

**WITOLD KANICKI**

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa  
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu  
<https://orcid.org/0000-0002-9837-8460>

## Między przedmiotem a obrazem. Polaroidy w dialogu międzykulturowym

### Between the Object and the Image. Polaroids in an Inter-cultural Dialogue

Artykuł recenzowany

#### Abstract

The author focuses on a question pursued upon numerous occasions and pertaining to photography as an instrument of communication and so-called visual illiteracy. The topic of such reflections turned out to be a specific genre of this medium – the instant camera (polaroid), comprehended not only as a visual communiqué but also as a material object. While making use of research from the domain of new materialism and studies dealing with objects, the conducted analyses focused on the appearance of polaroids at the junction of contrasting cultures. This pertains to, i.a. the use of instant processes by anthropologists, travellers, and artists from the West in the course of journeys to Second and Third World regions inhabited by persons unfamiliar with this type of photography. Polaroid cameras, invented for Western amateur photographers, became an important instrument of inter-cultural communication, but were also used for the purpose of bribing natives, taking over cultures, political rivalry, and emphasizing the civilizational domination of the USA.

**Keywords:** polaroid; instant photography; analfabetism; materiality of photography

#### Abstrakt

Artykuł skupia się na wielokrotnie podejmowanych kwestiach, dotyczących fotografii jako narzędzia komunikacji oraz tzw. analfabetyzmu wizualnego. Przedmiotem rozważań stał się specyficzny gatunek medium – fotografia natychmiastowa (polaroid), rozumiana nie tylko jako wizualny komunikat, ale i materialny obiekt. Wykorzystując badania z obszaru nowego materializmu i studiów nad rzeczami, analizom poddane zostały przypadki pojawiania się polaroidów na styku kontrastujących kultur. Dotyczy to m.in. używania procesów natychmiastowych przez pochodzących z krajów zachodnich antropologów, podróżników i artystów w trakcie podróży do regionów drugiego i trzeciego świata, zamieszkałych przez osoby niezaznajomione z tym rodzajem fotografii. Aparaty polaroid, które wynaleziono dla zachodnich fotografów rodzinnych stały się ważnym narzędziem międzykulturowej komunikacji, ale i przekupywania autochtonów, zawłaszczania kultur, rywalizacji politycznej oraz podkreślenia cywilizacyjnej dominacji USA.

**Słowa kluczowe:** polaroid; fotografia natychmiastowa; analfabetyzm; materializm fotografii

#### O autorze

**Witold Kanicki** – doktor historii sztuki, adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. W latach 2014–2020 wykładowca gościnny Zürcher Hochschule der Künste w Zurychu. Niezależny krytyk i kurator. Rozprawa doktorska jego autorstwa ukazała się pod tytułem *Ujemny biegun fotografii: negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej* w 2016 roku nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria. W marcu 2022 roku wydał książkę *Wacław Nowak. Polaroid – fotografia*

z importu. W latach 2014–2023 kierował grantem Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, w ramach którego przewodził zespołowi redakcyjnemu pracującemu nad antologią polskich tekstów o fotografii, wydaną w 2023 roku nakładem wydawnictwa Uniwersytetu im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu (*Polscy fotografowie, krytycy i teoretycy o fotografii 1839–1989. Antologia*, wybór tekstów, opracowanie, układ i wstępy: Witold Kanicki, Dorota Łuczak, Maciej Szymanowicz). Obecnie pracuje nad historią fotografii natychmiastowej w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem czasów PRL.

## Między przedmiotem a obrazem. Polaroidy w dialogu międzykulturowym

Choć wieloletnia tradycja interpretowania zdjęć jako znaków, tekstualnych zapisów odczytywanych jako przezroczyste i odnoszących się do rzeczywistych ludzi, rzeczy, przestrzeni i zdarzeń wyraźnie zdominowała sposób myślenia o medium, współczesna humanistyka zwróciła się ku analizie materialności fotografii będących także rzeczami, nieobojętnymi i substancjalnymi aktorami kultury<sup>1</sup>. Ambiwalencję zdjęć, które rozumiane bywają jako niematerialne i przezroczyste komunikaty lub namacalne przedmioty, w szczególny sposób ilustruje zjawisko fotografii natychmiastowej. Aparaty firmy Polaroid i im pokrewne wysuwają z siebie rzeczy, na których – po kilkudziesięciu sekundach materializują się obrazy. Powstałe w ten sposób zdjęcia stają się nie tylko wizualnymi komunikatami, ale i realnymi podarunkami, przedmiotami wymiany lub narzędziami społecznych interakcji. Uwzględniając dwoistą (wizualną i rzeczową) naturę polaroidów, niniejszy artykuł koncentruje się na funkcjonowaniu fotografii natychmiastowej w przestrzeni dialogów międzykulturowych, w miejscu zderzenia niezależnych od siebie światów. Porównaniom podlegać będą znaczenia i sposoby funkcjonowania polaroidów w dwóch kontrastujących obszarach – kulturze Zachodu, w której narodziła się idea fotografii natychmiastowej, i kulturach szeroko pojętego Innego, gdzie ten gatunek fotografii jest zupełnie nieznanym lub przynajmniej nie stanowi kulturowo przyswojonej oczywistości. Polaroid poza Stanami Zjednoczonymi i Europą Zachodnią często przestawał być polaroidem w amerykańskim rozumieniu tego słowa, a podstawowa czytelność obrazowej zawartości zdjęcia nie gwarantowała bynajmniej wspólnoty postrzegania treści, identyczności doświadczenia materialnej odbitki i używania jej ani też podobieństw w sposobach funkcjonowania medium w zróżnicowanych praktykach społecznych. Biegunowe odmienności postrzegania fotografii natychmiastowej zostaną tu opisane za pomocą pojęć znoszących się wraz ze zmianą kontekstu – języka i materii, śmiecia i skarbu, wymiennego towaru i cudownego prezentu, zwykłości rzeczy i niezwykłości magii oraz – *last but not least* – imperialnego narzędzia i „barbarzyńskich” praktyk. Najbardziej dobitnych przykładów odmienności doświad-

czania polaroidów dostarczają przypadki ich zastosowania w momencie kontaktów przedstawicieli kultury Zachodu (antropologów, podróżników lub artystów) z rdzennymi mieszkańcami części świata nieznających zachodniej cywilizacji. Mniej jaskrawych (choć wciąż znaczących) różnic odbioru tej amerykańskiej technologii doszukać można się w bliskich Polakom krajach bloku komunistycznego czasów zimnej wojny, kilkadziesiąt lat temu oddzielonego żelazną kurtyną od Zachodu, jego wytworów, dóbr, technologii i mediów.

### O fotograficznym (an)alfabetyzmie

„Na początku było niezrozumienie” – w ten właśnie sposób amerykański antropolog Edmund Carpenter opisał przeprowadzone pod koniec lat 60. doświadczenie, w którym rdzenni mieszkańcy Nowej Gwinei podczas jednego z pionierskich spotkań z zachodnimi przybyszami po raz pierwszy zobaczyli polaroidy przedstawiające ich samych<sup>2</sup>. Zgodnie z jego relacją przekazane tubylcom zdjęcia były „czarno-białe, płaskie, statyczne i bezzapachowe – dalekie od jakiegokolwiek znanej im rzeczywistości”<sup>3</sup>. Aby przełamać niezrozumienie polaroidów, niezbędna była szybka nauka ich odczytywania, wymagająca gestów ostensywnych, wskazywania na rzeczywisty nos i jego fotograficzny odpowiednik. Dopiero krótka lekcja rozszyfrowywania zawartości fotografii prowadzić miała do zrozumienia fotograficznego języka, odczytu i towarzyszących temu emocji – lęku, szoku, zaskoczenia. Polaroidowe zdjęcia pojawiły się na styku radykalnie różnych kultur; operujący aparatem zachodni antropolog wykonał i przekazał natychmiastowy obraz Innemu niezaznajomionemu nie tylko z zaawansowanymi technologicznie narzędziami (takimi jak aparat Polaroid, magnetofon czy kamera wideo), ale i z prostymi, poniekąd oczywistymi w pozostałych częściach świata rzeczami – lustrem czy metalowym nożem.

Już we wcześniejszych, a niekiedy nawet przedpolaroidowych czasach wykorzystywano fotografię w kontaktach z nieobeznanymi z zachodnią technologią społecznościami<sup>4</sup>. Jeszcze w dziewiętnastym wieku antropolodzy zabierali ze sobą aparaty fotograficzne, a część procesu wywoływania odbywała się w miejscu badań terenowych, pozwalając na szybką konfrontację osoby sfotografowanej ze swoją mechaniczną kopią i zarazem obserwację reakcji na fotograficzny obraz. Alfred Haddon, odwiedzający w 1888 roku wyspiarzy z Cieśniny Torresa, nie tylko wykonywał zdjęcia na miejscu, ale i rozdawał je pośród miejscowych, antycypując w ten sposób popularne później zastosowania fotografii w kontaktach międzykulturowych<sup>5</sup>. Już w 1948 roku Melville Herskovits<sup>6</sup> zwrócił uwagę, że „więcej niż jeden etnograf wspominał doświadczenie pokazywania fotografii domu, osoby lub znajomego pejzażu ludziom reprezentującym kulturę niemającą świadomości istnienia fotografii”<sup>7</sup>. Zgodnie z jego wykładnią poddani doświadczeniom autochtoni obracali fotografię na wszystkie możliwe strony, badając pusty rewers czarno-białej odbitki. O nierozpoznananiu fotograficznego re-

alizmu wspominali również Allan Sekula<sup>8</sup> (odwołując się zresztą do Herskovitsa), antropologdy – Terence Wright<sup>9</sup> i Nigel Barley<sup>10</sup>, historycy sztuki – Ernst Gombrich<sup>11</sup> i George Kubler<sup>12</sup>, a także artyści – Minor White<sup>13</sup> i August Zamojski<sup>14</sup>. Ten ostatni, inaczej niż skoncentrowani na obcych kulturach badacze, opisał konsekwencje pokazania fotografii polskiemu fernalowi, zamieszkującemu majątek ojca Zamojskiego. Pośród wszystkich tych przykładów właśnie natychmiastowe produkty fotograficzne firmy Polaroid nadawały się najlepiej do przeprowadzenia doświadczenia. O ile w wypadku tradycyjnego negatywo-pozytywowego procesu moment wykonania zdjęcia i jego oglądu przez poddanych doświadczeniom ludzi zazwyczaj oddzielał dłuższy przedział czasu lub wymagane było zamknięcie się fotografa w prowizorycznej ciemni fotograficznej, o tyle w przypadku polaroidów wszystko dzieje się na oczach sfotografowanego.

