz doceniają nowe sposoby przekazywania i prezentowania dzieł odbiorcom. Dziś aparat cyfrowy przestał być tylko modnym gadżetem – stał się narzędziem pracy fotoreporterów i artystów studyjnych, a jakość fotografii uzyskiwanych z profesjonalnych aparatów cyfrowych podnosi się wraz z rozwojem technologii przetwarzania obrazu.

Jednak w dobie pełnej automatyzacji, kiedy aparaty same dobierają parametry ekspozycji, ustawiają ostrość i jasność błysku lampy, coraz częściej poddawane jest w wątpliwość twierdzenie, że zdjęcia wykonuje nie aparat, ale osoba, która z niego korzysta. Czy nadal tak jest? Czy ogromne możliwości fotografii cyfrowej nie zabiły ducha fotografii klasycznej? Czy nie odebrały fotografom pełnych napięcia chwil oczekiwania na pojawienie się obrazu na arkuszu papieru włożonym do kuwety z wywoływaczem? Przecież aplikacje takie, jak Photoshop czy Paint Shop Pro pozwoliły twórcom na niemal dowolne kształtowanie klimatu zdjęcia, a tym samym na manipulowanie uczuciami odbiorców.

Pedro Meyer jest światowej rangi fotografem-dokumentalistą, powszechnie cenionym za osiągnięcia na polu fotografii klasycznej. Od wielu lat używa komputera jako narzędzia obróbki zdjęć. Broni swoich metod pracy i utrzymuje, że jego zdjęcia pomimo cyfrowej obróbki pozostają dokumentami. W książce „Prawda i rzeczywistość w fotografii” przedstawia swoje idee i dokonania. Znajdziesz tu jego najlepsze fotografie i eseje, które publikuje w prowadzonym przez siebie portalu ZoneZero, poświęconym fotografii.

Wydawnictwo Helion
ul. Chopina 6
44-100 Gliwice
tel. (32)230-98-63
e-mail: helion@helion.pl



Spis treści

Portfolio: Bangladesz (2004)	5
Pedro Meyer: Droga do fotografii cyfrowej, Louis Kaplan	25
Portfolio: Rosja (2001)	41
ZoneZero — artykuły, Pedro Meyer	53
Czym jest ZoneZero? (1995)	55
Kto przetworzył, co i kiedy? (1997)	56
Istota pozostanie ta sama (1997)	57
Pozwólcie nam nie zgadzać się z krytykami (1997)	59
Mysz i mleko (1998)	64
Czy ona teraz należy do mnie? (1998)	68
Portfolio: Ekwador (1982, 1985, 2002)	75
Cyfrowy realizm krytyczny, Alejandro Castellanos	87
Portfolio: Afryka (2002)	113
ZoneZero — artykuły, Pedro Meyer	125
Czy blizny są piękne? (1998)	126
Las Vegas: gdzie mieszka rzeczywistość? (1998)	129
There's No Way Like the American Way (1999)	134
„A ja się ożenię z niebem” (2000)	138
Redefiniując fotografię dokumentalną (2000)	144

Zaufaj fotografowi, nie fotografii. Pedro Meyer rozmawia z Kenem Lightem, Douglas Cruickshank	149
Portfolio: Indie (2004)	167
ZoneZero — artykuły, Pedro Meyer	181
Album rodzinny (2000)	182
Poezja obrazu (2002)	185
Wracając do fotografii ulicznej (2003)	188
Zacieranie dowodów: nocne fotografowanie Meksyku (2003)	191
Czy rozmiar ma znaczenie? (2004)	210
Portfolio: Kampania prezydencka Miquela de la Madrid (1981, 1982)	215
Stwarzanie obrazów, Pedro Meyer	229
ZoneZero — artykuły, Pedro Meyer	247
Ikony tej wojny (2004)	248
Co z tymi oryginałami? (2004)	250
Fotografia jest fotografią jest fotografią jest fotografią (2004)	258
Co to jest jedna ryba? (2004)	262
Rzeczywistość może zdumiewać (2005)	269
Skorowidz.	273
Portfolio: Brazylia (2004)	283

Czy nie nadeszła już pora, żeby pogodzić się z faktem, iż fotografie nigdy o niczym nie mówiły prawdy?

— PEDRO MEYER, 1997



JAK WIELU INNYCH WIELKICH europejskich fotoreporterów, którzy po nro-
dzinach faszyzmu i wybuchu II wojny
światowej wyjechali do krajów amery-
kańskich, Pedro Meyer jest naznaczony
dziedzictwem kulturowej diaspory i międzykonty-
nentalnej tułaczki. Właśnie ta przypadkowa, choć
decydująca okoliczność wpłynęła na to, że stał się
czołową figurą w latynoamerykańskiej (i światowej)
fotografii XX wieku. Urodził się w Mądrycie w 1935
roku w rodzinie przesiedlonych Żydów, którzy
uciekli tam przed nazizmem. W 1937 roku młody
Pedro, razem z rodzicami, którzy zostali ponow-
nie wygnani, tym razem przez hiszpańską wojnę
domową, wyemigrował do Meksyku. W ten spo-
sób w wieku siedmiu lat stał się obywatelem tego
kraj. Wyjątkowa więź, łącząca go z rodzicami,
stała się później tematem jego silnie obciążonego
emocjonalnie, przełomowego albumu *I Photograph
to Remember*¹ (Fotografuję, żeby pamiętać) z 1991
roku, wydanego na CD-ROM-ie. Meyer z dumą
wspomina, że był to „pierwszy na świecie oficjalnie
wydany CD-ROM, w którym połączono dźwięk

i obraz”². Na dzieło to składa się przejmujący *slide
show* stu dokumentalnych fotografii, którym towa-
rzyszy nagrana osobiście przez artystę opowieść
o walce z rakiem najpierw jego ojca, a później
matki. Wprowadzając odbiorcę w intymne, bardzo
osobiste zdjęcia i zapoznając go z rodzinną funkcją
fotografii, Meyer dzieli się z nim swoim synowskim
oddaniem, którym składa rodzicom hołd. Wyni-
kające z miłości i poczucia straty dzieło odsłania
nierozzerwalny związek fotografii ze śmiertelnością
i ograniczonością.

