



*QSR – Edycja Polska*  
*Przegląd Socjologii Jakościowej*  
Tom IV, Numer 3 – Listopad 2008

---

Maciej Frąckowiak  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska

Zjawisko „fotografii fotografii”, czyli interpretacja zdjęć, które komentują same siebie

### **Abstrakt**

W niniejszym artykule krytyczna analiza fotografii Thomasa Strutha - zawarta w części pierwszej - staje się pretekstem do socjologicznej interpretacji specyficznego sposobu fotografowania. Tematem rozważanych zdjęć staje się fotografia w świecie społecznym - użyci, które się z niej czyni, relacje i zniekształcenia, którym podlega przedstawiana za jej pośrednictwem rzeczywistość. Z perspektywy socjologii wizualnej ta tematyczna zmiana wydaje się jednak prawdziwie interesującą dopiero wtedy, gdy rozważyć ją również na planie współczesnego statusu samych zdjęć, a więc interpretować ją na tle przemian w funkcjach i sposobach, w jakich je dziś używamy i teoretyzujemy o nich. Takim refleksjom poświęcona jest druga część tego tekstu. Przyglądam się w niej fotografii w teorii, albumie, galerii, reklamie i krytyce, analizując produkty tych praktyk w optyce - wypracowywanej w trakcie niniejszych rozważań - kategorii „fotografii fotografii”; kategorii, którą proponuję potraktować nie tylko jako lakmus współczesnego porządku wizualnego, ale także jako stabilizator tego porządku.

### **Słowa kluczowe**

Thomas Struth, fotografia fotografii, fotografia postmodernistyczna, socjologia wizualna, regulacyjne funkcje fotografii, patrzenie „od” obrazu, reklama, fotografia rodzinna, krytyka fotografii.

### **„Museum Photographs”**

Postawmy się na początek w roli widza i popatrzmy. Sukiennice. Mniej więcej trzydzieści osób zasiadających, jedzących i pijących przy stołach. Gwar. Rozmowy o interesach, flirty, plotki. Festiwal tkanin, biżuterii, zastaw, modnych fryzur i póż; wszystko skąpane w wiosennym świetle. Lekki chłód marmurowych kolumn, atmosfera włoskiego placu. Fotograficzny realizm takiego przedstawienia ustępuje wraz z kolejnymi krokami oddalającymi widza od renesansowego okna. To właśnie - między innymi - rama przypomina o roli widza, przywracając drugą rzeczywistość, tą

galeryjną, w której obraz przestaje być oknem a zaczyna być przedmiotem posiadającym własną fizyczność. Namalowanym przez kogoś punktem widzenia. Postawmy na początek tezę, że obraz malarski/fotograficzny potrafi skutecznie wciągnąć widza w swoją narrację tylko za cenę zapomnienia go jako obiektu (Krajewski, w druku). Innymi słowy przenoszę się do rzeczywistości przedstawianej przez obraz tylko wtedy, gdy jednocześnie zapomnę o rzeczywistości, z której go oglądam; obraz, który zbyt mocno zaznacza swój konstruowany charakter nie spełnia efektywnie roli okna. Mijamy w pamięci, że desygnowane przez niego obiekty tracą wtedy na wiarygodności.

Swoją wielkością (183/213 cm) przywoływane wyżej płótno - „Kolacja w domu Levi” (Paolo Veronese, 1573; <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWorkcgroupid=999999961&workid=21006&searchid=8964&tabview=image>) - przypomina kinowy ekran i między innymi z tego powodu tak łatwo się w nim zapomnieć, kiedy stoimy wystarczająco blisko. Jego autor ustawia nas na schodach prowadzących do stołu, używając zbieżnej perspektywy wciąga w narrację. Dzięki wyobraźni zaczynamy partycypować w przedstawionym wydarzeniu. Uczestniczę raczej niż uczestniczymy - nie każdy w takim samym stopniu interesuje się płótnem. Wystarczy odwrócić głowę, kierując wzrok od obrazu w stronę sali. Diametralnie różny widok. „Oglądani wzdłuż akademii widzowie snują się, są zamgleni, wspierają się o niebieski wiatrak, poprawiają aparaty przewieszane przez ramię, odpoczywają na krzesłach. Na ich tle werońscy ucztujący jawią się już nie tylko jak żywe i lepiej ubrane, ale również jako bardziej dynamiczne figury” (Tuchman, b.d.). Ledwo słyszalny dźwięk otwierającej się migawki. Kto zwróci uwagę na kolejnego fotografa? W rogu jednej z sal weneckiej Galleria dell’ Accademia Thomas Struth uwiecznia ze statywu całą sytuację „(...) używa współczesnych gości by ‘zbudzić do życia’ werońskie dzieło” (Tuchman, ibidem).