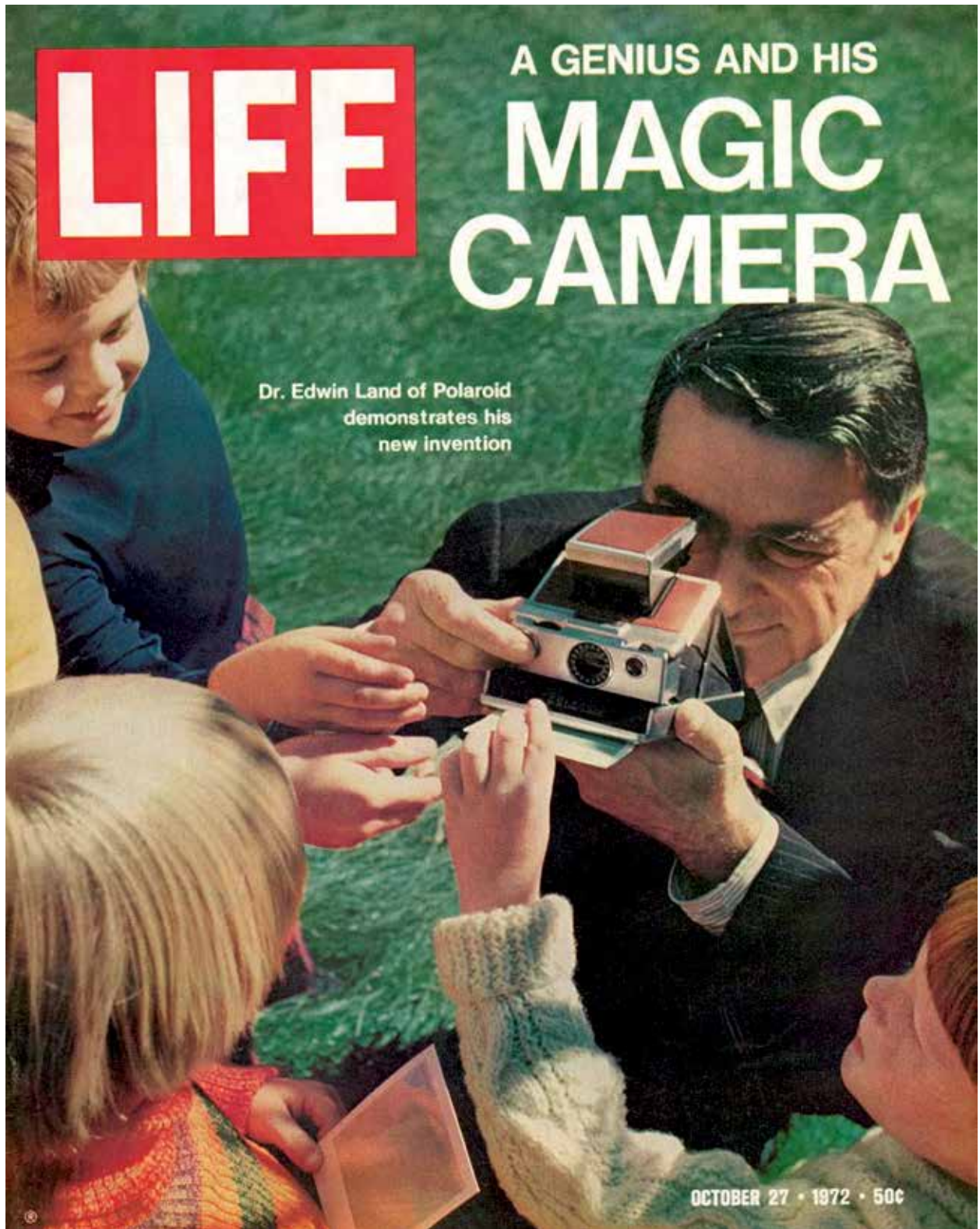
Kluczowym wnioskiem badaczy analizujących *casus* nierozpoznania fotografii okazał się językowy charakter obrazów fotograficznych, które – choć wydają się powszechnie czytelne – wymagają od odbiorcy nauki, zrozumienia gramatyki fotograficznego języka<sup>15</sup>. Podczas gdy mieszkańcy Europy i Ameryki przeświadczeni o skrajnym realizmie i zarazem uniwersalnej czytelności fotografii w istocie uczą się fotograficznego języka nieświadomie, mając z nim do czynienia od najmłodszych lat życia, w wypadku kultur nieznających zachodniej cywilizacji konieczny jest proces przeszkolenia polegający na wspomnianych już ostensywnych gestach. To właśnie za ich pomocą „analfabeci wizualni” stają się alfabetami zdolnymi odczytać podstawowe komunikaty zapisane na fotograficznych przedstawieniach. Zgodnie ze współczesną teorią mediów pod pojęciem komunikatów rozumiem tutaj proces wysyłania i otrzymywania wiadomości – transferu informacji, ale i wpływu tych wiadomości na odbiorcę<sup>16</sup>. Takie komunikaty pojawiają się dopiero po krótkim kursie czytania fotografii; przed nim do odbiorcy nie docierają żadne informacje, a trzymany w jego rękach przedmiot nie ma na niego wpływu. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na wartościujące pojęcie „analfabety”, które – pojawiając się w kontekście różnych tekstów – ma wydźwięk poniżający i wskazywać może na niewiedzę lub brak umiejętności badanego i związaną z tym konieczność nauki, oznaczającej przyjęcie zachodnich standardów doświadczania świata.

Nawet krótka nauka czytania fotografii nie gwarantuje pełnego zrozumienia zawartości fotografii, a to samo zdjęcie może być odczytywane w inny sposób przez przeprowadzającego doświadczenie antropologa i uczestniczącego w nim tubylca nieobebranego z technologią innych rejonów świata. Robert Logan, który skupiał się na roli mediów w kulturze Zachodu, podkreślił, że każdy widz lub czytelnik, wnosząc swoje doświadczenia i rozumienie, przekształca zawartość komunikatów, dopasowując je do własnych potrzeb i zdolności<sup>17</sup>. Innymi słowy, odczyt informacji przekazywanych przez media wszelkiego rodzaju warunkowany jest umiejętnościami i wiedzą odbiorcy,

a także kontekstem powstania komunikatu. Za skrajnymi różnicami dzielącymi ludzi określanych mianem „wizualnych analfabetów” i przeprowadzających fotograficzne doświadczenie antropologów, podróżników czy artystów, podążają więc biegunowe wręcz odmienności odczytu.

Podjmując krytyczny dialog ze zjawiskiem „alfabetyzmu wizualnego”, zajmujący się nim badacze coraz częściej podają w wątpliwość językowy charakter obrazów w ogóle. I tak na przykład James Elkins zwrócił uwagę na oksymorniczny charakter samego pojęcia „wizualnej czytelności” (ang. *visual literacy*), którego pierwszy człon odnosi się do czynności patrzenia, a drugi do umiejętności czytania<sup>18</sup>. Także William J.T. Mitchell przeciwstawiał nienaturalną i wymagającą nauki umiejętność czytania naturalnej umiejętności widzenia<sup>19</sup>. W tej kwestii amerykański badacz kultury wizualnej posłużył się metaforą oprogramowania komputerowego, które musi być zainstalowane, by umożliwić systemowi odczytanie danych niedostępnych wcześniej. Odpowiednikiem oprogramowania, o którym tutaj mowa, byłoby w wypadku omawianego doświadczenia przysposobienie niezapoznanego z fotografią człowieka do jej odczytu. Okazuje się jednak, że tego typu oprogramowanie nie tylko poszerzy umiejętności człowieka, ale raczej przesunie ośrodek percepcji na zupełnie inną sferę zmysłową. Wtedy właśnie wizualne i językowe wartości zdominują materialną, dotykową i zapachową istotę fotografii. Rozwijając wspomnianą przez Mitchella metaforę oprogramowania, należałoby dodać, że sam software, choć wygląda identycznie w trakcie instalacji, może zupełnie odmiennie działać w zależności od parametrów komputerów, monitorów i wszelkich połączonych z nim sprzętów. Podobnie jest z ludźmi, którzy po krótkiej lekcji czytania fotografii wciąż będą czytali je przez pryzmat otaczających ich kontekstów, własnej wiedzy i dotychczasowych doświadczeń.

Dematerializacja rzeczowego wymiaru zdjęć, która staje się naturalną konsekwencją przeniesienia ciężaru na językowe właściwości fotografii, poddawana bywa krytyce przez współczesnych badaczy, reprezentujących nowe studia materialne i badania nad rzeczami, wyraźnie odrzucających dominację narratywnych i tekstualnych odczytów na rzecz powrotu do badania materialności<sup>20</sup>. Jak pisała Ewa Domańska, „nowe studia materialne wskazują na sprawczość rzeczy, podkreślając fakt, że obiekty nie tylko istnieją, ale i mają potencjał performatywny”<sup>21</sup>. Dla współczesnych badaczy istotne staje się pośrednictwo rzeczy (ang. *agency of things*) i technologii, których cechy materialne i oddziaływanie zewnętrzne spychane były zwykle na margines dyskursu wokół mediów. W wypadku polaroidów znaczące powinny więc stać się również materialne właściwości obiektu fotograficznego będącego nie tylko komunikatem i językowym opisem, ale i przekazywaną z rąk do rąk rzeczą, auratyczną pamiątką, rekwizytem czy nawet agentem kolonizacji. Język i materia wymuszają bowiem odmienne rygory odbioru. Zgodnie



Il. 2. Okładka magazynu „Life”, październik 1972.

