

Marianna Michałowska



NIEPEWNOŚĆ PRZEDSTAWIENIA  
Od kamery obskury do współczesnej fotografii





Marianna Michałowska



NIEPEWNOŚĆ PRZEDSTAWIENIA  
Od kamery obskury do współczesnej fotografii

Wydanie drugie rozszerzone



RECENZENCI

prof. dr hab. Grzegorz Dziamski  
prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński  
prof. dr hab. Piotr Wołyński

**Wydanie II rozszerzone**

PROJEKT KSIĄŻKI I FOTOGRAFIA NA OKŁADCE  
Marianna Michałowska, Cyfrowa fotografia otworkowa, 2017

REDAKCJA I KOREKTA  
Michał Staniszewski

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe  
Wydziału Nauk Społecznych UAM 2017  
© Copyright by Marianna Michałowska i autorzy fotografii 2017

**ISBN 978-83-64902-46-8**

Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych  
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
60-569 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89c

# Spis treści

**Piotr Wołyński, W odbiciu widać wyraźniej. Ciemnia optyczna i praktykowanie obrazów** 9

Wstęp do wydania II 13

Wprowadzenie 19

Część I

FOTOGRAFIA I KRYZYS REPREZENTACJI

**I. Pytanie o kryzys reprezentacji** 27

1. „Przedstawiać” czy „reprezentować”? 31
2. Wokół kryzysu 38
3. Polityka reprezentacji 43
4. „Podwójny agent” 46

**II. Fotografia według „filozofów mediów”** 57

1. Doświadczyć fotografii 59
2. Abstrakcja trzeciego stopnia 64
3. Przeciw programowi maszyny 72
4. Cienie „aury” 75

Część II

WOBEC „NOWOCZESNYCH WŁADZ WZROKU”

**I. *Camera obscura* i tradycja perspektywy renesansowej** 83

1. Widzieć nowocześnie 83
2. Punkt widzenia 89
3. Rysownik 91
4. Produkcja iluzji 97
5. Przez obiektyw 101

**II. Fotografia bezobiektywowa i wynalazek fotografii** 107

1. Pragnienie fotografii 107
2. Obrazy naturalne 115
3. Bez obiektywu 119
4. Zamiast jednego punktu widzenia 121

Część III

ŚWIATŁO – FOTOGRAFIA I SEMIOTYKA

**I. Fotografia w triadycznym systemie znakowym Charlesa Sandersa Peirce’a 127**

1. Fotografia i semiotyka 128
2. Semioza 131
3. Znak fotografii? 136
4. Indeksalna pułapka 141
5. Wirtualne ikony 149

**II. Od ikonu do symbolu – wytwarzanie znaczenia w fotografii 155**

1. Imprint 155
2. Podobieństwo 157
3. Promień światła 165
4. Trzeci element 167
5. Produkcja znaczeń 173

Część IV

CZAS – FOTOGRAFIA I FENOMENOLOGIA

**I. Fotografia z perspektywy fenomenologii Edmunda Husserla 177**

1. Poznanie naturalne 178
2. Fenomen obrazu 180
3. Intencja fotografii 183
4. Gest fotografowania 188

**II. Noemat fotografii 193**

1. Przejawienia 193
2. Wyobrażenia 197
3. Redukcja 198
4. Wspomnienie 203
5. Noemat 211

Część V

ŚLAD – FOTOGRAFIA I DEKONSTRUKCJA

**I. Dekonstrukcja i szukanie obecności 215**

1. „Teraz” obrazu 215
2. Ślad obecności 218
3. Re-prezentacja 221
4. Dekonstrukcja znaku 230
5. Przyległość 234

**II. Fotografia jako zdarzenie komentarza 243**

1. Tożsamość 244
2. Widzenie poza technologią 248
3. Charakter pisma 252
4. Powierzchnia tekstu 255
5. Zdarzenie komentarza 258

Zakończenie 271

**CODA. REFLEKSYJNOŚĆ PINHOLE 277**

1. Czy „maszyny mogą umierać”? 279
2. Pinhole – gra czy mediacja? 281
3. Utrata pamięci? Pozorne odcieśnienie mediów 287
4. Natręctwo powrotów 293
5. Konkluzja: media jako myślenie 298

Bibliografia 301

Indeks nazwisk 307

Summary 311



Piotr Wołyński, Bez tytułu (autoportret), fotografia otworkowa, 1999

Doświadczenie powstawania obrazu czyni z niego coś więcej niż przedmiot refleksji. Stąd unikalna rola sztuki w myśleniu o obrazach.

Piotr Wołyński

## W odbiciu widać wyraźniej. Ciemnia optyczna i praktykowanie obrazów

*Niepełność przedstawienia* Marianny Michałowskiej traktuje o aktywnym udziale fotografii i refleksji nad obrazami w najbardziej istotnych debatach dotyczących kształtu współczesnej kultury. Co więcej, autorka pokusiła się o rzecz niesłychanie dla czytelnika atrakcyjną, ale też z innej perspektywy trudną i ryzykowną: przedstawiła ważne dla współczesnej refleksji nad wizualnością poglądy wybranych, czołowych dwudziestowiecznych filozofów w taki sposób, by dookreślić niejako ich zapatrywania na problemy medium fotograficznego. Wspomniane przeze mnie ryzyko takiego podejścia tkwi przede wszystkim w tym, że jak przyznaje sama autorka, odnosząc się do pism trzech najbardziej szczegółowo analizowanych autorów:

Istotnie, Peirce przywołuje fotografię w swoich pismach tylko w jednym zdaniu, Husserl nie pisze o niej wcale, zaś Derrida poświęca jej uwagę jedynie ze względu na Rolanda Barthes'a<sup>1</sup>.

Podczas lektury odkrywamy, jak ważne dla zrozumienia roli fotografii w naszym obrazie świata są problemy poruszane przez tych filozofów. Dzięki autorce odkrywamy coś jeszcze bardziej zasadniczego: fotografia może, wręcz powinna być rozpatrywana jako jedno z „narzędzi”, za pomocą których próbujemy zrozumieć to, co nazywamy rzeczywistością. Dochodzimy tu do ważnego założenia pracy Marianny Michałowskiej: praktyka fotograficzna jest w niej traktowana jako rodzaj refleksji i metarefleksji, który może zaspokajać naszą potrzebę stawiania filozoficznych pytań. Ogromna przyjemność, jaką napotka czytelnik *Niepełności przedstawienia* podczas lektury, to właśnie stopniowe odkrywanie zbieżności problematyki kryjącej się w praktyce twórców obrazów i teoretycznej refleksji nad fotografią. Dużą zaletą książki jest właśnie to, że pozwala nam odkryć ową dwutorowość i wzajemne dopełnianie się praktyki i teorii w aktualnej refleksji nad obrazami. To przywołany przez autorkę wielokrotnie Vilém Flusser, wybitny filozof mediów, zwracał uwagę na zbieżności w pracy filozofa i fotografa. Pracują oni nad stworzeniem pewnej wersji rzeczywistości, która stanowi jednocześnie podstawę jej interpretacji. Umiejętne połączenie tych dwóch, jakże odmiennych typów refleksji w spójny wywód jest niewątpliwym atutem książki i sukcesem autorki.

<sup>1</sup> M. Michałowska, *Niepełność przedstawienia*, Wyd. Rabid, Kraków 2004, s. 13.

Kolejna atrakcja czekająca czytelnika przy lekturze omawianej pozycji to możliwość zapoznania się z twórczością i analizami prac wielu autorów posługujących się w swojej działalności fotografią otworkową. Autorka, będąca nie tylko teoretykiem kultury, ale i absolwentką uczelni artystycznej<sup>2</sup>, ze znanstwem i sporym wyczuciem porusza się w obszarze przeróżnych strategii twórczych i form, konstruowanych przez artystów zainteresowanych zjawiskiem ciemni optycznej. Co więcej, wydobywa dla nas różnorodne, często pomijane sensory pojawiające się w omawianych pracach. Michałowska skupia się na analizie takich praktyk fotograficznych, które skłaniają do zadawania rudymenarnych pytań. Zjawisko ciemni optycznej (łac. *camera obscura*) bez wątpienia do tego typu pytań nakłania, a jednym ze sposobów na to, by owe pytania dotyczyły aktualnych zagadnień naszego współistnienia z obrazami, jest praktyka, szczególny typ doświadczenia dostępny twórcom wizerunków<sup>3</sup>. Refleksja nad znaczeniem obrazów stworzonych przez samą naturę, a tak postrzegano obrazy z kamery obskury przez wiele stuleci, zawdzięcza wiele autorom, którzy samodzielnie, w swojej praktyce naukowej bądź artystycznej, tego typu obrazy powoływali do życia. Niewątpliwą zaletą *Niepełności przedstawienia* jest to, że przekonująco pokazuje nam współczesne oblicze takiego doświadczalno-teoretycznego namysłu. Dziś wszyscy jesteśmy twórcami i użytkownikami obrazów, obydwie te role są w zasadzie nierozdzielne. Spaja je technologiczno-kulturowy „reżim widzialności”, ściśle reglamentujący treści i sposoby posługiwania się obrazami. Jeśli szukać gdzieś wspomnianego, doświadczalno-teoretycznego namysłu, to przede wszystkim w niszowych, wymykających się regułom powszechnej praktyki, działaniach. Fotografia bezobiektywowa jest w moim przeświadczeniu jednym z takich działań. Stąd zapewne decyzja Marianny Michałowskiej, by kanwą refleksji nad współczesnym obrazowaniem uczynić praktykę i refleksję skupioną wokół fotografii otworkowej.

Lektury, które nakłaniają do myślenia o obecnym i przyszłym stanie poruszanych zagadnień, uważam za szczególnie cenne. W refleksji nad kulturą, nie tylko wizualną, często doświadczamy wrażenia, że jesteśmy zakładnikami tradycji. Sami szukamy klucza do rozumienia naszego tu i teraz w przeszłości. I z tego powodu, jestem przekonany, w przeszłości żyjemy. A terażniejszość? Jej przeczucie podpowiada nam tylko niejasny obraz przyszłości. Inaczej, nasze myślenie o przyszłości to najczęściej niejasne rozpoznanie stanu obecnego. Terażniejszość wylania się dla nas wyraźniej z myślenia, nawet fantazjowania

---

<sup>2</sup> Marianna Michałowska jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie UAP), gdzie w roku 1997 obroniła dyplom w Pracowni Fotografii Intermedialnej prof. Stefana Wojneckiego (asystent Krzysztof J. Baranowski).

<sup>3</sup> Jako szczególny przykład takiego doświadczenia warto przywołać obserwację (nie rejestrację) samego zjawiska ciemni optycznej. Wielu fotografów opisuje takie obserwacje jako rodzaj doświadczenia formującego, przy jednoczesnym podkreśleniu jego odmienności w stosunku do samej fotografii.

o przyszłości, niż z tego, co już wiemy i co jest nam dostępne. Jest, najczęściej i z wielu powodów, pewną wypadkową naszych planów. Dlatego tak cenna wydaje się diagnoza rzeczywistości, którą oferuje nam świat sztuki. To praktyka artystyczna posługuje się umiejętnością konkretyzowania naszej teraźniejszości na bazie tego, co może dopiero nadejść. Analizy zawarte w książce Marianny Michalowskiej są znakomitym przykładem na to, jak wiele teoretyczna refleksja o kulturze współczesnej może skorzystać z doświadczenia artystycznego.

Wróćmy jednak do głównego przedmiotu uwagi autorki *Niepewności przedstawienia* i zastanówmy się nad uniwersalnością refleksji na temat kamery obskury od innej jeszcze strony. Ciemnia optyczna, mimo iż posiada swój obiektywny wymiar jako zjawisko fizyczne, jest historycznie i kulturowo zmienna w swoich znaczeniach. Myśl ta byłaby oczywiście tylko zgrabnym banałem, gdyby nie ujawniała pewnej cechy naszego stosunku do przedmiotów w ogóle. Otóż zanurzeni w naszym tu i teraz oswajamy je dla praktycznych działań w ten sposób, że staramy się wspomnianych zmienności nie zauważać. Jest to zapewne swoisty mechanizm obronny, pozwalający na swobodę w podejmowaniu różnorodnych, praktycznych i skutecznych działań. O te właśnie pomijane, zapominane, przemilczane aspekty i skutki naszych działań upomina się między innymi praktyka artystyczna. Fascynacja optycznym obrazem w najczystszej postaci, będąca udziałem artystów prezentowanych i analizowanych w tej książce, zdaje się być bardzo pomocna w przywracaniu i odkrywaniu bogactwa znaczeń fotograficznych obrazów.

Na koniec warto zadać pytanie: czy artystyczne wyprawy do źródła optycznych obrazów przewartościowują nasze dzisiejsze rozumienie fotografii? W moim przekonaniu zdecydowanie tak, pod jednym wszakże warunkiem – gdy zjawisko ciemni optycznej spróbujemy lepiej zrozumieć jako model szerszego spektrum obrazów optycznych i ich pochodnych, obrazów transmitowanych, rejestrowanych, generowanych, przekształcanych w procesie przepływu przez najróżniejsze media. Potrzeba dostrzeżenia i docenienia innych właściwości tego zjawiska jest ciągle przed nami. Lektura *Niepewności przedstawienia* stanowić może istotną inspirację do podjęcia takiego wysiłku.



## Wstęp do wydania II

Nic nie starzeje się szybciej od technologii. Kiedy w 2003 roku składałam pierwszą wersję tej książki do druku, nie tylko technologiczne możliwości fotograficznej rejestracji były inne, także same fotografie (przede wszystkim ze względu na mobilność) miały inny zasięg. Od czasu publikacji *Niepełności przedstawienia* fotografia fotochemiczna niemal zanikła, powracając do stanu z czasów początku wynalazku – szlachetnej pasji i mody. Jednak już w momencie publikacji książki przedmiot mojego zainteresowania – fotografia otworkowa nie należała do nowinek technologicznych. Wręcz przeciwnie – była stara (czy wręcz „staroświecka”), a jak kiedyś zauważył Hermann Lübbe: to, co historyczne „starzeje się o wiele wolniej od tego, co mniej stare”<sup>1</sup>. Dlatego też, być może, *pinhole photography* nie wydaje się nieaktualna. Co prawda, widoczna na przelomie wieków fascynacja tą techniką nieco przygasła, ale okazało się, że bezobiektywowa *camera obscura* odnalazła swoją niszę w polu mediów cyfrowych. Nośnik fotochemiczny i digitalny dają współczesnym użytkownikom równie interesujące możliwości dla wizualnych eksperymentów. Co ważniejsze, kulturowe znaczenia związane z fotografią się nie zmieniły. Nadal obraz fotograficzny jest dla fotografujących i fotografowanych sposobem komunikacji, za pomocą którego można mieć poczucie bliskości, wyrażać tęsknotę oddalenia, a także odnaleźć swoje miejsce w świecie realnych przedmiotów. Dlatego też, w mojej opinii, uznanie fotografii bezobiektywowej za model służący zrozumieniu relacji człowieka i technologii wizualnych nadal może być instruktywne.

Drugie wydanie książki wymagało przejrzenia tekstu. Zwłaszcza źródła, z których korzystałam podczas jego pisania, musiały zostać uaktualnione – na szczęście dla badaczy i miłośników fotografii w Polsce po 2004 roku ukazały się liczne tłumaczenia ważnych książek, do których (jeszcze w wersji oryginalnej) się odwoływałam<sup>2</sup> – na nowo sięgnęłam do tłumaczeń polskich. Przejrzenia, wreszcie, wymagały zasoby sieciowe zawierające dane o fotografii otworkowej. Co się w tym obszarze zmieniło? Przede wszystkim zakończono publikację najważniejszego periodyku „Pinhole Journal”<sup>3</sup>, propagowanego przez Erica

---

<sup>1</sup> H. Lübbe, *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, „Estetyka w świecie”, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991, s. 22.

<sup>2</sup> Mam na myśli przede wszystkim teksty Rosalind Krauss i Hala Fostera. Zob. R.E. Krauss, *Notatki o indeksie. Część 1*, w: tejsze, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011; H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.

<sup>3</sup> „Pinhole Journal” wydawane było w latach 1985-2006, opublikowano 46 numerów.

Rennera, wielkiego promotora techniki. Zadania czasopisma przejęła strona [www.pinholeresource.com](http://www.pinholeresource.com), prowadzona przez tegoż we współpracy z Nancy Spencer. Także refleksja nad fotografią – i tą historyczną, i tą współczesną – ma się znakomicie. Na uwagę zasługują badania nad kulturową historią kamery obskury<sup>4</sup>, jak i przykłady odwołań do niej w kulturze popularnej i artystycznej. Dyskusja o alternatywnych historiach fotografii, zapoczątkowana m.in. przez Goeffreya Batchena, rozwija się żywo i sprawia, że bez zastrzeżeń można już mówić o powstaniu nurtu „kulturowej historii fotografii”. Trafność moich wyborów teoretycznych potwierdza niegasnąca popularność fenomenologicznych odczytań fotografii, jak też interpretacji obrazu fotograficznego w kontekście semiotyki Charlesa Sandersa Peirce’a<sup>5</sup>. Dlatego uważam, że interpretacja obrazów, w oparciu o filozoficzne koncepcje – semiotyki Peirce’owskiej, fenomenologii Husserlowskiej i dekonstrukcji Derridy<sup>6</sup> – zachowała aktualność.

Warto jednak zauważyć, że moda na produkowanie fotografii otworkowych, tak żywa jeszcze kilka lat temu, nieco przygasła. Nie znaczy to jednak, że obrazów tego rodzaju już się nie tworzy. *Pinhole photography* w praktyce artystycznej należy do specyficznej grupy obrazów (wymienić wśród nich można także współczesne fotografie w technice mokrego kolodionu, cyjanotypii, chronofotografii czy dagerotypii), których wykorzystanie jest sygnałem dyskusji z określoną tradycją kultury, stawiającą na pierwszym planie testowanie, a czasem kontestowanie technologicznej unifikacji środków produkcji obrazu. Prace w tej technice (by pozostać tylko przy kilku polskich twórcach) Zbigniewa Tomaszczuka, Piotra Wołyńskiego, Marka Noniewicza, Katarzyny Majak, Jarosława Klupsia, Georgii Krawiec, Pawła Kuli i Stefana Wojneckiego dostarczają nadal wrażeń estetycznych i skłaniają do

---

<sup>4</sup> Badania inspirowane wykorzystaniem kamery obskury odnajdujemy w pracach Philipa Steadmana i Davida Hockneya, a także w pracy zbiorowej realizowanej w Instytucie Historii Nauki Maxa Plancka. Zob. P. Steadman, *Vermeer’s Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*, Oxford University Press, Oxford 2002; D. Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, Universitas, Kraków 2006; *Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, red. W. Lefèvre, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin 2007.

<sup>5</sup> Dyskusja o semiotycznym statusie fotografii przedstawiana jest w książkach: G. Batchen, *Each Wild Idea*, The MIT Press, Cambridge Mass., London, England 2002, s. 142; W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1987, s. 58; S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M.K. Zwierzdzyński, Nomos, Kraków 2014, s. 117. Zob. M. Michałowska, *Jak Peirce stał się teoretykiem fotografii? Kwestia indeksu*, „Studia Kulturoznawcze” 2015, nr 1(7), ss. 151-164.

<sup>6</sup> W nowym zakończeniu uwzględniłam jednak nieobecny wcześniej Derridowski wątek widmologii, w istotny sposób uzupełniający interpretację fotografii i stanowiący swoistą kontynuację motywu „nawiedzania” teraźniejszości przez przeszłość. Zob. J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2016.

refleksji<sup>7</sup>. Natomiast w polu źródeł internetowych mediów społecznościowych fotografia otworkowa stanowi nieustające odkrycie dla licznych miłośników fotografii, którzy szukają środków wypowiedzi pozwalających zaangażować im nie tylko oko, ale i ciało<sup>8</sup>.

Nie zmieniając zasadniczo zrębu pracy, uzupełniłam książkę o aneks opisujący prace twórców działających w ostatnich latach. Wydanie książki elektronicznej przyniosło jeszcze jedną możliwość – swobodną prezentację ilustracji, co w wersji papierowej było trudne. Zachęcając czytelników do ponownego zanurzenia się w świecie fotografii otworkowej, mam nadzieję, że nadal odnajdą w książce znaczące inspiracje do rozmyślań i twórczości.

## Perspektywa teoretyczna – medialna pamięć i doświadczenie rzeczywistości

Opisywany w książce teoretyczny moment – schylek poststrukturalizmu i szybko rozwijająca się filozofia mediów odszedł w przeszłość, ale konsekwencje referowanego tu „kryzysu reprezentacji” pozostają znaczące także dla współczesnych nurtów teorii kultury. Obecne zainteresowanie materialnością, ogłoszenie końca epoki „antropocenu” oraz badaniami doświadczenia zmysłowego stanowią, do pewnego stopnia, konsekwencję pogłębionej refleksji nad charakterem utraty wiary w możliwość reprezentacji rzeczywistości i pytania o dominującą, ludzką perspektywę spojrzenia na świat. Pozostawiając jednak na marginesie kwestię na ile, przebywając pośród przedmiotów, jesteśmy w stanie oddać im samodzielność, należy jednak zauważyć, że status aparatu fotograficznego – „widzącej maszyny” może być tu interesujący. Te poszukiwania prowadzą nas do powtórnej analizy statusu świadectwa zmysłowego, rehabilitacji czy też po prostu przemyślenia charakteru doświadczenia.

Znamienne przekształcenie znajdujemy chociażby w opublikowanej w 2005 roku książce autora wielokrotnie w *Niepełności przedstawienia* przywoływanego – Martina Jaya. Jego *Pieśni doświadczenia* pokazują ciekawą zmianę przedmiotu badań – z badania zachodnioeuropejskiego wzrokocentryzmu na refleksję nad charakterem „doświadczenia”. Dokonywana

<sup>7</sup> Dodajmy także teksty teoretyczne przytoczonych tu artystów. Interesujące są zwłaszcza: Z. Tomaszczuk, *Odwzajemnione spojrzenie. O fotografii otworkowej*, Typoscript, Wrocław 2004, a także album prezentujący twórczość Jarosława Klupsa z artykułami tegoż, Witolda Kanickiego, Jerzego Olka i Zbigniewa Tomaszczuka, Zob. J. Klupś, *Photography is photography. Między reprezentacją a egzekucją. Between representation and execution*, Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie, Leszno 2013 [on-line] <http://publishart.com.pl/wp-content/uploads/2014/04/klups-ksiazka-2013-v8-mini.pdf> (dostęp 12 lutego 2016).