### **(Re)Konstruowanie dialogu**

Struth w jednym z wywiadów: „Chciałem przypomnieć oglądającym moje prace, że kiedy dzieła sztuki powstawały nie były ani ikonami, ani częściami muzeów (...) kiedy dzieła sztuki stają się fetyszami to umierają” (Tuchman, ibidem). Jak przywrócić im życie? Fotograf wierzy, że można to zrobić cytując obrazy malarskie w kadrze wykonywanej fotografii; łącząc je “bezszywowo” z galeryjnym kontekstem, który ma im przywrócić ich oryginalną witalność. Taki wewnątrz-kadrowy dialog opiera się w serii „Museum Photographs” na powtórzeniach - „tu dla przykładu jeden z widzów pochyla się, naśladując w manierze jednego z uczniów Chrystusa, stając się tym samym kolejnym echem jego pozycji” (katalog Tate Modern o zdjęciach z londyńskiej National Gallery; <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=21005&searchid=8964&tabview=image>). Podstawowa zasada “budzenia do życia” obrazów brzmi: fotograf potrzebuje figur, żeby odpowiadały innym figurom (artysta doszedł do niej po tym, gdy nie był zadowolony z efektów uzyskanych pod obrazami Mondriana, Vermeera i Newmana).

W zdjęciach Strutha z Petersburga (również pochodzących z „Museum Photographs”; [http://www.nytimes.com/imagepages/2007/04/10/arts/10stru\\_CA1ready.html](http://www.nytimes.com/imagepages/2007/04/10/arts/10stru_CA1ready.html); <http://www.artnet.com/artwork/425010680/295/thomas-struth-hermitage-2-st-petersburg.html>; <http://www.artnet.com/artwork/425010777/295/thomas-struth-hermitage-6-st-petersburg.html>) nie brakuje ludzi oglądających obraz. Brakuje za to samego obrazu. Brakuje go w kadrze, ale jest on przez kadr cytowany, funkcjonuje

jako istotne coś. Fotograf przywołuje go za pośrednictwem patrzących na to coś bywalców muzeum, których każe nam oglądać. Tą nieodpowiedniość spojrzeń możemy uznać za kolejną próbę dialogu, tym razem już nie wewnątrz-obrazowego, ale z widzem. Zwróćmy też uwagę, że takim kadrowaniem, pozostawiając oglądany obraz poza zdejmowanym widokiem, Struth przenosi uwagę odbiorcy od wystawianych obrazów, w kierunku tego, co - jeżeli nie drzemie w nas socjolog albo *voyeur* - zazwyczaj pomijamy podczas wizyt w muzeum - innych oglądających. Właśnie dzięki temu, że nie widać tego, na co patrzą przedstawieni w fotografiach ludzie, artysta może uruchomić mechanizm zainteresowania - jeszcze bardziej jestem tym „czymś” zaciekawiony, a fakt, że tego nie widzę sprawia, że próbuję to zinterpretować poprzez obserwowanie nań reakcji tych, którzy to oglądają. Nacisk skupia się tu więc - znów - przede wszystkim na recepcji. Spojrzenie, które oferuje Struth daje nam możliwość rozpatrzenia tego jak niewidoczny w kadrze obraz działa (jakie zachowania prowokuje); wracamy na domniemane pola analiz nauk społecznych.