Pedro Meyer nigdy świadomie nie wspominał
o kulturze żydowskiej jako o istotnym aspekcie
swojej pracy, jednak w *I Photograph to Remember*
bezwiednie przywołuje tak naprawdę kluczową dla
siebie kwestię judaizmu, znajdującego tu odbicie
w nakazie pamięci (po hebrajsku: *zakhor*) — zob-
wiązaniu przeszczepionym przez artystę na grunt
fotografii. Meyer w mniejszym stopniu przypo-
mina sobie rodziców poprzez kadysz, żydowski
pośmiertny rytualny obrządek, polegający na re-
cytowaniu modlitwy za zmarłego niż upamiętnia

1. Nakład oryginalnego CD-ROM-u, wydanego przez wydawnictwo „Voyager”, jest od dawna wyczerpany, jednak album *I Photo-
graph to Remember* jest obecnie dostępny na stronie internetowej ZoneZero ([http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/
fotografio/pag1.html](http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fotografio/pag1.html)).

2. Pedro Meyer, *Editorial 7*, ZoneZero, czerwiec 1997.



My Father Flying (Mój ojciec lata), 1987, z albumu *I Photograph to Remember*, 1991

w fotografii ostatnie dni życia ojca i matki, tak że z perspektywy czasu pełnią one funkcję *memento mori* („pamiętaj o śmierci”). W ten sposób album *I Photograph to Remember* jest związany zarówno z pamięcią o życiu, jak i śmierci.

W stronę dokumentu

Kiedy w połowie lat 60. Meyer zakładał w mieście Meksyk Grupo Arte Fotográfico (Artystyczną Grupę Fotograficzną) i kiedy pokazywał swoje prace między innymi na Międzynarodowych Targach Fotografii w Nowym Jorku w 1966 roku, ciągle jeszcze jedną nogą tkwił w świecie przemysłu i nie był całkowicie oddany fotografii. Zmieniło się to dopiero w 1974 roku. Meyer szybko znalazł się w czołówce meksykańskich i latynoamerykańskich fotografików, nie tylko jako twórca ważnych dokumentalnych obrazów, ale i jako organizator kilku instytucji. W 1977 roku założył Consejo Mexicano de Fotografía (Meksykańską Radę Fotografii) i został jej pierwszym prezesem, a w 1978

roku pomógł zorganizować Pierwszą Wystawę Fotografii Latynoamerykańskiej, której towarzyszyło poważne sympozjum na temat tego, czym jest i czym powinna być latynoamerykańska fotografia społeczna. W historycznym opracowaniu *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico* Olivier Debroise, opisując te pionierskie działania Meyera w latach, kiedy powstawały w Meksyku instytucje związane z fotografią, cytuje jego przemówienie inauguracyjne wygłoszone na drugim sympozjum latynoamerykańskim w 1981 roku: „Ci, którzy w imię »uniwersalności sztuki« dążą do przeszczepienia międzynarodowych problemów i kryteriów na grunt swojej nowej (i rodzimej) rzeczywistości, prawie na pewno poczują się kiedyś wygnani i wyalienowani”³. Podobnie do tych krytyków, którzy pokolenie wcześniej oponowali przeciw sensacyjnej wystawie Edwarda Steichena *Rodzina człowieka* jako próbie zniwelowania różnic kulturowych pomiędzy narodami, Meyer zabiegał o to, by chronić fotokulturową odmienność współczesnego życia krajów latynoamerykańskich przed tymi,

3. Olivier Debroise, *Mexican Suite: A History of Photography in Mexico*, Austin, Teksas, University of Texas Press, 2001, s. 7.



Powyżej: *The Double Mask of Ocumichu* (Podwójna maska Ocumichu), Meksyk, 1980

Na sąsiedniej stronie: W 1978 roku Meyer odwiedził Nikaragwę, stając się pierwszym fotografem, który uzyskał zgodę na udokumentowanie działalności obozów szkoleniowych sandinistów

którzy chcieliby ignorować lub redukować różnice w imię fałszywych uniwersalistycznych twierdzeń, maskujących tylko ich osobiste interesy. Możliwe również, że Meyer walczył o pole dla fotograficznego autentyzmu („bycia szczerym w stosunku do siebie samego”) po to, by ustrzec się przed poczuciem wysiedlenia i alienacji, które było nieodłączną częścią jego własnej życiowej podróży.

Prace, które Pedro Meyer tworzył w tym okresie, wzywały również do bezpośredniej dokumentacji meksykańskiej i latynoamerykańskiej społecznej, politycznej i kulturowej rzeczywistości. W ten właśnie sposób artysta zwrócił swój wzrok ku życiu ulicznemu miasta Meksyk. Jak opisuje Debroise: „Meyer podporządkował zewnętrzny świat własnemu wścibskiemu spojrzeniu, kierując je na przedmioty, które napotykał na ulicach, w restauracjach, na przyjęciach,

w klubach nocnych i na dyskotekach”⁴. W 1978 roku Meyer odwiedził również Nikaragwę, stając się pierwszym fotografem, który uzyskał zgodę na udokumentowanie działalności obozów szkoleniowych sandinistów. Jednak i w tym okresie kariery Meyera nie obyło się bez pewnych prowokacji — zjadliwy styl jego fotograficznych prac zraził do niego wielu ludzi. Właśnie dlatego Debroise opisuje fotografię uliczną Meyera jako „agresywną, prześmiewczą i czasem brutalną”, podkreślając „jego zjadliwą naturę, autentyczne okrucieństwo”⁵.