<sup>8</sup> Artykuły m.in. Karola Hordzieja i Ryszarda Wójcika na portalu [www.fotopolis.pl](http://www.fotopolis.pl), [on-line] m.in. <http://www.fotopolis.pl/n/2880/wszystko-o-fotografii-otworkowej-cz-i/> (dostęp 12 lutego 2016).

przez Jaya rekonstrukcja wcieleń tego pojęcia w filozofii od starożytności do współczesności pokazuje, że poststrukturalna tendencja, by – jak pisze autor *Pieśni* – „odrzucać «doświadczenie» (a tym bardziej «doświadczenie przeżywane») jako upraszczającą zasadę bezpośredniości, niepozwalającą uchwycić zawsze już zapośredniczonego charakteru relacji kulturowych”<sup>9</sup>, prowadziła do uproszczeń. Jay wykazuje zresztą znakomicie, że w poglądach fundatorów nurtu: Barthes’a, Foucaulta, Derridy refleksja nad doświadczeniem / doświadczaniem zajmowała poczesne miejsce. Skłonność do ujmowania zjawisk kulturowych w kategoriach tekstualnych stanowiła problem, z którego badacze w pełni zdawali sobie sprawę – stąd też tak wiele w ich tekstach uwagi poświęcanej cielesności (by wspomnieć chociażby koncepcję wstępu Julii Kristevej), głosu (u Derridy i Barthesa) czy podporządkowywania ciał systemowi (Foucault). Jay pokazuje zatem, jak od doświadczenia uwolnić się nie można i traktuje je jako „węzłowy punkt przecięcia między językiem publicznym i prywatną subiektywnością, między możliwymi do wypowiedzenia obiegowymi twierdzeniami i niewyrażalnością indywidualnego wnętrza”<sup>10</sup>. Nie trudno zauważyć, że tak ujęta koncepcja doświadczenia znakomicie odpowiada ambiwalencjom obrazu fotograficznego, który ma właśnie taki, podwójny, prywatno-publiczny charakter.

W książce ujmowałam fotografię jako formę doświadczenia rzeczywistości i jako tę dziedzinę twórczości, w której artyści usilnie pragną wyjść poza ramy obrazu, by nawiązać relację z samym przedmiotem odniesienia. Należy jednak zadać pytanie, jak dzisiaj interpretować doświadczenie fotografii, przyjmując, że trudno byłoby już powrócić do wiary w „przezroczystość” jego powierzchni. Z jednej strony, zgoda na konstruktywistyczny charakter obrazu jest nieunikniona, tym bardziej że jak nigdy wcześniej dostarczane nam obrazy poddawane są przekształceniom podczas procesu postprodukcji<sup>11</sup>. Z drugiej jednak, u znakomitej ilości użytkowników świadomość ingerencji obrazu w odwzorowanie rzeczywistości nie koliduje z przekonaniem, że mimo to obraz fotograficzny zdolny jest oddać jakiś fragment wrażenia rzeczywistości. Zapewne nigdy wcześniej media techniczne nie dostarczały nam tak wielu relacji o prywatnym życiu ich użytkowników – w formie blogów, form audiowizualnych opartych na obrazach ruchomych i nieruchomych. Kluczem do zrozumienia tej relacji zdaje się pojęcie „mediatyzacji”, określające skomplikowaną zmianę charakteru doświadczenia rzeczywistości, odgrywanego (mam tu na myśli zarówno konotacje tego słowa związane z szeroko rozumianą performatywnością, jak i techniczną rejestracją) za pomocą urządzeń technicznych. Zwątpienie w możliwość przedstawienia rzeczywisto-

<sup>9</sup> M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008, s. 16.

<sup>10</sup> Tamże, s. 20.

<sup>11</sup> To charakterystyczne zwłaszcza dla społecznościowych mediów operujących fotografią, jak Instagram.

ści, tak szeroko opisywane w książce, doprowadziło do konieczności przeformułowania zarówno pojęcia przedstawienia, jak i realności. Dla fotografii konsekwencją jest zmiana statusu pamięci. Obraz przestaje być medium rejestrowania, „zamrażania” wspomnień, a zaczyna uczestniczyć w procesie ich współtworzenia. (Na marginesie zauważmy, że może to być jedna z wersji Peirce’owskiej „nieskończonej semiozy”). Jak pisze José van Dijck: „pamięć nie jest mediowana (zapośredniczana) za pomocą mediów, lecz media i pamięć przekształcają się wzajemnie”<sup>12</sup>. Wartość przedstawienia, jego wierność wobec doświadczenia pierwotnego tracą ważność wobec ruchu, któremu ulegają pochwycone obrazy. Z reprezentacji przedmiotu przeszliśmy do reprezentacji pamięci, a właściwie do pytania o warunki jej zapośredniczenia. Wychowani w świecie wędrujących obrazów, które wytwarzane są przez innych, dzielimy pamięć z innymi, negocjując z nimi warunki własnej tożsamości. W *Mediated Memory* czytamy:

Obiekty i działania zapośredniczonej pamięci są kluczowymi miejscami negocjowania relacji pomiędzy jednostką (*self*) i kulturą w całości, pomiędzy tym, co liczy się jako prywatne i tym, co publiczne, i jakie są relacje jednostki i wspólnoty<sup>13</sup>.

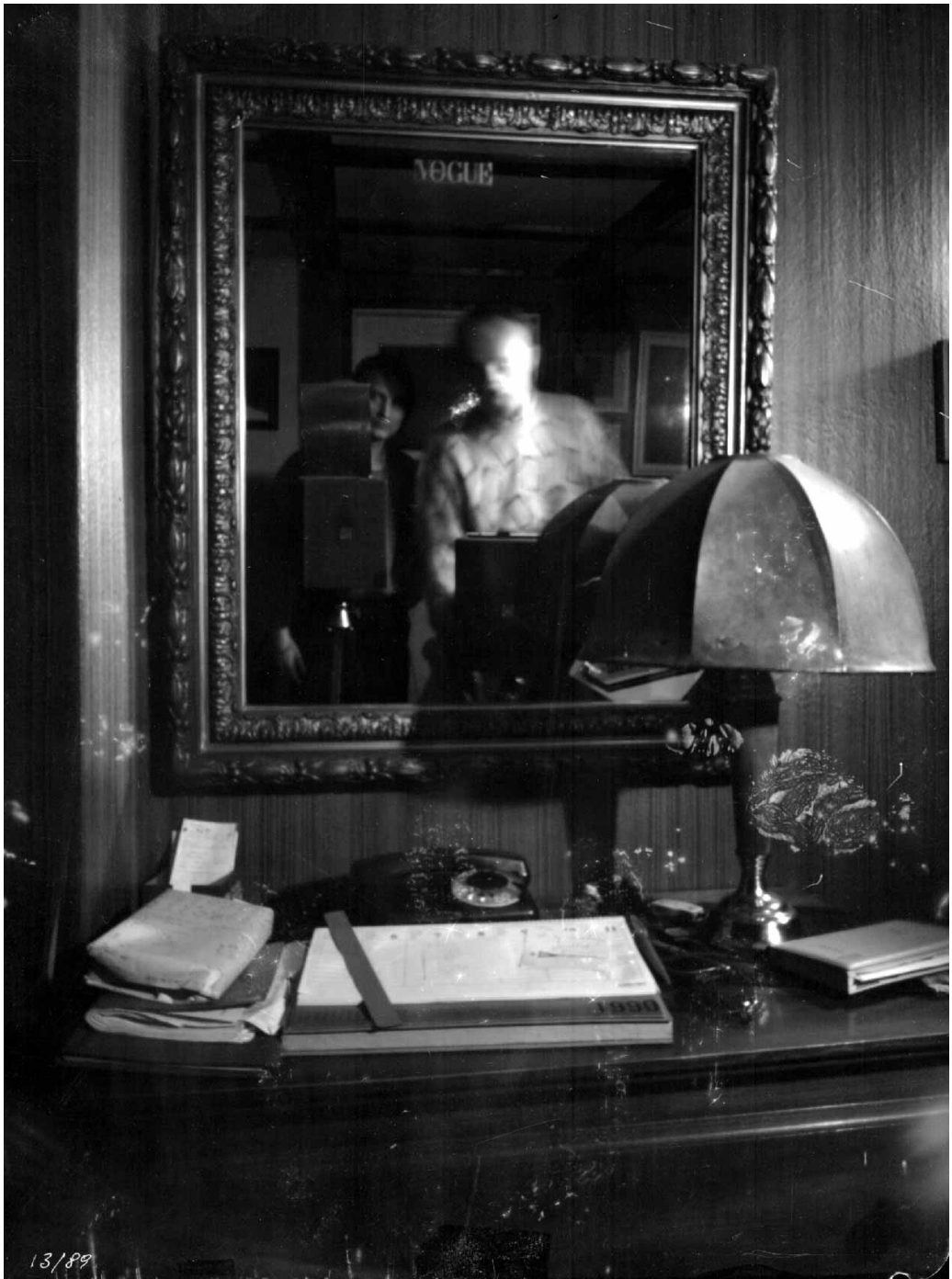
W świetle współczesnych badań nad obrazem inaczej można spojrzeć na materiał prezentowany w książce. Czyż bowiem niektóre z zaproponowanych w niej interpretacji nie wskazywały na istotne dla wizualnego medium pragnienie przekroczenia granic wizualności i doświadczenia właśnie istoty rzeczywistości? I dowodziły, paradoksalnie, że jej doświadczenie zawsze jedynie może być zapośredniczane, co jednak nie niweluje zasadniczego poczucia bycia w realnym świecie. Fotografia otwórkowa, kulturowa konstrukcja i obiekt archeologii mediów, stanowiący żywy dowód współpracy nauki i sztuki, stawałby się bramą ku rzeczywistości zmysłowej.

## Podziękowania

Do powstania obu wydań książki przyczyniło się wiele osób. Przede wszystkim znakomici badacze, czuwający nad sensem moich rozważań: Ewa Rewers, Grzegorz Dziamski i Ryszard W. Kluszczyński, a także artyści: Paweł Borkowski, Sławek Decyk, Jarosław Klupś, Georgia Krawiec, Paweł Kula, Marek Noniewicz, Wiktor Nowotka, Magda Poprawska, Zbigniew Tomaszczuk, Stefan Wojnecki, Piotr Wołyński i Piotr Zabłocki, którzy bez wahania powierzyli mi swoje prace do interpretacji. Bez ich udziału ta książka, prawdopodobnie, nie powstałaby w obecnej wersji.

<sup>12</sup> J. van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford California 2007, s. 21.

<sup>13</sup> Tamże.



Wiktor Nowotka, fotografie otworkowe, 1988-1999

Zobaczyć tego, kto patrzy. Odwrócić obiektyw, by dostrzec podmiot przedstawienia.

# Wprowadzenie

[...] u schyłku wieku Joyce'a i Borgesa, kubizmu i surrealizmu, Wittgensteinowskiej utraty wiary w logiczny pozytywizm i poststrukturalistycznego zaprzeczenia metafizyki, produkcja reprodukcji została zdefiniowana na nowo. Od chwili swojego stu pięćdziesięciolecia w 1989 roku fotografia jest martwa – czy też dokładniej, jej miejsce zostało radykalnie i całkowicie przemieszczone, tak jak stało się to z malarstwem sto pięćdziesiąt lat wcześniej<sup>1</sup>.

William J. Mitchell

Z początku, kiedy ktoś mnie pytał, o czym jest ta książka, mówiłam po prostu, że o fotografii. Jakiej fotografii? – pytał mój rozmówca. Uzupełniałam więc odpowiedź – otworkowej<sup>2</sup>. I tu osoba, z którą rozmawiałam (o ile nie zajmowała się fotografią) popadała w konsternację. Cóż to takiego? – pytała. Stopniowo zaczynałam więc odpowiadać, że tematem mojej pracy jest *camera obscura* i obrazy w niej powstające. Teraz było już lepiej, wiedza z lekcji fizyki o jednym z ważniejszych zjawisk optycznych przetrwała jakoś w zakamarkach naszej pamięci<sup>3</sup>. W *Niepewności przedstawienia* interesuje mnie jednak nie tyle ciemnia optyczna, ile jej współczesna popularność wśród artystów średniego i młodego pokolenia, która powoduje, że jest czymś więcej niż tylko ćwiczeniem, które przerabia się na zajęciach z fotografii. Co więcej, sądzę, że z ciemni optycznej można czerpać pomysły nadal świeże i inspirujące. Dowodziłoby to tego, że znaczenia przez nią reprezentowane są istotne nawet wtedy, gdy sfera wizualna zdominowana została obrazem cyfrowym (notabene, niezwykle interesujące są próby zastosowania „starej” fotografii w „nowych” mediach).

<sup>1</sup> W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England) 1992, s. 20.

<sup>2</sup> Używam w książce zamiennie kilku określeń tej techniki; w odniesieniu do narzędzia mówimy o obrazach powstających w kamerze obskurze; może to być fotografia bezobiektywowa lub *pinhole photography*, której polskim odpowiednikiem byłaby fotografia otworkowa.

<sup>3</sup> Technika ta jest oparta na znanym od starożytności zjawisku powstawania obrazów w kamerze obskurze. Polega ono na tym, iż jeśli w doskonale zaciemnionym pojemniku w jednej z jego ścian uczynimy niewielki otwór, naprzeciw niego otrzymamy pomniejszony i odwrócony obraz tego, co znajdowało się na zewnątrz pojemnika. W ciągu wieków to fizyczne zjawisko wykorzystywano w badaniach optycznych, uzyskiwaniu perspektywy zbieżnej, w malarstwie i w architekturze. Wreszcie, w dziewiętnastym wieku, wyposażoną w obiektyw kamerę obskurę przekształcono w aparat fotograficzny. Odniesienie do ciemni optycznej odnajdujemy także w filozofii, m.in. w pismach Leibniza i Kartezjusza. Czy ciemnią taką nie była także Platońska jaskinia?

Mówiąc najkrócej, zastanawiam się tu, dlaczego w czasach, gdy już ogłoszono schyłek epoki „starej” fotografii i nadejście „nowej”, cyfrowej ery warto zajmować się przebrzmiałą technologią? Czy moda na *pinhole* jest tylko przejawem nostalgicznej tęsknoty za czasami, kiedy fotografię nazywano jeszcze „obrazem prawdziwym”? Wynikiem znudzenia doskonałością technologii cyfrowej czy zabawą grupki fascynatów? Lecz przecież to, o czym można przeczytać w książce, dotyczy nie tylko fotografii otworkowej – *pinhole* bowiem jest jedynie jedną z wielu technik fotograficznej rodziny – lecz w pewnym zakresie również fotografii obiektywowej czy – cyfrowej. Powrócić muszę zatem do pierwszej odpowiedzi – książka jest o obrazie fotograficznym w świecie kulturowych znaczeń.

W kolejnych rozdziałach przyglądam się znaczeniom fotografii (przede wszystkim fotochemicznej) w świecie „po fotografii”, w którym jest już ona nie tylko obrazem, ale przede wszystkim „tekstem kultury”. Odczytując jej tekst, dostrzega się przede wszystkim metaforę: rzeczywistości, pamięci, śladu. Odniesień do fotografii trudno uniknąć również w codziennym życiu. Nadal mówimy o „fotograficznej precyzji”, „fotograficznej pamięci” czy „wyblakłych fotografiach”. W pewien sposób fotografia zaczyna przekraczać zadanie, do którego została powołana. Nie obrazuje już rzeczywistości, lecz nadal w charakterystyczny dla siebie sposób ją „reprezentuje”. Stopniowe przejście od obrazu do tekstu, rozpoczynające się w dziewiętnastym wieku, zakwestionowało mimetyczny model przedstawienia. Wraz z nim zmienił się również status fotografii: przestała być ona używana jako narzędzie odwzorowania rzeczywistości, a zaczęła być obszarem autoekspresji artystów oraz sposobem interpretowania i rozumienia przez nich świata. Dlatego też tak wiele fotografii (i skojarzeń związanych z fotografią) pojawiło się w kulturze i sztuce dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej, by wymienić chociażby literaturę, spektakle teatralne, film czy wreszcie sztukę mediów, której stała się integralną częścią<sup>4</sup>.

Myśląc o fotografii, w istocie rozważamy pewien szczególny sposób pojmowania świata. Czy można by nazwać ten namysł filozoficznym? Interesującej odpowiedzi na to pytanie udzielił Vilém Flusser w książce *Ku filozofii fotografii*. Według niemieckiego teoretyka mediów, fotografia i filozofia wyrastają z pewnego wspólnego „gestu”, u którego podłoża znajduje się praktyczne działanie. Flusser wskazuje, iż zarówno fotograf, jak i filozof budują swoje refleksje na rzeczywistości, tworząc jej szczególną wersję. Obie stanowią interpretację świata. Co istotniejsze jednak, ich oglądanie świata nigdy nie ustaje<sup>5</sup>. Zauważmy,

---

<sup>4</sup> Gdybym chciała spisać listę owych pozycji, to z pewnością znalazłyby się na niej, poczynając od literatury: teksty Baudelaire’a, Prousta, Manna, Tourniera, lecz także powieści kryminalne (Pierre Boule), fantastyka naukowa, wreszcie popularne filmy i seriale od *Blade Runnera* i *Back to the Future* po *X-files* i *Westworld*.

<sup>5</sup> Por. wprowadzenie Anny Zeidler-Janiszewskiej w: *Prawdziwe możliwe*, red. M. Michałowska, M. Poprawska, P. Wołyński, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań 2000, ss. 16-17.

że chociaż koncepcja Flussera podkreślała wagę przyglądania się rzeczywistości, to autor mówił przede wszystkim o warunkach reprezentacji mentalnej. W przypadku fotografii reprezentacja następuje za pośrednictwem maszyny, która łatwo przejmując nas w swoje posiadanie. Interesującym wątkiem rozważań jest problem komunikacji zachodzącej między człowiekiem i maszyną. Technologia, stwierdzał filozof, może tym samym stanowić dla nas zagrożenie tak długo, dopóki nie uświadomimy sobie naszego w nią uwikłania. Powinniśmy zatem sobie zadać pytanie, jak zachować wolność i nie dać się uwięzić w „programie kamery”.

Celem filozofii fotografii, pisał teoretyk mediów, są rozważania dotyczące tej potencjalnej wolności – a przez to i nadanie sensu życiu – w świecie opanowanym przez aparaty, w obliczu przypadkowej konieczności śmierci<sup>6</sup>.

Przestrzeń wolności zostaje wyznaczona zdolnością wytwarzania i komunikowania znaczeń kulturowych. Ponieważ technologia, w ujęciu Flussera, owej znaczeniotwórczej zdolności nas pozbawia, to zadaniem artysty jest ominięcie pułapek technologii, a tym samym przywrócenie nam wolności decydowania o przekazywanym znaczeniu. Dlatego działanie fotografa polega na prowadzeniu nieustannej gry z maszyną i doprowadzaniu jej do własnych granic, prowadzeniu „wojny podjazdowej” podważającej jej autorytet.

Fotografia bezobiektywowa w szczególny sposób, jak sądzę, odpowiada proponowanemu przez Flussera zadaniu. *Camera obscura* w swojej współczesnej postaci stała się obszarem dyskusji z obiektywowymi, wysoce skomputeryzowanymi aparatami fotograficznymi. O ile te ostatnie, w doskonały niemal sposób, realizują program maszyny, decydując za nas z wykalkulowaną precyzją o ostatecznym efekcie, to w fotografii otworkowej zamiast ze ściśle określonym programem, mamy do czynienia z grą inwencji twórcy z przypadkiem i grą ciągłej interpretacji zdarzeń zachodzących w obrazie. Na ten szczególny rodzaj interakcji zwracam tu uwagę.

\*

Przywołany na wstępie nekrolog napisany przez W.J. Mitchella w 1992 roku nie był pierwszym zredagowanym od czasu wynalezienia fotografii<sup>7</sup>. W dwudziestym wieku wieszczono koniec także innym dziedzinom kultury. „Śmierć fotografii” poprzedził m.in. „koniec malarstwa”, „koniec architektury modernistycznej”, a także „koniec historii”. Żaden z tych końców nie był jednak końcem rzeczowym. Również koniec fotografii należałoby

<sup>6</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Folia academiae, ASP w Katowicach, Katowice 2004, s. 82.

<sup>7</sup> Nekrolog ów niezwykle przypominał mityczną deklarację sprzed ponad stu pięćdziesięciu lat. „Od dzisiaj malarstwo jest martwe” miał ogłosić 19 sierpnia 1893 roku Paul Delaroche. Zob. W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye*, dz. cyt., s. 2; V. Burgin, *Nieobecność obecności: konceptualizm i postmodernizm*, przeł. S. Kawiecki, „Estetyka w świecie”, t. 5, red. M. Golaszewska, Wyd. UJ, Kraków 1997, s. 149.

rozumieć metaforycznie. Na marginesie zauważmy, że „śmierć fotografii” stanowi skuteczny chwyt retoryczny, który pozwala podkreślić zmianę zachodzącą między dwiema epokami technologicznymi – malarstwa i fotografii, czy też fotografii fotochemicznej i cyfrowej. Słynne słowa Paula Delaroche’a, wypowiedziane w 1839 roku, powracają w tytule słynnej wystawy i publikacji Victoria and Albert Museum z roku 1972 *From today painting is dead: The beginnings of photography*, są też klasycznym wyjściowym motywem wielu publikacji, tak książkowych<sup>8</sup>, jak popularnych blogowych, np. początek popularnego blogu poświęconego historii fotografii Marc Verat rozpoczyna następująco:

En 1839, le peintre Paul Delaroche découvrant les premiers daguerréotypes s’inquiéta sur la concurrence faite à la peinture. Quelque peu radical, il remarque: «A partir d’aujourd’hui, la peinture est morte...»<sup>9</sup>.

W pierwszych rozdziałach szkicuję tło, na którym fotografia prezentowała się u progu dwudziestego pierwszego wieku. Tworzyła je refleksja teoretyczna z kręgu post-strukturalizmu i dekonstrukcji, a także filozofii mediów, ogniskująca się wokół problematyki reprezentacji. Rozważania artystów, krytyków i teoretyków sztuki końca dwudziestego wieku zmieniały sposób myślenia o obrazie, czyniąc z niego jeden z tekstów kultury. W tekście tym równie ważne, co analiza jego estetycznych wartości było rozważenie jego znaczeń społecznych, kulturowych i historycznych. Zakładano zatem, że czytamy obrazy zawsze „przez” coś innego. Flusserowski „gest”, którym „kadruje” się rzeczywistość, odpowiadałby odczytanie fotografii przez lekturę filozofii. Próba takiego właśnie odczytania zostaje nakreślona w dalszej części książki.

Teksty, w których pojawia się fotografia, podejmują najczęściej trzy motywy interpretacyjne. Są to: światło, czas i ślad. Zauważmy jednak, że każdy z tych czynników, chociaż posiada materialne odniesienie, w istocie odwołuje się do przypisywanych im konkretnych znaczeń kulturowych. Nazwy określające obraz, sformułowane jeszcze w dziewiętnastym wieku (*heliografia* Nicéphore’a Niépce’a czy *fotografia* Johna Herschela), wyznaczają sposób interpretowania techniki jako szczególnego „rysunku światła”. Ten „światlny trop” prowadzi jednak dalej – w stronę mitu, zgodnie z którym w fotografii „mocą własnej reprodukcji”<sup>10</sup> został utrwalony obraz świata. Czas pozwala ująć nie tylko moment ekspozycji, lecz odnosi się przede wszystkim do problemu „zatrzymywania” przejawów rzeczy-

<sup>8</sup> Od tych słów zaczyna się także prolog interesującej próby spisania historii fotografii przez Jakuba Dziewitę. Por. J. Dziewita, *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2014, s. 9.

<sup>9</sup> M. Verat, *L’influence de la photographie*, 2009, [on-line] [http://verat.pagesperso-orange.fr/la\\_peinture/La\\_Photographie.htm](http://verat.pagesperso-orange.fr/la_peinture/La_Photographie.htm) (dostęp 26 lipca 2014).