### **Okno z zewnątrz muzeum**

Na poziomie ikonicznym patrzymy przez okno, ale niejako z zewnątrz muzeum. Dzięki zdyscyplinowanemu przez Strutha czytaniu obserwujemy szereg zachowań, które możemy - w odwołaniu do subiektywnych doświadczeń - zakwalifikować jako charakterystyczne dla tego typu miejsc. Część widzów „gapi” się na obraz, część go kontempluje, część patrzy w sufit. Interpretujemy procesy tłumaczenia dzieł, ale także nudę, zniecierpliwienie i zmęczenie towarzyszące ich oglądaniu. Możemy próbować rozpoznać i analizować skonwencjonalizowane dystanse, jak również sposoby ich łamania; typy relacji łączących zwiedzających i charakter grupy. Możemy interpretować konwenanse i prawidłowości w odbiorze. Fotografie z serii „Museum Photographs” można też traktować jako te, które dosyć dobrze unaoczniają proces fetyszycacji dzieł i miejsc ich eksponowania.

Takie jak powyższe sposoby oglądania uzależnione są do pewnego stopnia od samego zdjęcia - temat musi je umożliwiać. Obraz może ponadto reżyserować swoje odczytanie, a więc dzięki odpowiedniej konstrukcji zachęcać do takiej, a nie innej lektury (właśnie po to wskazywałem na mechanizm wzmagający zainteresowanie). Zdjęcie może zatem animować kierunek interpretacji, ale - co istotne - nigdy go nie determinuje. Każdy odbiorca posiada unikalne doświadczenie wizualne, intencje oraz konkretny stan emocjonalny towarzyszący oglądaniu, które nie pozostają bez wpływu na kierunki analiz. Co więcej, znaczenie każdego obrazu stanowione jest dopiero w kontekście jego prezentacji (Becker, 1995). Dodajmy też, że proces interpretacji nie opiera się tylko na bazie denotowanych przez obraz przedmiotów, ludzi i sytuacji, ale wikała w sobie również poza-obrazową rzeczywistość. Możemy się na przykład domyślać, w jakich okolicznościach powstawał konkretny obraz i będzie to miało wpływ na sposób, w który on dla nas znaczy. Zatrzymajmy się w tym miejscu i zastanówmy, na czym polegałaby specyfika rozważanych fotografii Strutha?

Znowu weźmy na warsztat fotografie z petersburskiej części omawianej tu serii. Jak każde, tak i one prowokują w pierwszej kolejności do patrzenia na bezpośrednio przedstawione w kadrze obiekty. Jak jednak pamiętamy, zdjęcia te portretują przede wszystkim oglądanie, przez co nie tylko poświadczają, ale wręcz unaoczniają status obrazów i ich oddziaływanie. Prowokują zatem patrzenie, które nazwać można „od” obrazu, rozumiane nie tyle jako kolejny sposób patrzenia

odbiorcy na fotografii (odnoszę się tu do trzech sposobów patrzenia na fotografię wyróżnionych przez Terence'a Wrighta: "na"/ "za"/ "przez"), co raczej patrzenia samej fotografii, która, oczywiście wykonana przez fotografa, ale niekoniecznie z tą intencją, zaczyna komentować samą siebie.

Fotografia, w której odbijają się informacje o nas samych i użytkach, które czynimy z obrazów. Czy nie tak właśnie komunikuje każde ze zdjęć? W istocie, ale różnica polegałaby tu na tym, że jakkolwiek każdej fotografii można się przeglądać również "na" i "za", to jednak najpowszechniejszym ze sposobów patrzenia, bo niewymagającym większych kompetencji, nadal pozostaje ten "przez" zdjęcie. Wpływ kadru, retuszu, kontekstu prezentacji albo konwencji odkrywała w zdjęciach chociażby semiologia lub brytyjska szkoła krytyczna, ale śledztwa tego należało się podjąć na własną rękę, do czego potrzebne były odpowiednie umiejętności. Fotografie z tematem „od” obrazu wyraźnie grają z tą konwencją i podają te informacje do wglądu już na najprostszym, ikonicznym poziomie. Innymi słowy to, co kiedyś pozostawało treścią patrzenia "za" i "na" zdjęcie, a więc chociażby kontekst, wpływ fotografa, samego aparatu czy konwencji na charakter relacji, teraz ofiarowuje się już patrzącemu "przez". Zobaczmy jednak, znowu na przykładzie zdjęć Strutha, że wcale nie oznacza to, że zniknął obszar, którego można by się - po staremu - domyślać na własną rękę.