Źródło: <https://www.life.com/arts-entertainment/early-polaroids-a-photographer-plays-with-the-sx-70/>.



z wykładnią Elizabeth Edwards i Janice Hart: „Doświadczenia samego obrazu nie należy zatem mylić z doświadczeniem przedmiotu, który znaczy, podobnie jak doświadczenia materialności nie należy mylić albo redukować do doświadczenia obrazu”<sup>22</sup>.

### Między językiem a materią

W większości opisów nierozpoznający fotograficznej rzeczywistości człowiek obraca fotografię na różne strony, nie potrafiąc zinterpretować znajdującego się na niej zapisu. Innymi słowy, zanim antropolog objaśni „wizualnemu analfabecie” sposób odczytywania fotografii i relację zarejestrowanych na niej obrazów ze światem rzeczywistym, fotografie w jego rękach posiadają wyłącznie przedmiotowy charakter. O ile dla przyzwyczajonego do polaroidów zachodniego antropologa istota medium tkwi zwykle w obrazie wywołanym chwilę po wykonaniu zdjęcia, rdzenny mieszkaniec Nowej Gwinei dostrzega wprawdzie jedynie przedmiot, doświadczany nie tylko wzrokiem, ale i dotykiem czy węchem. Fotografia więc – niczym wittgensteinowski rysunek królika-kaczki – postrzegana może być na jeden z dwóch różnych sposobów: albo jako niematerialny i doświadczany wzrokowo iluzyjny obraz, albo jako odczuwany dotykiem przestrzenny (obracany na różne strony) przedmiot. W tym kontekście nasuwają się skojarzenia z użytymi przez austriackiego filozofa porównaniami języka i szachów. Podkreślając różnice w doświadczeniu materialnych i językowych cech przedmiotów, Wittgenstein pisał: „Chodziło mi o to, że ta figura do gry zwie się «król», a nie ten oto kawałek drewna, który wskazuję”<sup>23</sup>. Zgodnie z jego wykładnią o języku mówimy bowiem „tak, jak o figurach szachowych, gdy podajemy dotyczące ich reguły gry, a nie opisujemy ich własności fizyczne”<sup>24</sup>. Z tej samej przyczyny, czytając książkę, podajemy się immersyjnej fabule, zapominając o papierze i tuszu. Podobnie jest z fotografiami; nieznający zachodnich narzędzi ludzie koncentrują się na podarowanym im przedmiocie, dostrzegając tylko papier i odcienie emulsji, a gdyby podać im pionka szachowego, odczytaliby go jako regularnie ukształtowany kawałek drewna.

W literaturze przedmiotu nie brakuje tekstów poświęconych przezroczystości fotografii, której skrajnie iluzyjny realizm niweluje fizyczną postać fotograficznej odbitki<sup>25</sup>. Zaznajomieni z regułami jej działania, oglądając zdjęcia, często patrzymy „przez” płaską powierzchnię (niczym przez okno), a nie „na” nią (o ignorowanym rewersie nie wspominając), nieświadomie rozszyfrowując trójwymiarową przestrzeń reprezentacji zapisanej na płaskiej odbitce. To właśnie umiejętności patrzenia przez „okno fotografii” uczą przyjeźdźni z Zachodu antropolodzy i podróżnicy, a nowo nabyte zdolności w pierwszej chwili niwelują materialny wymiar fotografii. W momencie gdy obdarowany polaroidem przez Carpentera rdzenny mieszkaniec Nowej Gwinei rozpozna siebie na odbitce, obracanie jej we wszystkie strony i badanie rewersu mija się z celem. Materialność polaroida (przedmiotu) zanika na rzecz języka; płaska mo-



Il. 1. Kadry z filmu *Sfabykowany krajobraz*, reż. J. Baichwal, 2006.



Il. 4. Paul Schoellhamer, Dzieci zafascynowane polaroidem, pokazywanym przez Johna Beyrle'a podczas wystawy *Photography USA*, Nowosybirsk 1977. Źródło: <https://www.wilsonquarterly.com/quarterly/the-lasting-legacy-of-the-cold-war/a-tribe-of-exhibit-people-american-guides-recall-soviet-journey>.

nochromatyczna powierzchnia papieru zmienia się w iluzijną przestrzeń obrazu; istota reprezentacji wylania się z głębi obrazu umieszczonej po drugiej stronie błyszczącej powierzchni fotograficznego lustra; wtedy też zapisany na fotografii portret staje się niepokojącym sobowtorem.

Zanik materialnego doświadczania przedmiotu, o którym tutaj mowa, dotyczy zresztą wielu fizycznych przedmiotów, narzędzi i technologii otaczających nas, dematerializujących się ze względu na przyzwyczajenie i oswojenie. Jak zauważył Richard S. Lewis, zupełnie inaczej postrzega samochód debiutant, który odbiera fizyczne elementy pojazdu znacznie intensywniej niż wykwalifikowany kierowca, odruchowo i niejako bezmyślnie używający różnych samochodowych funkcji<sup>26</sup>. W ten właśnie sposób większość otaczających nas współczesnych przyrządów, które wykorzystujemy w pracy czy w życiu, niejako zanika w trakcie użycia, na rzecz oferowanych przez siebie funkcji. Dlatego doświadczeni użytkownicy komputerowych klawiatur czy smartfonów w trakcie najwykleszych dziś czynności (wysyłanie wiadomości, czytanie, oglądanie filmów) nie zastanawiają się ani nad gestami palców, ani materialnymi właściwościami dotykanych rękami przedmiotów. Przedmiotowe narzędzie szybko staje się przezroczystym łącznikiem wiążącym człowieka z wirtualną i częstokroć językową rzeczywistością.

Z tej właśnie przyczyny w czasach powszechnej dostępności fotografii natychmiastowej przypadających na lata 60. i 70. doświadczenie polaroida było diametralnie różne w wypadku oswojonego z jego istotą obywatela

bogatych krajów Zachodu, który – stosując adekwatnie pejoratywne pojęcie – bywa „materialnym ignorantem”, i zamieszkującego Nową Gwineę „wizualnego analfabety”. O ile ten pierwszy traktować mógł proces wywoływania się zdjęcia za rutynowy sposób produkcji obrazów, o tyle w rękach nieznającego fotografii tubylca polaroidy budziły szok, czasami lęk lub niepokój, za którymi szły intensywne, wręcz fizyczne objawy. Opisując moment rozpoznania samego siebie na polaroidzie, Carpenter wspominał o zakrywaniu ust, pochylaniu głowy, napięciu mięśni brzucha<sup>27</sup>. Podobnie relacjonował zresztą kontakt przedstawicieli plemienia Biami z nieznanymi im lustrami, powodującymi paraliż i napięcie mięśni brzucha<sup>28</sup>. Lustra, podobnie jak fotografie, odgrywały znaczącą rolę w praktykach komunikacji międzykulturowej, która nie zawsze miała naukowe cele. Wyposażony w aparat do fotografii natychmiastowej zachodni naukowiec, artysta lub podróżnik używał często zdjęć jako prezentów, w procesie wymiany za materialne i niematerialne korzyści. Zanim zaczęto w ten sposób używać fotografii, obdarowywano miejscowych innymi budzącymi lęk i zachwyt przedmiotami, takimi jak chociażby lusterka.

### O (bez)wartościowości towarów wymiennych

Dwoistą naturę polaroidów, które są przedmiotami i językowymi nośnikami znaczeń, odzwierciedla praktyka rozdawania zdjęć. Technologia firmy Polaroid umożliwia

bowiem wytwarzanie fizycznych, fotograficznych prezentów, mających dla odbiorcy również nie tylko językowy charakter. Peter Buse, który opisał aparat Polaroida jako narzędzie do nawiązywania kontaktów, uznał rozdawanie fotografii za często konieczną wręcz praktykę, niejako nierozzerwalną z samym procesem fotografowania ludzi. Zgodnie z jego wykładnią: „Wielu używających polaroidów fotografów opisywało trudności z zatrzymywaniem dla siebie odbitek wychodzących z aparatu, ze względu na ich status gotowych prezentów”<sup>29</sup>. Rozdawanie polaroidów dotyczy zarówno użytkowników działających na terenie społeczeństw Zachodu, w których zdjęcia rozdysponowywane bywały w trakcie imprez różnego rodzaju, jak i podróżujących do różnych zakątków świata turystów obdarowujących polaroidami miejscowych. Nie muszą to być jednak kraje zamieszkałe przez nieznaną fotografią ludzi. W czasach zimnej wojny przybysze z krajów kapitalistycznych dystrybuowali polaroidy wśród członków rodziny i znajomych zamieszkujących któreś z państw bloku komunistycznego. W przeciwieństwie do prywatnych imprez organizowanych w bogatych krajach Zachodu, w trakcie których polaroidy mogły być rozdawane bezinteresownie, w sytuacji międzykulturowych kontaktów podarowana obcemu fotografia natychmiastowa stawała się towarem. Pojęcie towaru określa bowiem możliwość wymiany<sup>30</sup>.