W odpowiedzi na dokonaną przez Debroise’a charakterystykę swojej twórczości Meyer stawia pytania: „O co chodzi z tym okrucieństwem? Czy uczciwe spojrzenie na świat jest okrucieństwem czy szczerością? Czy sztuce nie wolno dopuszczać nowego spojrzenia na świat, innymi oczami, po

4. Tamże, s. 153.

5. Tamże, s. 154.



to, by zauważyć w nim to, co wcześniej *zauważone* nie zostało? Myślę, że ujęcie tego problemu przez Debroise'a jest bardzo płytkie i że nie rozumie on tego, co robię”.

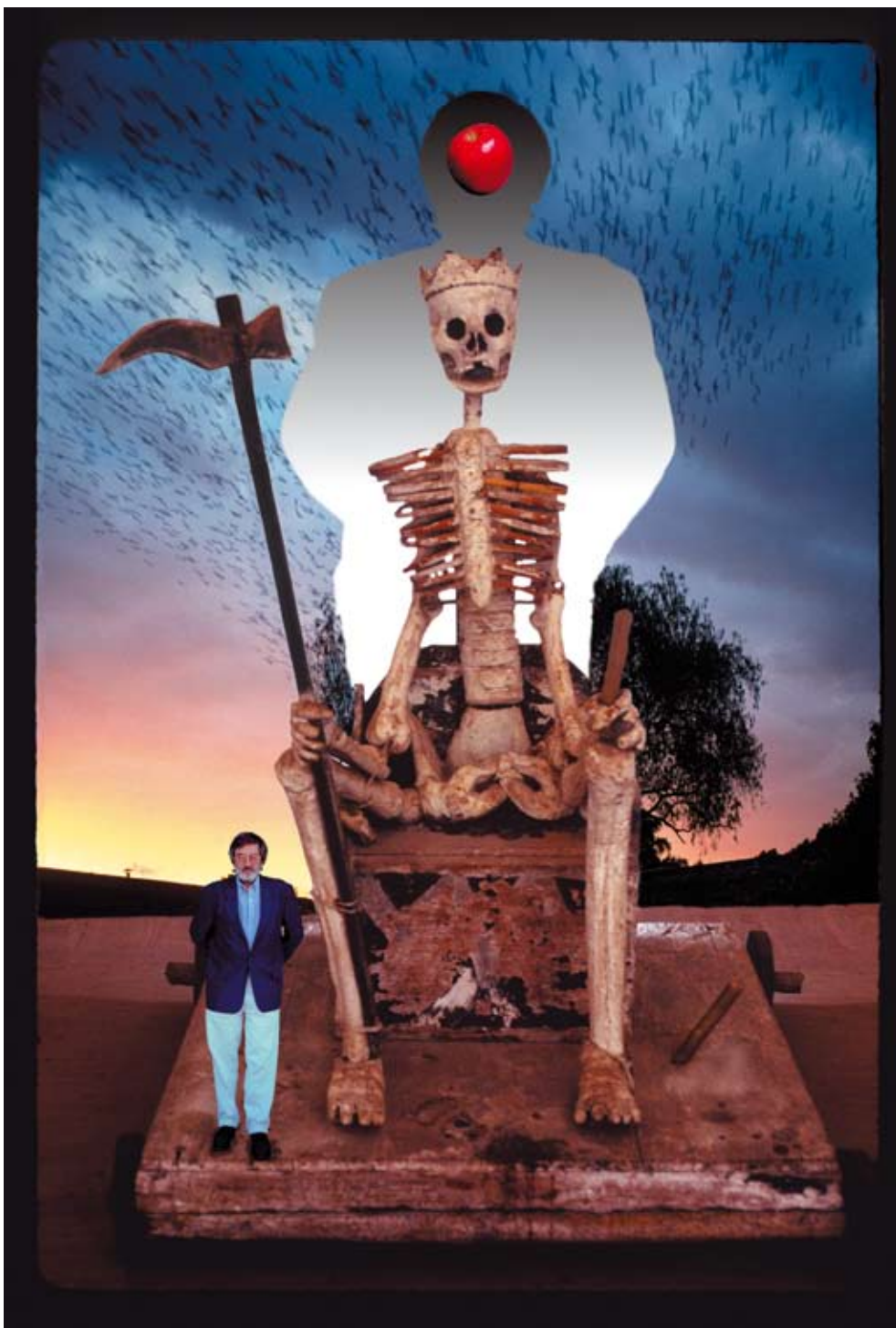
Chociaż w tym okresie swej intensywnej, dokumentalnej pracy Meyer angażował się w wiele różnych wystaw i przygotowywał katalogi fotograficzne, to do połowy lat 80. nie opublikował żadnej większej autorskiej pozycji. Co ciekawe, jego pierwsza poważna antologia została wydana we Włoszech z okazji wręczenia mu przez miasto Anghiari nagrody w dziedzinie kultury. W *Tiempos de America* (Amerykańskie czasy) z 1985 roku znalazły się „najbardziej przebojowe”, czarno-białe, dokumentalne fotografie. Książka zawierała też wiele zdjęć meksykańskich festiwali religijnych. Za tą pozycją szybko podążyły następne: *Espejo de Espinas* (Lustro cierni) z 1986 roku i *Los Cohetes Duranón Todo el Día* (Fajerwerki trwały cały dzień) z 1988 roku. Tę drugą pracę zamówiła firma Petroleos Mexicanos, by poznać życie robotników naftowych.