### **Podporządkowująca perspektywa i samozapomnienie**

Nic dziwi wzrok Richtera, uwieczniony przez Strutha na rodzinnym portrecie. Wzrok sugerujący - zza ciężkich, czarnych oprawek - szelmowski, cyniczny i prowokujący uśmiech. Malarskie spojrzenie, które, ofiarowane znakomitemu podporządkowaniu malarstwa fotografii, opowiada o byciu złapanym w potrzask zawężającej perspektywy, podwładnej fotografii, którą tak szanuje Struth" (Siegel, 2003; [http://www.guggenheimcollection.org/site/artist\\_work\\_lg\\_149A\\_2.html](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_lg_149A_2.html))

Fotografia, którą uprawia Struth, to fotografia organizująca rzeczywistość wedle swojego planu, co nie oznacza, że pozbawiona szacunku dla swojego obiektu. Fotografia, na której cieniem kładzie się przekonanie o rzeczywistości samej z siebie nieciekawej, chaotycznej. Rzeczywistości, która okazuje swoją atrakcyjność dopiero po przepuszczeniu przez analityczny filtr obiektywu i kadru. Można powiedzieć rzeczywistości odpowiednio „rzeczywistej” dopiero pod pewnym kątem. Echem odbija się w tych zdjęciach chociażby stara koncepcja sztuki jako klarowności, logicznego porządku, który wprowadza kompozycja, a który miałby się przeciwstawiać nieładowi obecnemu w rzeczywistości. „I chociaż wydaje się, że nigdy nie przyszłoby to na myśl wielbicielom Strutha, to jednak dekonstruuje on fotografię właśnie wtedy, gdy z uwielbieniem rozwija własne umiejętności w operowaniu tym medium (...) jego dżungle wyglądają jak rośliny doniczkowe w gabinecie dentystycznym” (Siegel, ibidem).

Zauważmy, że każde spojrzenie obiektywem w pewnym sensie podporządkowuje sobie rzeczywistość. Chłodne, obserwujące, zdystansowane oko wpisane jest od początku w konstrukcje i społeczne użytki aparatu (Rouillé, 2007). Fotograf zdystansowany wobec rzeczywistości to jednak nie to samo, co fotograf, który stara się tą rzeczywistość zdyscyplinować. Seria „Streets”, realizowana przez Strutha podczas pobytu w USA (lata 70'), później „Museum Photographs”, a ostatnio „Paradise” są tego kolejnym przykładem. Na „Streets”

([http://www.metmuseum.org/explore/artists\\_view/images/crosby\\_st.jpg](http://www.metmuseum.org/explore/artists_view/images/crosby_st.jpg)), powstała głównie podczas stypendium, na które fotograf wyjechał z polecenia swoich niemieckich nauczycieli - Bernda i Hilli Becher, złożyły się zdjęcia pod wieloma względami podobne do tych, które pojawiały się wcześniej w albumie jego promotorów („die Typologie”). Mamy tu chociażby perspektywę centralną, seryjność, czarno-biały film. Trudno jednak postawić znak równości pomiędzy tymi dwoma sposobami uprawiania fotografii. Struth okazał się w efekcie bardziej chirurgiem niż kolekcjonerem zastanych okazów. Operował miasta, precyzyjnie wykrawając wspólne dla nich ujęcia. Nowy Jork, Chicago, a potem także Rzym, Paryż, Lipsk i Tokyo sprowadzone zostały u niego do wspólnego, uniwersalnego mianownika, który wynika w ogromnym stopniu z przyjęcia wspólnych zasad kadrowania. W efekcie ujęcia wyglądają jak przerysowane przy użyciu kalki. To właśnie ta zbieżność miast, uzyskana przede wszystkim dzięki zbieżności perspektyw (Struth używa tzw. perspektywy kulisowej, ale równie często znikającego punktu), może być dla nas ilustracją owej perspektywy podporządkowującej.