Już na początku lat 60. antropolodzy byli świadomi korzyści wynikających z wykorzystania aparatów natychmiastowych. W branżowym czasopiśmie „Man” z 1963 roku pojawił się artykuł opisujący dwie podstawowe zalety aparatu Polaroid<sup>31</sup>. Prócz naukowych i badawczych funkcji fotografii natychmiastowej (polegających między innymi na rozpoznawaniu struktury badanej społeczności) podstawowa wartość używania polaroidów w terenie dotyczyła łatwego „zaprzyjaźniania się i zdobywania zaufania plemienia”<sup>32</sup>. Tradycyjne aparaty fotograficzne mogły bowiem budzić niepokój nieznaną fotografią miejscowych, a pojawiający się w ciągu minuty fotograficzny obraz rozwiewał ich obawy, ujawniając sposób działania nieznanego narzędzia. W tej kwestii rolę aparatów do fotografii natychmiastowej przejęły współczesne, wyposażone w ekrany sprzęty cyfrowe, dzięki którym analizowany przez antropologa albo fotografowany przez turystę człowiek może mieć wgląd w powstający materiał wizualny. Świadomi tych korzyści badacze reprezentujący różne dyscypliny naukowe robili zdjęcia natychmiastowe w celu zainteresowania nimi ludzi będących przedmiotem badań<sup>33</sup>, nawiązania z nimi współpracy lub zachęty do udostępniania informacji<sup>34</sup>. Rady dotyczące zabierania ze sobą aparatów do fotografii natychmiastowej ułatwiających produkcję natychmiastowych darów znalazły się nawet w przewodnikach dla turystów<sup>35</sup>. Tradycyjne fotografie powstałe w procesie negatywowo-pozytywowym wciąż lepiej nadawały się do celów naukowych, pozwalając na łatwą obróbkę i reprodukcję materiałów wizualnych. Jednakże polaroid spełniał rolę łatwego prezentu, osobistego

daru i zarazem ciekawego towaru wymienianego przez antropologów, ale i artystów czy podróżników, na informacje, a nawet artefakty. Natychmiastowe zdjęcia pomagały w nawiązywaniu komunikacji wszędzie tam, gdzie pojawiały się bariery językowe i kulturowe.

Niektóre dokumenty odnalezione przez Petera Buse’a w archiwach Polaroid Corporation potwierdzają przypadki nietypowych wymian barterowych. Przykładowo, pochodząca z Michigan studentka:

wymieniała polaroidowe fotografie na jedzenie, schronienie i transport w Afryce; turystka Catherine Motz używała ich w celu dotarcia do niedostępnych miejsc w Grecji; zawodowy fotograf Bill Burke fotografował Czerwonych Khmerów na negatywowo-pozytywowym filmie Polaroid, przekazując pozytyw rebeliantom, a negatyw zostawiając dla siebie; Spencer Nebel we wczesnym okresie postsowieckiej Rosji wymieniał odbitki za wódkę, zaproszenia na śluby, zwiedzanie kokpitów i jeszcze więcej wódki<sup>36</sup>.

Tym samym polaroidy pozwalały na przekraczanie granic, niwelowanie dystansu i zawieranie przyjaźni wśród obcych, nawet w potencjalnie niebezpiecznych sytuacjach. W końcu natychmiastowe fotografie gwarantowały dostęp do towarów i usług nieosiągalnych z różnych przyczyn. Powszechność stosowania polaroidów w podróźniczych i badawczych wyprawach miała wręcz wpływ na oczekiwania niektórych społeczności, wyraźnie dopominających się natychmiastowych fotografii w trakcie kolejnych wizyt zachodnich przybyszy<sup>37</sup>.

W podręcznikach dotyczących wykorzystania fotografii natychmiastowej, aparaty amerykańskiej korporacji opisywane są jako metoda służąca do „przełamania lodu” (ang. *ice breaker*), ale i „najłagodniejsza łapówka, którą można zaoferować osobie, z którą chcemy współpracować”<sup>38</sup>. Łapówki tego rodzaju rozdawano wśród nieznaną zachodniej technologii plemion, jak i w kontaktach ze świadomymi (choć zawsze biedniejszymi) społecznościami. Właśnie dlatego w czasach zimnej wojny podróżnicy odwiedzający kraje dawnego bloku komunistycznego zabierali ze sobą aparat Polaroid, za pomocą którego oczarować można było ludzi w najlepszym przypadku znających technikę fotografii natychmiastowej z popularnych filmów czy opisów prasowych<sup>39</sup>.

Pejoratywne pojęcie „łapówki” oddaje istotę procesu rozdawania zdjęć przedstawicielom niezachodnich społeczeństw przez pochodzącego z Ameryki lub Europy badacza, podróżnika lub artystę. Łapówkę stosuje się w celu wymuszenia i przekonania człowieka przez osobę korumpującą, która pragnie za jej pomocą osiągnąć własne korzyści. Łapówki najczęściej daje się tam, gdzie profity nie są możliwe do osiągnięcia w sposób legalny. W wypadku kontaktów międzykulturowych polaroidy stanowią formę łapówki, która pojawia się w sytuacjach nieistnienia wspólnego (ponadkulturowego) sprawiedliwego systemu



wymiany. W podręczniku poświęconym natychmiastowej fotografii Michael Freeman określił wręcz polaroidy „natychmiastową walutą”<sup>40</sup>. Przedstawiciele kultur nieznanymi systemów monetarnych traktowali je jako wartościowe prezenty, a w sytuacjach gdy miejscowi znali już wartość zachodnich pieniędzy, mogły okazać się niewystarczające<sup>41</sup>. Osobą, która uzyskuje większe korzyści z polaroidowego przekupstwa, staje się zwykle przybysz z Zachodu antropolog lub podróżnik. Otrzymujący łapówkę natomiast nie jest świadomy ponoszonych strat z tak przeprowadzonej wymiany. Wartość łapówki jest bowiem mniejsza niż korzyści z niej wynikające. Do kwestii strat wynikających z używania polaroidów wśród nieznanymi zachodnich wytworów plemion powrócę jeszcze w dalszej części tekstu.

Tradycja rozdawania niskowartościowych rzeczy, pełniących funkcję opisanych tu łapówek, w praktyce podróżniczej i badawczej jest znacznie starsza niż aparat do fotografii natychmiastowej. Zarówno popularna, jak i naukowa literatura przedmiotu obfitują w przykłady posługiwania się różnymi rzeczami, przywożonymi i rozdawanymi w odwiedzanych krajach właśnie w celu zjednięcia sobie miejscowej ludności. Biali przybysze zabierali ze sobą zarówno utylitarne (choć z reguły tanie) przedmioty (np. noże, naczynia), jak i zupełnie bezwartościowe gadzety (szklane paciorki) lub „bombki, bibeloty, koraliki, lusterka”<sup>42</sup>, które pełniły wspomnianą już rolę „lodołamaczy”. W drugiej połowie XX wieku do tej drugiej kategorii rzeczy dołączyły właśnie polaroidy, które – bezwartościowe w rękach antropologa czy podróżnika – zmieniały swoją rangę w rękach autochtonów.

Ambiwalentną istotę polaroidowego zdjęcia, będącego bezwartościową rzeczą lub cennym подарunkiem, dobrze obrazują sceny z dokumentalnego filmu poświęconego postaci kanadyjskiego artysty Edwarda Burtynsky’ego *Sfabrykowany krajobraz*<sup>43</sup> [il. 1], w którym pokazany został proces powstawania fotograficznego cyklu na temat wpływu przemysłu na środowisko naturalne oraz ciężkich warunków pracy ludzi w Chińskiej Republice Ludowej. W jednej ze scen asystent Burtynsky’ego steruje grupą dzieci, przygotowując ją do pozowania na tle ogromnego wysypiska odpadów przemysłowych. W tym czasie skoncentrowany na swoim sprzęcie fotograf wykonuje testowy polaroid, aby sprawdzić światło i kompozycję, po czym przekazuje go dzieciom, które – uszczęśliwione prezentem – zaczynają się przepychać, walcząc o utrzymanie w rękach zdjęcia. W ten sposób bezwartościowy testowy polaroid pozwolił mu przełamać bariery kulturowe, zjednać (i poniekąd wykorzystać) miejscowych, ale i osiągnąć cel w postaci wykonania negatywu fotografii; matrycy potrzebnej do naświetlenia odbitki potencjalnie sprzedawanej później zachodnim kolekcjonerom za kilka lub kilkanaście tysięcy dolarów. Bezwartościowy polaroidowy pozytyw, który mógł posłużyć Burtynsky’emu co najwyżej jako tak zwana wglądówka, stanowi w tym wypadku produkt uboczny procesu fotografowania. Po krótkim oglą-

dzie staje się niepotrzebnym śmieciem i zarazem idealnym prezentem dla dzieci pozujących dla zachodniego fotografa na stosie odpadów technologicznych. Inaczej mówiąc, to, co zwykle lub wręcz śmieciowe dla zachodniego przybysza, urasta do rangi cudownego daru w rękach Innego. Podarowany autochtonom śmieć stać się może niezwykłą, osobistą i pojedynczą pamiątką; świadectwem odegranego przed nim technologicznego spektaklu. W zamian za śmieci tego rodzaju dzieci odegrały inny spektakl, odpowiadający tezom fotografa na temat „śmieciowego” statusu człowieka w odległych od Zachodu i eksploatowanych przez kapitalizm częściach świata.

Technologiczny spektakl stanowi kolejną cechę fotografii natychmiastowej, która umysławia różnice w kontaktach ludzi reprezentujących kontrastujące kultury. Nie dotyczy to wyłącznie skrajnych przypadków, polegających na zderzeniu zachodnich przybyszów z „analfabetami fotograficznymi”, ale i wszelkich sytuacji, w których proces powstawania polaroidów dzieje się na oczach ludzi nieznanymi z zasadami tego medium. Dlatego właśnie polaroidy, podobnie jak wiele innych kapitalistycznych zdobyczy technologicznych, pozwalały na oczarowywanie mieszkańców krajów dawnego bloku komunistycznego. Tam gdzie zachodnie śmieci (puszki po napojach, puste opakowania różnego typu) były przedmiotem zbieractwa, nabierając specyficznej wartości w przestrzeni obcej kultury, wszelkie nieznanne technologie (na przykład znacznie bardziej zaawansowane technicznie samochody, kinowe efekty specjalne, sprzęt wideo) budziły podziw i zainteresowanie miejscowych. Stosowanie polaroidów w wypadku podróży i antropologicznych badań terenowych stanowi kontynuację długiej tradycji, w której z jednej strony wykorzystywano odmienny status nieznanymi wśród autochtonów rzeczy (paciorków, narzędzi, a także fotografii), a z drugiej – szczególne cechy samego spektaklu technologicznego, odgrywanego na oczach miejscowych. Zanim badane przez antropologów społeczności zetknęły się z samolotami, bronią palną, sprzętami elektronicznymi, miejscowych oczarowywano, na przykład za pomocą bliskich fotografii przyrządów, takich jak chociażby latarnia magiczna<sup>44</sup>. Przystrojone i znane w kulturze Zachodu instrumenty, których istota działania opierała się na naukowych podstawach, niewytłumaczalne w obcych kulturach nabierały szczególnego, magicznego znaczenia, umacniając poczucie kulturowej wyższości operujących nimi przybyszy. W ten właśnie sposób przybysz z Zachodu podróżnik urastał do rangi magaika.