Prawdy i fikcje: po drugiej stronie cyfrowego przelomu

I Photograph to Remember, album wydany przez firmę „Voyager”, był technologiczną nowinką. Nie dosyć, że w tym czasie sam nośnik CD-ROM był nowością, to w dodatku zawierał wyłącznie cyfrowe fotografie. Zaprzeczając popularnemu wyobrażeniu, że zdjęcia cyfrowe muszą być z konieczności zafałszowane, te w *I Photograph to Remember* w ogóle nie są przetworzone. Funkcjonują więc jako dokumentalne świadectwo i mogą być oceniane zgodnie z konwencjami tradycyjnej fotografii. Jednak Meyer przestał unikać wprowadzania manipulacji już w pracy *Truths and Fictions* (Prawdy i fikcje) z 1995 roku, opatrzonej podtytułem *A Journey from Documentary to Digital Photography* (Podróż od dokumentalizmu do fotografii cyfrowej). To prze-

łomowe dzieło, wydane jako książka i CD-ROM, miało zapewnić Meyerowi status jednego z orędowników cyfrowej fotografii. Wyraźnie pokazywało, jak wielki wpływ wywarły komputery i programy do obróbki zdjęć na samą wizję fotografii. Cyfrowy autoportret artysty na tylnej stronie okładki, zatytułowany *Pedro Meyer kontra śmierć fotografii* (1991; 1994), jest alegorycznym odzwierciedleniem tej przemiany. Fotograf przedstawia siebie jako kogoś, kto dzięki potędze cyfrowej wyobraźni potrafi tchnąć nowe życie w martwy szkielet fotografii dokumentalnej. Bawiąc się w swego rodzaju wizualną grę słów, Meyer umieszcza na zdjęciu znak jabłka (apple), symbol producenta preferowanego systemu operacyjnego, który zasila oczy jego umysłu i tym samym umożliwia mu magiczną, cyfrową manipulację montażem.

Truths and Fictions to książka, która przerzuca mosty ponad granicą między Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem. Zawiera tę samą liczbę kolorowych i czarno-białych (w większości cyfrowych) fotografii. W 1987 roku Meyer otrzymał stypendium Guggenheima i zaczął fotografować współczesne życie Stanów Zjednoczonych, dzięki temu pogłębił swoją znajomość „amerykańskiego stylu życia”. Można znaleźć pewne analogie między satyrycznym i krytycznym obrazem Ameryki ery Reagana i Busha seniora u Meyera a dziełem *The Americans* (Amerykanie) z 1955 roku szwajcarsko-żydowskiego emigranta Roberta Franka, który swą podróż do Ameryki odbył w epoce McCarthy’ego, w połowie lat 50. Oczywiście, pomimo tych analogii oba ujęcia różnią się zasadniczo, zarówno techniką, jak i tematyką. Po pierwsze, istnieje głęboki rozłam między estetyką ziarnistych, czarno-białych obrazów Franka a wysmakowanymi cyfrowymi montażami Meyera, stworzonymi za pomocą komputera. Po drugie, Meyer dostosował się do demograficznych — etnicznych i rasowych — zmian, jakie zaszły w Stanach Zjednoczonych w ciągu tych trzydziestu



Pedro Meyer vs. The Death of Photography (Pedro Meyer kontra śmierć fotografii), 1991/1994



Religious Sincretism (Synkretyzm religijny), Santiago Nu Yoo, Oaxaca, 1990/1993

lat, tak więc kwestia czarno-białej estetyki schodzi tak naprawdę na dalszy plan. Wiele amerykańskich obrazów *Truths and Fictions* skupiło się na (cyfrowej) dokumentacji życia chicanos w Kalifornii i w południowo-zachodnich stanach Ameryki.

Projekt ten obejmuje również ponad dwadzieścia fotografii wykonanych na zamówienie *National Geographic*. Ich bohaterem są Mikstekowie, mieszkańcy meksykańskiego regionu Oaxaca. Meyer uwypukla głęboką religijność tego ludu i ukazuje jego lokalnie przetworzone chrześcijańskie rytuały. W cy-

frowym montażu *Religious Syncretism* (Synkretyzm religijny, Santiago Nu Yoo, Oaxaca, 1990; 1993) zestawia na pierwszym planie prekolumbijski posąg z fragmentem ramienia jakiejś osoby, która trzyma piłkę do koszykówki przed czymś, co wygląda jak chrześcijańskie miejsce kultu. Świecki bóg „obrzęczy” spotyka się przez to zarówno z chrześcijańską świątynią, jak i z rodzimym, lokalnym bóstwem⁶. Nie zaprzeczając więc ekonomicznym różnicom pomiędzy południową i północną stroną granicy, Meyer obrazuje rasowy — etniczny, kulturowy i religijny synkretyzm chicanos i Meksykanów. Używa do tego pojęcia *mestizaje*. Opisuje ono zespół wymieszania europejskiej i rodzimej ludności, historii oraz kultury, dzięki któremu powstała w Ameryce Łacińskiej mieszana rasa Metysów (ang. *mestizos*), stanowiąca dzisiaj większość jej mieszkańców i nieprzypisana do żadnego konkretnego miejsca. *Truths and Fictions* to seria uderzających obrazów „cyfrowych chicanos” albo „cyfrowych Metysów”, w formie, dzięki której technika i tematyka komunikują się ze sobą⁷. Tak jak techniczny aspekt cyfrowych manipulacji Meyera uwidacznia wszelkie przeróbki, montaże i inne sposoby mieszania różnych ujęć, tak same obrazy stają się fotograficznym odzwierciedleniem wymieszanej i przetworzonej tożsamości, kultury Metysów czy chicanos w Stanach Zjednoczonych i w Meksyku. Techniczny nacisk na cyfrowy montaż z jednej strony i wizja kultury chicanos i Metysów w warunkach etnicznego i kulturowego wymieszania z drugiej składają się na dzieło, które podważa ustalone tożsamości i które w otwarty sposób jest konstytuowane przez montaż zarówno pod względem formy, jak i treści.