<sup>10</sup> L.J.M. Daguerre, *The Daguerreotype*, w: *Classic Essays on Photography*, red. A. Trachtenberg, Leete Island Books, New Haven (Conn.) 1980, s. 13.

wistości. Jak rozumieć fotograficzny czas, w którym „teraz” – w chwili, gdy spoglądamy na zdjęcie, widzimy przeszłość? Problem czasu otwiera obszar rozważań fenomenologicznych. Pozwala również wprowadzić trzecie pojęcie, „ślad”, w którego polu znaczeniowym mieszczą się zarówno interpretacje fenomenologiczne, jak i dekonstrukcjonistyczne: od obecności po nieobecność.

W książce wybrane zostały trzy filozoficzne perspektywy: semiotyka Charlesa Sandersa Peirce’a, fenomenologia Edmunda Husserla oraz dekonstrukcja Jacques’a Derridy. Zapewne wybór wspomnianych perspektyw może budzić zastrzeżenia. Dlaczego bowiem przywoływane są poglądy, w których o opisywanej praktyce artystycznej nie ma wzmianki, a co więcej – w świetle tekstów Peirce’a, Husserla i Derridy – sama fotografia, jako przedmiot analizy, mogłaby wydawać się drugorzędna? Istotnie, Peirce przywołuje fotografię w swoich pismach tylko w kilku zdaniach, Husserl nie pisze o niej wcale, zaś Derrida poświęca jej uwagę jedynie ze względu na Rolanda Barthes’a. Można jednak zauważyć, że powyższe stwierdzenie będzie miało podstawy tylko w wypadku, kiedy chcielibyśmy doszukiwać się w ich pismach literalnego odczytania fotografii. Zakładając, że „gest fotografovania” może stanowić równoległą do „gestu filozofowania” drogę poznania świata, wybór wspomnianych ścieżek zyskuje również podstawy do zbudowania ponownej ontologii obrazu fotograficznego.

Związek fotografii ze światłem jest analizowany w kategoriach semiotyki Peirce’a, aspekt czasowy obrazu fotograficznego w odwołaniu do fenomenologii Husserla, zaś ślad – w myśl dekonstrukcji Derridy. Pierwszy z wymienionych czynników, światło, wskazuje na indeksalny charakter obrazu fotochemicznego, drugi – czas, pozwala uchwycić wymiar obrazu w jego trwaniu. Czas, w ujęciu fenomenologii, będzie wyznaczał moment pojawiania się i trwania obrazu w świadomości. Trzeci wreszcie czynnik, ślad, kieruje naszą uwagę w stronę znaczeń kulturowych. Zauważmy, iż analiza fotografii w ujęciu dekonstrukcyjnym ukazuje obraz nie jako „zatrzymany” czy też „zamrożony”, lecz przeciwnie: jako płynny i zmienny. W rezultacie wypisany za pomocą światła w określonym czasie znak fotografii okazuje się śladem, w którym odnajdują się, pomimo istotnych różnic, dwa pierwsze stanowiska: semiotyka Peirce’a i fenomenologia Husserla. Pomiędzy poglądami Peirce’a i Husserla istnieje powiązanie również bardziej bezpośrednie: w pismach Derridy pojawia się zarówno interpretacja koncepcji komunikacji znakowej Peirce’a, jak i dekonstrukcja pojęcia transcendentnej obecności Husserla. W Derridowskim pojęciu „śladu” zawierają się zatem pojęcia bezpośrednio dotyczące warunków fotograficznej reprezentacji.

Powróćmy jeszcze do fotografii bezobiektywowej. Zauważmy, że stanowi ona jedynie margines powszechnie stosowanych technik fotograficznych i nie zastąpi w po-

wszechnym użyciu wygodnego i szybkiego medium cyfrowego. Nie zajmie miejsca nowych mediów (choć na stronach sieci można napotkać realizacje wykonane przy użyciu tej techniki) ani w codziennej komunikacji, ani w praktyce artystycznej – użytkownicy fotografii otworkowej nie mają zresztą takich roszczeń. Technikę fotografii bezobiektywnej uczyniono przedmiotem refleksji, ponieważ można dostrzec w niej paradoksy i sprzeczności, których przemyślenie pozwala, być może, odrobinę lepiej zrozumieć niejednoznaczne związki człowieka z otaczającymi go maszynami. Radykalne przemieszczenie, o którym wspominał W.J. Mitchell, dotyczyłoby zatem przesunięcia fotografii fotochemicznej ze sfery obrazów do sfery znaczeń kulturowych.



## Część I

# Fotografia i kryzys reprezentacji



Piotr Wołyński, *Poznanie*, 1998

Co pokazuje ta fotografia? Czy rzeczywiście widzimy tylko to, co było przed obiektywem? Zadanie fotografii dzisiaj zdaje się polegać na czymś innym.

# I. Pytanie o kryzys reprezentacji

Zacznijmy od zarysowania kulturowego tła przemian, które sprawiły, że – jak pisze w zacytowanym we wprowadzeniu fragmencie William J. Mitchell – „[miejsce fotografii] zostało radykalnie i całkowicie przemieszczone”<sup>1</sup>. Należałoby tu wskazać na stan szczególnego wyczerpania, w którym znalazły się wszystkie niemal dyscypliny sztuki i refleksji kulturowej. Co jednak w istocie doprowadziło je do schyłku?

Bez wątplenia do transformacji obrazu współczesnej kultury przyczynił się zespół zjawisk określanych mianem „kryzysu reprezentacji”. Przywołując ten termin, pamiętajmy, że zarówno jego pojawienie się w końcu lat sześćdziesiątych, jak i późniejsze przeformułowanie, obejmowało kompleks zjawisk kulturowych i społecznych wykraczających daleko poza obszar sztuki. Pytanie o reprezentację pojawia się zazwyczaj wtedy, gdy związek między językiem (lub obrazem) i opisywanym światem ulega szczególnemu rozluźnieniu. W tym momencie znaczenia przestają być jednoznaczne i trwale nie tyle ze względu na brak odniesienia, ile z powodu rezygnacji z ich systemowego lub uniwersalnego użycia<sup>2</sup>. Kryzys reprezentacji dotknął przede wszystkim podstawowe kategorie filozoficzne, takie jak koncepcja prawdy i pojęcie rzeczywistości. Istotną rolę, co należałoby tu podkreślić, odegrały w nim poglądy sformułowane na gruncie poststrukturalizmu i dekonstrukcji. Zdolność reprezentowania świata zarówno poprzez język, jak i inne dziedziny ludzkiej świadomości została przez takich filozofów, jak Roland Barthes czy Jacques Derrida poddana gruntownej analizie. W rezultacie, zarówno badania poststrukturalistów, jak i inspiracje ze strony Derridowskiej dekonstrukcji doprowadziły do wykształcenia się nurtu krytyki (na gruncie amerykańskim reprezentowanej m.in. przez Paula de Mana, Jonathana Cullera, J. Hillisa Millera, Geoffreya H. Hartmana czy Gregory’ego Ulmera), w którym postulowano zmianę sposobu interpretacji tekstu nie tylko literackiego, lecz także innych „tekstów” kultury, a więc malarstwa, fotografii, przekazu reklamowego czy wreszcie tekstu zjawisk społecznych (np. na gruncie krytyki feministycznej). Zapoczątkowany przez poststrukturalistów sposób myślenia wydobywał ograniczenia, jakie filozofii (lecz również literaturze i sztuce)

---

<sup>1</sup> W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye...*, dz. cyt., s. 20.

<sup>2</sup> Stanowisko takie Jerzy Kmita nazywa nominalizmem lingwistycznym. „Mówienie o znaczeniu czy odniesieniu przedmiotowym przy nominalistycznym pojmowaniu języka nie jest możliwe z tego właśnie względu, że poszczególnym, jednorazowym użyciom słów, w tym zdaniowemu ich użyciu, nie da się prymarnie przypisywać owych znaczeń i odniesień w duchu klasycznej onto-logiki filozoficznej”. J. Kmita, *Wymykanie się universalium*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 148.

narzucal „logocentryczny dyskurs nowoczesności”. Chociaż współcześnie coraz częściej podkreśla się wewnętrzne napięcia i wątpliwości występujące w obrębie samej nowoczesności (np. w koncepcji Wolfganga Welscha), to jednocześnie nadal rozmaite „modernizmy” pozostają jednym z najważniejszych punktów odniesienia dyskursu o kryzysie reprezentacji.

Czy nadal, w latach „zerowych” nowego wieku, można mówić o kryzysie reprezentacji? Przyjmując, że nasz stosunek do modernizmu (czy też „modernizmów”) po sporze postmodernistycznym uległ już „przebozeniu”, warto być może zastanowić się, z czego wynikał i jakie dziedzictwo ów stan kryzysu nam pozostawił. Jaki, zatem, jest nie tylko jego filozoficzny, lecz również artystyczny sens? Problem reprezentacji w kontekście sztuk wizualnych zaczyna być istotny w sytuacji, w której owo specyficzne uobecnienie dokonujące się w akcie reprezentowania nie tyle zastępuje obecność przedmiotu odniesienia, ile likwiduje konieczność jego istnienia<sup>3</sup>. W konsekwencji, uwolnione od odniesień obrazy „unoszą się” i „przepływają”.

Kolejnymi pytaniami powracającymi w książce są: czy w szybko rozwijającej się epoce symulacji i rzeczywistości wirtualnej obrazy wciąż mają moc reprezentowania świata, a w związku z tym, czy zachowują zdolność komunikowania, oraz, czy fotografia fotochemiczna, jako najstarsze z rodziny „nowych mediów”, może zostać potraktowana jako (nadal aktualna) praktyka znaczeniowótórcza? Zaznaczyłam we wstępie, że kryzys rozpoznany przez poststrukturalizm nie był pierwszym w ciągu ostatnich dekad. Już kubistyczne zerwanie z iluzjonizmem i perspektywą renesansową zmieniły nieodwracalnie obraz sztuki<sup>4</sup>. W zerwaniu tym swój udział miała także fotografia. Walter Benjamin, jako jeden z pierwszych, dostrzegł w fotografii narzędzie, za pomocą którego przekształcany jest nie tyle sam świat, ile nasz sposób jego postrzegania. Fotografia, dając możliwość mechanicznej reprodukcji świata, zmusiła tak artystów, jak również teoretyków sztuki do zadania pytania o to, co jest przez obraz reprezentowane. Interesującym wydaje się fakt, iż fotografia prowokuje również następne transformacje kulturowe: zwrócenie się przeciw formalizmowi sztuki w latach sześćdziesiątych i wreszcie rewolucję cyfrową w latach dziewięćdziesiątych. Z tego też względu warto przemyśleć na nowo rolę fotografii we współczesnej kulturze.

---

<sup>3</sup> Stan ten Jean Baudrillard nazywa „symulacją”. „Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się [...] homeostatyczna maszyna znakotwórcza”. Por. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, w: *Postmodernizm, antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 177.

<sup>4</sup> Gregory L. Ulmer w eseju *O przedmiocie postkrytyki* pisał, iż „krytyka przechodzi obecnie te same zmiany, które dotknęły w momencie pojawienia się ruchów awangardowych na początku dwudziestego wieku, literaturę i sztukę”. G.L.Ulmer, *O przedmiocie postkrytyki*, „Estetyka w świecie”, t. 4, red. M. Golaszewska, Kraków 1986, s. 93.

Spróbujmy uszczegółowić omawiany tu problem. Jaki związek zachodzi między fotografią bezobiektywową i kryzysem reprezentacji? Jak już zostało wspomniane, o kryzysie można mówić m.in. wtedy, gdy znaczenia obrazów zaczynają w pewien sposób przepływać, uwolnione od swoich odniesień. W konsekwencji obraz nie „znaczy” już tego, co pokazuje. Tymczasem często<sup>5</sup> nośnikiem fotografii otworkowej nadal pozostaje podłoże fotochemiczne, które pozwala „zakotwiczyć” obraz w fizycznej rzeczywistości. I nie chodzi tu jedynie o fizykalno-przyczynowy związek obrazu i świata, lecz o znaczenie kulturowe przez ten związek wytwarzane<sup>6</sup>. Analizowana w książce technika powraca zatem do tych znaczeń obrazu fotograficznego (takich jak wiarygodność i autentyczność), które kryzys reprezentacji zagubił.

Problem reprezentacji w odniesieniu do kamery obskury ma inny jeszcze wymiar. W przywołanych w książce koncepcjach m.in. Martina Jaya, Johna Tagga i Allana Sekuli aparat fotograficzny stanowi kulminację „nowoczesnej władzy wzroku”. Łączą się w niej sposób widzenia, obrazowany przez renesansową perspektywę, z represją władzy. W ujęciu takim fotografia, reprezentując repertuar nowoczesnych znaczeń, ideologizowała obraz świata. Tymczasem postępowanie „przeciw zaprogramowanej maszynie” opowiada się zarówno za odrzuceniem sposobów masowej produkcji, jak też przeciw technologizacji procesu otrzymywania obrazów. To technologizacja bowiem, jak podkreśla Tagg, doprowadza do sytuacji, w której ujednolicony, standardowy obraz staje się czystym produktem, pozycją w katalogu lub zostaje włączony w instrumentarium represji. Czy to znaczy, że ponowoczesność uwalnia obraz od ideologii? Z pewnością nie, jednak świadomość manipulacji, którym obraz jest poddawany, pozwala pewnym ideologiom nie ulegać. Efektem ubocznym postępującej technologizacji obrazu stała się utrata „aury”, opisywana przez Waltera Benjamina. Jak pamiętamy, owa aura zaniknąć miała w efekcie ekspansji środków masowej reprodukcji. W *Małej historii fotografii* autor jednak zauważał, że również obraz fotograficzny w pierwszym etapie swojego rozwoju posiadał aurę<sup>7</sup>. Występujące w fotografii otworkowej uprzywilejowanie indywidualnego doświadczenia i powrót do nie-

<sup>5</sup> Piszę „często”, bo trzeba pamiętać, że fotografia bezobiektywowa może być także cyfrowa.

<sup>6</sup> „Rzecz w tym – pisze Jerzy Kmita – że związek symboliczno-kulturowy nigdy nie jest związkiem przyczynowym, choć niekiedy może wywodzić się genetycznie z uprzedniego rozpoznania odpowiedniego związku przyczynowego, z uprzedniego respektowania w danej zbiorowości odpowiedniego stwierdzenia prawdopodobnego”. J. Kmita, *Jak słowa łączą się ze światem*, Wyd. Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000, s. 171. Zgodnie z powyższym, moglibyśmy powiedzieć, iż fotografię w kulturze zachodnioeuropejskiej społecznie uznaje się za obraz ściśle związany z rzeczywistością fizyczną.

<sup>7</sup> W *Małej historii fotografii* Benjamin pisze o wczesnych dagerotypach i fotografiach portretowych, doszukując się w nich śladów aury. Zob. W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: *Aniol Historii*, oprac. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996.

zapośredniczonego kontaktu ze światem przypominają o tym zapomnianym znaczeniu fotografii. W konsekwencji punkt zainteresowania twórców obejmuje nie tylko analizę specyfiki medium, lecz również rzeczywistość społeczno-kulturową. Zauważyć można tu interesującą rzecz: fotografia, która, poprzez swoją reprodukcyjność, przyczyniła się do kryzysu reprezentacji (o czym pisze również cytowany na wstępie W.J. Mitchell) może uczestniczyć w próbach czynionych dla jego przezwyciężenia. *Camera obscura* i jej technika zostają tu przedstawione jako gra z technologią. W tym sensie przypomina ona Flusserowski „gest filozofowania”. Są również „przymierzaniem się” zarówno do rzeczywistości, nieustannym sprawdzaniem, czy tak wybrana droga poznania świata wnosi coś nowego do świadomości twórcy i odbiorcy fotografii.

Zdarza się, że kiedy czynimy fotografię przedmiotem refleksji, ciekawszy od samego przedmiotu na zdjęciu jest mechanizm myślenia ujawniający się przy okazji naszego patrzenia. Skąd mielibyśmy wiedzieć, że coś widzimy, jeśli nie uczynilibyśmy własnego spojrzenia przedmiotem refleksji? Przyglądając się dzisiejszemu użyciu fotografii, dojść można do wniosku, że służy ona nie tyle pokazywaniu osób, przedmiotów czy widoków, ile stanowi pretekst do myślenia i tworzenia znaczeń związanych z tymi osobami, przedmiotami czy widokami. Dzięki zdjęciom wspominamy kontekst towarzyszący ich powstawaniu, opowiadamy za ich pośrednictwem historię czy zdajemy relacje z wydarzeń. John Fiske zauważył, że proces tworzenia znaczeń stanowi jeden ze współcześnie używanych modeli komunikacji<sup>8</sup>. W tym modelu komunikowanie nie przebiega w sposób linearny, jak w przypadku klasycznego modelu Romana Jakobsona<sup>9</sup>, od nadawcy ku odbiorcy, lecz stanowi nieliniowy system kodów i znaków.

Komunikat ten – pisze Fiske – stymuluje odbiorcę do stworzenia własnego jego znaczenia, które będzie w jakiś sposób związane ze znaczeniem zawartym przez nadawcę na początku swojego przekazu<sup>10</sup>.

Odbiorca, czy też raczej nazwijmy tę osobę „czytelnikiem” komunikatu, odgrywa aktywną rolę w procesie komunikowania. Jest w pewnym sensie jego współautorem. W konsekwencji, w odczytaniu mogą zostać uruchomione konteksty nieprzewidziane przez nadawcę. Owe konteksty, chociaż nieprzewidziane, mogły jednak potencjalnie być w nim zawarte.

Kiedy zapytamy, w jaki sposób za pośrednictwem obrazu fotograficznego stworzony jest komunikat, można odpowiedzieć, że fotografia dzieje się tak dzięki zdolności reprezentowania przez nią określonych zjawisk. Jak się przekonamy, „reprezentować” coś na

<sup>8</sup> J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Astrum, Wrocław 1999.

<sup>9</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976, s. 33.

<sup>10</sup> J. Fiske, *Wprowadzenie do badań...*, dz. cyt., s. 59.

zdjęciu nie znaczy to samo, co „pokazywać” czy też „przedstawiać”. Fotografie reprezentują świat w sposób niejednoznaczny: wyznaczając pewien obszar znaczeń, odnoszą się do obszaru „poza sobą”. Podejmują problem przeszłości, nieobecności czy śladu. W pierwszym rozdziale spróbujemy nakreślić powyższe problemy: przede wszystkim określimy, co będzie rozumiane przez reprezentację i dlaczego mówi się o jej kryzysie.

## 1. „Przedstawiać” czy „reprezentować”?

Zastanówmy się, czy określenia „reprezentować” nie można by zastąpić „przedstawieniem”? W języku potocznym użycie obu terminów wydaje się podobne. Jednocześnie jednak zaznaczają się pierwsze różnice: można powiedzieć, że „przedstawia” się jakąś osobę, lub wersję wydarzeń (i tu mamy na myśli najczęściej zdanie relacji z wydarzeń, przedstawienie raportu). Tymczasem, „reprezentuje” się kogoś lub coś, np. interesy firmy lub narodu. Reprezentacja wymaga pośrednictwa kogoś innego, pewnego wybranego medium, które przemówi w imieniu nieobecnego. Reprezentować zatem oznaczałoby tyle, co zastępować kogoś. Słowa „przedstawienie” używa się często w odniesieniu do obrazów. Kiedy jednak mówimy, że obraz przedstawia coś, to nie jest to równoznaczne z tym, iż obraz coś reprezentuje. O przedmiocie można powiedzieć, że został przedstawiony, lecz nie powiemy, iż przedmiot jest reprezentowany.

Oba terminy są niezwykle silnie zakorzenione w tradycji filozofii europejskiej. Zasygnalizujmy jednakże już na początku odmienną tradycję używania obu pojęć. I tak: pisanie o przedstawieniu prowadzi nas będzie zarówno ku tradycji zachodniej metafizyki, jak również ku projektowi jej porzucenia, podczas gdy reprezentacja pojawia się częściej w kontekście procesów komunikacyjnych. Czy znaczyłoby to, że pytając o „przedstawienie” umieszczamy je na płaszczyźnie ontologicznej, zaś pytaniu o „reprezentację” nadajemy status epistemiczny? Podział taki jest uproszczeniem. Przecież także pytanie o warunki reprezentowania podsyte jest pragnieniem ustalenia, co jest reprezentowane (czy też re-reprezentowane). Problem z określeniem granicy między przedstawieniem i reprezentacją polega również na tym, że terminy te funkcjonują w różnych obszarach refleksji. Pierwszy jest przede wszystkim kategorią ontologiczną, podczas gdy reprezentacja odnosiłaby się przede wszystkim do poszczególnych sposobów przejawiania się przedstawienia. Zgodnie z koncepcją Derridy owo przedstawienie nie może się dokonać, ponieważ wymaga „beźpośredniej obecności”<sup>11</sup>. Dane są nam jedynie re-reprezentacje, próby powrotu, przywrócenia

<sup>11</sup> J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Wyd. KR, Warszawa 1997, s. 174.

owego pierwotnego przed-stawienia. Przedstawienie wymaga zatem pośrednictwa, mediacji reprezentacji. Dlatego mamy do czynienia jedynie ze śladami, pismem, znakami. One są re-prezentacjami, podczas gdy przedstawienie jest nieobecne.

Kłopot przy interpretacji obu pojęć sprawia również kwestia polskiego tłumaczenia. W tekstach Derridy oraz innych autorów pojawia się rozróżnienie pomiędzy przedstawianiem (ujmowanym jako *present*) a reprezentowaniem (*re-present*). Gdyby tłumaczyć owo drugie znaczenie również jako przedstawienie, zagubione zostałoby znaczenie przedrostka re- wskazującego na czynność powtarzania tak istotną dla Derridy, odnoszącą się do elementu zapośredniczenia. W książce nie interesuje mnie przedstawienie jako kategoria ontologiczna, a jedynie poszczególne reprezentacje. Nie rezygnuję całkowicie z pojęcia przedstawienia (jest bowiem konieczne przy próbie sformułowania nowej ontologii fotografii). Natomiast opowiadam się przeciw nowoczesnej wykładni tego pojęcia. Wspominana w tytule „niepewność przedstawienia” dotyczy zatem projektu ontologii fotografii.

Iwona Lorenc poprzez termin „przedstawienie” przywołuje koncepcje filozoficzne uwikłane w kontekst ontologii. Píše:

Chodzi tu zatem o przedstawienie [...] jako określony, względnie zautonomizowany sposób ukazywania się świata człowiekowi, utrwalania i przekazywania owego ofiarowania świata innym ludziom. Określenie „względnie zautonomizowany sposób” dotyczy faktu, iż przedstawienie, należące do przedstawianego świata, jest traktowane jako bytowo inne (wtórne bytowo) niż przedstawiany świat; jest przed-stawianiem świata, to znaczy zdystansowanym ustawieniem się człowieka jako podmiotu wobec świata jako przedmiotu<sup>12</sup>.

Zauważmy, iż w rozumieniu Lorenc przedstawienie zostaje ujęte przede wszystkim jako „sposób ukazywania się świata”. Czy można by powiedzieć, iż chodzi tu o „obraz świata”? Zapewne tak, ponieważ przedstawienie jako pewien obraz (czy to przedstawienie językowe, czy też np. przedstawienie malarskie) może być traktowane jako forma pośredniczenia pomiędzy rzeczywistym przedmiotem a poznającym ów przedmiot człowiekiem. Przedstawienie stanowiłoby specyficzne medium, funkcjonujące w ramach skomplikowanego splotu naśladownictwa i autentyczności. Odnosiłoby się do pewnych cech przedmiotu, lecz nie pozostawiałoby wątpliwości co do odmienności swojej struktury. Dlatego też, pomimo iż wiemy, że przedstawienie przedmiotu przecież nie jest samym przedmiotem, zdarza się nam traktować je zamiennie. Ten utwierdzony tradycją splot, wspierany „ukrytym porządkiem obecności, przywoływanej przez przedstawienie”<sup>13</sup>, by powtórnie użyć słów autorki *Świadomości i obrazu*, wyznacza hierarchię przedmiotu i jego przedstawienia w kulturze.