### **Przedmiot zwykły / przedmiot magiczny**

Pojęcie magii i cudowności, które pojawiło się w kontekście mechanicznych obrazów już w pierwszych chwilach ich istnienia<sup>45</sup>, w szczególny sposób określa istotę fotografii natychmiastowej. Świadczy o tym chociażby nagminna obecność „magii” w tytułach publikacji poświęconych polaroidom<sup>46</sup>. Natychmiastowe obrazy wyłaniają się na oczach ludzi, którzy – nie mając doświadczeń z trady-

cyjną ciemnią fotograficzną – oczarowani są przebiegiem procesu. Oglądający premierową konferencję poświęconą wynalazkom Edwina Landa traktowali efekt wynalezionej przez niego techniki fotograficznej jako rodzaj sztuczki, przypominającej działania iluzjonisty, a zahipnotyzowana publiczność tłoczyła się, pragnąc jak najszybciej wejść w posiadanie polaroidów<sup>47</sup>. Buse wspominał jednego z obserwatorów wydarzenia, który porównał Landa do czarodzieja wyjmującego na scenie królika z kapelusza<sup>48</sup>. Prawie ćwierć wieku później, w momencie debiutu kolorowego procesu SX-70, na okładce czasopisma „Life” pojawiła się fotografia przedstawiająca Landa fotografującego zafascynowaną polaroidem grupę dzieci, które zniecierpliwione prawie wyrwują mu zdjęcie z aparatu<sup>49</sup> [il. 2]. Fotografii towarzyszył podpis: „Geniusz i jego magiczny aparat”. W przeciwieństwie do dzieci, dorośli widzowie oglądający spektakl iluzjonistyczny mają świadomość nieprawdziwości przeprowadzanych na scenie pokazów, opartych na wykorzystujących złudzenie przyrządach, podobnie jak widząc sposób działania polaroidów, wiedzą, że stoi za tym nauka i technologia. Inaczej jest w wypadku konfrontacji polaroidowego spektaklu z nieznanymi fotografii plemionami, które częściej niż społeczeństwa zachodnie ulegają wierzeniom magicznym. Intensywność wrażenia cudu wynikającego z uczestniczenia w spektaklu fotografii natychmiastowej zdaje się wzrastać proporcjonalnie do oddalenia od centrów zachodniego świata – północnej Ameryki i zachodniej Europy. Opisy tłumów zniecierpliwionych odbiorców z drugiego lub trzeciego świata, którzy niczym dzieci z okładki „Life” nie mogą doczekać się wzięcia polaroida do ręki, przenikają literackie i naukowe opisy, a także fotograficzne i filmowe przedstawienia kontaktu Innego z obcą mu technologią firmy Polaroid.

Przeprowadzane przez Carpentera doświadczenia polegające na zderzeniu rdzennych mieszkańców Nowej Gwinei z polaroidami i innymi nowoczesnymi mediami (np. magnetofonem czy kamerą wideo) zostały udokumentowane w filmach, których fragmenty wmontowano w poświęconą amerykańskiemu badaczowi dokumentalną produkcję<sup>50</sup>. Widzimy na nich między innymi autochtonów z ciekawością oglądających polaroidy, podających sobie z rąk do rąk wykonane właśnie obrazy i w końcu – po kilku dniach od przeprowadzanych eksperymentów – chodzących z fotografiami pokazującymi ich samych przylepionymi do czoła [il. 3]. Carpenter opisał jednego z tubylców, który założył fotografię na czoło, obok pióropusza, oraz jego przyjaciół, którzy pozdrawiają go, przyglądając się odbitce<sup>51</sup>. Posługujący się polaroidem fotograf, który podróżuje po rejonach odległych od zachodniej kultury, przyjmuje rolę magika potrafiącego w nieznaną autochtonom sposób oddzielić ciało od jego zewnętrznej reprezentacji. Zrelacjonowane przez Carpentera uczucie lęku na widok polaroidów mogło być wywołane właśnie obawami przed rozdzieleniem ciała i jego przedstawienia. Nie bez przyczyny w wielu kulturach ludzie nie pozwalali się fotografować, obawiając się,

że wykonane im fotografie skradną duszę. W tym kontekście przyłączenie fotografii do czoła lub pióropusza autochtona poświadczają może pragnienie ponownego przyłączenia obrazu i reprezentacji. Dochodzi więc do utożsamienia osoby z przedmiotem, specyficznego złączeniem ze sobą rzeczy (*res*) i osoby (*persona*) – pojęć oddzielanych od siebie w prawie cywilnym, zgodnie z którym „osoby są podmiotem praw, podczas gdy rzeczy są przedmiotem praw”<sup>52</sup>. Fotografia-przedmiot staje się swego rodzaju cudownym talizmanem, powiązany z ciałem, które oznacza. Mając na uwadze dwoistość fotografii, która rozumiana była wprawdzie jako materialna rzecz, a później językowy komunikat, w ostatnim etapie dochodzi do powrotu zdjęcia do roli przedmiotowej (magicznego amuletu, fizycznej ozdoby), fizycznego związania przedmiotu z konkretną i jednostkową postacią.

Postrzeganie polaroidów jako magicznych rzeczy przenika również wyobrażenia z kultury popularnej. Nie bez przyczyny mieszkanka andyjskiej wioski przedstawionej w fabularnej produkcji filmowej pod znaczącym tytułem *Madeinusa* traktuje podarowany jej przez przybywającego z miasta niebieskookiego *gringo* polaroid jak amulet, wieszając go na własnej szyi<sup>53</sup>. W tej materii warto zwrócić uwagę na indywidualność rozdawanych ludziom polaroidów, które zazwyczaj odnoszą się do nich samych, stanowiąc osobistą rzecz, reprezentującą właściciela fotografii. Indywidualizm, o którym tutaj mowa, stał często w sprzeczności z kolektywnym statusem człowieka zarówno w wielu nieznanymi zachodniej cywilizacji wioskach, jak i nawet w promujących kolektywizm społeczeństwach krajów socjalistycznych. W wypadku badanych przez Carpentera Nowogwinejczyków zobaczenie siebie na polaroidzie miało wpływ na ich postrzeganie siebie w świecie. Jak pisał amerykański antropolog: „Ich rozum i wrażliwość, uwolnione od plemiennych ograniczeń, stworzyły nową tożsamość: prywatną jednostkę. Po raz pierwszy każdy człowiek widział siebie i swoje otoczenie wyraźnie i postrzegał je jako niezależne”<sup>54</sup>. W ten właśnie sposób będące materialnymi przedmiotami polaroidy stały się aktywnymi i pełnoprawnymi uczestnikami „procesu tworzenia rzeczywistości”<sup>55</sup>. Opozycji kolektywny / indywidualny odpowiada również dualizm wynikający z różnic podejścia podróżnika / badacza i obdarowanego polaroidem tubylca. O ile dla pierwszego fotografia dotyczy często anonimowej osoby, przedstawiciela szerszej grupy osób (np. plemienia), o tyle dla przyszłego posiadacza zdjęcia przyjmuje ono wyłącznie osobisty charakter.

W tej materii zachodzi więc wspomniane przez Igora Kopytoffę odtowarowanie przedmiotu. Podczas gdy w rękach zachodniego przybysza polaroid stanowi wymienny towar, dla mieszkańca nieznanymi zachodniej kultury rejonów świata obraz fotograficzny może stać się osobistym, magicznym przedmiotem, który osiąga ten status przez cudowny (nieznany, zarazem zaskakujący i niewytłumaczalny) proces powstania obrazu, przez swoją niezwykłość i niecodziennność, za sprawą wyjątkowości samej fotogra-

fii (nieznanego w wielu kulturach systemu opisu świata), a nawet przez bezpośredni związek z uwiecznionym człowiekiem. Używając dychotomii zastosowanej przez Kopytoffę<sup>56</sup> – towar staje się częścią świata sacrum; zachodzi ujednostkowanie przedmiotu wyłączonego z obiegu wymiany i naznaczonego aurą spotkania z zachodnim cudotwórcą. W ten właśnie sposób natychmiastowa fotografia stać się może – wbrew teorii Waltera Benjamina – auratywnym obiektem, cudownym, niepowtarzalnym i jednostkowym przedmiotem, pojedynczym amuletem współuczestniczącym w praktykach kulturowych<sup>57</sup>. Dwoistość funkcjonowania fotografii w kontrastujących kulturach określają więc kolejne dualizmy – wymiennego towaru i ujednostkowanego przedmiotu; użytecznego przedmiotu i wyrwanej z użyteczności pamiątki; realnego obiektu i magicznego amuletu; fotografii-reprodukcji i auratywnego obrazu.