6. To zdjęcie staje się jeszcze bardziej interesujące w świetle faktu, że gry podobne do koszykówki — rozgrywane na długim boisku z obręczą i gumową piłką — były rozpowszechnione w prekolumbijskiej Ameryce Środkowej, m.in. wśród Majów, Azteków i Olmeków.

7. Opisuję ten problem dokładniej w pracy *Digital Chicanos: Pedro Meyer, Truths and Fictions, and Border Theory*, dostępnej w książce *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*, Minneapolis, Minnesota, University of Minnesota Press, 2005.



The Storyteller (Opowiadacz), Magdalena Jaltapec, Oaxaca, 1991/1992

Ze swoim naciskiem na montaż i otwartością na dalsze przeróbki zdjęcia *Truths and Fictions* sytuują się na zmiennej i stale przesuwanej się granicy. „Cyfrowi chicanos” Meyera wcielają w życie to, co francuski filozof Jean-Luc Nancy sformułował w stwierdzeniu, że „Metys jest kimś, kto pozostaje na granicy, na samej granicy znaczenia”⁸.

ZoneZero

Poza robieniem cyfrowych zdjęć i dostosowywaniem ich w Photoshopie do nowych realiów, Meyer, dzięki swojej wizjonerskiej naturze, dostrzegł również cudowne możliwości internetu jako medium elektronicznej komunikacji i to, że może się on stać nośnikiem dla cyfrowej, fotograficznej treści. Tym samym został pionierem w wykorzystywaniu światowej sieci jako miejsca prezentacji i obiegu cyfrowej fotografii oraz centrum wymiany idei dotyczących rodzącej się i rozwijającej technologii. We wrześniu 1995 roku Pedro Meyer, dołączając do elitarnego grona digerati⁹, założył ZoneZero, magazyn online, którego został redaktorem. Postawił przed nim zadanie zapisu „podróży z analogowej do cyfrowej fotografii”¹⁰. Już w pierwszym roku działalności serwisu Meyer i jego ekipa postanowili, że ich strona będzie dwujęzyczna, że wszystkie artykuły będą publikowane po angielsku i po hiszpańsku. Tym znaczącym gestem Meyer przenosił do dziedziny fotografii cyfrowej swoje stanowisko z lat 70., kiedy był czołowym orędownikiem wartości fotografii latynoamerykańskiej w hiszpańskojęzycznym kręgu kulturowym i kiedy walczył z roszczeniami „El Norte”, dążącego do fotograficznej dominacji.

To przesunięcie wiąże się również z piątym punktem manifestu programowego ZoneZero: „Służyć jako pomost między twórczymi umysłami wszystkich części świata, a w szczególności tymi pochodzącymi z Ameryki Łacińskiej”¹¹.

Używając nazwy ZoneZero, Meyer sprytnie nawiązał do pewnego precedensu w historii fotografii, określając jednocześnie różnicę między systemem strefowym (*Zone System*), rozślawionym przez Anselę Adamsa a własnym współczesnym projektem internetowym. Adams opracował system strefowy pod koniec lat 30. jako naukową metodę, służącą przekładowi wrażeń wizualnych na fotograficzny negatyw i papier w celu wygenerowania systemu rządzącego fotograficzną przewizualizacją. Każda ze stref, wyodrębnionych na podstawie podziału skali szarości według gradacji biało-czarnych wartości tonalnych, przedstawia stosunek jasności przedmiotu do jego gęstości w negatywie oraz do odpowiadającego mu tonu na fotograficznej odbitce. Adams podzielił skalę szarości na 11 stref, rozciągających się od strefy 0 (maksymalna czerń) do strefy X (czysta biel). Meyer w swoim projekcie robi krok od analogowego systemu strefowego do cyfrowego świata ZoneZero — od 11 stopniowalnych stref fotograficznego ziarna do binarnego kodowania komputerowych pikseli (zapisywanych jako „jeden” lub „zero”). Jak stwierdza w swoim pierwszym manifestie: „Dzisiaj z analogowej ciemni przenosimy się do cyfrowej, gdzie wszystko, co analogowe, zostaje przekształcone w nieskończoną kombinację cyfr, zer lub jedynek”.

8. Jean-Luc Nancy, *Cut Throat Sun* [w:] *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*, pod red. Alfreda Arteagi Durhama, North Caroline, Duke University Press, 1994, s. 113 – 123.

9. Digerati — członkowie elity światowej społeczności internetowej, głównie sławni informatycy, autorzy i redaktorzy czasopism komputerowych i bloggerzy, animatorzy i wizjonerzy internetowej rewolucji, zwłaszcza w jej pionierskich czasach — przyp. tłum.