<sup>12</sup> I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2001, s. 17.

<sup>13</sup> Tamże.

W filozofii zachodnioeuropejskiej, „przedstawienie” z przypisanym mu fikcyjnym lub iluzyjnym charakterem, zostaje uznane za wtórne wobec przedmiotu.

W pytaniu o przedstawienie interesuje nas zarówno świat, jak i warunki jego pojawienia się w świadomości. Jest to pytanie stricte filozoficzne i jako takie zawsze zostaje uwikłane w spór pomiędzy metafizyką zastanej filozofii a ponowoczesną próbą jej przekroczenia. W pojęciu przedstawienia, od czasów Platona aż po jego dekonstrukcję dokonaną przez Derridę, zawiera się spór o to, czy ludzki umysł jest w stanie dotrzeć do prawdy. Fundamentalne pytania, które zadać można przedstawieniu, to: „co w istocie widzisz?” i „czy to, co widzisz, jest prawdą?”. Jak wspomniałam wcześniej, reprezentacja obejmuje inny nieco obszar poznawczy. Dotyczy procesów komunikacji. Pytania jej dotyczące związane są ze sposobem, w jaki prezentowane jest coś, do czego świadomość poznającego nie ma bezpośredniego dostępu. Re-reprezentacja obejmuje bowiem przedstawienie powtórzone, przedstawienie, które odbywa się wobec nieobecnego przedmiotu przedstawienia. Wynikałoby z tego, że problem reprezentowania wiąże się z kwestią pośredniczenia pomiędzy światem a umysłem.

Z kolei, jeśli sięgniemy ku brytyjskim studiom kulturowym, zauważymy, że – zgodnie z koncepcją Stuarta Halla – termin reprezentacja<sup>14</sup> odnosi się do procesu, w którym znaczenia są wytwarzane i przekazywane społecznie. Reprezentacja stanowi tu element większego systemu, element konieczny do tego, by mogły zaistnieć procesy komunikowania. Autor stwierdza, że proces wytwarzania znaczeń odbywa się głównie poprzez język, to on właśnie staje się podstawowym systemem reprezentacji. Ciekawą propozycją jest niezwykle szerokie rozumienie terminu „język”. Ponieważ Hall traktuje język jako praktykę znaczącą, czyli medium, w którym dokonuje się proces komunikowania poprzez znaki i symbole, możemy mówić o całym szeregu innych praktyk znaczących, w których znaczenia są przekazywane „jak w języku”<sup>15</sup> – mogą nimi być również obiekty służące komunikacji wizualnej, takie jak komunikaty reklamowe, informacyjne czy sposób budowania ekspozycji muzealnej. W odniesieniu do interesującego nas przypadku Hall stwierdza:

[...] dlatego fotografia jest systemem reprezentacji, ponieważ używa obrazów na światłoczułym papierze, by przekazać fotograficzne znaczenie określonej osoby, wydarzenia czy sceny<sup>16</sup>.

Chociaż fotografia jako system reprezentacji służy głównie przekazaniu komunikatu, to także ona stanowi skomplikowany kompleks odniesień estetycznych, ideologicznych

<sup>14</sup> S. Hall, *The Work of Representation*, w: *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, red. S. Hall, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi 1997, ss. 1-5.

<sup>15</sup> Tamże, s. 5.

<sup>16</sup> Tamże.

czy politycznych. W takim sensie okazuje się ona jednym z wielu mediów, w których następuje cyrkulacja znaczeń kulturowych. Jednocześnie rozpatrywanie jej w oderwaniu od zjawisk społeczno-kulturowych staje się niemożliwe.

Zauważmy, że podobnie jak w koncepcji Fiskego, w proponowanym przez Halla ujęciu reprezentacja stanowi formę komunikacji. Zatrzymajmy się przez chwilę przy tym związku. W książce staram się analizować fotografię jako pewne szczególne medium, w którym określone znaczenia zostają wyrażone tak jak w języku. Zakładam, że nie można mówić o obrazie fotograficznym, nie biorąc pod uwagę środowiska, w którym jest zanurzony. Fotografia nie tylko w nim partycypuje, lecz nawet więcej, od zmian technologicznych i społecznych uzależniony jest jej rozwój. Nie mamy tu jednak do czynienia z procesem jednostronnym: fotografia jest zarówno efektem zmian kulturowych, jak i czynnikiem, który je prowokuje. Z jednej strony interesują mnie społecznie wytwarzane znaczenia, które są związane z fotografią jako pewnym językiem obrazów, z drugiej – sposób, w jaki owe znaczenia ujawniają się w świadomości. Komunikat zostaje sformułowany poprzez zawarty w obrazie system reprezentacji składający się z charakterystycznych dla fotografii znaków. Jego odczytanie zależy zarówno od twórcy komunikatu, jak i tego, który go odczytuje. Zbudowane jest także na odpowiedniej interpretacji znaków. Ponieważ interpretacja nie polega tu na linearnym i arbitralnym powiązaniu znaków ze znaczeniami, można by powiedzieć, że w omawianym procesie czytelnik staje się współautorem fotograficznego tekstu. Dochodzimy do wniosku, iż aby dokonała się reprezentacja, konieczny jest warunek interpretacji. Określenie „reprezentacja” kierować nas będzie zatem w stronę określonego typu badań. Pytanie o reprezentację występuje na gruncie poststrukturalizmu i dekonstrukcji wspólnie z pytaniami o status współczesnej filozofii, funkcję krytyki artystycznej oraz o sposób interpretowania sztuki.

Przedstawmy tu pokrótce konsekwencje, które wypływały dla problemu reprezentacji fotografii z powyższych ujęć, zaczynając od przypomnienia ważnego dla semiotycznych badań nad fotografią tekstu Rolanda Barthes’a z 1964 roku. W *Retoryce obrazu* autor rozważa następujący problem: „czy przedstawienie analogiczne («kopia») może tworzyć prawdziwe systemy znaków, a nie tylko proste aglutynacje symboli”<sup>17</sup>. Barthes próbował obalić przekonanie, które nazwał „mityczną ideą życia”, iż obraz „jest re-prezentacją, to znaczy właściwie wskrzeszeniem [*résurrection*]”<sup>18</sup>. Opowiadał się tym samym przeciw ontologicznemu ujmowaniu reprezentacji. Barthes zastanawiał się nad sposobem powstawania znaczeń i zasadami ich funkcjonowania w obrazie. W jego rozumieniu re-prezentacja nie tyle „wskrze-

<sup>17</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wyslouch, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2006.

<sup>18</sup> Tamże.

szala” to, co jest ukryte „za obrazem”, ile ujawniała mechanizm służący owemu wskrzeszaniu. Kluczem do jego rozumienia był proces wytwarzania „znaczenia”. W eseju Barthes, za strukturalistami, przesuwiał akcent dyskursu o reprezentacji w stronę badań semiotycznych. W jego odczytaniu związek *signifiant* – *signifié* nie polegał na opozycji, przeciwstawiającej znaczone znaczącemu, lecz na ich wzajemnym oddziaływaniu. W jego wyniku zostaje skonstruowane znaczenie. Istotną rolę w tym procesie odgrywa związane ze stopniowym przesuwaniem planu denotacji (znaków) na plan konotacji (znaczeń) przenoszenie obszaru znaczeń w sferę mitów. Jeśli zastanowimy się nad obecnym statusem fotografii, możemy zauważyć, że jej znaczenie uległo mityzacji w sposób analogiczny do opisanego przez Barthes’a. Obraz, który miał pokazywać świat, możemy odczytywać jako jeden z mitów kultury, konotujący niezliczoną ilość znaczeń (wymieńmy tu tylko te związane z pamięcią lub obecnością).

*Retoryka obrazu* wprowadziła, popularne później, określenie fotografii jako „przekazu bez kodu”, przekazu, w którym znaczenie musi zostać przekazane inaczej niż w towarzyszącym mu komunikacie językowym i regułom kompozycyjnym. Co rozumieć należy pod pojęciem przekazu bez kodu? Zauważmy, że nie chodzi tu o pozbawienie obrazu fotograficznego zdolności do wytwarzania znaczeń. Zaznaczona jest jedynie odmiennosc fotografii od kodu językowego. Fotografia nie składa się bowiem z rozłącznych, nieznaczących fragmentów, tworzących następnie w całości znaczące. Francuski filozof pokazywał, że o ile sam obraz po prostu wskazuje na pewien przedmiot, o tyle znaczenia warunkujące proces komunikowania wynikają z pozaobrazowej warstwy znaczeń konotowanych. Kod fotografii nie będzie podobny do kodów językowych. Krok uczyniony przez autora (choć sam Barthes w późniejszych latach częściowo odstąpił od koncepcji przedstawionej w *Retoryce obrazu*) w kierunku analizy warunków reprezentacji medium fotograficznego był niezwykle istotny.

W dwa lata później od tekstu Barthes’a eseju *Przeciw interpretacji* Susan Sontag proponowała zmianę podejścia do interpretowanych tekstów. Sontag, wbrew tytułowi eseju, nie rezygnowała z interpretacji całkowicie, wykluczała jedynie te interpretacje, które dozukiwały się w dziele ukrytych treści i znaczeń. Czy równa się to jednak rezygnacji ze znaczeń? Znowu musimy odpowiedzieć przecząco. W istocie Sontag przypominała krytykom, iż treści i znaczenia są przekazywane poprzez formę dzieła, o tej zaś zdarza się im zapominać. Autorka eseju dostrzegała wartość takiej interpretacji, w której docenia się doświadczenie zmysłowe. Zastrzeżenia, które budziła jej koncepcja, wynikały głównie z tego, że w istocie chciała połączyć wodę z ogniem. Postulowała bowiem przeprowadzenie takiej analizy formalnej zawartości dzieła, która nie usuwałaby jego bezpośredniego do-

świadczenia. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej pomysłowi Sontag, zauważymy, że wezwanie autorki eseju do „erotyzmu w kontakcie ze sztuką”<sup>19</sup> przypominało inne, wprowadzone przez Rolanda Barthes’a w *Przyjemności tekstu*. Problem znaczenia nadal odgrywał w nim istotną rolę. Filozof wspominał tam o dwóch rodzajach czytania: w pierwszym zmierza się w stronę treści, anegdoty tekstu (byłaby to taka interpretacja, która nie wydaje się poststrukturalistom interesująca), w drugim rodzaju czytania zatrzymujemy się na warstwie językowej.

Druga lektura – pisze francuski teoretyk – niczego nie pomija: rozważa, lgnie do tekstu, [...]; nie interesuje jej (logiczna) ekstensja, rozwijanie się kolejnych prawd, lecz nawarstwianie się znaczenia. [...] to, co dzieje się z językiem, nie dzieje się w dyskursie; to, co „się dzieje”, to, co „się zdarza” – zerwanie między brzegami, szpara rozkoszy – powstaje w obrębie języków, w akcie wypowiedzania<sup>20</sup>.

Ten sposób przyswajania dzieła zmusza czytelnika do zatrzymania się na „powierzchni” tekstu, uznania za elementy znaczące nie tylko słów, lecz również ich kształtu i brzmienia. Zauważmy, że charakterystyczny dla Barthes’a sposób podejścia do tekstu literackiego sprawdza się również w analizie zjawisk wizualnych czy społecznych. Stają się one „tekstami do czytania i smakowania”. W pewnym sensie jest to lektura, która w pełni zostaje zrealizowana dopiero dwadzieścia lat po wydaniu *Przyjemności tekstu*, wraz z upowszechnieniem technik hipertekstowych, w których warstwa wizualna istnieje wraz z dźwiękową, zaś linearne podążanie za tekstem zostaje przelamane taktylnym reagowaniem na pojawiające się ikonki. Interpretacja przebiega w hipertekście dwutorowo, z jednej strony jest odczytywaniem znaczeń, z drugiej – reagowaniem na te znaczenia.

Powróćmy jednak do problemu podstawowego: dlaczego właściwie wymagania stawiane interpretacji uległy zmianie? Odpowiedzi można szukać w zjawisku umykania sensów. Jak pisze Vincent Descombes:

[...] sens ucieka wówczas, gdy powinniśmy rozumieć, wówczas, gdy sądzymy, że moglibyśmy zrozumieć, gdybyśmy poszukali głębiej, kiedy niewiele brakowało, a zrozumielibyśmy, i kiedy tak bardzo chcemy zrozumieć<sup>21</sup>.

Sontag mogłaby tu odpowiedzieć, iż błąd polega na pragnieniu dogłębnego rozumieniu tekstu. Jego sens znajduje się bowiem na powierzchni. Descombes podkreśla sam problem rozumienia. Pyta, co to znaczy rozumieć i jak sprostać naszemu pragnieniu rozumienia świata i zjawisk kultury. Tymczasem owo rozumienie z każdym rokiem wydaje się coraz trudniejsze.

<sup>19</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na świecie” 1979, nr 9 (101), s. 305.

<sup>20</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wyd. KR, Warszawa 1997, s. 20.

<sup>21</sup> V. Descombes, *Umykanie sensu*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8-9, s. 320.

Problem polega na tym – pisze dalej filozof – że istnieją teksty, w obliczu których cała nasza wiedza do niczego nam się nie przydaje. Filozoficzny problem sensu powstaje wtedy, gdy uzupełnienie wiedzy nie rozwiązuje wcale trudności<sup>22</sup>.

Interpretacja jest tu pewnym rozwiązaniem. Miast rozpatrywać teksty w poszukiwaniu głęboko skrytego w nich sensu, dopisuje się sensory nowe, wypływające ze wzajemnych związków znaczeniowych. Znaczenia zatem generują się nawzajem, wytwarzają w procesie sygnifikacji.

Tak też można odczytywać stosowaną przez Jacques'a Derridę strategię dekonstrukcji. Sensy wynikają dla niego

[...] ze splotu różnic, w miarę jak istnieje już tekst, sieć odesłań tekstowych powiązanych z innymi tekstami, transformacja tekstowa, w której każdy „termin”, rzekomo „prosty”, jest znamionowany przez ślad innego<sup>23</sup>.

Dla Derridy nie istnieje tekst w oderwaniu od innych – tekst, który wyczerpywałby się w ostatecznym odczytaniu, bo takie odczytanie jest niemożliwe. Jednym z zarzutów, które autor stawia postawie logocentrycznej, jest przekonanie o istnieniu ostatecznego sensu.

Wymieńmy tu tylko niektóre z konsekwencji postawienia pytania o interpretację: interpretacja zmierza do wyjścia poza ograniczenia narzucone przez sztywne reguły analizy tekstu i pozostawieniu w zawieszeniu dychotomicznych kategorii logocentrycznego myślenia – interpretacji świata w kategoriach prawdy i fałszu, kultury wysokiej i niskiej czy też oryginalności i kopii. Rzeczywistość społeczno-kulturowa staje się tekstem do czytania i interpretowania, tekstem, którego sensory wzajemnie z siebie wypływają. Zauważmy, że konsekwencje myślenia o świecie jako tekście<sup>24</sup> przenoszą się na różne dziedziny działalności artystycznej. We wspomnianej wcześniej sieci tekstowej znajduje się również fotografia. Przestaje być wiązana z obowiązkiem pokazywania świata, zaś problemy, które teraz reprezentuje dotyczą szeroko rozumianej refleksji kulturowej. Zaczyna stanowić medium służące wytwarzaniu znaczeń.

---

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> J. Derrida, *Pożycje*, przeł. A. Dziadek, FA-Art, Katowice 1997, s. 32.

<sup>24</sup> Ryszard Nycz podejście takie nazywa intertekstualnością. Zob. R. Nycz, *Tekstony świat*, IBL, Warszawa 1995.

## 2. Wokół kryzysu

Przyglądając się dyskursowi współczesnej filozofii kultury, można dostrzec, że istotną jego część zajmuje w równym stopniu namysł nad metodami odczytań samej tradycji filozofii, co konsekwencji, które z owych odczytań wynikają dla jej obecnego stanu<sup>25</sup>. Spór pomiędzy stanowiskami prezentowanymi przez filozofów toczy się wokół podstawowych kategorii filozoficznych. Dyskusja wokół pytania o status reprezentacji (prowadzona m.in. przez Jacques'a Derridę i Michela Foucaulta oraz ich późniejszych interpretatorów) wiąże się z diagnozą jej kryzysu. Zaczniemy zatem od określenia, jaki sens będziemy nadawali tu słowu „kryzys”? Napisałam wcześniej, że pojęcie reprezentacji ściśle wiąże się z problemem znaczenia. Poprzez reprezentację znaczenia mogą być przekazywane społecznie. Kiedy mówimy o kryzysie reprezentacji, pojawia się podejrzenie, iż jest on wynikiem stanu kultury. Odnotujmy jednak, że pojęcie „kryzysu” towarzyszy dziejom kultury zachodnioeuropejskiej od wieków. Czas jest w niej mierzony od przelomu do przelomu, od zmiany do zmiany, od jednej zapowiedzianej apokalipsy ku oczekiwaniu następnej. Kryzys jest stanem, który musi nadejść wtedy, gdy wyczerpie się energia napędzająca którąś z form ludzkiej aktywności. Określenia tego używa się również w sytuacji alarmowej (wobec zagrożenia wojną, krachem finansowym). W odniesieniu do zjawisk kultury kryzys bywa współcześnie wiązany z ponowoczesnością, ze stanem wyczerpania kultury (John Barth), z momentem, w którym upada „niedokończony projekt” modernizmu (Jürgen Habermas). Postmodernizm może być rozumiany także jako swego rodzaju „przebolenie” stanu kryzysowego, w którym znalazł się modernizm (Wolfgang Iser). Kryzys może funkcjonować w wielu, często przeciwstawnych znaczeniach. Nie będę tu rozwijać wszystkich konotacji tego terminu<sup>26</sup>, skupiając się tylko na tym ujęciu, które będzie użyteczne w tej pracy. Skłaniałabym się tu ku pogładowi, iż kryzys nie musi prowadzić do unicestwienia czy śmierci.

---

<sup>25</sup> Zob. E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 8.

<sup>26</sup> Wyczerpująco rozważa to pojęcie Grzegorz Dziamski w książce *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Autor wyróżnia trzy interpretacje, w których kryzys sytuuje się na gruncie estetyki. Są to: „kryzys jako stan permanentny, nieustanny krytyczny osąd pojęć, metod, a nawet możliwości sensownego uprawiania badań estetycznych”; „okres przelomu, faza przejściowa od jednego nieaktualnego już modelu uprawiania estetyki do drugiego, nieokreślonego jeszcze modelu badawczego” oraz „kryzys jako ostateczny kres, decydujący zwrot, po którym rzeczy nie mogą wyglądać tak, jak wyglądały wcześniej”. G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1996, ss. 40-53; S. Morawski, *Czy kryzys estetyki*, w: *Zmierzyć estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 45.

Jest raczej stanem, który można przyrównać do przesilenia choroby. Kiedy nadchodzi kryzys, to wraz z nim pojawia się nadzieja na rychłe wyzdrowienie. Jak widzimy, pojęcie kryzysu pozostawałoby w opozycji do pojęcia kresu. Docierając bowiem do kresu, zmierza się do ostatecznego końca. Jeśli więc mówi się o kryzysie, który dotyka współczesną kulturę, to należy przyjąć, że w perspektywie pojawia się nie tyle pewność uleczenia, ile możliwość zmiany jej obrazu.

Użycie pojęcia kresu (czy też końca) byłoby możliwe jedynie pod określonymi warunkami. Jacques Derrida wypowiada się przeciw utożsamieniu kresu ze śmiercią. W *Pozycjach* stwierdza:

Usiłuję zbliżyć się do kresu wypowiedzi filozoficznej. Powiedziałem kresu, a nie śmierci, bo nie wierzę w ogóle w to, co dziś powszechnie nazywa się śmiercią filozofii (ani czegokolwiek innego, czy byłaby to książka, człowiek lub bóg; tym bardziej, że jak każdy wie, śmierć zachowuje specyficzną skuteczność)<sup>27</sup>.

Filozofia dla niego jest możliwa dzięki temu, iż istnieje w napięciu pomiędzy pragnieniem przywrócenia obecności a niemożliwością podolania temu zadaniu. Jest napędzana przez sytuację wyczerpania, ciąglego zbliżania się do kresu i natychmiastowego z niego się wycofywania. Jak już wspomniałam, konstatacja filozofa wyrasta z pragnienia dokonania dekonstrukcji podstawowych pojęć filozoficznych. Pojęcie kresu zostaje tu w pewien sposób zakwestionowane. Kres wypowiedzi filozoficznej dla Derridy nie oznacza końca pracy filozofa. Można by powiedzieć, iż jest wręcz przeciwnie – stanowi punkt wyjścia do tego, by obraz filozofii przebudować. Przebudowa obrazu filozofii jest zadaniem stale podejmowanym przez filozofię. Jak pisze Ewa Rewers:

[...] kruchość podstawowych pojęć poddawanych współcześnie dekonstrukcyjnemu, czy krytycznemu oglądowi, nawet jeśli bywa postrzegana jako głębokie i nowe pęknięcie, nie musi być tym samym odczytana jako wstęp do totalnej katastrofy zachodniej kultury<sup>28</sup>.

Refleksja autora *O gramatologii* stanowi reakcję na sytuację, w której jednoznaczność filozoficznych znaczeń przestała wystarczać. Dlatego czyta na nowo klasycznych filozofów (Platona, Rousseau, Husserla i innych), znajdując w ich tekstach pojęcia, których znaczenia ulegają zacierananiu. W ten sposób również obraz filozofii traci swą przejrzystość.

„Dekonstruować” filozofię – stwierdza filozof w rozmowie z Henri Ronsem – to inaczej przemyśleć ustrukturowaną genealogię jej pojęć w sposób jak najbardziej rzetelny, wewnątrz niej samej, ale jednocześnie, począwszy od pewnego wnętrza już dla niej nieopisywalnego, nienazwanego, określić to, co ta historia mogła zataić, czego mogła zakazać, czyniąc siebie historią poprzez wyrachowaną represję<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> J. Derrida, *Pozycje*, dz. cyt., s. 10.

<sup>28</sup> E. Rewers, *Język i przestrzeń...*, dz. cyt., s. 11.

<sup>29</sup> J. Derrida, *Pozycje*, dz. cyt., s. 10.

Co takie przemyślenie zmienia w naszym podejściu do filozofii? Zauważmy przede wszystkim, że filozof poddaje dyskusji pewne pojęcia, które dotychczas wydawały się jednoznaczne i oczywiste. Tymczasem w ujęciu Derridy nabierają one dwuznaczności, stają się na nowo przedmiotem dyskusji. W specyficznym odczytaniu autora kres okazuje się nie tyle końcem znaczenia, ile jego „przerehabilitowaniem”.