Podzielający poglądy Marshalla McLuhana badacze narzędzi komunikacji podkreślają, że we współczesnych społeczeństwach zachodnich media mają możliwość kształtowania rzeczywistości. Jednakże polaroid trafiający w ręce osoby zupełnie niezaznajomionej z zachodnią cywilizacją zamiast realności budzić może nad-realne (magiczne) doznania. W spolaryzowanych czasach zimnej wojny w mniejszym stopniu oczarowaniu podlegali uczestnicy tego rodzaju spektakli z krajów objętych reżimem komunistycznym. Zwykle dla Amerykanów zdjęcia zamiast realności wywoływały w obywatelach PRL-u czy ZSRR hiperrealne wrażenie, wywołane kontaktem z nieosiągalnym luksusem towarów zachodnich, niedostępnością rzeczy, kolorami i obcą szybkością procesu powstawania obrazu<sup>58</sup>. W dobie Polski Ludowej ze względu na ceny i polityczną niepoprawność wszelkich rzeczy pochodzących z krajów kapitalistycznych dostęp do polaroidów i innych luksusowych rzeczy importowanych z Zachodu mieli głównie majątniejsi członkowie partii. Dlatego właśnie w Polsce polaroidem dysponował Edward Gierek, a na komunistycznej Kubie Fidel Castro z pasją fotografował aparatem Polaroid, całkowicie niedostępnym wśród statystycznych obywateli państwa stłamszonego totalitarnym reżimem, w którym wszelka cyrkulacja zagranicznych towarów podlegała kontroli i ograniczeniom. Zarysowany tutaj dualizm określa różnice w podejściu do rzeczy, które dostępne dla ludzi będących u władzy stanowią niedostępne sacrum w przestrzeni zwykłych obywateli. W tej materii Kopytoff wspomina o historycznych *casusach* wyłączenia niektórych obiektów (głównie zwierząt) z obrotu towarowego przez monarchów różnych krajów<sup>59</sup>. Dekrety i zarządzenia zabraniające handlu i monopolizujące konkretne przedmioty wpływały na przemianowanie towarów w sakralne i ujednostkowane nietowary. Dla obywateli krajów socjalistycznych niedostępność zachodnich przedmiotów (w tym niezwykle drogiej fotografii natychmiastowej) czyniła z nich więc ujednostkowane przedmioty sacrum kojarzonego z władzą. A jeśli już polaroidy trafiły do rąk mieszkańców któregoś z komunistycznych krajów, to

konsekwencje takiego spotkania mogły mieć kulturowe i polityczne konsekwencje.

## Imperium i barbarzyńcy

Zgodnie z nader często powtarzanym mitem aparat do fotografii natychmiastowej wymyślił Edwin Land w odpowiedzi na niecierpliwość córki Jennifer, niemogącej się doczekać zobaczenia wakacyjnych fotografii wykonanych w trakcie urlopu w amerykańskim Santa Fe<sup>60</sup>. Głównym zadaniem tej opowieści wydaje się ustanowienie fundamentów idei niewinnego urządzenia, które miało być używane przez rodzinnych fotografów w kontekście bez troskłej zabawy. Jednakże – niejako wbrew intencjom wynalazcy – sposoby wykorzystywania aparatów natychmiastowych często nie miały już nic wspólnego z niewinnością dziecięcej ciekawości i bez troską zabawy rodzinnego fotoamatora. Przekonujących przykładów dostarcza chociażby zaangażowanie produktów amerykańskiej korporacji w politykę apartheidu; biali obywatele Republiki Południowej Afryki kontrolowali za pomocą polaroidów czarnoskórych, którzy – nie posiadając przy sobie specjalnie dla nich wykonywanych dowodów tożsamości – narażali się na surowe kary rządzących<sup>61</sup>. Przypadek, o którym tutaj mowa, stanowi kolejny przykład funkcjonowania zachodniego instrumentu fotograficznego na styku różniących się kultur i społeczności. Aparat firmy Polaroid pojawił się w przestrzeni granicznej, określając relacje pomiędzy będącym u władzy białym kolonizatorem i podległym mu Innym.

Choć tego rodzaju zastosowanie polaroidów wydaje się przeczyć ideom samego wynalazcy, to jednak wymyślona w czasach II wojny światowej technologię fotografii natychmiastowej, której najlepsze lata zbiegają się z okresem zimnej wojny, postrzeć można jako swoiste dziecko czasów imperialnych konfliktów, biegunowych napięć, w których jako oczywistość traktowano również wykładnię o technologicznej dominacji Zachodu nad resztą świata. Zwiastunów zastosowania polaroidów w praktykach zawłaszczania i dominacji nad innymi kulturami doszukać można się zresztą w kontekstach towarzyszących narodzinom idei aparatu do fotografii natychmiastowej. Przyglądając się rzadko wspomnianym okolicznościom wymyślenia polaroidów, dowiadujemy się na przykład o wystroju wynajętego przez wynalazcę na czas pamiętnego rodzinnego urlopu domku w Santa Fe, oferującego atrakcyjną mieszankę „dywanów Navajo, ceramiki Acoma, hiszpańskich kolonialnych figurek świętych [org. *santos*] i mebli Chippendale”<sup>62</sup>. Natomiast jedna z wykonanych tego dnia fotografii, której zobaczenia tak bardzo nie mogła się doczekać trzyletnia Jennifer Land, przedstawiała Indiankę sprzedającą białym turystom biżuterię i ceramikę pod kolonialnym budynkiem Pałacu Gubernatorów<sup>63</sup>. Innymi słowy, Edwin Land, będący uznanym amerykańskim wynalazcą, zachodnim geniuszem technologicznym, majątnym przedsiębiorcą i doradcą militarnym prezydenta USA, wymyślił fotografię natychmiastową, celebrując

rodzinną bez troskę w kolonialnym otoczeniu, a wykonane przez jego córkę zdjęcie stanowi podręcznikowy wręcz przykład dokumentowania Innego przez białych turystów; zastosowania fotografii na styku kontrastujących kultur. Właśnie w tych rolach i kontekstach występuje później fotografia natychmiastowa.

Jak twierdzą krytycy zachodniocentryzmu, w myśl imperialnych i kolonialnych strategii od wieków biali transportowali zachodni postęp do ciemnych (mniej oświeconych) części świata<sup>64</sup>. Sprzęt do natychmiastowych fotografii – będący narzędziem spektaklu technologicznego i zarazem instrumentem produkcji wymiennych towarów, skutecznych łapówek magicznie transponowanych w auratywne pamiątki – wpisywał się w tradycję imperialnej i kolonialnej migracji zachodnich przedmiotów. Polaroidy nie tylko przełamywały bariery językowe i międzykulturowe, zaistniałe pomiędzy białym i Innym, przyjezdnym podmiotem i uprzedmiotowionym autochtonem, ale funkcjonowały też jako narzędzie kulturowego podboju „barbarzyńskiego” świata, instrument pozwalający na zaznaczenie technologicznej wyższości Ameryki, narzędzie kulturowego osvajania i zawłaszczania wszelkich marginesów. Prócz roli komunikacyjnej, pozwalającej na nawiązanie kontaktów w sytuacji barier językowych, polaroidy stały się agentami kultury Zachodu, za pomocą których przemycać można było amerykański sposób postrzegania rzeczywistości.

Carpenter, który pośród różnych technologicznych instrumentów wykorzystywał aparaty Polaroid w badaniach terenowych, pragnął wprawdzie dowiedzieć się czegoś o samych kulturach, oczekując odmienności sposobów wykorzystania kamer filmowych, dyktafonów czy sprzętu fotograficznego. Nagrywane przez tubylców filmy i rejestrowane zdjęcia były jednak rozczarowujące, nie różniąc się zbytnio od znanych antropologowi obrazów. Stąd konstatacja antropologa na temat przeprowadzonego doświadczenia, które zamiast o badanej kulturze, więcej mówi o medium samym w sobie<sup>65</sup>. Carpenter, który notabene współpracował z jednym z najbardziej rozpoznawalnych badaczy mediów, Marshalllem McLuhanem, doszedł w końcu do radykalnej opinii, zgodnie z którą „potężne media połykają kultury”<sup>66</sup>. Dotyczy to zarówno zaistnienia przeróżnych mediów w społecznościach niewinnych plemion, jak i bliższych Zachodowi ludzi, bezpowrotnie zmieniających się za sprawą kontaktów z wszelkimi środkami przekazu. Świadomy negatywnych skutków pracy antropologa amerykański badacz stwierdzał, że „używamy mediów do zniszczenia kultur, ale wprawdzie używamy mediów tworząc fałszywy zapis tego, co zamierzamy zniszczyć”<sup>67</sup>, a używane przez antropologów narzędzia rejestracji stają się jednym z instrumentów okradania badanych przez nich społeczności<sup>68</sup>. W przypadku nieznaną zachodniej cywilizacji społeczeństw narzędziami wchłaniania, a przede wszystkim niszczenia obcych kultur stają się nie tylko media i technologie, ale nawet zwykłe rzeczy przywożone z kultury zachodniej. Carpenter opisywał gwałtowne transformacje, jakie zachodziły w przestrzeni dziewiczej wioski, której mieszkańcy – za sprawą kontaktów z wyposa-

żonymi w aparaty Polaroid antropologami – bezpowrotnie zmieniali się, przyjmując zachodnie praktyki<sup>69</sup>. O podobnie destrukcyjnym wpływie białych przybyszy opowiada krótka etiuda filmowa Wernera Herzoga *Dziesięć tysięcy lat starsi* z 2002 roku<sup>70</sup>, w której plemię zamieszkujące południową Amerykę na przestrzeni kilku lat uległo radykalnej transformacji, przejmując od przybyszy sposoby ubierania, technologie, ale i praktyki seksualne czy też nieznaną im wcześniej chorobę. Każdy kontakt zachodnich najeźdźców z nieznanymi cywilizacji Zachodu ludźmi wywoływał więc nieodwracalną lawinę konsekwencji. W tym kontekście warto powrócić również do wspomnianego powyżej mitchellovskiej metafory oprogramowania, które po wgraniu pomaga „wizualnemu analfabecie” zrozumieć język fotografii. Jak się okazuje, oprogramowanie – o którym tutaj mowa – to nie tylko usprawniający *software*, ale i destrukcyjny *malware* (wirus), infekujący ludzi, ich sposób postrzegania i doświadczania świata. Co więcej, każdy uznawany w społeczeństwach Zachodu za przełomowy wynalazek (pismo, druk, fotografia) wpływa nie tylko na rozwój człowieka, ale i na zatracanie niektórych umiejętności (pamięci, opowiadania czy rysowania).