10. Pedro Meyer, *Editorial 1*, ZoneZero, wrzesień 1995.

11. Tamże.

ZoneZero przez wielu krytyków i fotografów wkrótce zaczęła być uważana za najważniejszy internetowy fotograficzny magazyn, galerię i forum. Użytkownik czy odwiedzający, wchodząc na stronę (www.zonezero.com), porusza się po kilku strefach czy działach: *Editorial* (artykuły), *Gallery* (galeria, zawierająca skatalogowane wystawy online), *Portfolios* (portfolia, fotografowie prezentują tu własne prace na forum, w którego treść redakcja nie ingeruje), *E-books* (e-książki, zawierające poszczególne wydania ZoneZero, które można kupić za symboliczną cenę i ściągnąć jako PDF-y), *Magazine* (czasopismo, zawierające artykuły, eseje, recenzje książek i linki do rekomendowanych stron www) oraz *Digital Corner* („cyfrowy kącik”, który zawiera recenzje aparatów cyfrowych i drukarek). Znajduje się tam nawet dział „Opinie”, który daje dostęp do różnych internetowych narzędzi, takich jak fora poświęcone specjalistycznym tematom, czaty czy e-maile od użytkowników. Najnowszy jest dział *Moblog*, w którym użytkownicy ZoneZero mogą publikować zdjęcia zrobione za pomocą telefonów komórkowych, a w ten sposób kreują globalną „sieć inspiracji”.

Choć ZoneZero została nazwana przez czasopismo „NET” jedną z pięciu najlepszych na świecie stron internetowych w dziedzinie sztuki, niełatwo ocenić jej wpływ na światową fotografię. Nie da się jednak zaprzeczyć, że udało się dzięki niej stworzyć i utrzymać ogromną wirtualną międzynarodową społeczność ludzi związanych z fotografią. W niedawno opublikowanym artykule Meyer podkreśla ten sieciowy aspekt swojej działalności, dzięki któremu w świecie fotografii możliwa jest komunikacja, a społeczność fotografów pozostaje w kontakcie. „Mam teraz przyjaciół na całym świecie,

poznałem ludzi pochodzących z krajów, o których nawet nie słyszałem, przede wszystkim fotografów, którzy poprzez ZoneZero dzielą się z nami efektami swojej działalności i którzy w pełni skorzystali z możliwości prezentacji swoich prac”¹².

Na stronach redakcyjnych Pedro Meyer propaguje fotografię cyfrową, publikując dziesiątki artykułów o prowokacyjnych czy polemicznych tytułach, takich jak *Hasta Luego Darkroom* (Do zobaczenia, ciemnio) z kwietnia 2001 roku, *Why the Future (of Imaging) Is Digital* (Dlaczego przyszłość obrazowania jest cyfrowa) z maja 2001 roku czy *Redefining Documentary Photography* (Redefiniując fotografię dokumentalną) z kwietnia 2000 roku. W artykułach tych Meyer z przekonaniem obalał „mit fotograficznej prawdy” w każdym okresie technologicznej historii fotograficznego medium. „Dopiero dzisiaj, dzięki zwiększonej świadomości, którą przyniosła wiedza na temat tego, co może osiągnąć fotografia cyfrowa, możemy zacząć odkrywać, czym fotografia była przez cały czas: prawdziwym aktem oszustwa”¹³. Innymi słowy, Meyer, wzbogacony o cyfrowe możliwości, pragnie teraz, żebyśmy rozważyli, w jakim stopniu manipulacja i oszustwo (wszystko jedno, czy ich narzędziem była ciemnia chemiczna czy komputerowe oprogramowanie) były od początków fotografii kluczową dla niej praktyką. W jednym z artykułów artysta zadaje retoryczne pytanie: „Czy nie nadeszła już pora, żeby pogodzić się z faktem, iż fotografie nigdy o niczym nie mówiły prawdy?”¹⁴. Tym samym przypomina nam o tradycji wielokrotnego naświetlenia, o fotomontażu i innych manipulacjach osiąganych w ciemni, które zrodziły nieufność do fotograficznego obrazu na długo przed nadejściem epoki fotografii cyfrowej.

12. Pedro Meyer, *Bridging Art and Technology at ZoneZero* [w:] *The Digital Journalist* (zob. www.digitaljournalist.org/issue0203/meyer.htm).

13. Pedro Meyer, *The Renaissance of Photography*, przemówienie programowe wygłoszone na Society for Photographic Education Conference w Los Angeles 1 października 1995 roku. Wykład został opublikowany w internecie na stronie: zonezero.com/magazine/articles/meyer/03.html.

14. Pedro Meyer, *Editorial 6*, ZoneZero, kwiecień 1997.



The Night of the Day of the Dead
(*Halloween in Hollywood*) (Noc Święta Zmarłych
— Halloween w Hollywood), Los Angeles,
Kalifornia, 1990/1992



Afirmacja zwątpienia

Pedro Meyer, zarówno dzięki swojej praktycznej, jak i teoretycznej działalności, zmusza do ponownego rozpatrzenia zagadnienia prawdy fotograficznego obrazu i jego założonego, zazwyczaj bezspornie uznawanego odniesienia do rzeczywistości. Powiązanie indeksyjne z referentem, tak podstawowe dla tradycji dokumentalnej, w fotografiach cyfrowych Meyera zostało zerwane. Dla Jonathana Greena funkcjonują one jako nowa hybryda, którą nazywa „fikcjami dokumentacyjnymi”¹⁵. Z drugiej strony, Florian Rötzer twierdzi, że są one „fikcyjnymi dokumentami”¹⁶, stworzonymi za pomocą nowych, skomputeryzowanych zabawek. Jeszcze w innej perspektywie obrazu Meyera proponują odbiorcy artystyczne interpretacje, które udają dokumentalny dyskurs.