Zostało już napisane, że tłem sporu o reprezentację jest namysł nad podstawowymi kategoriami filozoficznymi (m.in. kategorią prawdy). W takim ujęciu nie jest wynalazkiem ostatnich lat, lecz towarzyszy tradycji zachodniej filozofii od samych jej początków (w takim ujęciu spór ten rozpoczynałby się od pytania o status Platońskich idei). Dopiero jednak badania lingwistyczne i semiotyczne (m.in. de Saussure’a i Barthes’a) wyeksponowały tę stronę sporu, w której pytanie o odpowiedniość pojęć języka i świata, do których się odnoszą<sup>30</sup>, jest jednocześnie próbą ujęcia przemian kulturowych zachodzących w świecie społecznym. Kryzys reprezentacji nie dotyczy zatem jedynie sfery kultury wizualnej (choć w niej nada jej szczególny wydźwięk), lecz kwestionuje możliwość językowego reprezentowania rzeczywistości. Zwieńczeniem takiej perspektywy byłoby niewątpliwie stanowisko Baudrillarda i jego pogląd o ostatecznej emancypacji znaku od jego przedmiotowego odniesienia<sup>31</sup>. Z tak zarysowanego ujęcia wynika, że rozpoznanie kryzysu reprezentacji pojawia się szczególnie wyraźnie na gruncie sporu o postmodernizm (w ujęciu Habermasa, Lyotarda czy Rorty’ego) i wiąże się z próbą ustosunkowania się wobec projektu nowoczesności. Odblask filozoficznej diagnozy kryzysu reprezentacji pojawia się zatem w literaturze i sztuce związanej z nurtem postmodernistycznym (w powieściach Johna Bartha, Donalda Barthelme’a czy pracach Sherrie Levine i Richarda Prince’a). W specyficzny wreszcie sposób dotyka praktyki fotograficznej.

Zauważmy, że do czasu awangard na ogół nie było problemów z określeniem obszaru znaczeń, do którego fotografia się odnosiła. Służyła rejestrowaniu zdarzeń i osób. Dopiero nurty artystyczne początku dwudziestego wieku, zadając pytania o sposób reprezentacji czasu i przestrzeni, skomplikowały sytuację fotografii. Według Gregory’ego L. Ulmera zastosowanie kolażu i montażu ujawniło dwuznaczny status fotografii: z jednej strony reprodukowało rzeczywistość, z drugiej konstruowała całkowicie nowe znaczenia. Dlatego autor nazwa ją „maszyną kolażu”. W tekście *O przedmiocie postkrytyki* zauważa: fotografia selekcjonuje i przenosi fragment wizualnego continuum do nowego układu<sup>32</sup>. Fotografia przez swoje pojawienie się w obrazie zmienia jego kontekst. Jednak nadal funkcjonuje w obszarze sztuk przedstawiających, porządkujących to, co widzialne.

<sup>30</sup> Zob. J. Kmita, *Jak słowa...*, dz. cyt., ss. 180-186.

<sup>31</sup> Zob. J. Baudrillard, *Precesja...*, dz. cyt.

<sup>32</sup> G.L. Ulmer, *O przedmiocie postkrytyki*, dz. cyt., s. 85.

I chociaż – zauważa Ryszard W. Kluszczyński – do istoty reprezentacji należy występowanie odniesień pomiędzy przedstawieniem a obiektem przedstawianym, to ów relacyjny charakter fotografii wymykał się z pola uwagi<sup>33</sup>.

Dostrzec można, że użycie fotografii jako fragmentu kolażu następuje równoległe z zastosowaniem innych wycinków materialnego, fizycznego świata: piasku, przetartych faktur drewna czy metalu (jak we frottage'ach Maxa Ernsta). Ten pierwszy, eksperymentatorski nurt fotografii ulega stopniowej formalizacji. Eksperyment przenosi się na obszar filmu, później wideo. Już w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku dominują bądź to fotografia użytkowa (fotodziennikarstwo, reklama) bądź fotografia czysta. W ich ramach eksperymenty są przeprowadzane głównie w sferze technologicznej. Obraz fotograficzny ulega formalizacji. Należy pamiętać, że jest to czas, kiedy dominacja abstrakcyjnego ekspresjonizmu w malarstwie wywołuje sprzeciw w kręgu amerykańskiej krytyki artystycznej. W reakcji na dominującą pozycję malarstwa uwaga krytyków kieruje się w stronę fotografii, której zostają przypisane nowe zadania. W konsekwencji następuje szczególna „inwazja fotografii” na teren innych dziedzin sztuki.

Nowoczesnej fotografii zostaje przypisana specyficzna funkcja w przeboleniu sztuki. W opinii Rosalind Krauss jest ona narzędziem, które pozwala obalać „modernistyczne mity”<sup>34</sup> przekazywane przez „advokatów późnego modernizmu”<sup>35</sup>. Dlaczego akurat fotografia może to zrobić? Aby sformułować odpowiedź na to pytanie, należy zacząć postrzegać to medium w nowy sposób – widzieć w nim nie obraz, który odzwierciedla rzeczywistość, lecz system, poprzez który świat jest reprezentowany. System, poprzez który wyrażane i wytwarzane są znaczenia. Tymczasem późny modernizm dostrzega w niej jedynie obiekt estetyczny lub ilustrację towarzyszącą informacji. Krytyka ponowoczesna ujawnia niejawne dotychczas mechanizmy: jej funkcję ideologiczną i retoryczną, skrywane i nieuświadamiane manipulacje, których za pomocą fotografii dokonywano. To nie znaczy, że wcześniej fotografia była niewinna – przecież ruchy, takie jak konstruk-

<sup>33</sup> R.W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, IK, Warszawa 1999, s. 76.

<sup>34</sup> R.E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1989. W dalszej części tekstu będę odwoływać się do polskiego tłumaczenia książki. Por. R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy...*, dz. cyt.

<sup>35</sup> Advokatami późnego modernizmu byłoby tu Clement Greeberg i John Szarkowski, który od 1974 roku pełnił funkcję dyrektora Działu Fotografii w nowojorskim Museum of Modern Art. W opinii Richarda Boltona: „advokaci późnego modernizmu pomyślnie (dla siebie) uregulowali problem fotograficznego znaczenia i potwierdzili tym samym własny autorytet w tym obszarze. W rezultacie, tradycyjna historia fotografii proponowała nam mit pochodzenia, który podkreślał jednoznaczność i ciągłość oraz ignorował wszelkie zakłócenia i zmiany”. Zob. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, red. R. Bolton, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England) 1993, s. X.

tywizm czy futuryzm wykorzystaly ją jako narzędzie konstruujące rzeczywistość. Tyle że, aby operacja była skuteczna, należało ją w pewien sposób wybielić. Krauss dostrzegła zatem w fotografii narzędzie, które pozwoliłoby rozsadzić system od środka. Gdybyśmy mieli użyć metafory współczesnej, można by powiedzieć, iż fotografia okazała się wirusem, działającym stopniowo w ramach kolejnych praktyk społeczno-kulturowych.

Zwrot ku reprezentacji nastąpił w momencie, w którym instytucja i praktyka sztuki, jak napisał Victor Burgin, została otwarta na otaczający ją świat.

Ów świat – czytamy – zapewne jest światem przedmiotów, lecz są one konstytuowane jako przedmioty tylko dzięki działaniu reprezentacji – języka i innych form znaczących praktyk<sup>36</sup>.

W ujęciu Burgina myślenie o historii sztuki uległo szczególnemu przeobrażeniu. Nie można jej rozważać jako ciągu samoistnych, niezależnych idei. W obrazach nie kryje się żaden głęboki, uniwersalny sens. W historii sztuki dostrzeżono historię modeli reprezentacji rządzącej danymi obrazami. Nieokreślony status fotografii, swoiste zawieszenie jako sztuki/nie-sztuki, dokumentu/manipulacji, reprodukcji/oryginału, uczyniło ją szczególnie przydatną w procesie odkrywania modeli reprezentacji. Ona sama jest takim modelem, zarazem jednak Burgin zauważa, że analiza fotografii jest konieczna, ponieważ coś w niej „stawia opór i musi być podjęty specjalny wysiłek w celu wytłumaczenia fotografii – nieprzyjemny, asymilujący<sup>37</sup>. Ten opór pozwala opisać rozważane medium w terminach polityki reprezentacji.

W tekstach amerykańskiej postmodernistycznej krytyki artystycznej<sup>38</sup> fotografia pełni funkcję „podwójnego agenta”. Z jednej strony, legitymizuje nowoczesną władzę wzroku<sup>39</sup> (w następnym rozdziale analizuję ten problem dokładniej), z drugiej – służy pod-

<sup>36</sup> V. Burgin, *Nieobecność obecności...*, dz. cyt., s. 151.

<sup>37</sup> Tamże, s. 150.

<sup>38</sup> Mam tu na myśli grupę autorów związanych z pismem „October”. Należeli do niej m.in. Rosalind E. Krauss, Douglas Crimp, Jonathan Crary, Hal Foster i Craig Owens.

<sup>39</sup> Władze wzroku są jedną z cech „nowoczesnego logocentryzmu”. Stanowią ona konkretne modele reprezentacji. Służą, jak za Michelem Foucaultem i Louisem Marinem pisze Martin Jay, legitymizacji władzy kultury zachodnioeuropejskiej, poprzez odniesienie do perspektywy renesansowej i wyznaczenie logocentrycznego punktu widzenia. Nowoczesny model widzenia znajduje wsparcie w filozofii, nauce i wreszcie ilustrację w sztuce. Krytyka nowoczesnego modelu reprezentacji ma istotne znaczenie dla sytuacji, w której znalazła się współczesna sztuka. Wyznacza bowiem odmienne spojrzenie na jej przeszłość i teraźniejszość. Jeśli uznamy fotografię za medium, w którym nowoczesny model widzenia znajduje swoje apogeum, to umieszczenie jej w kontekście krytyki reprezentacji wydaje się uzasadnione. Zob. M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. E. Rewers, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 79; C. Owens, *Representation, Appropriation and Power*, w: tenże, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, s. 88.

ważeniu tej władzy. W dalszej części spróbuję ukazać przekształcenie, któremu uległa fotografia w dwóch momentach: w chwili pojawienia się idei postmodernistycznych w końcu lat sześćdziesiątych oraz ekspansji nowych mediów w latach osiemdziesiątych. Pierwszy moment obrazuje przełom w myśleniu, który musiał nastąpić, gdy fotografia modernistyczna zetknęła się z realizacjami pop-artu i postmodernizmu w sztuce; drugi, wywołany został zmianą technologiczną – pojawieniem się obrazu cyfrowego, którego konsekwencje wykraczają daleko poza sferę techniczną.

### 3. Polityka reprezentacji

Zatrzymajmy się w tym momencie i rozważmy, co oznacza określenie „polityka reprezentacji”, używane w odniesieniu do fotografii. Burgin (ale również Krauss) podkreśla instrumentalne zatrudnienie fotografii w służbie rozmaitych ideologii. Nawiązując do wypowiedzi Jean-François Lyotarda o upadku wielkich narracji, można by powiedzieć, że uczestniczyła ona w dyskursach odwołujących się do narracji nowoczesności. Dla filozofa, jak pamiętamy, wielkie narracje stanowiły filozoficzne dyskursy uprawomocniające status dominującego modelu wiedzy, a poprzez to instytucji zarządzających porządkiem społecznym<sup>40</sup>. Upadek wielkich narracji modernistycznych idzie w parze z kryzysem filozofii metafizycznej. W ponowoczesności – pisze Lyotard – „funkcja narracyjna traci swe funkcje: wielkiego bohatera, wielkie zagrożenia, wielkie przedsięwzięcia i wielki cel”<sup>41</sup>. Dzieje się tak, ponieważ zakwestionowaniu ulega idea absolutnej prawdy i filozoficznej jednoznaczności używanego języka. Za Lyotardem można by powiedzieć, że model reprezentacji nowoczesnej w poszukiwaniu swojego uprawomocnienia odwoływał się do wielkiej narracji nowoczesności. Podobnie sztuka stanowiła jeden z obszarów, które były legitymizowane poprzez modernistyczne wielkie narracje. Wspomnianym przez filozofa bohaterem stawał się dla niej artysta-kreator, zaś stworzenie „idealnego dzieła sztuki” było celem większości „-izmów”. Wielka narracja nowoczesności uprawomocniała również koncepcję, w której fotografia traktowana była jako medium obiektywne. Zgodnie z nią stanowiła ona dokument potwierdzający istnienie rzeczywistego, fizycznego świata.

Zauważmy, że wraz z upadkiem narracji nowoczesnej upada także wiara w obiek-

---

<sup>40</sup> Lyotard wymienia trzy z nich: dialektyka Ducha, hermeneutyka sensu, emancypacja podmiotu myślącego lub pracującego. Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 19.

<sup>41</sup> Tamże.

tywność fotografii. Według krytyków postmodernistycznych obiektywność fotografii jest złudna. W opinii Johna Tagga, fotografia nie może być niemyim świadkiem wydarzeń, ponieważ stwarza fotografowane fakty. Dzieje się tak z uwagi na jej „zanurzenie” w rzeczywistości społeczno-kulturowej. Tagg pisze:

[...] wytwarzanie i dystrybucja fotograficznych znaczeń nie jest procesem arbitralnym ani woluntarystycznym. Kodowanie i dekodowanie w fotografiach zostało wypracowane przez określone historyczne jednostki, które z kolei same zostały ukonstytuowane jako podmioty w nieuniknionym procesie historycznym<sup>42</sup>.

Zgodnie z propozycją Tagga znaczenie fotografii jest wytwarzane w praktyce historyczno-społecznej. Stoi za nim „aparat ideologiczny” wspierający dany system. Fotografia nie może być zatem rozpatrywana inaczej niż jako zespół interakcji społecznych, sterowanych ideologią. Nie ma niczego „wewnątrz” zdjęcia, a szczególnie ukrytego, przypisanego jej znaczenia.

Fotografie – pisze autor – nie są ideami. Są materialnymi przedmiotami wyprodukowanymi przez określone sposoby produkcji i dystrybucji, cyrkulacji i konsumpcji wewnątrz danego zespołu relacji społecznych<sup>43</sup>.

Fotografowanie i pokazywanie fotografii jest wyrazem określonej polityki wobec świata. Widzimy bowiem tylko to, co zostaje nam pokazane. Co więcej, nagłaśnianie określonych wydarzeń i nazwisk podporządkowane jest instytucjom. Spostrzeganie fotografii jako produktu procesów społecznych ma zatem, jak wcześniej wspomniałam, wydźwięk przede wszystkim ideologiczny (w rozumieniu ideologii jako zbioru pewnych poglądów konstytuujących formację polityczną). Fotografia jawi się jako instrument kontroli, poddany presji systemu. Tutaj argumentów krytyce postmodernistycznej dostarczają teksty Michela Foucault. Tagg prezentuje fotografię jako medium podporządkowane aparatowi władzy i represji. Wybiera przykłady, którymi ilustruje swoją wersję historii fotografii. Są to zdjęcia więźniów, pacjentów szpitali psychiatrycznych, dzieci z przytułków<sup>44</sup>. Były one wykorzystywane jako „dowód” i „klasyfikacja grup społecznych” w instytucjach więziennych, politycznych i edukacyjnych. Zestawienie tych trzech sfer jest charakterystyczne – wszystkie są konieczne dla funkcjonowania i nadzorowania systemu. Kody wizualne fotografii potwierdzają jej funkcję retoryczną. W fotografii widzi się medium, które poprzez wpisany w nie „reżym prawdy” nie tylko utwierdza strukturę społeczną, lecz również legitymizuje władzę.

---

<sup>42</sup> J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 188.

<sup>43</sup> Tamże, ss. 75-86.

<sup>44</sup> Tamże, s. 97.

Perspektywa Tagga podważa przekonanie o obiektywności fotografii. Jeśli zaś o obiektywności mówić nie możemy, to medium to zawsze będzie w pewnym sensie „podejrzane”, zatrudnione w służbie różnych sil i instytucji. „Reprezentacją fotograficzną” rządzi ideologia. Jednak uświadomienie sobie tego dwoistego statusu fotografii pozwala przypisać jej funkcję krytyczną – zarówno wobec świata, który pokazuje, jak i modelu reprezentacji, któremu podlega. Także Victor Burgin skłania się ku pogładowi, że fotografia przypomina sposobem działania „podwójnego agenta”, który sprawiając pozory współpracy z systemem, w istocie służy jego rozmontowaniu. Z jednej strony będzie narzędziem reprezentacji służącym ideologii, z drugiej zatem – model ten pozwala obnażyć. W tym sensie jest ona dowodem zarówno dla instytucji, które jej używają, jak i dla buntowników, jej fundamenty podkopujących.

Uświadomienie sobie roli fotografii jako narzędzia reprezentacji ma dalsze konsekwencje – zmienia ona mianowicie relację zachodzącą pomiędzy samym medium a innymi sztukami wizualnymi. Tutaj jej funkcja „podwójnego agenta” jest szczególnie symptomatyczna. Za najbardziej znaczące przykłady poddawane analizie w kontekście kryzysu reprezentacji w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych uważa się prace m.in. Sherrie Levine i Richarda Prince’a<sup>45</sup>, zaś w latach osiemdziesiątych fotografie Cindy Sherman. Co zdarzyło się w ich dziełach? Używając języka potocznego, powiedziałabym, że artyści owi „wsadzili kij w mrowisko”. Odważyli się naruszyć fundamenty dominującego wówczas w Stanach Zjednoczonych ortodoksyjnego modernizmu<sup>46</sup>. Hal Foster pisze tu o dwu przesunięciach w obrębie sztuki. Po pierwsze, „normatywne kryterium jakości ustąpiło miejsca zainteresowaniu weryfikowanemu doświadczeniem odbiorcy”, po drugie zaś „rozwój w obrębie sztuki zaczął traktować nie tyle jako efekt udoskonalenia jej istniejących form [...] ile nowych definicji kategorii estetycznych”<sup>47</sup>. Autorstwo, oryginalność, elitarność i wreszcie autonomiczna

---

<sup>45</sup> Por. H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt., ss. 83-85; A. Kępińska, *Energie sztuki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

<sup>46</sup> Pojęcie to użyte zostaje w znaczeniu, w którym przywołują je m.in. Victor Burgin i Hal Foster. Wskazują oni, iż doprowadzając do wykształcenia się „specjalnego charakteru sztuki”, modernizm „w sposób konieczny czyni z niej autonomiczną sferę aktywności, kompletnie oddzieloną od codziennego życia społecznego i politycznego” (V. Burgin, *Nieobecność obecności*, dz. cyt., s. 145). Burgin ma tu na myśli modernizm w klasycznej interpretacji Clementa Greenberga. Konsekwencją powyższego poglądu byłaby sytuacja, w której każda z dziedzin praktyki artystycznej zajmuje się wyłącznie własnym sposobem ekspresji, poszukiwaniem swoistego języka. Tymczasem przemieszczenie fotografii w obszarze sztuk wizualnych, związane z odejściem od modernistycznego pojmowania kultury, wynika z faktu, że żadna z dziedzin sztuki nie może już dłużej bronić mitu o swoim autonomicznym charakterze. Jest tak, ponieważ nie można ich oddzielić od sfery oddziaływań społeczno-kulturowych. Fotografia pełni w owej sferze funkcję języka komunikacji wizualnej.

<sup>47</sup> H. Foster, *Powrót Realnego...*, dz. cyt., s. 83.

natura sztuki zostały nie tyle zanegowane, ile zawieszono. Dlaczego było to działanie istotne? Jak pisze Grzegorz Dziamski „jedynie wymykając się sieci binarnych opozycji [sztuka, dopisek M.M.] mogła wymknąć się światu oznakowanemu przez nowoczesny umysł, światu nowoczesnych metanarracji, w których dotychczas tkwiła”<sup>48</sup>.

Strategia „wymykania się opozycjom” stanowi niewątpliwie jeden ze sposobów działania „wewnątrz systemu przeciw niemu samemu”. Struktury są używane po to, by obnażyć ich działanie. Prince powtarza w swojej pracy znane reklamy, Sherman cytuje znane portrety historyczne, by ujawnić w nich modele reprezentacji przypisane przez kulturę zachodnioeuropejską kobietom. Levine „przefotografowuje” najsłynniejsze fotografie Edwarda Westona, kwestionując pojęcie autorstwa. Działania Prince’a, Levine, Sherman, lecz również artystów pop-artu: Roberta Rauschenberga czy Andy’ego Warhola zmusiły krytyków do zadania na nowo podstawowych pytań o funkcje i miejsce sztuki w świecie, który nie chce w niej widzieć jedynie obiektów estetycznych.

Można by się zastanawiać, czy współcześnie fotografia nadal nie pełni podobnej funkcji. Nurt „fotografii zaangażowanej” (czy inaczej krytycznej) jest instrumentem walki *stricto* ideologicznej. Dobrym przykładem tego myślenia są zwłaszcza realizacje artystek związanych ze sztuką feministyczną. Prace Marthy Rosler, złożone z fragmentów zapisów fotograficznych i telewizyjnych, ujawniają nadużycia polityczne oraz wskazują na położenie kobiet w krajach Trzeciego Świata. Interesujące, iż jest to dokładnie takie samo uwikłanie fotografii w ideologię, jak to, które nagłaśniano w latach siedemdziesiątych. Również realizacje artystek polskich, np. Alicji Żebrowskiej czy Joanny Rajkowskiej wykorzystują ten sam sposób obrazowania, by wskazać na komercyjne uwarunkowania ludzkiego ciała. Reakcja sztuki na otaczającą rzeczywistość jest zawsze podobna: narusza się własne granice, by wyraźnie je naznaczyć.

## 4. „Podwójny agent”

Rosalind Krauss podkreśla rolę, którą odgrywają w dominującym w latach sześćdziesiątych dyskursie sztuki nowoczesnej modernistyczne mity. Dotyczą one podstawowych kategorii, które wyznaczają obraz sztuki nowoczesnej jako określonej formacji kulturowej. Kolejnymi mitami wyróżnionymi przez Krauss są: autonomia sztuki, przekonanie o istnieniu obiektywnej prawdy oraz mit artysty jako kreatora. Wszystkie trzy legitymizują oficjalną instytucję sztuki, a zarazem znajdują

<sup>48</sup> G. Dziamski, *Postmodernizm...*, dz. cyt., s. 118.

w niej swoje potwierdzenie. Zgodnie z założeniami owych mitów, fotografia staje się ucieleśnieniem nowoczesnego modelu reprezentacji. Punkt widzenia Krauss może wydawać się uproszczoną wizją nowoczesności, w której nie zostają uwzględnione różnice istniejące w jej obszarze; jest to jednak perspektywa ważna dla prezentowanego w książce ujęcia, ponieważ przeważa w postrzeganiu fotografii.

Zacznijmy od idei fotografii jako sztuki autonomicznej. Wyznacza ją wyraźny podział na to, co jest uznawane za sztukę, a co – nie. Ów podział buduje hierarchię wartości, dzięki której możemy wskazać, co jest „prawdziwą sztuką”. Fotografia mogła być zatem sztuką, o ile respektowała ściśle określone założenia. Clement Greenberg określał następująco reguły nią rządzące:

Sztuka w fotografii jest przede wszystkim sztuką literacką [...] Artysta-fotograf podejmuje kluczowe decyzje dla swojej sztuki, decydując o wyborze i podjęciu danej historii czy też przedmiotu<sup>49</sup>.

Fotografia była dla Greenberga przede wszystkim kadrem i tematem. Fotograf-artysta operuje w fizycznej, można by powiedzieć niewinnej rzeczywistości. Nie ingeruje w nią, nie przekształca. Prezentuje zdarzenie tak, by w wizualnym obiekcie estetycznym została wyczerpana idea, którą chce przekazać. Użycie wyrażenia artysta-fotograf jest tu znamienne. Wskazuje bowiem, że nie każdy fotograf może być artystą, jak i nie każdy artysta – fotografem. Figura skonstruowana w ten sposób zostaje wyposażona w wyjątkowość i niecodzienność.