Podczas gdy w wypadku antropologicznych wizyt w obszarach zamieszkałych przez nieznaną Zachodu plemiona trudno mówić o celowości infekowania wirusem Zachodu, w wypadku byłych krajów komunistycznych wszelkie innowacje technologiczne z USA przemycane były świadomie, z nadzieją na wywołanie zmian w mentalności ludzi żyjących w reżimach totalitarnych. Innymi słowy, fotografie natychmiastowe, podobnie jak sprzęty elektroniczne czy kultura popularna, były w czasach zimnowojennych wykorzystywane w rywalizacji dwóch zwaśnionych bloków państw<sup>71</sup>. Świadczą o tym na przykład liczne artykuły w docierającym do polskiego społeczeństwa czasopiśmie „Ameryka”, wyraźnie nakierowanym na zakrzewienie fascynacji Stanami Zjednoczonymi pośród tutejszych obywateli<sup>72</sup>. W ten sam sposób wykorzystywano fotografię natychmiastową, promując jej walory przy każdej możliwej okazji<sup>73</sup>. Masowe zainteresowanie specyficznymi właściwościami fotografii natychmiastowej, której przeprowadzany przez amerykańskiego przybysza technologiczny spektakl odgrywany był na oczach pochłoniętego magią polaroida tłumu, dobrze oddają dokumenty fotograficzne rejestrujące jedno z takich spotkań zorganizowanych podczas amerykańskiej wystawy fotograficznej w Nowosybirsku. W przeciwieństwie do dawnych narzędzi wykorzystywanych w imperialnej rywalizacji i konfliktach, nowe technologie (z polaroidem włącznie) stały się narzędziem alternatywnego, hybrydowego podboju.

Pośród przeróżnych instrumentów imperializmu fotografia natychmiastowa stała się niezwykle potężną bronią, która ze względu na magię, wciągający spektakl technologiczny, umożliwiała podkreślanie dominacji nad podbijanymi obszarami świata. W opisach i przedstawieniach zachowań turystów i fotografów pojawiających się w nieznaną fotografii natychmiastowej częściach





Il. 3. Kadry z filmu *Oh, What a Blow that Phantom Gave Me!*, reż. J. Bishop i H. Prins, 2003.

świata przebija poczucie dominacji, a nawet pogardy. Czasami ton imperialnej wyższości tkwi w nieuświadomionych niuansach językowych. Już August Zamoyski, który w swoich wspomnieniach opisał nierozpoznanie zawartości fotografii przez chłopca Lisieckiego, mówił o nim jako o „jednym z naszych fornali”<sup>74</sup> – bezwiednie podkreślając przedmiotową przynależność człowieka do majątku arystokratycznej rodziny Zamoyskich, przynależność, która w dzisiejszych czasach porównywana bywa do niewolnictwa<sup>75</sup>. Nieświadomi niepoprawności politycznej podróznicy sygnalizowali własne pragnienia edukowania technologicznie zacofanych rejonów świata, wymagających nawrócenia na zachodni sposób myślenia. Ponownie dotyczy to zarówno nieznających zachodniej cywilizacji plemion, jak i chociażby mieszkańców krajów byłego bloku komunistycznego. W jednej z pierwszych scen epatującego niebezpieczną nostalgią filmu *Time Zero: The Last Year of Polaroid*<sup>76</sup> Granta Hamiltona z 2012 roku amerykański fotograf Dan Weissman przywołał swoje wspomnienia z wizyty w Pradze jesienią 1989 roku, a więc w okresie upadku reżimu komunistycznego. Według jego relacji robił zdjęcia aparatem Polaroid na jednym z głównych placów turystycznych miasta, w związku z czym nagle został „oblężony [mobbed] przez dzieci”, które „nigdy w życiu nie widziały polaroidów”. Pozornie niewinny czasownik *mobbed*, którego użył w tym opisie, odnosi się także do angielskiego rzeczownika *mobb*, opisującego tłum w pejoratywnym znaczeniu tego słowa, na przykład tłum biedaków, plebejuszy. Negatywna ciekawość i nienasycona chciwość dzieci zmusiły go do rozdania wszystkich polaroidów, jakie miał. Podobne opisy można znaleźć w źródłach literackich. Na przykład opowiadanie *Magia polaroida* Judith Beck nawiązuje do jej podróży do komunistycznych Chin, kładąc nacisk głównie na napotkany na miejscu brud hoteli<sup>77</sup>. Bohaterka opowiadania zdecydowała się robić zdjęcia polaroidem i obdarowywać nimi miejscowych, gdyż rozdawanie zdjęć „to wspaniały sposób na nakłonienie ludzi do pozowania do scen, które chciałam sfotografować”<sup>78</sup>. Podekscytowane takimi prezentami lub magicznym geniuszem kapitalistycznego wynalazku tłumy ludzi okazały się jednak zbyt chciwe. Beck wspominała, że proces wymiany i przekupstwa zaczął się od zdjęć „cudownego dziecka”, a po chwili „kolejnego dziecka w ramionach ojca lub dziadka, kogoś bez zębów”<sup>79</sup>. Bohaterka opowiadania, która obdarowywała polaroidami „biedne”, „bezzębne” i „brzydkie” osoby, opisuje siebie nie tylko jako hojną dawkownicę, ale także jako nauczycielkę pośród słabo rozwiniętych ignorantów, mówiąc:

Nadszedł czas, aby nauczyć ich trochę amerykańskiego. „Polaroid!” – powiedziałam, uśmiechając się tak szeroko, że bałam się, że twarz mi pęknie. „Polaroid!”. Wskazałam na kartonowy obraz. Następnie zgodziłam się robić zdjęcia dzieciom, tak długo aż nie skończy się zapas filmów w aparacie, przy akompaniamencie powtarzanego „Polaroid!, Polaroid!”<sup>80</sup>.

Z jej opowieści wynika, że grupa smutnych ludzi, którym nie udało się zrobić zdjęcia, lub – jak sama ich nazywała – „horda miejscowych”, otoczyła później jej przyjaciół, krzycząc: „Polaroid! Polaroid! Polaroid!”. Wspomniana przez nią „horda” to kolejne niepoprawne politycznie słowo, które kiedyś odnosiło się do grupy mongolskich plemion, niegdyś określanych jako „barbarzyńskie”. Beck, podobnie jak Weismann, nieświadomie przyjął rolę zachodnich, kapitalistycznych zdobywców, którzy odwiedzają prymitywne kraje, używając polaroidów jako dobrodusznym czy wręcz charytatywnym datków, a nawet łapówek, aby pozyskać względy autochtonów postrzeganych jako ciemnych prymitywów. Dzięki kontaktom z amerykańskim przybyszem wyposażonym w aparat do fotografii natychmiastowej miejscowi mogli poznać wartość i wyższość amerykańskiej technologii.

Polaroidy, które bywały przedmiotami międzykulturowych transakcji wymiennych i korumpowania miejscowych, spełniają najczęściej funkcję agentów kultury amerykańskiej. Ponownie dotyczy to zarówno nieznaną cywilizacji zachodniej ludów, jak i obywateli biedniejszych rejonów globu. Polaroid, który – zgodnie z wykładnią badaczy – rozumieć można jako mikrokosmos idealnej Ameryki, łączący ideę, technologię, organizację, biznes, korporację, błyskotliwość, szybkość, kolorowość, szczerłość, niezawodność, konkurencyjność, postępowość i rozrywkę<sup>81</sup>, spełniał wręcz funkcję misjonarską, rozgłaszając pośród niepiśmiennych ludów dobrą nowinę o istnieniu lepszego świata. Natomiast w zniewolonych komunistycznym reżimem krajach fotografie natychmiastowe stawały się agentami sprzedającymi kuszące idee kapitalizmu, indywidualizmu i zbawczości USA. Sama firma Polaroid, która zawsze zajmowała się technologiami widzenia (reflektory samochodowe, polaryzowane szyby samolotów, szkła okularów, inwigilacja wojskowa), wpływała na sposoby postrzegania rzeczy i zjawisk. Natychmiastowe fotografie wychodzące z aparatów Polaroid potrafiły oddziaływać na sposób doświadczania świata nieznaną cywilizacji społeczności, a w wypadku obywateli krajów takich jak PRL uświadamiały istnienie alternatywnej (natychmiastowej, kolorowej, luksusowej, niedostępnej) rzeczywistości, kontrastującej z szarością i biedą totalitarnego pejzażu, w którym nic nie działało się natychmiast. Imperialne i kolonialne skutki używania fotografii natychmiastowej krystalizują się zatem zarówno w przypadku wszelkich, tak zwanych, „wizualnych analfabetów” czy też ludzi żyjących na marginesach bogatszych społeczeństw pierwszego świata, jak i w kulturze obywateli krajów komunistycznych – wschodnich Inných.