Jak się to ma do rozważanej „Museum Photographs”? „Wielce analityczne, czyste oko aparatu jest jedną z najlepszych charakterystyk fotografii. Ale to nie prawda – to dużo więcej” - tych kilka słów innego niemieckiego fotografa - Andreeasa Gursky’ego powinno przypomnieć jak kilka akapitów wyżej przywoływałem dwa sposoby Strutha na „budzenie do życia” obrazu. Nie bez powodu - w odniesieniu do dialogu - użyłem wówczas słowa „konstruuje”. Przywołajmy jeszcze jeden sposób na owo „budzenie”, zobaczymy, co o intermedialności w fotografii „San Zaccaria” ([http://www.metmuseum.org/special/depth/images/depth\\_13.L.jpg](http://www.metmuseum.org/special/depth/images/depth_13.L.jpg)) można przeczytać w katalogu Metropolitan Museum.

Poprzez swoje mistrzostwo światła i perspektywy Bellini stworzył iluzję przestrzeni istniejącej ponad ścianą, przekraczającą ją, podczas gdy Struth używa *trompe l'oeil*, żeby przywołać istniejącą naprzeciw marmurową wnękę, tak, jak gdyby unosiła się ona na powierzchni fotografii (...) wszystko w zdjęciu wydaje się więc istnieć w tym samym zmysłowym, uporządkowanym świecie tak, jak gdyby monumentalne obrazy świętych przestrzeni Belliniego i Strutha (...) istotnie współistniały w tym samym momencie”.

W przypadku „Museum Photographs” - podobnie jak w „Streets” - nie można zatem mówić o prostym echo, objawiającym się autorowi przed obiektywem. Fotograf wyraźnie na nie wskazuje, kreując efekt oparty w dużym stopniu na subiektywnym wyobrażeniu, wedle którego później z dyscypliną rzeźbi w plastycznym materiale rzeczywistości. Elementy obrazów komponowane z elementami muzealnych wnętrz, postacie z renesansowych płócien z odwiedzającymi muzeum. Tak tworzy się wrażenie spójności, tak „budzi do życia” obrazy. Kompozycja na pierwszy rzut oka zaledwie „bezszerwowa”. „To w utalentowanych rękach Strutha ‘czysty język’ fotografii świetnie ukazuje swoje ograniczenia” (Siegel, 2003). Zapamiętajmy na chwilę tą uwagę.

Zastanówmy się teraz raz jeszcze nad możliwym odbiorem fotografii z Petersburga. Podglądam tych, którzy patrzą na coś innego. Sprawiają wrażenie, że nie tylko mnie nie zauważyli, ale również, że zajęci są czymś ciekawszym, co dodatkowo świadczy, że nie pozują. Warto zwrócić na to uwagę, ponieważ tak wykonana fotografia na swój sposób uwodzi widza, który w swojej lekturze koncentruje się na roli podglądacza i łatwo zapomina, że zdjęcie, podane mu jako dziurka od klucza, przez którą ma oglądać rzeczywistość, również jest

skonstruowane. Rola podglądacza uwzględniona jest zatem w konstrukcji przekazu. Co jeszcze ją umożliwia?

Zdjęcia z Petersburga prowokują patrzenie „przez” również dlatego, że przypominają konwencją stopklatkę. Raczą nas wrażeniem, że sytuacja, którą obserwujemy, właśnie się wydarza, a my się w nią - w czasie rzeczywistym - wglądamy. W jaki sposób fotografie kreują wrażenie ruchu? Struth nie zamyka spojrzenia widza w kadrze. Nie prowokuje spojrzenia, które - tak jak ma to miejsce w przypadku „Kolacji w domu Levi” - podążając za perspektywą centralną zagłębiałoby się do wnętrza obrazu. W przypadku „Heritage” (tytuł serii z Petersburga) mamy raczej do czynienia z konstrukcją, która wynosi oko widza poza kadr. Jeżeli uznamy – za Reeves'em i Nassem (2000) – że ludzie mają skłonność do utożsamiania mediów z rzeczywistością, to możemy też mniemać, że taka konstrukcja prowokuje u widza chęć odwrócenia głowy, tak, ażeby móc zobaczyć to, na co patrzą sfotografowani ludzie. Ponieważ obcujemy z obrazem spodziewamy się, że zostanie nam to pokazane w drugim ujęciu. Wiąże się to ze zwyczajowym sposobem doświadczania, oddawanym w obszarze mediów za pomocą cięcia montażowego.