John Szarkowski w swoim ujęciu fotografii kontynuuje Greenbergowskie przekonanie o konieczności radykalnego podziału uniwersum sztuki na poszczególne dziedziny. Autonomiczna sfera fotografii zostaje wyznaczona poprzez zaakcentowanie faktu, iż fotografia nie jest malarstwem. Z tego na pierwszy rzut oka oczywistego stwierdzenia wynikają daleko idące konsekwencje. Zostaje mianowicie skonstruowana hierarchiczna piramida sztuki, na szczycie której nadal pozostaje malarstwo. Pozornie „wyzwolona” (bo autonomiczna przecież) fotografia nie może być analizowana inaczej niż w odniesieniu do malarstwa. Przyjrzyjmy się bliżej, jak owa różnica zostaje opisana. Stwierdzenie, że malarstwo się „robi” (*make a picture*) a zdjęcie „bierze” (*take a picture*)<sup>50</sup> sytuuje nas w centrum sporu o charakter reprezentacji fotograficznej. Zostanie on omówiony pod koniec tego rozdziału. Na razie zauważmy tylko, że sugestia „zdjęcia” wizerunku z rzeczywistości, wskazuje na tradycję myślenia o fotografii, która preferuje myślenie o *mimesis* jako naśladownictwie

<sup>49</sup> C. Greenberg, za: V. Burgin, *Seeing Sense*, w: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, London 1987, s. 86.

<sup>50</sup> D. Crimp, *The Museum Old/The Library's New Subject*, w: *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, red. R. Bolton, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England) 1993, s. X.

(pamiętajmy bowiem, iż istnieje również ujęcie *mimesis* twórczej). Ujęcie takie wynika z przekonania, że skoro mówimy o obrazie „zdjętym”, to w owym „zdjęciu” mamy do czynienia z wizerunkiem-kopią, naśladowaniem rzeczywistości. Obraz jest jej powtórzoną, gorszą wersją. A ponieważ fotografia przejmując w połowie dziewiętnastego wieku po malarstwie spadek realistycznego obrazowania, to również wobec malarstwa pełni funkcje podrzędną. Ujęcie fotografii w ramach odtwórczego naśladownictwa podkreśla eksploatację zastanej rzeczywistości. Wraz z wprowadzeniem fotografii do arsenału narzędzi używanych przez awangardę, jej miejsce, podległe dotychczas zastanej rzeczywistości, ulega przemieszczeniu.

Istotnie, w wypowiedziach mistrzów „czystej fotografii”<sup>51</sup>, takich jak Ansel Adams, Edward Weston czy Paul Strand można natrafić na wypowiedzi, w których artyści deklaruowali, iż „jedynie fotografują”, nie ingerując w rzeczywistość. W istocie jednak dokonywali istotnego przetworzenia tej rzeczywistości w jej obraz. W twórczym przekształceniu zostaje spełnione wezwanie do tego, by stworzyć doskonały obraz przedmiotu – idealną fotografię – uwarunkowaną przez wybór kadru i tematu. Przekształcenie, dokonane poprzez proces uporządkowania rzeczywistości, polega na odnalezieniu doskonałego jej obrazu. Podobnie zatem do sposobu, w jaki Kartezjański podmiot porządkuje świat, wpisując go w siatkę pojęć, fotograf wprowadza ład w wizerunek świata ujęty w kadrze fotograficznym.

Można zatem powiedzieć, że dla artystów awangardy zewnętrzny świat nabiera znaczenia dopiero wtedy, gdy ulegnie przetworzeniu. Fotografia stanowi jego reprodukcję. Tak ujmowali to np. Laszlo Moholy-Nagy czy Raul Hausmann. Zauważmy tu rzecz charakterystyczną. Modernizm deklaruował niezależność obiektu artystycznego od historii, ideologii i polityki. Miał on być obrazem realnego, materialnego przedmiotu i odnosić się jedynie do rzeczywistości jego formy. Jednak krytyka ponowoczesna, o czym wspominałam wcześniej, jest wobec deklarowanej niezależności podejrzliwa. Czy rzeczywiście fotografia nowoczesna pokazuje obiektywny obraz świata? Zauważmy, iż dla Moholy-Nagy’ a i Hausmanna obiektywność oznaczała takie podejście do świata fizycznych zjawisk, zgodnie z którym jest się przekonany, że poza nami istnieją rzeczywiste przedmioty i możliwe jest ich poznanie. Ów obiektywizm potwierdzony był dystansem wyznaczonym pośrednictwem narzędzi (choćby obiektywem). Jednak w takim ujęciu zapomniano, że używany pośrednik, medium kształtowało otrzymany obraz. On także był podporządkowany subiektywnej wizji artysty. Oba czynniki, obecność medium i działanie artysty, kształtują „politykę reprezentacji”.

Andreas Müller-Pohle nazywa podejście reprezentowane przez awangardzistów postawą „znalazcy”<sup>52</sup>. Znalazca czeka na odpowiedni moment. Rzeczywistość stanowi dla

<sup>51</sup> Termin „fotografia czysta” odpowiada angielskiemu „straight photography” i odnosi się do nurtu fotografii respektującej ściśle zasady kompozycji formalnej i techniki fotograficznej.

<sup>52</sup> Müller-Pohle przeciwstawia sobie dwie postawy charakteryzujące fotografię. Modernizm należy

niego teren podboju, w którym zdobywa swoje „lupy”. Współpracuje z zewnętrzną rzeczywistością, starając się opanować jej przejawy. Terenem działania znalazcy jest przestrzeń, wobec której pozostaje „na zewnątrz”. Działanie artysty-fotografa (w polskiej terminologii „artysty-fotografika”) polega zatem, z jednej strony, na koordynacji maszyny z zasadami procesów fotochemicznych, z drugiej, na zbudowaniu obrazu stosownie do reguł kompozycji fotograficznej. Joel Eisinger pisze: „fotografia jest związana ze światem, który pokazuje, chemicznymi i optycznymi procesami, którymi to procesami manipuluje fotograf”<sup>53</sup>. Warto podkreślić, że nawet jeśli fotografie, w ujęciu modernistycznym, są wynikiem procesów chemicznych, to fakt ten jest traktowany jedynie jako przyczyna powstania obrazu. Z podobnym ujęciem mamy do czynienia w podejściu Rogera Scrutona<sup>54</sup>, dla którego idealna fotografia relacjonuje jedynie związek przyczynowo-skutkowy, zachodzący pomiędzy obrazem i empirycznymi procesami naturalnymi. Z kolei w koncepcji Szarkowskiego zdjęcie, jako autonomiczny, niezależny obiekt estetyczny wynika z relacji zachodzącej pomiędzy urządzeniem technicznym a „właściwym” sposobem jego użycia. W rezultacie estetyka fotograficzna zostaje podporządkowana regułom technologii. Jest ona „do uzyskania” pod warunkiem, że spełnimy reguły instrukcji obsługi aparatu fotograficznego. Szarkowski wyznacza surowe kryteria, według których można wyznaczyć cechy, określające specyfikę medium. Wskazuje kolejno na: „rzecz samą, detal, kadr, czas, punkt widzenia”<sup>55</sup>. W opinii krytyka te cechy pozwalają uprawomocnić zasady fotograficznej reprezentacji i zarazem uzasadnić wybór promowanej przez siebie opcji fotografii<sup>56</sup>. Wybrane kryteria, eksponując wartości estetyczne obrazu, pomijają uwarunkowania historyczne, i ideologiczne a także ekonomiczne,

---

do „znalazcy” operującego w świecie przedmiotów, postmodernistycznemu „wyznawcy” natomiast „rzeczywistość nie wystarcza” – ze starych fragmentów składa więc nową. Zob. A. Müller-Pohle, *Fotografia inscenizująca*, w: *Inszenizacje. Współczesna fotografia w RFN* (katalog wystawy), Göttingen 1988.

<sup>53</sup> J. Eisinger, *Trace and Transformation, American Criticism of Photography in the Modernist Period*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1995, s. 216.

<sup>54</sup> Scruton pisze: „Charakteryzując relacje między idealną fotografią i jej przedmiotem, ujmuje się nie intencję, lecz przyczynowy proces, i pomimo że włączany jest tu jako zasada akt intencjonalny, to nie stanowi on istotnej części fotograficznej relacji”. R. Scruton, *Fotografia i reprezentacja*, przeł. L. Sosnowski, „Estetyka w świecie”, t. 5, s. 207.

<sup>55</sup> J. Szarkowski, *The Photographer's Eye*, MoMA, New York 1966, ss. 8-11.

<sup>56</sup> Szarkowski, budując kolekcję fotograficzną w nowojorskim Museum of Modern Art, wprowadził sposób postrzegania fotografii jako okna i lustro fotografii (głośna wystawa *Mirrors and Windows*), z kolei w *Photography until now* konstruuje pewien określony sposób odczytywania historii fotografii, w którym akcentowany jest postęp technologiczny. Szarkowski postrzega fotografię jako proces liniowy, w którym technicznie udoskonalenia uzyskiwanego obrazu przebiegają równolegle do osiągnięć artystycznych. Również kiedy rozpatruje fotografię popularną, to nie jest ona dla niego odniesieniem do powszechnej świadomości wizualnej, ale terenem poszukiwań zapoznanych artystów, którzy respektują zasady fotografii przez niego określone. Zob. J. Szarkowski, *Mirrors and Windows*, MoMA, New York 1978; J. Szarkowski, *Photography until now*, MoMA, New York 1989.

w które uwikłane było medium fotograficzne.

Autonomia fotografii, wymuszająca konieczność respektowania jej reguł, rodzi jednak paradoksy podobne do tego, opisanego przez Abigail Solomon-Godeau. Przywołuje rozmowę, którą prowadzili właściciel galerii Ronald Feldman i Peter Bunnell – wykładowca fotografii w Princeton. Na pytanie pierwszego o twórczość Cindy Sherman, Bunnell odpowiada: „Uważam ją za interesującą jako artystkę, lecz nie jako fotografkę”<sup>57</sup>. Czy można być interesującym jako artysta, a nie być interesującym jako fotograf? Wynikałoby z tego, że fotograf nie może być artystą, lub artysta – fotografem. Dlaczego? Bunnell kontynuuje: „Nie sędzę, aby zadawała znaczące pytania odnoszące się do tego medium. Uważam, że jej wyobraźnia jest fascynująca, jednak, tak jak interpretuję jej prace, nie sędzę, abym mógł włączyć ją w dyskurs dotyczący natury medium, poprzez które się wypowiada [...]”<sup>58</sup>. Wypowiedź Bunnella wskazuje, że posługiwanie się aparatem fotograficznym nie jest wystarczającym argumentem, by osiągnąć status artysty-fotografa. Bycie fotografem i bycie artystą to dwie odrębne sprawy, których nie należy mieszać. Jednak Sherman robi zdjęcia. Kim jest? Jeśli fotograf nie ma prawa wychodzić poza teren własnej „sztuki”, to czy artyście wolno zajmować się fotografią? Na tak postawione pytania teoria sztuki nowoczesnej nie odpowiada – wykraczają bowiem poza obszar jej zainteresowań. Czy zatem mają pozostać bez odpowiedzi?

Autonomiczna natura sztuki należy do tych mitów modernizmu, który, według Rosalind Krauss, chciano obalić. Zaś fotografia podsuwała ku temu sposób. Victor Burgin pisze:

Autonomiczna natura sztuki wizualnej oznacza, że pytania, na które odpowiada, mogą być należycie postawione, a odpowiedź udzielona tylko we własnych terminach – wszystkie inne formy wypytywania są irrelewantne<sup>59</sup>.

Zatem na pewne pytania się nie odpowie, ponieważ pochodzą spoza słownika sztuki autonomicznej. Czy znaczy to, że pytania owe nie istnieją? Na nieszczęście dla sztuki nowoczesnej istnieją i powracają. A im częściej je się zadaje, tym bardziej konieczne staje się bądź rozszerzenie słownika sztuki, bądź uznanie, iż mamy do czynienia z wieloma słownikami. Podważenie autonomicznego charakteru sztuki odbywa się zatem stosunkowo prosto: wystarczy zadać „nieodpowiednie” pytania albo przesunąć obiektyw kamery z samego medium w stronę rzeczywistości społeczno-kulturowej. Ukazać, że fotografia nie jest ani obiektywna, ani przezroczysta.

<sup>57</sup> A. Solomon-Godeau, *Photography After Art Photography*, w: tejsze, *Photography at the dock. Essays on photographic history, institutions and practice*, University of Minneapolis, Minneapolis 1991, s. 79.

<sup>58</sup> Tamże.

<sup>59</sup> V. Burgin, *Nieobecność obecności...*, dz. cyt., ss. 145-146.

Dla krytyki ponowoczesnej „rzeczywistość” nie oznacza świata obiektywnych przedmiotów, jak traktowali ją teoretycy nowoczesności. Zamiast tego staje się światem pojęć i niewypowiedzianych pragnień. Cytowany już wcześniej Victor Burgin pisze, że fotografia jako:

[...] forma sztuki wizualnej uwikłana w terminach tego społeczeństwa, jedyne, w którym żyjemy – a nie fantazji na temat jakiegoś poprzedniego lub pewnej, wiecznie odkładanej na przyszłość utopii – musi koniecznie opisać tę imaginacyjną powszechność<sup>60</sup>.

„Imaginacyjna powszechność” Burgina odnosi się do wszechobecności otaczających nas obrazów. Te zaś nigdy nie istnieją w oderwaniu od ludzi, którzy pośród nich żyją. W sytuacji, kiedy teoria sztuki nie jest już w stanie sformułować przekonującej odpowiedzi, ponieważ zadawane pytania wykraczają poza granice jej autonomii, zaczyna szukać takiego języka, w którym odpowiedź będzie mogła zostać sformułowana. Jeśli teoria przeobraża się w „dyskurs” sztuki, wchłaniający inspiracje płynące ze strony semiotyki czy psychoanalizy, to dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, teoria sztuki nie może dłużej bronić stanowiska, że rzeczywistość społeczno-kulturowa jej nie dotyczy. Musi zatem szukać nowych sposobów jej opisanie. Po drugie, to właśnie dziedziny praktyki społecznej spoza obszaru sztuki mogą dostarczyć słów, które przerwą jej milczenie.

Tak też ujmuje społeczną funkcję fotografii John Berger. Czytamy:

Naszym celem musi być skonstruowanie kontekstu dla fotografii, skonstruowanie go za pomocą słów, za pomocą innych fotografii, poprzez umiejscowienie jej w kontekście innych fotografii i obrazów<sup>61</sup>.

W propozycji Bergera medium traci swoje tautologiczne odniesienie. Fotografia nie reprezentuje „tego, co widać”, nie jest również zapisem historycznych faktów „tego, co się zdarzyło”, przeniesionego w teraźniejszość. Odnosi się do teraźniejszości w postaci narracji o przeszłości. Fotografia jest zatem opowiadana. Z niej powstaje historia, lecz nie znajdziemy w niej potwierdzenia wielkiej narracji o dziejach, tylko zindywidualizowaną opowieść konkretnego człowieka. To człowiek, patrzący na zdjęcie, użycza narratorowi własnej pamięci. Nie znaczy to jednak, że każda fotografia będzie przedmiotem osobnej opowieści. Berger podkreśla działanie pamięci, w którym obraz ulega intersubiektywizacji. Zostaje ona przeniesiona ze sfery prywatnej do sfery społecznej, właśnie przez akt opowiedzenia. Historia zostaje opowiedziana innym, a przez to inni zamykają jej część we własnej pamięci. Autor niezwykle trafnie ujmuje w swojej koncepcji dwa elementy: fenomenologiczną więź obrazu z rzeczywistością oraz jego funkcjonowanie jako medium komunikacji.

<sup>60</sup> Tamże, s. 150.

<sup>61</sup> J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 84.

W ten sposób fotografia zyskuje znaczenie społeczne jako przedmiot interpretacji.

Zauważmy, że w przypadku, w którym fotografia nie spełnia w pełni warunku obiektywności, nie może być także przezroczysta. Fotografia mogła stać się jednym z narzędzi legitymizujących wielką narrację sztuki modernistycznej dlatego, ponieważ, po pierwsze – zaliczano ją do mediów określanых jako „przezroczyste”, po wtóre – doskonale nadawała się do tego, by traktować ją bądź to jako lustro, bądź to jako okno. Zwróćmy jednak uwagę, że w zależności od tego, której metafory użyjemy, otrzymamy inny obraz omawianego medium. Zatrzymajmy się tu przez chwilę przy problemie przezroczystości. Vilém Flusser i Victor Burgin podkreślają<sup>62</sup>, iż struktura fotografii jest doskonale „gładka”, co sprawia że „przykleja się” do rzeczywistości. Mówiąc o gładkiej powierzchni, nie mamy na myśli fizycznej powierzchni zdjęcia ani jego budowy. Zresztą, jeśli przyjrzymy się bliżej dostrzeżemy ziarno fotograficzne. Przy mówieniu o przezroczystości fotografii, bardziej niż o brak faktury chodzi o wpisanie w model, który za Martinem Jayem nazwijmy „kartezjańskim perspektywizmem”. Ponieważ założenie to jest jedną z fundamentalnych zasad kształtujących model reprezentacji używany w fotografii, zostanie ono dokładnie omówione w następnym rozdziale. Teraz jedynie wstępnie naszkicujemy pewne jego cechy.

Craig Owens potwierdza korespondencję systemu reprezentacji fotografii i perspektywy następująco:

[...] fotografia i film, oparte na jednopunktowej perspektywie, są mediami przezroczystymi; ich pochodzenie z klasycystycznego systemu reprezentacji jest oczywiste<sup>63</sup>.

System ten do opisanía obrazów rzeczywistości używa metafor lustra i okna. „Obraz-jako-okno”, w ramach jego założeń, wyznacza punkt widzenia widza w układzie charakterystycznym dla renesansowej perspektywy, natomiast „obraz-jako-lustro”, potwierdzający ekwiwalencję reprezentacji i rzeczywistości, porządek ten potwierdza. Okno wiąże obraz z logocentrycznym punktem widzenia, lustro akcentuje odzwierciedloną w sobie obecność. Zauważmy, jak często metafory okna i lustra stosowane są do fotografii: okno wyznaczone kadrem ogranicza rzeczywistość – wskazuje na to, co powinno być pokazane; lustro ów widok odbija, zaś obraz – zatrzymuje. Podstawą relacji jest tu zasada przezroczystości medium. Nie widzimy ani szyby okna, ani tafli lustra, ani powierzchni obrazu – patrzmy na jego zawartość, zapominając, że jest ona ukształtowana uwarunkowanym w pewien określony sposób aparatem reprezentacji. Ten zaś nigdy nie jest neutralny. Przywołana interpretacja przypomina opisaną wcześniej koncepcję Johna Tagga. Jak pamiętamy, fotografia stanowiła w nim „dyspozytyw” władzy. Mogła być tak traktowana, ponieważ widzia-

<sup>62</sup> Por. V. Burgin, *Nieobecność obecności...*, dz. cyt.; V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, dz. cyt.

<sup>63</sup> C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, s. 111.

no w niej okno rzeczywistości.

Craig Owens wskazuje, że projekt okna i lustra ujawnia metafizyczne tło pojęcia reprezentacji. Bardziej jednak od metafizycznego tła interesuje go, w jaki sposób system reprezentacji klasycystycznej manifestował wpisana w siebie władzę kultury zachodnioeuropejskiej<sup>64</sup>. W jego interpretacji pojęcie reprezentacji znajdowało się zawsze pomiędzy dwoma biegunami rozumienia: substytucji i repetycji.

Pierwszym, czy też symbolicznym sposobem [reprezentacji – M.M.] – pisze – jest sposób substytucji; obraz jest pojmowany jako zastąpienie, stawienie-w miejsce, a poprzez to jako kompensacja nieobecności. Drugi, raczej teatralny jest sposobem powtórzenia; obraz jest definiowany jako replika wizualnego doświadczenia. Artysta pracuje nad wytworzeniem złudzenia namacalnej, fizycznej obecności reprezentowanych przedmiotów<sup>65</sup>.

Z jednej strony mamy do czynienia z obrazem, który rości sobie prawo do prawdy, jest stawiany w miejsce rzeczywistości. W drugim przypadku obraz buduje złudzenie rzeczywistości, powiela ją. Bez wątplenia w zachodnioeuropejskiej tradycji, reprezentacja w znaczeniu kopii, jest traktowane jako „ubogi krewny” re-prezentacji, wypełniającej nieobecność prezentowanego przedmiotu.

Na którym z tych biegunów mieści się fotografia? Odpowiedź nie jest prosta. Kiedy fotografia pojawiła się w dziewiętnastym wieku, traktowano ją jako kopię. Na pierwszym planie stawiano jej służebną funkcję wobec rzeczywistości. Zadaniem fotografii było utrwalenie wydarzeń, twarzy, widoków. W perspektywie Charles’a Baudelaire’a, jak pamiętamy, fotografia była „dokładnym odtworzeniem” podwójnie: nie tylko powtarzała obraz rzeczywistości, lecz co więcej – czyniła to *a la mode* piktorialnego stylu malarstwa. Jednak również Baudelaire dostrzegał w niej (co później dokładniej wypowiedziały manifesty nurtów awangardowych) właściwości, które przeobrażały fotografię w „obraz prawdziwy”. „Trzeba więc – pisał Baudelaire – aby fotografia wróciła do swych prawdziwych zadań, to znaczy stała się służką nauk i sztuk, służką bardzo pokorną”<sup>66</sup>. Chciał więc widzieć w medium okno, nie lustro. Fotografia miała moc przecinania „zasłony złudzenia” przysłaniającej ludzkie oko. Kiedy sięgniemy do tekstów Waltera Benjamina czy Siegfrieda Kracauera, przeczytamy, że fotografia pokazuje „więcej i lepiej”. Nadal jednak określana będzie jako reprodukcja – odbitka świata. Niemożliwe zatem wydaje się skojarzenie jej z zasadą substytucji.

Owens podkreśla, że wedle zasad reprezentacji klasycystycznej – substytucja była ujmowana jako rysunek czy też mapa, dzięki której zostają powiązane znak i znaczenie.

<sup>64</sup> Tamże, s. 91.

<sup>65</sup> C. Owens, *Beyond Recognition...*, dz. cyt., s. 98.

<sup>66</sup> Ch. Baudelaire, *Salon 1859*, w: tenże, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1961, s. 91.

W konsekwencji, reprezentacja wiąże się ściśle z transparencją obrazu.

To oznacza, że każdy element dzieła sztuki jest znaczący, to jest odnosi się do czegoś, co istnieje niezależnie od swojej reprezentacji. Dzięki temu przezroczystość wyznacza doskonałą równowagę pomiędzy rzeczywistością i jej reprezentacją; znaczące i znaczone odbijają się w sobie, jedno jest re-duplikowaniem drugiego<sup>67</sup>.

Fotografia, jak czytamy, dzięki swojej transparencji podważałaby rzeczywistość. Nie jest jednak ani rysunkiem, ani mapą. Sfotografowany przedmiot wydaje się być rzeczywistością, lecz stanowi jej powtórzenie. W procesie re-*prezentowania* przejawia się tęsknota za obecnością, za uzyskaniem takiego obrazu, w którym przedmiot będzie prezentował się nam w każdym ze swoich przejawów. Jednak zwierciadlane powtórzenie obecności przestaje być znakiem obecności, zaczyna przegłądać się w nim nieobecne.