#### Przypisy

<sup>1</sup> Na temat tekstów poświęconych materialności fotografii zob. Elizabeth Edwards, Janice Hart, *Fotografie jako przedmioty. Wprowadzenie*, [w:] *Badania wizualne w działaniu:*

- antologia tekstów*, red. Maciej Frąckowiak, Krzysztof Olechnicki, Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 253–284.
- <sup>2</sup> Edmund Carpenter, *Oh, What a Blow That Phantom Gave Me!*, Holt, Rinehart and Winston, New York–Chicago 1973, s. 129.
- <sup>3</sup> Tamże.
- <sup>4</sup> Por. np. Everard Ferdinand im Thurn, C.M.G., *Anthropological Uses of the Camera*, „The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland” 1893, t. 22, s. 184–203.
- <sup>5</sup> Elizabeth Edwards, *Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition* [w:], *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*, red. Anita Herle, Sandra Rouse, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 121.
- <sup>6</sup> Melville J. Herskovits, *Man and his works: the science of cultural anthropology*, Alfred A. Knopf, New York 1956, s. 381.
- <sup>7</sup> Tamże.
- <sup>8</sup> Allan Sekula, *O wynalezieniu znaczenia fotografii*, [w:] tegoż, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 9–38.
- <sup>9</sup> Terence Wright, *Fotografia: teorie realizmu i konwencji*, przeł. Sławomir Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 3–4, s. 24–32.
- <sup>10</sup> Nigel Barley, *Niewinny antropolog*, przeł. Ewa T. Szylar, Prószyński i s-ka, Warszawa 1997, s. 108–109.
- <sup>11</sup> Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. Jan Zrański, PIW, Warszawa 1981, s. 56.
- <sup>12</sup> George Kubler, *Kształt czasu: uwagi o historii rzeczy*, przeł. Jacek Hołówka, PIW, Warszawa 1970, s. 115–116.
- <sup>13</sup> Minor White, *The Light sensitive mirage*, 1958, [w:] Vicki Goldberg, *Photography in print*, Simon & Schuster, New York 1981, s. 394–397.
- <sup>14</sup> August Zamojski, *Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu*, „Poezja” 1968, nr 2, s. 43.
- <sup>15</sup> Tematyka nierozpoznania fotograficznego obrazu stała się przedmiotem jednego z moich wczesnych artykułów. Por. Witold Kanicki, *Paradygmaty nieczytelności* [w:] *Interpretować fotografię. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Fundację „Ars Auro Prior”*, red. Magdalena Wróblewska, Zofia Jurkowlanec, Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki UW, Warszawa 2009, s. 104–113.
- <sup>16</sup> Richard S. Lewis, *Technology, Media Literacy, and the Human Subject: A Posthuman Approach*, Open Book Publishers, Cambridge 2021, s. 28, 31.
- <sup>17</sup> Robert K. Logan, *McLuhan Misunderstood: Setting the Record Straight*, Toronto 2013, s. 76. Informacja za R. S. Lewis, *Technology...*, dz. cyt., s. 34.
- <sup>18</sup> James Elkins, *Introduction* [w:] *Visual Literacy*, red. James Elkins, Routledge, New York–London 2008, s. 1.
- <sup>19</sup> William John Thomas Mitchell, *Visual Literacy or Literary Visualcy?* [w:] *Visual Literacy*, dz. cyt., s. 13.
- <sup>20</sup> Ewa Domańska, *The Material Presence of the Past*, „History and Theory” 2006, t. 45, s. 337–348.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 339.
- <sup>22</sup> E. Edwards, J. Hart, *Fotografie jako przedmioty...*, dz. cyt., s. 257.
- <sup>23</sup> Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, par. 35, s. 29.
- <sup>24</sup> Tamże, par. 108, s. 72.
- <sup>25</sup> Por. Kendall L. Walton, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism* [w:] *Philosophy and photography: essays on the pencil of nature*, red. Scott Walden, Wiley-

- Blackwell, Malden 2007; w języku polskim: *Fotografia i filozofia: szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, przeł. Izabela Zwiech, Universitas, Kraków 2013.
- 26 R. S. Lewis, *Technology...*, dz. cyt., s. 64.
- 27 E. Carpenter, *Oh, What a Blow...*, dz. cyt., s. 129.
- 28 Tamże, s. 120.
- 29 Peter Buse, *The Camera Does the Rest: How Polaroid Changed Photography*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2016, s. 103.
- 30 Igor Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 249.
- 31 J. N. Peterson, N. Sebag-Montefiore, *A note on the use of the Polaroid land camera in the field*, „Man” 1963, t. 63, s. 58.
- 32 Tamże.
- 33 Ximena Bunster B., *Women and National Development: The Complexities of Change*, „Signs” 1977, t. 3, nr 1, s. 280.
- 34 Sarah Pink, *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Sage, London 2001, s. 65; John Collier, Jr., *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1967, s. 13.
- 35 Mylène Rémy, *Sénégal aujourd'hui*, éditions j.a., Paris 1984, s. 224, cyt. za: Mary B. Vogl, *Picturing Maghreb: literature, photography, (re)presentation*, Rowman & Littlefield, Lanham 2002, s. 23.
- 36 P. Buse, *The Camera...*, dz. cyt., s. 37.
- 37 Jay Prosser, *Light in the Dark Room: Photography and Loss*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2005, s. 153.
- 38 Michael Freeman, *Instant film photography: A creative handbook for Polaroid, instant film, and convertible cameras*, Salem House, London–Sydney 1985, s. 118. Szerzej omówione w: P. Buse, *The Camera...*, dz. cyt., s. 113.
- 39 Na temat specyficznych właściwości materiałów Polaroid w PRL-u zob. Witold Kanicki, *Wacław Nowak: Polaroid – fotografia z importu*, Wydawnictwo Wolno, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Lusowo–Poznań 2021.
- 40 M. Freeman, *Instant film...*, dz. cyt., s. 118.
- 41 Jeffrey Jay Foxx, *Photography: Delicate Subjects*, „Archaeology” 1988, t. 41, nr 2, s. 66–67. Autor opisuje sytuację, w której polaroidy nie zadowolily miejscowych, żądających od przybyszy pieniędzy.
- 42 Anne McClintock, *Soft-soaping empire: commodity racism and imperial advertising*, [w:] *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*, red. Jon Bird i in., Routledge, New York 2005, s. 145.
- 43 *Sfabrykowany krajobraz*, reż. Jennifer Baichwal, 2006. Dyskusyjne użycie polaroida w tej produkcji filmowej stało się przedmiotem rozważań Rogera Hallasa; Por. Roger Hallas, *A Medium Seen Otherwise: Photography in Documentary Film*, Oxford University Press, Oxford 2023, s. 130–133.
- 44 E. Edwards, *Performing Science...*, dz. cyt., s. 121.
- 45 Zob. np. Douglas R. Nickel, *Talbot's natural magic*, „History of photography” 2002, t. 26, nr 2, s. 132–140.
- 46 Por. Florian Kaps, *Polaroid: The Magic Material*, Frances Lincoln, London 2016; Peggy Sealfon, *The Magic of Instant Photography*, Van Nostrand Reinhold, New York 1983; Jen Altman, Susannah Conway, Amanda Gilligan, *Instant Love: How to Make Magic and Memories with Polaroids*, Chronicle Books, San Francisco 2012 i wiele innych.
- 47 Peter C. Wensberg, *Land's Polaroid: A Company and the Man who Invented it*, Houghton Mifflin, Boston 1987, s. 101.
- 48 P. Buse, *The Camera...*, dz. cyt., s. 131.
- 49 „Life”, October 1972.
- 50 *Oh, What a Blow that Phantom Gave Me!*, reż. John Bishop, Harald Prins, 2003.
- 51 E. Carpenter, *Oh, What a Blow...*, dz. cyt., s. 86.
- 52 E. Domańska, *The Material Presence...*, dz. cyt., s. 339.
- 53 *Madeinusa*, reż. Claudia Llosa, 2006.
- 54 E. Carpenter, *Oh What a Blow...*, dz. cyt., s. 131.
- 55 Ewa Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3 (57), s. 14.
- 56 Por. I. Kopytoff, *Kulturowa biografia...*, dz. cyt.
- 57 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 66–105. Dla niemieckiego filozofa cechy auratywne wiązały się z modernistycznym dziełem sztuki, a fotografia ze względu na reprodukcyjny charakter była ich pozbawiona.
- 58 Na temat hiperrealistycznego postrzegania fotografii w krajach byłego bloku komunistycznego zob. W. Kanicki, *Wacław Nowak...*, dz. cyt., s. 75–115.
- 59 I. Kopytoff, *Kulturowa biografia...*, dz. cyt., s. 258.
- 60 Krótka opowieść o niecierpliwości córki Landa wspomniana bywa w niemalże każdym tekście opisującym historię amerykańskiego wynalazku.
- 61 Zob. Eric J. Morgan, *The World Is Watching: Polaroid and South Africa*, „Enterprise & Society” 2006, t. 7, nr 3, s. 520–549.
- 62 P.C. Wensberg, *Land's Polaroid...*, dz. cyt., s. 82.
- 63 Tamże, s. 83.
- 64 Barbara Bush, *Imperialism and Postcolonialism*, Longman, Harlow 2006, s. 85.
- 65 E. Carpenter, *Oh, What a Blow...*, dz. cyt., s. 182.
- 66 Tamże.
- 67 Tamże, s. 99.
- 68 Tamże, s. 188.
- 69 Tamże, s. 130.
- 70 *Dziesięć tysięcy lat starsi*, reż. Werner Herzog, 2002, etiuda filmowa włączona do filmu *10 minut później: Trąbka* z 2002 roku.
- 71 Świadczy o tym między innymi słynna amerykańska wystawa w moskiewskim Parku Sokolnickim z 1959 roku, w trakcie której aparaty Polaroid pokazywano obok licznych zdobyczy technicznych i kulturowych USA. Por. P. Buse, *The Camera Does the Rest...*, dz. cyt., s. 122.
- 72 W propagandowym czasopiśmie „Ameryka”, wydawanym w Polsce od końca lat 50., regularnie publikowano artykuły, które dotyczyły zarówno innowacji technicznych (z polaroidem włącznie), jak i kultury popularnej czy gospodarki USA.
- 73 Wystawy i pokazy poświęcone fotografii natychmiastowej odbywały się w latach 70. zarówno w PRL-u (w Szczecinie i Poznaniu), jak i w ZSRR (w Nowosybirsku).
- 74 A. Zamojski, *Jak i dlaczego...*, dz. cyt., s. 43.
- 75 Zob. Adam Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, W.A.B., Warszawa 2020.
- 76 *Time Zero: The Last Year of Polaroid Film*, reż. Grant Hamilton, 2012.
- 77 Judith Beck, *The Magic of Polaroid*, [w:] *I should have stayed home: Award Winning Tales of Travel Fiascoes*, red. Roger Rapoport, Bob Drews, Kim Klescewski, Rdr Books, Oakland 2003, s. 167–170.
- 78 Tamże, s. 168.
- 79 Tamże, s. 169.
- 80 Tamże.
- 81 William A. Ewing, *Introduction: „The Question Is Itself the Answer”*, [w:] *The Polaroid Project: At the Intersection of Art and Technology*, red. tenże, Thames & Hudson Ltd, London 2017, s. 19.