Istotna pozostaje też wielkość eksponowanych wydruków. 120/150 cm dla zdjęć z Petersburga i 160/230 cm dla większości innych zdjęć z serii „Museum Photographs” to rozmiary bliskie „Kolacji w domu Levi” i wystarczające, żeby wypełnić pole widzenia odbiorcy. Duży rozmiar obrazu to kolejny - po ruchu - element, który pomaga widzowi samozapomnieć siebie jako myślący-patrzący podmiot, refleksyjnie doświadczający i monitorujący czas oraz miejsce, w którym się znajduje. To właśnie dzięki owemu „samozapomnieniu” obraz może efektywnie symulować rzeczywistość. Dla nas istotna niech pozostanie uwaga, że nie można krytycznie analizować obrazu jednocześnie się w nim zapominając (patrzac „przez”).

### **Strategia patrzenia „od” obrazu**

Zdjęcia Strutha zjednują w sobie beczasowość i efemeryczność, tworząc zarazem idealnymi i realnymi dwie perspektywy w tym samym czasie. Ale jeśli jego fotografia konkuruje z malarstwem na wysokim gruncie powagi, spoglądając pięćset lat tradycji wstecz, to także poruszają się naprzód, doprowadzając dziedzictwo do następnego, nowego medium, które osiągnie namysł zarówno na temat fotografii jak i malarstwa” (o fot. „San Zaccaria” z katalogu Metropolitan Museum of Art).

Na ile jest to nowe medium, a na ile raczej specyficzny sposób patrzenia „od” obrazu, realizowany zarówno jako temat fotografii jak i refleksji ich dotyczących - paradoksalnie - niezogniskowany na patrzenie w ich kierunku? Pozostańmy jeszcze chwilę w kontekście fotografii muzeum.

Zdjęcia Candidy Höfer z serii „Museum du Louvre” ([http://www.artecapital.net/uploads/16\\_2.jpg](http://www.artecapital.net/uploads/16_2.jpg); [http://www.artecapital.net/uploads/12\\_5.jpg](http://www.artecapital.net/uploads/12_5.jpg); <http://a1692.g.akamai.net/f/1692/2042/7d/lunettesrouges.blog.lemonde.fr/files/2006/11/hofer-1bis.jpg>) prowokują do refleksji nad wpływem kontekstu prezentacji na odbiór prezentowanych obiektów. Na swoich zdjęciach niemiecka fotograf, podobnie jak Struth, uwiecznia obrazy i tak samo nie czyni ich głównym tematem. Nie wypełniają one kadru tak jak ma to miejsce w przypadku albumowych reprodukcji. Uwiecznione przez artystkę płótna sprowadzone zostają za to do roli przedmiotów, poddanych kontekstowi, jednych z wielu innych znajdujących się w obszernych wnętrzach muzeum. W ten sposób Höfer uwidacznia i akcentuje filtry, poprzez które

zazwyczaj odbieramy dzieła (wnętrza, sposób ekspozycji itp.). Obraz występuje tu jako integralny, wcale nie najważniejszy element systemowej całości relacyjnej. To muzeum jest kosmosem i prawdziwym eksponatem w całości. Jedną z ostatnich wystaw Höfer trafnie zatytułowano „Architektura nieobecności”; trafnie, bo faktycznie oglądamy opróżnione z ludzi wnętrza, które odsłaniają swój totalizujący charakter jako swoiste foremki porządkujące interpretacje.