W *Czytaniu świata* Umberto Eco (będziemy jeszcze powracać do tego tekstu) zastanawia się na tym, czym jest obraz zatrzymany w lustrze<sup>68</sup>. Podkreśla, że patrząc w lustro, zapomina się o tworzonej przez nie iluzji, o dokonanym przez nie odwróceniu. W miejscu, gdzie widzimy przedmiot, w rzeczywistości go nie ma. Zwielokrotnienie obrazu w odbijających powierzchniach pozwala obnażyć pozór transparencji fotografii, pokazać, iż „realność” przez nie ujawniana została wyprodukowana przez system kulturowy. Reprezentacja w omawianym przypadku ujawnia swoje oblicze jako reprodukcja reprodukcji. W tym kontekście, przywołane wcześniej prze-fotografowanie dzieł Westona przez Sherrie Levine jest cechą charakterystyczną dla tego medium. Nawet więcej, jest krokiem niezbędnym do podważenia złudzenia przezroczystości, budowanego przez prace Westona. Podwojenie bowiem pokazuje, że mamy do czynienia jedynie z obrazem, zaś ilość wytwarzanych obrazów może być nieskończona.

Główny zarzut formułowany przez postmodernistów pod adresem modernizmu dotyczył tego, że modernizm kazał nam wierzyć, że reprezentowany jest prawdziwy obraz świata. Ponowoczesność, podważając i zwielokrotniając obrazy, tę wiarę stawia pod znakiem zapytania. Dla Krauss, Owensa, Tagga modernistyczne mity budowały fikcję jednej historii fotografii – logicznego ciągu przyczynowo-skutkowego, uprawomocnionego przez instytucję sztuki. W tej historii nie było miejsca na pęknięcia i szczeliny.

Powiedziano nam – pisze Richard Bolton – całkowicie fałszywie, że wszystkie fotografie, ponad wieloma i często radykalnymi różnicami, aspirowały do tej samej obiektywności – medium samego<sup>69</sup>.

Obiektywność, autonomia, przezroczystość medium były w istocie fragmenta-

<sup>67</sup> C. Owens, *Beyond Recognition...*, dz. cyt., s. 98.

<sup>68</sup> U. Eco, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Wyd. Znak, Kraków 1999.

<sup>69</sup> R. Bolton, *The Contest of Meaning...*, dz. cyt., s. X.

mi wielkiej narracji (powracając do nośnego określenia Lyotarda) modernizmu. W chwili, w której konieczne stało się jej „przepracowanie”, fotografii wyznaczono inne zadanie. Fotografia nie może być traktowana jako potwierdzenie realności, nie możemy już dłużej nazywać jej oknem ani lustrem (być może krzywym zwierciadłem). A jednak nadal jest ona medium istotnym dla zrozumienia współczesnej kultury wizualnej. Dlaczego? Andy Grundberg odpowiada następująco:

[...] tym, co obecnie fascynuje artystów i krytyków jest złożona fotograficzna możliwość pokazywania i odkrywania stereotypów naszego wizualnego świata po to, by wyczulić nas na kody doświadczenia wizualnego, które przywykliśmy uznawać za oczywiste<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> A. Grundberg, *Crisis of the Real, Writings on Photography 1974-1989*, Aperture, New York 1990, s. 101.



**Stefan Wojnecki, *Ślad cytatem, cytata śladem*, 1990-1992**

Stefan Wojnecki jest jednym z pierwszych twórców w Polsce, eksperymentujących z obrazem materialnym i wirtualnym. Spojrzenie mężczyzny z płótna pokrytego emulsją fotograficzną i cyfrowych modeli śledzą naszą obecność przed obrazem.

## II. Fotografia według „filozofów mediów”

Jak próbowałam pokazać, zmiana statusu obrazu fotograficznego w obszarze kultury, która dokonała się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wywołana była schyłkiem myślenia o znaczeniach przekazywanych przez poszczególne modele reprezentacji. Transformacja fotografii w latach osiemdziesiątych, z kolei, została spowodowana przewrotem technologicznym. Wraz z nim zmienił się także język, w którym była analizowana fotografia. Do głosu doszło grono teoretyków, dla których fotografia stanowiła tylko pewien etap rozwoju obrazów technicznych i była najstarszym z grupy nowych mediów. Znaleźliśmy się w obliczu ukształtowania nowego nurtu refleksji nad kulturą wizualną. Nurt ten bywa czasem określany mianem „filozofii mediów”.

Rewolucja digitalna zmieniła potoczny obraz fotografii. Fotografia cyfrowa przechodząc z fazy eksperymentu do powszechnego użytku, zachwiała kategoriami kultury wizualnej nie mniej niż pojawienie się fotografii fotochemicznej w wieku dziewiętnastym. Pytania o wiarygodność obrazu fotograficznego, o dopuszczalność manipulacji, wreszcie o to, gdzie kryje się realność fotografii, powróciły ze zdwojoną siłą. W rezultacie, jak w przytoczonym we wstępie pracy fragmencie pisze William J. Mitchell, znaleźliśmy się na progu nowej epoki postfotografii.

W interesujący sposób przewrót dokonany za sprawą pojawienia się nowych technologii komunikacyjnych postrzega Ryszard W. Kluszczyński.

Dzisiejsze zastosowanie komputera w działaniach artystycznych doprowadziło do sytuacji, które każą z lekkim pobłażaniem odnosić się do niegdysiejszych rewolucji w sztuce, powodowanych przez inwazję techniki i technologii. [...] W rezultacie tego kryzysu jednolita dotąd, choć wielopoziomowa i jakościowo bardzo zróżnicowana, kultura artystyczna zaczyna powoli rozszczepiać się na dwa układy funkcjonujące w ścisłym powiązaniu, czy też wręcz we wzajemnym nawarstwieniu, ale rządzące się w istocie odmiennymi prawami i odwołujące się do odmiennych systemów aksjomatyczno-aksjologicznych<sup>71</sup>.

Autor wyróżnia dwa kompleksy zjawisk artystycznych. Do pierwszego – nazywanego tradycyjnym bądź modernistycznym zalicza tradycyjne dziedziny artystyczne i stare media (w ich obszarze znajduje się również fotografia), do drugiego, posttradycyjnego czy też postmodernistycznego należą przede wszystkim interaktywne działania, związane z cyberkulturą. Głównym wyznacznikiem przeprowadzonego przez Kluszczyńskiego podziału są: relacja autor – odbiorca, różnica w założeniu o intencjonalności dzieła oraz w koncepcji

<sup>71</sup> R.W. Kluszczyński, *Film, video multimedia...*, dz. cyt., s. 7.

znaczenia. W układzie modernistycznym artysta zajmuje dominującą pozycję, dzieło z założenia jest intencjonalne, zaś znaczenie poprzedza procedury interpretacyjne. W układzie posttradycyjnym podmiotem procesu twórczego jest zarówno artysta, jak i odbiorca, struktura tekstowa zostaje zastąpiona hipertekstową, zaś linearne odczytanie – nawigacją. Cechy te sprawiają, że dzieło staje się w dużym stopniu nieprzewidywalne.

Warto zauważyć, że oba układy funkcjonują równolegle, żaden nie wypiera drugiego, zaś w pewnych przypadkach zazębiają się. Kryzys wywołany pojawieniem się nowych technologii nie eliminuje wcześniejszych tendencji, jedynie poddaje je przekształceniu. Widać to także na przykładzie relacji obrazu cyfrowego i fotochemicznego. Choć obraz digitalny przejął w swoje władanie domenę informacji i reklamy, to jednak nie zabił fotochemicznego. Obok ekranu komputera na większości biurków pozostała ramka z fotografią. Albumy z rodzinnymi zdjęciami znajdują swoje miejsce na domowych półkach (choć stopniowo ich strony wypełniają wydruki cyfrowe). Również w praktyce artystycznej fotografia analogowa przeżywa swojego rodzaju renesans. Fotografia digitalna powszednie, podczas gdy w obrazie fotochemicznym coraz częściej dostrzega się ślady aury, z przypisanym jej poczuciem autentyczności i wyjątkowości<sup>72</sup>. Bez wątplenia cyfrowość wyczuliła nas na wszechdostępność środków manipulacji, którym ulega obraz fotograficzny. Pomimo tego (a może właśnie dlatego) nadal mu wierzymy. W.J. Mitchell przypomina, iż w roku 1989 ponad dziesięć procent codziennej produkcji obrazów, z którymi mieliśmy do czynienia, była komputerowo korygowana<sup>73</sup>. Do dzisiaj, z pewnością, liczba ta wzrosła wielokrotnie. Nic dziwnego zatem, że papierowe zdjęcie wydaje się nam prawdziwsze od zmiennej projekcji na monitorze. Pytania, które zmuszeni jesteśmy postawić, dotyczą zarówno stosunku medium fotochemicznego do cyfrowego, jak i ich odniesienia do rzeczywistości. Podstawowy problem postfotografii dotyczy bowiem nieuchwytności odniesienia obrazu. Jeśli zaś odniesienie to pozostaje nieuchwytnie, to czym jest manipulacja? Wiarygodność? I wreszcie, gdzie znajduje się rzeczywistość?

Szukając odpowiedzi na te pytania, zacznijmy od usytuowania fotografii fotochemicznej w obrębie nowych technik fotograficznych. Wyodrębnione tu zostaną dwie ze strategii artystycznych stosowanych współcześnie. Pierwszą z nich nazwijmy postępowaniem przeciw programowi kamery. Stosując te taktykę, artyści podważają represję fotograficznego dyspozytywu. Czym jest dyspozytyw? Andrzej Gwóźdź w kontekście tego pojęcia używa określenia „maszyna mentalna”. Stanowi ona część „aparatu medialnego”. W takim rozumieniu dla dyspozytywu ważniejsze nawet niż czynniki technologiczne zatrudnione przez medium byłyby znaczenia mentalne z nim związane. Gwóźdź pisze:

<sup>72</sup> Por. A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żalobą*, IK, Warszawa 1996.

<sup>73</sup> W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye*, dz. cyt., s. 16.

W centrum refleksji medialnej stać winno to, co [...] należałoby określić mianem «aparatu medialnego», czyli całość niezbędnej do produkcji i emisji aparatury technicznej w jej związkach z procesami kulturowymi i technologicznymi, których efekt stanowi i które sama współtworzy, w tym głównie z procesami mentalnymi (a więc dyspozytywem), kształtującymi chociażby zasady logistyki postrzegania<sup>74</sup>.

Drugą strategią jest nawiązywanie do indeksalnego charakteru fotografii, odsuniętego na margines przez media cyfrowe. Ów powrót jest możliwy tylko dzięki temu, że funkcje ikoniczne fotografii fotochemicznej zostają przejęte przez inne obrazy techniczne. Fotografia fotochemiczna współcześnie okazuje się zbyt powolna i kłopotliwa, by mogła skutecznie uczestniczyć w komercyjnych procesach informacyjnych: wykonywanie zdjęć na tradycyjnym nośniku wymaga bowiem skomplikowanej obróbki (od procesu negatywowego po pozytywowo), dodatkowo jest droższe od wykorzystania sposobów natychmiastowej transmisji danych cyfrowych.

Znakomitego materiału do rozpoznania obu taktyk dostarcza fotochemiczna fotografia bezobiektywowa<sup>75</sup>. Z jednej strony, jej *apparatus* przejmuje dziedzictwo nowoczesnej „historii widzialności” i ucieleśnia „kartzcjański perspektywizm”. Z drugiej jednak, jej świadomie ubogi sposób obrazowania jest zaprzeczeniem technologicznego wyścigu mediów ku uzyskaniu „najlepiej oczyszczonego” (czyli najbardziej przezroczystego) obrazu. Można też powiedzieć, że fotochemiczny obraz uzyskiwany za jego pomocą stanowi materialny „ślad” rzeczywistości. Ze względu na to podwójne uwikłanie, fotografia bezobiektywowa wydaje się skutecznym narzędziem dekonstrukcji nowoczesnego modelu reprezentacji. Może też wskazać na istotną rolę fotografii fotochemicznej w epoce postfotografii.

## 1. Doświadczycь fotografii

Z fotografią bezobiektywową zetknęłam się pierwszy raz wiele lat temu w poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>76</sup>. Jednym z zadań pracowni intermediów było zrobienie zdjęcia pudełkiem od zapalek. Dziwaczne? Niemożliwe? Po uszczelnieniu pudełka, włożeniu negatywu i zrobieniu niewielkiego otworka w przedniej ściance – powstało zdjęcie. Doświadczenie było niezwykle. Obraz fotograficzny powstawał niemal na naszych oczach. Jego jakość zależała od przypadku: czy „trafi” się w czas naświetlania, w kadr. Bez wątpienia produkowanie własnych „aparatów fotograficznych” bawiło nas. Czy jednak robienie

<sup>74</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 1997, s. 31.

<sup>75</sup> Ponownie przypominam, że istnieje także cyfrowa *pinhole photography*.

<sup>76</sup> W 2010 roku uczelnia zmieniła nazwę na Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

zdjęć pudełkami i puszkami może być czymś więcej niż tylko zabawą? Obrazy otworkowe znajdują się przecież współcześnie w galeriach na równi z innymi gatunkami fotografii. Co w nich jest interesującego?

Fotografów posługujących się tym rodzajem medium zdaje się fascynować specyfika obrazu – charakterystyczna miękkość konturu połączona z identyczną ostrością na całej powierzchni nośnika fotograficznego. Przywoływani w książce autorzy (m.in. Paweł Borkowski, Wiktor Nowotka<sup>77</sup>, Magdalena Poprawska, Piotr Wolyński, Piotr Zabłocki) traktują fotografię bezobiektywową nie tyle jako obiekt manipulacji estetycznych, ile podkreślają konieczność towarzyszącej im refleksji krytycznej. *Pinhole* jest dla nich przede wszystkim medium służącym poznaniu. W opinii Wiktora Nowotki fotografia otworkowa „wydobywa światy ukryte w pamięci”, zaś według Piotra Wolyńskiego „stwarza sferę chroniącą przed, niszczącymi wartości sztuki, mechanizmami unifikacji”<sup>78</sup>. W ich podejściu do fotografii zwraca uwagę ważność, którą przypisują nie tylko praktyce artystycznej, lecz również dokonującemu się za jej pomocą procesowi wytwarzania znaczeń. Prace, do których się odwołuje, operują nie tyle w obszarze widzialnego świata, ile przekraczają jego granice. W jakiś sposób dążą do ujawnienia przekonania, że „wygląd był tylko formą zobowiązania, umowy” zawartej między człowiekiem i obrazem, który tworzył. Zakwestionowanie tej umowy sprawia, że zaczynamy zastanawiać się nad tym, jak możliwe jest reprezentowanie wspomnień czy też indywidualnego doświadczenia.

Zanim rozważymy dokładnie znaczenia obrazowe, przyjrzyjmy się samej technice. Fotografia otworkowa oparta jest na fizycznym zjawisku powstawania obrazów w ciemni optycznej. Zjawisko to polega na tym, że jeśli w jednej ze ścian doskonale wyciemnionej przestrzeni uczynimy otwór, na ścianie przeciwległej pojawi się, odwrócony o sto osiemdziesiąt stopni, obraz przestrzeni znajdującej się przed otworkiem, na zewnątrz ciemni. Ciemnią optyczną może być każda wyciemniona przestrzeń, od skrzynek przypominających aparaty fotograficzne, przez rozmaite pojemniki, od puszek, po specjalnie projektowane budowle (jak dziewiętnastowieczne budynki obserwacyjnych kamer, z których niektóre zachowały się do dzisiaj w Bristolu, Edynburgu czy Kadyksie).

U podstaw techniki fotografii otworkowej znajduje się ta sama zasada powstawania obrazu, która jest wykorzystywana w konstrukcji wszystkich aparatów fotograficznych. Jednak jeden element różni kamery otworkowe od typowych aparatów zasadniczo – jest nim brak obiektywu. Dlatego też, w polskiej terminologii, technikę tę nazywa się albo

<sup>77</sup> Borkowski i Nowotka znacznie przyczynili się do spopularyzowania tej techniki w Polsce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku.

<sup>78</sup> Oba cytaty za: M. Poprawska, *Po drugiej stronie otworu* (katalog wystawy), Foto-Medium-Art, Wrocław 1999.

fotografią otworkową, albo bezobiektywową. Napotkać można też nazwę przeniesioną z języka angielskiego – *pinhole* (od *pin*- igła, *hole* – otworek) *photography*. Zauważmy, że wszystkie te określenia odwołują się do zasadniczego elementu konstrukcji używanej w tej technice kamery. Brak obiektywu warunkuje formę uzyskiwanego obrazu. Zasadniczo, nie możemy mówić tu o ustawianiu ostrości lub zmianie głębi ostrości. Każda z kamer ma właściwą dla siebie, taką samą na całej płaszczyźnie fotografii, ostrość, związaną ze średnicą otworka oraz z jego odległością od powierzchni, na której chcemy otrzymać obraz. Obraz zmieni się również wtedy, gdy powierzchnia, na której umieścimy materiał światłoczuły, ulegnie wygięciu. Z kolei, odległość otworka od przeciwległej ściany decyduje o kącie widzenia kamery. Toteż często można natrafić na obrazy obejmujące kąt widzenia stu osiemdziesięciu stopni. Zdarzają się też kamery „widzące” przestrzeń pod kątem trzystu sześćdziesięciu stopni. Użytkownicy kamer otworkowych chętnie różnicują używane przez siebie światłoczułe podłoża. Stosują negatywowe filmy zwojowe i płaskie błony fotograficzne równie często, co materiały pozytywowe. Zwielokrotniają również ilość otworków zastępujących obiektyw, w wyniku czego otrzymuje się charakterystyczną multiplikację obrazu. Wiele kamer nie posiada matówki, która pozwalałaby fotografowi opanować fotografowaną przestrzeń<sup>79</sup>.

Brak obiektywu decyduje o jeszcze jednym czynniku warunkującym obraz – jest nim długość naświetlania materiału światłoczułego. Ponieważ, zgodnie z zasadami fizyki, im mniejszy uczynimy otwór, przez który wpada światło, tym ostrzejszy obraz otrzymamy, to ekspozycja w kamerze typu *pinhole* trwa często wiele godzin. W związku z tym, w specyficzny sposób zostają wyrysowane cienie i światła. Przyglądając się fotografiom otworkowym, zauważyć można zatem odmiennosć charakterystyki samego obrazu fotograficznego. Kontrasty, niezłagodzone układem soczewek są tu głębsze, zaś zarysy przedmiotów zaznaczają się bardziej miękko niż w fotografiach obiektywowych.

Zauważmy, iż konsekwencją technicznych możliwości urządzenia jest odmiennie ukształtowany dyspozytyw fotografii bezobiektywowej, w związku z czym obraz reprezentuje inne od tradycyjnej fotografii znaczenia. Po pierwsze, nie możemy mówić tu o masowości medium (co, jak zobaczymy ma istotne znaczenie dla problemu „auratyczności” fotografii), niemal każda z kamer jest konstrukcją niepowtarzalną<sup>80</sup>. Po wtóre, ze względu na przedłużoną ekspozycję inaczej kształtuje się związek światła i czasu. Rezygnujemy

<sup>79</sup> Zob. E. Renner, *Pinhole Photography – rediscovering a historic technique*, Focal Press, London 1995; J. Grepstad, *Pinhole Photography – History, Images, Cameras, Formulas*, <http://jongrepstad.com/pinhole-photography/pinhole-photography-history-images-cameras-formulas/> (dostęp 10 lutego 2016); polskie tłumaczenie Justyna Komar, zob. <http://www.fotografiaotworkowa.pl/ofotografii.php?p=7> (dostęp 10 lutego 2016).

<sup>80</sup> Można także kupić aparaty bezobiektywowe produkowane fabrycznie. Dostępne są najprostsze modele składane z kartonu, ale nierzadko można natrafić także na piękne i unikalne przedmioty.





## Paweł Kula, aparaty fotograficzne

Paweł Kula dobiera aparaty fotograficzne do każdego z prowadzonych przez siebie eksperymentów wizualnych. Tworzy fotografie obiektywowe i otworkowe, naświetlające obraz natchmiast i bardzo powoli.

z „momentalności” naświetleń i zamrażania chwili (choć nadal zatrzymujemy pewien wycinek czasu). Po trzecie wreszcie, człowiek może zrezygnować tu z panowania przyznanego mu przez przywilej patrzenia poprzez wizjer kamery. W konsekwencji otrzymujemy pewien ślad, wynikający z trwania w przestrzeni i czasie. Otwór, przez który wpada światło do ciemni, wraz z nim otwiera ją na działanie wszystkiego tego, co nieprzewidziane i przypadkowe. Mimo tych odmienności, kamera otworkowa pozostaje medium komunikacji znakowej. Informuje nas jednak nie tyle o bieżących wydarzeniach, ile pozwala zdać sobie sprawę z procesów zachodzących pomiędzy naszą świadomością a światem zewnętrznym. Dlatego też w książce zostaje potraktowana jako przykład medium generującego znaczenia pozaobrazowe.

## 2. Abstrakcja trzeciego stopnia

Wśród teoretyków mediów określenie „fotografia” jest często używane w nawiązaniu jedynie do pewnego typu technologii, w ramach której funkcjonuje. Jej cechy byłyby uwarunkowane ściśle dyspozytywem, który determinuje obraz w granicach jego własnych możliwości technicznych. Pamiętajmy, iż określenie dyspozytyw czy też, by użyć tu innego, wspomnianego już terminu – aparat mentalny, wykracza poza rozumienie medium jako tylko charakterystycznej techniki. Pojęcie to, stosowane na ogół w odniesieniu do filmu, jak pisze Ryszard W. Kluszczyński, „obejmuje mechanizmy, procesy (zarówno techniczne, jak i psychiczne), ich aranżacje oraz konteksty składające się wspólnie na sytuację filmu”<sup>81</sup>. Dyspozytyw odpowiada więc obrazowi medium w świadomości. Jeśli będziemy mówić o „dyspozytywie fotografii”<sup>82</sup>, to będziemy mieć na myśli zarówno jego technologiczną maszynę (aparat fotograficzny, nośnik negatywowy i pozytywowy) jak również jego znaczenie w ramach określonego modelu reprezentacji. W dyspozytywie zawierają się bowiem nie tylko charakterystyczne cechy obrazu, lecz również kontekst kulturowy, w którym jest zanurzony. Dopiero gdy poznamy uwarunkowania dyspozytywu fotografii, będziemy mogli zastanowić się nad tym, w jaki sposób na jego obszarze funkcjonuje fotografia bezobiektywowa.

Jeśli definicja fotografii miałaby zmieniać się w zależności od każdej ze związanych z nią technik, to każdy z otrzymanych w procesie fotograficznym obrazów należałby do innej sfery. Mówilibyśmy zatem o obrazie drukowanym, cyfrowym, chemicznym, złożonym

<sup>81</sup> R.W. Kluszczyński, *Film, video...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>82</sup> Zob. W. Chyła, *Dyspozytyw – solipsyzm*, w: A. Gwóźdź, *Prędkość i przyjemność*, Universitas, Kraków 1997.