We wstępie do *Truths and Fictions*, zatytułowanym *Truths, Fictions, and Reasonable Doubts* (Prawdy, fikcje i uzasadnione wątpliwości), hiszpański fotograf i teoretyk Joan Fontcuberta godzi się z niepewną i intrygującą granicą, do której fotografia przybliża się dzięki inwazji cyfrowości. Píše: „To obrazy usytuowane w wieloznacznej, neutralnej przestrzeni, tak złudne, jak to tylko dzisiaj możliwe: to *vrai-faux*, przestrzeń niepewności i inwencji — najbardziej autentyczna kategoria współczesnej wrażliwości. Dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek artysta powinien zająć pozycję demiurga i siać wątpliwości, niszczyć to, co pewne, unicestwiać utarte przekonania — tak by z powstałego w ten sposób

chaosu mogły się narodzić nowa wrażliwość i nowa świadomość”¹⁷. Działalność Meyera na polu fotografii cyfrowej, w przenikliwym ujęciu Fontcuberty, staje w jednym szeregu z tym, co teoretyk nowych mediów Peter Lunenfeld nazwał powątpiewającymi (*dubitative*) metodami wszystkich cyfrowych mediów. Innymi słowy, media cyfrowe są sprzymierzone z malarskimi metodami interpretacji, nawet jeżeli ich wytwory wizualnie naśladują indeksyjne znaki tradycyjnych fotograficznych praktyk. Oznacza to, że cyfrowe zdjęcia bliskie są w charakterze kategorii znaków, którą amerykański filozof języka Charles Sainders Peirce wyróżnił jako ikony (*icons*). Pierce zdefiniował ikony jako wizerunki, które imitują rzeczywistość, ale niekoniecznie, jak w klasycznej fotografii, charakteryzują się bezpośrednim fizycznym powiązaniem z rzeczą, którą przedstawiają. W ten sposób fotografie cyfrowe mogą być ujmowane raczej jako imitacje (ikony), a nie fizyczne kopie (indeksy). Lunenfeld pyta: „Co się stało z tą kategorią znaków i z semiotyką obrazu w ogóle wraz z nadejściem fotografii cyfrowej? Dzięki elektronicznemu obrazowaniu fotografia cyfrowa przybliża się do tego, co Hollis Frampton określił jako metody powątpiewające (*dubitative processes*): cyfrowy fotograf, jak malarz, »majstruje obrazem tak długo, aż wygląda on odpowiednio«. Przed tymi, którzy snują teorie na temat tego wrzucenia w dziedzinę fotografii powątpiewającej (*dubitative*, czyli według *Oxford English Dictionary* ‘mający skłonność do powątpiewania’), otwiera się wiele możliwości”¹⁸.

15. Jonathan Green, *Pedro Meyer's Documentary Fictions* [w:] *Metamorphoses: Photography in the Electronic Age*, New York: Aperture, 1994, s. 34.

16. Florian Rötzer, *Re: Photography* [w:] *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, pod red. Hubertusa von Amelunxena, G + B Arts, Amsterdam 1996, s. 13.

17. Joan Fontcuberta, *Pedro Meyer: Truths, Fictions, and Reasonable Doubts* [w:] *Truths and Fictions*, New York: Aperture, 1995, s. 13.

18. Peter Lunenfeld, *Digital Photography: Dubitative Images* [w:] *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media and Cultures*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000, s. 95.

To właśnie ten pierwiastek powątpiewania (zarówno w kwestii techniki, jak i tematu) powoduje, że prace Pedra Meyera zawarte w *Truths and Fictions* i późniejsze mogą służyć za wzorcowy model dla współczesnej fotografii — model do poszerzania jej horyzontów. W przypadku Meyera epistemologiczne wątpliwości dotyczące cyfrowych obrazów pasują do pytania: co oznacza być chicano czy Metysem? Mówi o tym na przykład obraz święta, zatytułowany *The Night of the Day of the Dead (Halloween in Hollywood)* (Noc Święta Zmarłych — Halloween w Hollywood, Los Angeles, Kalifornia, 1990; 1992), który łączy cyfrowe maskowanie (albo brak możliwości identyfikacji tego, co rzeczywiście należy do oryginalnego obrazu) z halloweenową maskaradą (albo brakiem możliwości ustalenia tożsamości żyjących przy granicy zamaskowanych Metysów). Pracując nad tematem krzyżówki kulturowej Los Angeles, Meyer przenosi obydwie rytualne święta, wywodzące się z tradycji północnej i południowej strony granicy (amerykańskie Halloween i meksykańskie Święto Zmarłych), na grunt ich wzajemnej fotograficznej komunikacji¹⁹.

Swoimi cyfrowymi fotografiami Pedro Meyer wprowadza nas w żartobliwy i magiczny świat przeróbek, transformacji i „stawania się”, w którym granice między prawdą a fikcją zostają zamazane. Artysta proponuje przywrócenie i przekonstruowanie dosłownego znaczenia słowa „fotografia” — terminu wprowadzonego w 1893 roku przez niemieckiego astronoma Johanna H. von Madlera i przez brytyjskiego naukowca Sir Johna Herschela. W jednym z ostatnich artykułów Meyer stwier-

dza, że „słowo »fotografia«, jak wiemy, oznacza »pisanie światłem«. [...] Siedzenie przed ekranem komputera i manipulowanie pikselami to najbardziej bezpośrednie odczucie tego, do czego fotografia zawsze zmierzała — przynajmniej z punktu widzenia tych, którzy stworzyli słowo opisujące proces nazwany fotografią — jakiego udało mi się doświadczyć”²⁰. W ten sposób Meyerowy proces „pisania światłem” gwałtownie skręca w stronę ery cyfrowej fotografii. Era ta skłania się do afirmacji wątplenia i bierze tradycyjne pojęcia „rzeczywistość” i „prawda” w wizualny cudzysłów.

Louis Kaplan wykłada historię i teorię fotografii i nowych mediów na Wydziale Historii Sztuki University of Toronto. Pracuje tam również jako koordynator Programu Kultury Wizualnej i Komunikacji. W 2005 roku nakładem University of Minnesota Press została opublikowana jego książka *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*, w której zawarł rozdział poświęcony fotografii Pedra Meyera.