Zainspirowani pracami już nie tylko Strutha, ale i Höfer możemy się teraz pokusić się o dostrzeżenie czegoś, co czytać można jako symboliczne odwrócenie się fotografa od obrazów w kierunku rejestrowania ich recepcji i użytków, które się z nich czyni. Coraz więcej zdjęć podejmuje w kadrze sam fakt swojego istnienia i działania w świecie społecznym, relacjonuje możliwości, miejsce i użytki, które się z nich czyni. Fotografia jawi się w nich jako konstrukcja, podlegająca planowaniu, kształtowaniu, obróbce i użyciu. To też zwrócenie większej uwagi na nią jako przedmiot; zamiast po prostu pokazywać rzeczywistość świadczy, że jest jej fragmentem. Można więc powiedzieć, że to taka autorefleksyjna fotografia, która myśli samą siebie; w coraz większej ilości zdjęć widać - posługując się określeniem Rorty'ego (1994: 335) - "tak-a-tak-opisany" charakter naszej rzeczywistości i fotografii jako jej integralnego elementu.

Patrzenie „od” obrazu, realizowane jako temat, na najbardziej podstawowym poziomie znaczyłoby więc tyle, co patrzenie zwrócone od obiektu, który jest oglądany w kierunku go oglądających. Patrząc na widza i to jego reakcje fotografuję, a nie obraz, który je prowokuje. Najbardziej narzucającym się, bo dosłownym przykładem pozostają zdjęcia z petersburskiego muzeum. Struth odwraca w nich swoją (i naszą) głowę od obrazu w stronę nań patrzących, z których czyni obiekt (temat) swoich fotografii, przez co namawia widzów do patrzenia na samych siebie. Oczywiście, w której bezpośrednim wymiarze patrzenie „od” nie wyczerpuje jednak swojego znaczenia. Fotografie Höfer miały służyć temu za przykład - formy interpretacyjne, reżyserowanie odbioru jako kolejny możliwy do przedstawienia w kadrze temat, komentujący społeczne życie obrazów.

Inne podobne przykłady: Larry Sultan odkrywający zaplecze filmów porno (odpoczynek aktorów pomiędzy scenami, drugą stronę planu - operatorów kamer i światła, stylistów, scenografów itd.; [http://www.wirtzgalleries.com/works/sultan/2004-2/sultan\\_2004\\_frame.html](http://www.wirtzgalleries.com/works/sultan/2004-2/sultan_2004_frame.html)); Rineke Dijkstra obnażająca konwencje portretu (<http://www.artnet.com/artwork/424887713/741/rineke-dijkstra-almeriaa-wormer-the-netherlands-june-23-1996.html>); Sławomira Elsnera eksploatacja konwencji amatorskiego fotoblogu; konwencjonalizacja ruchu i zdarzenia w fotografiach Crispina Gurholta; Missirkova seria wewnątrz sofijskich mieszkań podczas emisji „Mody na sukces” (<http://www.noorderlicht.com/eng/fest03/global/missirkov/index.html>); „Survivors of Tsunami” – Taryn Simon i jej cykl fotografii psychicznych cierpień, połączony z tekstowym, osobistym komentarzem portretowanych przez nią ocalałych, który Iza Kowalczyk (2006) przeciwstawia anonimowemu „wizualnemu kanibalizmowi” w stylu wystaw „Word Press Photo”; tysiące identycznie skonstruowanych video-odpowiedzi zamieszczanych na serwisie „Youtube”, ilustrujących emocjonalne i fizjologiczne reakcje na oglądany film („2 girls 1 cup”); komercyjne reklamy aparatów takie jak „Nikon” - widzimy reflektory, dodatkowo doświetlające plan podczas wykonywania kompaktów przykładowych zdjęć do jego instrukcji albo „Samsung” z hasłem „nie ważne jak Ty widzisz świat, tylko jak świat widzi Ciebie”, reklamującym nowy design aparatów z serii „NV”. Osobnym przykładem mogą być fotoobiekty Prazmowskiego, „osobnym”, bo to nie tyle



