19. Zdjęcie to, razem z nagraniem komentarzem autora na temat jego powstawania i obróbki, jest dołączone do artykułu Meyera *Editorial 18, ZoneZero*, październik 1999.

20. Pedro Meyer, *A Photograph is Photograph is a Photograph*, *Editorial 61, ZoneZero*, październik 2004.



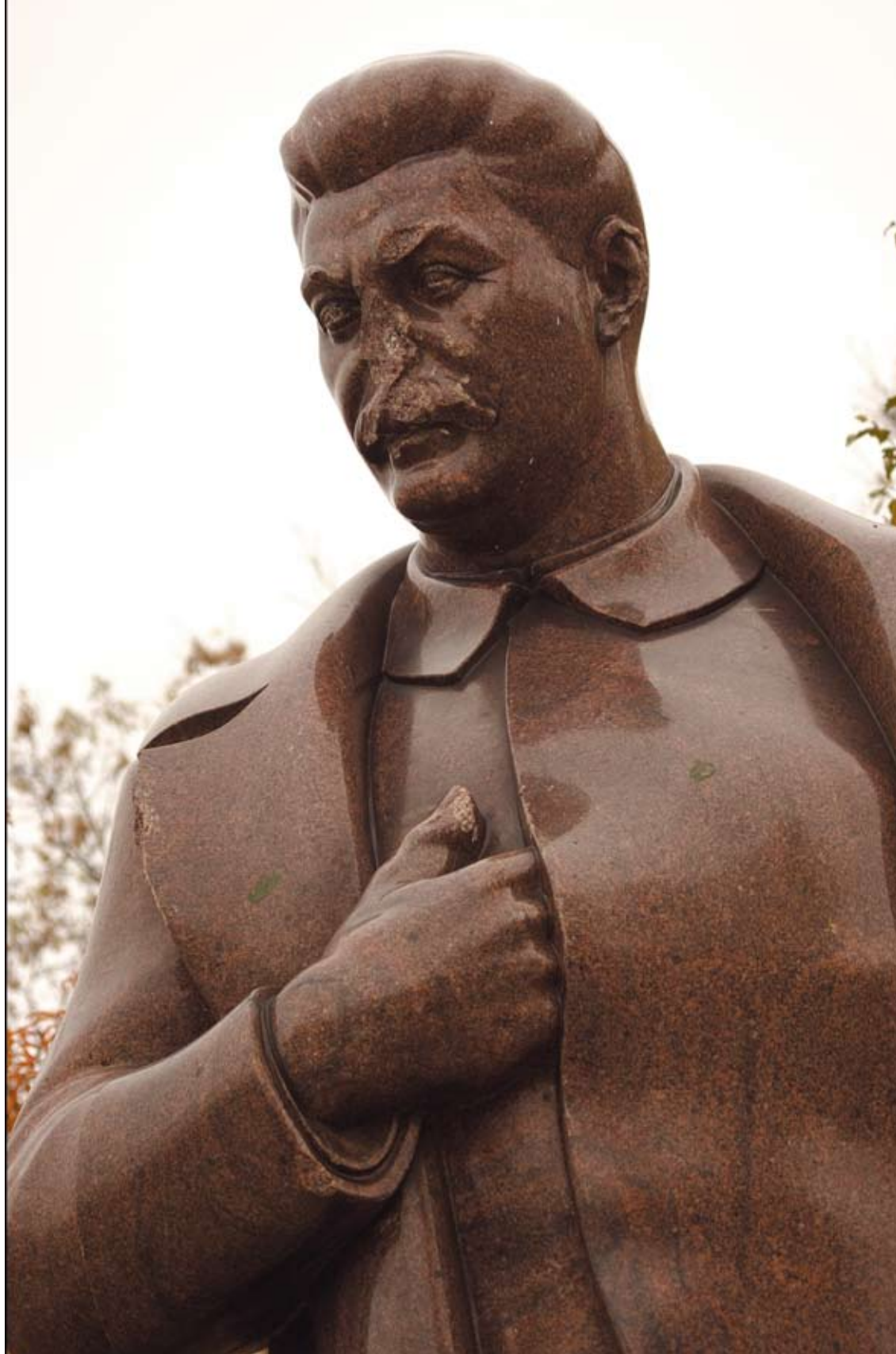
Meyer: „Zrobiłem zdjęcie siedzącego w fotelu fotografa Manuela Alvareza Brava, kiedy miał 75 lat. Kiedy zbliżał się do osiemdziesiątki, zrobiłem zdjęcie, na którym pracował ze swoją leicą. Ostateczną kompozycję zestawilem w 100. rocznicę jego urodzin w 2002 roku. Zdjęcie kobiety z pierwszego planu, wzięte ze znanej fotografii Brava *La Buena Fama Durmiendo* (Śpiąca dobra opinia), zostało przez niego zrobione w latach 30. Naturalnie obraz ten traktuje o czasie, a nie o »decydującym momencie«.



Hands Reading
(Ręce czytające),
Rosja, 2001



The Comrade (Towarzysz),
Rosja, 2001



Ex-Comrade Stalin
(Były towarzysz Stalin),
Rosja, 2001



Parakeet Man (Sprzedawca papug), Rosja, 2001



Russian Junk Food (Rosyjskie junk food), Rosja, 2001





Monument to the Space Program (Pomnik programu kosmicznego), Rosja, 2001



Unknown Soldier (Nieznany żołnierz), Rosja, 2001







Across the Street (Po drugiej stronie ulicy), Rosja, 2001

Oldest Synagogue (Najstarsza synagoga), Rosja, 2001



Obok: *The Redheat Red* (Czerwona ruda),
Rosja, 2001

Na sąsiedniej stronie: *Monument to Lenin*
(Pomnik Lenina), Rosja 2001