Paweł Kula, *Autoportrety*, różne daty

Autoportrety wykonane własnoręcznie skonstruowanymi aparatami. Konstrukcja wpływa na sposób rejestracji przestrzeni.

z pikseli na monitorze komputera. Zauważmy jednak, że nie znając technologii, która go wytworzyła (a któż ją zna poza wąskim gronem profesjonalistów), nie potrafimy odróżnić od siebie poszczególnych obrazów. Dla laików, którzy po prostu patrzą na zdjęcia – wszystkie te obrazy wyglądają podobnie. Charakterystyka musi zatem obejmować obszar wykraczający poza jedno konkretne urządzenie.

Według Viléma Flussera współczesne technologie medialne należy rozpatrywać wspólnie. Za ich pomocą są tworzone po prostu „obrazy techniczne”. Określenie to jest na tyle wygodne, że pozwala rozpoznać podobieństwa poszczególnych modeli reprezentacji i przede wszystkim prześledzić kolejne ich transformacje. Nie należy jednak zapominać, że koncepcja Flussera wyrasta z innych zupełnie przesłanek niż podejście krytyków amerykańskich. Jest przede wszystkim refleksją, której podstawą jest technologia wykorzystywana do uzyskania określonego obrazu. Swoje stanowisko teoretyczne Flusser w wywiadzie udzielonym Mikłósowi Paternákowi w 1988 roku określał następująco:

Narzędziem krytycznym, którym musimy się posłużyć jest przeciwstawienie konkretności i abstrakcji. Nie możemy już dłużej oddzielać nauki od sztuki. Przyzwyczailiśmy się definiować naukę jako dyscyplinę, która analizuje rzeczywistość, a sztukę jako dyscyplinę produkującą rzeczy sztuczne. Teraz jednakże skłaniamy się ku wierze, że świat analizowany przez naukę jest sztucznością produkowaną przez samą naukę<sup>83</sup>.

Flusser analizuje wytwory sztuki (w tym wypadku obrazy techniczne), nie zapominając ani na chwilę o tym, że zostały wytworzone jako efekt pewnej technologii. Wiąże się z tym szczególne znaczenie „rozumienia” obrazu technicznego, rozumienia wykraczającego poza granice sztuki. Owo rozumienie na dobrą sprawę jest kwestią znajomości operacji technicznych. Mówienie o rozumieniu obrazu technicznego nie ma więc sensu, ponieważ należy on do systemu nauk ścisłych, nie humanistycznych. Czyżby zatem obraz techniczny nie należał do praktyki artystycznej? Z pewnością obrazów tych nie można traktować w żadnym stopniu jako pozostających w związku z obrazami tradycyjnymi (malarskimi). Obrazy techniczne bowiem zmieniły nasze myślenie o warunkach reprezentacji. Spowodowały transformację świata wizualnego. Już nie możemy mówić o istnieniu „obrazów w świecie”. Teraz żyjemy w „świecie obrazów”<sup>84</sup>. Charakter praktyki artystycznej zmienił się radykalnie, poprzez wkroczenie medium-maszyny. Odmienił także, jak zobaczymy dalej, relacje zachodzące pomiędzy artystą-nadawcą komunikatu a widz-em-odbiorcą.

---

<sup>83</sup> M. Paternák, *Intersubjectivity. Media metaphors, play & provocation. Interview with Vilém Flusser*, 1988, <http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html> (dostęp 10 lutego 2016).

<sup>84</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, dz. cyt., s. 41.

Transformacja ta wiąże się zarówno z przekształceniem struktury obrazów, jak i kategorii, według których były one analizowane. Procesy liniowe, ciągle, historyczne straciły moc tłumaczenia zjawisk zachodzących współcześnie. Zamiast nich mamy do czynienia z określonymi węzłami, fragmentami dziejów, które możemy ustawiać w rozmaitych konfiguracjach.

Wszystko to zaś stało się dlatego, iż postradaliśmy nić przewodnią, która służyła poprzednim pokoleniom do nawlekania uniwersum w postaci zdarzeń. To uniwersum rozpadło się na krążące cząsteczki, a wszelkie igły, które służyły do nawlekania, [...] stały się bezużyteczne<sup>85</sup>.

Przejście z uniwersum „świata linii” ku „uniwersum punktów” jest zatem momentem, w którym nasze pojęcia dotyczące rzeczywistości straciły oparcie w wielkiej narracji jednorodnej historii. Zauważmy, że wyłożone w ten sposób prorocstwo katastrofy nie ma wydźwięku negatywnego. Flusser widzi sposób przewyciężenia kryzysu w odnalezieniu nowego języka analizy „uniwersum obrazów technicznych”.

Flusser radykalnie rozdziela „obrazy tradycyjne” (ciągłe) – malarstwo i rysunek – od „obrazów technicznych” (punktowych). Czym różnią się jednak pierwsze od drugich? Medialista pisze: „W ontologicznym sensie tradycyjne obrazy są abstrakcjami pierwszego stopnia o ile wyabstrahowane są z konkretnego świata”<sup>86</sup>. Stanowią pewną wizję, zbudowaną na podstawie rzeczywistego doświadczenia artysty. Są przetworzeniami rzeczywistości. Relacja ta komplikuje się, kiedy zaczynamy mieć do czynienia z obrazami technicznymi. Wyróżnia je to, iż są „powierzchniami znaczącymi”. To zaś znaczy, że chociaż wyglądają jak rzeczywistość, to nie mają z nią związku, przekazywana przez nie obiektywność świata jest złudzeniem. Obraz nie pokazuje bowiem rzeczywistości, lecz siebie. Według Flussera obrazy techniczne są „abstrakcjami trzeciego stopnia”. Zostały wtórnice wyabstrahowane z tekstów naukowych, które były już wyabstrahowane z rzeczywistości. Stanowią zatem skomplikowany system metakodów i symboli technicznych. Obraz techniczny, jak pisze Flusser, „jest powierzchnią, która zawiera symbole zorganizowane w kod, który docierając do odbiorcy, decyduje za niego”<sup>87</sup>. Decyduje, dodajmy, o znaczeniu obrazu.

Jak to jest możliwe? Kluczem do rozwikłania Flusserowskiej zagadki jest *apparat* – wynik zastosowania „tekstu drugiego stopnia”, a więc tekstu naukowego. *Apparatus* jest maszyną zaprogramowaną do wytwarzania obrazów technicznych. Obrazy powstają, lecz ich użytkownicy nie muszą wiedzieć, w jaki sposób powstają. Podobnie użytkownicy programów graficznych nie muszą znać zasad programowania. Tekst naukowy posługuje

<sup>85</sup> Tamże, s. 42.

<sup>86</sup> V. Flusser, *Ku filozofii...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>87</sup> M. Paternák, *Intersubjectivity...*, dz. cyt.

się „programem”, regułami, którymi można operować, nie rozumiejąc zasady ich działania. Jest więc tak, jak w „chińskim eksperymencie” Johna Searla. Wyobraźmy sobie, że znajdujemy się w pokoju wypełnionym historiami napisanymi po chińsku i mamy odpowiedzieć na pytania testu zadane w tym języku, jednak nie znamy chińskiego i nie rozumiemy pytań ani problematyki, do której się odnoszą. Posiadamy wszakże „instrukcję obsługi”, czyli zestaw zasad informujący, jakie znaki i w jakim porządku kopiować. Możemy więc wypełnić zadanie manipulując symbolami, nie znając ich znaczenia. Aby wypełnić to zadanie, pisze Floyd Merrel, „Searle po prostu zastosował reguły dane mu przez sprytnego programistę”<sup>88</sup>. Nie musimy zatem znać konstrukcji tekstu „drugiego stopnia”, by zgodnie z nim wypełnić powierzone nam zadanie. Searle postępuje zgodnie z programem maszyny – wypełnia polecenia, co pozwala osiągnąć mu spodziewany wynik, ale jego działanie jest, przywołajmy jeszcze raz Merrela, „symulowaniem myśli”<sup>89</sup>. Symulowaniem w takim sensie, że przy ocenie rezultatu naszego działania mogłoby się wydawać, że wykonywaliśmy je z pełną znajomością znaków, których użyliśmy.

Obraz techniczny „symuluje” w analogiczny sposób. Do jego powstania nie trzeba posiadać świadomości jego powstawania. Dzięki temu może zachować pozory obiektywności, istniejącej „poza” człowiekiem. Dlaczego jest to pozór jedynie? Pamiętajmy, że obraz wygląda jedynie jak rzeczywistość, lecz nią nie jest. Złudzenie zostaje zbudowane na nieciągłej strukturze obrazu. Obraz techniczny jest bowiem informacją zapisaną za pomocą punktów – ziarna fotograficznego, pikseli ekranu komputera. Tę strukturę widać dopiero wtedy, gdy przyglądamy mu się z bliska. I dopiero wtedy, gdy sam obraz przestaje być rozpoznawalny, ujawnia się jego budowa. Z pewnej odległości jednak obrazy techniczne nie różnią się niczym od obrazów o strukturze ciągłej (np. malarstwa).

Flusser stwierdza, iż pozór obiektywności wprowadza nowy rodzaj magii i mitu – ustanowionego przez program maszyny. Obraz techniczny powstał przecież za sprawą „nieludzkiej ręki” i wygląda jak obraz rzeczywistości. W ten sposób obraz techniczny zaczyna funkcjonować w sferze nie naukowej, lecz kulturowej. Wobec obrazów technicznych człowiek jest bezbronny, zwiedziony ich „magicznym charakterem”<sup>90</sup>. Konsekwencją projektu Flussera jest specyficzne postawienie problemu reprezentacji. Powierzchnia znacząca nie tyle reprezentuje świat, ile wskazuje na znaczenia zawarte w tym świecie. Jest, jak pisze Andrzej Gwóźdź, jej symptomem<sup>91</sup>. Wskazuje na znaczenia, czyli rzutuje je poprzez punktową powłokę obrazu w stronę rzeczywistego, fizycznego świata.

<sup>88</sup> F. Merrel, *Semiosis in the Postmodern Age*, Purdue University Press, Indiana 1995, s. 293.

<sup>89</sup> Tamże.

<sup>90</sup> V. Flusser, *Ku filozofii...*, dz. cyt., ss. 22-26.

<sup>91</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, dz. cyt., s. 42.

Zatrzymajmy się w tym momencie, by rozpatrzyć spór o świat obrazów, który nawiązany zostaje pomiędzy propozycją Flussera i ujęciem Jeana Baudrillarda. Jak podkreśla Flusser, obraz techniczny nie jest symulacją rzeczywistości tak, jak chciałby to widzieć Jean Baudrillard. Przypomnijmy, że francuski filozof ujmował symulację jako stan, który z realnością nie ma nic wspólnego. Nie może mieć, ponieważ w jego teorii rzeczywistość zanika, jest nieuchwytna. Symulacja, pisał, jest „generowaniem przy pomocy modeli, nierzeczywistej i pozbawionej oparcia realności – hiperealności”<sup>92</sup>. Symulacja nie skrywa znaczenia, ponieważ sama je produkuje w procesie nieustannej wymiany znaków. Tymczasem Flusser, w przywoływanej wcześniej rozmowie mówił:

Baudrillard wierzy, że żyjemy w świecie, gdzie symulacja ukrywa realność. W mojej opinii ta propozycja jest nonsensowna. Wierzę, że znajdujemy się pośrodku świata, który jest zarówno konkretny, jak i abstrakcyjny. Obrazy w nim są równie konkretne jak stół, na którym teraz stoi twoja maszyna. Nie dysponujemy już żadnym narzędziem ontologicznym, które pozwoliłoby nam odróżnić symulację od nie-symulacji<sup>93</sup>.

W pierwszym momencie wydaje się, iż Flusser musiał popełnić omyłkę. Baudrillard nie pisze przecież o skrywaniu realności, tylko o jej nieobecności. Co więcej, w *Precesji symulacji* ten drugi potwierdza przecież prognozę Flussera, pisząc, że w hiperealności odróżnić rzeczywistości od fikcji nie można<sup>94</sup>. Rzeczywiście, o ile być może w odniesieniu do „skrywania realności” Flusser nie ma racji – symulacja jest bowiem dla niego czymś w rodzaju konkretnej nierealności – o tyle trafnie odczytuje symptomy kryzysu, w którym nasze narzędzia poznawcze przestają wystarczać, zaś dotychczasowe kategorie już nie opisują nowej medialnej rzeczywistości. Dlatego też Flusser proponuje szczególną fuzję porządku konkretności i abstrakcji. Czy na pewno jednak „konkretna nierealność” oraz „konkretność i abstrakcyjność” nie są w istocie tym samym?

Stanowiska krytyków spotykają się w jednym miejscu: w obu przypadkach „rzeczywistość materialna”, do której byliśmy przyzwyczajeni, pozostaje bardzo daleko. O ile jednak symulacja Baudrillarda nie odwołuje się do żadnej rzeczywistości, ponieważ nie ma z nią nic wspólnego, o tyle obraz techniczny jako symptom, w ujęciu Flussera, może wskazywać na znaczenia. Baudrillard sądzi, iż abstrakcja ustępuje miejsca operacyjności – procesy wyobraźniowe zostały podporządkowane systemom operacyjnym, produkowanym przez matryce i systemy pamięci. Tymczasem w refleksji niemieckiego badacza mediów abstrakcyjność obrazu technicznego stanowi podłoże konkretności, wynikającej z operacji technicznych. Jest tak, ponieważ według Flussera abstrakcyjne działania pozwalają gene-

<sup>92</sup> J. Baudrillard, *Precesja...*, dz. cyt., s. 176.

<sup>93</sup> M. Peternák, *Intersubjectivity...*, dz. cyt.

<sup>94</sup> J. Baudrillard, *Precesja...*, dz. cyt., s. 176.

rować konkretne (posiadające odniesienie w procesie rzeczywistym) obrazy. Jednak procesy wyobraźniowe nadal następują. Choć zostały one poddane transformacji, to nadal należą do ludzi. „Dawna” wyobraźnia – zdolność odczytywania symboli ustępuje „nowej”, w której „automat *apparatusu* zostaje skierowany przeciw własnej automatyce”<sup>95</sup>. Różnica w podejściu Baudrillarda i Flussera polega zatem na tym, że o ile pierwszy konstatuje kres pojęcia rzeczywistości, do którego byliśmy przyzwyczajeni, o tyle dla drugiego jest to okazja do przezwyciężenia stanu kryzysowego. Powierzchnia znacząca, jak zostało to już powiedziane wcześniej, posługuje się znaczeniami świata rzeczywistego, nie tylko wizualnego, lecz również tymi, związanymi z jego wyobrażeniem. Jest „mityczna”, ponieważ odwołuje się do dobrze nam znanych znaczeń kulturowych. Jednocześnie tłumaczymy sobie powstawanie obrazów technicznych na sposób magiczny, przyjmując ich pojawianie się za oczywiste.

Fotografię fotochemiczną można zaliczyć do grupy „powierzchni znaczących” z kilku względów: po pierwsze, jako jeden z obrazów należących do „rodziny” obrazów technicznych funkcjonuje ona jako „abstrakcja trzeciego stopnia”, po wtóre – reprezentuje „konkretną rzeczywistość”, a właściwie na ową rzeczywistość wskazuje. Flusser pisał:

Obraz fotograficzny jest pierwszym obrazem nowego typu. Nie jest już powierzchnią rozciągłą; faktycznie jest mozaiką małych cząsteczek. W przypadku fotografii mamy do czynienia z mozaiką wielu cząsteczek związków srebra. Tak więc nie można powiedzieć, że powierzchnia jest abstrakcją, jest konkretem złożonym z podobnych do punktów cząstek<sup>96</sup>.

W fotografii styka się zatem materialna konkretność procesu chemicznego z abstrakcją punktów, z których jest złożona. W tym momencie dochodzimy do sedna przemiany, której ulega fotografia w chwili pojawienia się mediów cyfrowych. Jak pamiętamy, według Flussera struktura obrazów punktowych odnosi się tak do obrazów fotochemicznych, jak cyfrowych. W tym drugim przypadku ziarno chemiczne zostaje zastąpione pikselami. Wielu teoretyków mediów nie zgadza się jednak z takim postawieniem sprawy. W poszczególnych ujęciach techniki cyfrowej i analogowej<sup>97</sup> różnice są zasadnicze. Ta sama ziarnista struktura, która dla Flussera jest potwierdzeniem związku fotografii z mediami cyfrowymi, dla Williama J. Mitchella jest dowodem występującej pomiędzy nimi różnicy.

Podstawowe techniczne odróżnienie reprezentacji analogowej (ciągłej) od cyfrowej (nieciągłej) jest tu kluczowe [...]. Fotografia jest reprezentacją analogową zróżnicowanej przestrzeni w scenie: różni się ona w sposób ciągły, tak przestrzennie, jak tonalnie<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> Flusser *Glossary*, red. A. Müller-Pohle, B. Neubauer, „European Photography” 50, vol. 13, issue 2, 1992, [http://equivalence.com/labor/lab\\_vf\\_glo\\_e.shtml](http://equivalence.com/labor/lab_vf_glo_e.shtml) (dostęp 16 października 2017).

<sup>96</sup> M. Peternák, *Intersubjectivity...*, dz. cyt.

<sup>97</sup> Samo użycie terminu „analogowy” dla fotografii tradycyjnej także budzi opór wśród przedstawicieli nauk ścisłych.

<sup>98</sup> W.J. Mitchell, *The Reconfigured Eye...*, dz. cyt., s. 5.

Zauważmy: jakże odmiennie od Flussera W.J. Mitchell interpretuje strukturę obrazu. Podczas gdy obraz cyfrowy uwięziony jest w „rastrze siatki”, zawierającej skończoną ilość informacji, wartości tonalne obrazu analogowego przechodzą łagodnie od bieli do czerni. Powiększenie obrazu cyfrowego powyżej wartości posiadanej przez niego rozdzielczości nie ujawnia niczego poza siatką pikseli. Powiększenie fotografii analogowej jednak, przywołajmy jako argument sceny z filmu *Powiększenie* Michelangelo Antonioniego, zdradza niewidoczne wcześniej szczegóły.

Mitchell zdaje się nie dostrzegać jednej ważnej właściwości obrazu analogowego: jest nią skala powiększenia. Choć w przeciwieństwie do obrazu cyfrowego, który posiada ściśle ograniczoną ilość informacji, ilość informacji w emulsji fotograficznej jest nieokreślona, to obraz fotochemiczny natrafia na identyczną, co obraz digitalny barierę. Jeśli przekroczymy pewien próg, zobaczymy tylko ziarno emulsji. Wyraźność i rozpoznawalność obrazu rozmywa się. Bohater Antonioniego ulega złudzeniu, ponieważ zwiodła go właśnie skala powiększenia, zobaczył w zatartym zarysie czarnych punktów to, czego być może tam nie było. Zasadniczo trafna charakterystyka medium w odczytaniu Mitchella w tym miejscu napotyka na opór. Natomiast, bez wątplenia, autor ma rację, kiedy podkreśla różnicę jakości reprodukowanego obrazu. „Fotografie fotografii – pisze Mitchell – fotokopie fotokopii, i kopie wideokaset zawsze mają jakość gorszą od oryginałów”<sup>99</sup>. Fotografie fotochemiczne posiadają oryginały, które nośnik digitalny niweluje. Może to zilustrować prosty przykład.

Odróżniamy „oryginalny” nośnik CD od nagrania „pirackiego” jedynie na podstawie konwencji regulowanej ustawami prawa autorskiego. Jakość dźwięku czy obrazu w obu przypadkach pozostaje taka sama, bowiem zapisany na kompakcie kod binarny nie dopuszcza możliwości jego uszczerbku (oczywiście gorsza może być jakość materialnego nośnika, na którym kod zapisano, czyli samej płyty). „Oryginal” cyfrowy (przynajmniej teoretycznie) może być powielany do woli. Właściwy moment pojawienia się „reprodukcji technicznej” nastąpił zatem dopiero teraz, w epoce postfotografii wraz z rewolucją cyfrową, nie zaś, jak pisał Benjamin, w XIX wieku.

Zauważmy, że problem reprezentacji w ujęciu filozofii mediów nie dotyczy już relacji pomiędzy obrazem i rzeczywistością obrazowaną. Nie może jej już dotyczyć, bowiem jesteśmy w stanie tworzyć obrazy nie posiadające żadnego związku z rzeczywistością. Nie znaczy to jednak, że procesy reprezentacji zaniknęły. Zmienił się jedynie obszar reprezentowanych znaczeń. Inne zadanie otrzymała jednocześnie fotografia fotochemiczna.

---

<sup>99</sup> Tamże, s. 6.

### 3. Przeciw programowi maszyny

Koncepcja Flussera pozwala fotografii fotochemicznej na nowo odnaleźć swoje miejsce pośród obrazów technicznych. Wobec nich na nowo może wykorzystać te własności medium, które dotąd pozostawały w cieniu. Fotografowanie pełni więc rolę podwójną, pozwala rozpoznać drugoplanowe dotąd znaczenia fotografii, jak również wykorzystać je jako inspirację dla praktyki artystycznej. W tym miejscu można zauważyć, że fotografia przechodzi ze sfery czynności czysto technicznych (rejestracji świata) w obszar znaczeń kulturowych. Jednym z działań podejmowanych „przeciw aparatowi fotograficznemu” był sformułowany w drugiej połowie lat sześćdziesiątych program fotografii generatywnej<sup>100</sup>. Jest on istotny dla mojego wywodu, ponieważ to z nim wiązała się swoista restytucja fotografii bezobiektywowej. W powtórnym wcieleniu istotny udział mieli Gottfried Jäger (do jego poglądów powrócę, omawiając fotografię bezobiektywową) i Andreas Müller-Pohle. Zarówno fotografia generatywna, jak i twórczość Müller-Pohlego w swoich założeniach odwoływały się do poglądów artystów wielkiej awangardy – Laszlo Moholy-Nagy’a czy Mana Raya. Fotografia zatoczyła koło, powracając do fazy, kiedy była jeszcze terenem eksperymentów, i nie wpadła w pułapkę własnej autonomii i wciąż szukała przejść pomiędzy sztuką i nauką.

Müller-Pohle w swojej refleksji teoretycznej i praktyce artystycznej rozwija ten wątek poglądów Flussera, w którym pojawia się miejsce na połączenie praktyki naukowej i artystycznej. Müller-Pohle definiuje zatem działalność artystyczną jako „ominięcie programu kamery”<sup>101</sup> – sprecyzujmy powyższe określenie jako „ominięcie programu współczesnej maszyny do robienia zdjęć”. Müller-Pohle zakłada, iż *apparatus*, owo „narzędzie represji”, został zaprogramowany po to, by zrobić „idealną fotografię”. Fotografia idealna ilustrować może słynne hasło Kodaka „przyciśnij guzik, my zrobimy resztę”. Fotografie uzyskane w ten sposób są zuniwersalizowane, uśrednione. Mogą zostać zrobione przez „każdego”.

Za pomocą fotograficznego *apparatusu* powstaje obraz, który – jak pisze Roger Scruton – jest zawsze „fotografią czegoś”<sup>102</sup>. Relacja takiego obrazu do rzeczywistości jest zawsze i tylko ciągiem przyczynowo-skutkowym. Skoro był przedmiot, który został sfotografowany, to jego obraz został zarejestrowany na zdjęciu. Zauważmy jednak, że koncep-

<sup>100</sup> Fotografia generatywna była bezpośrednią reakcją na wystawę „fotografii totalnej” Karla Pavka, którą można zinterpretować jako europejską wersję amerykańskiego formalizmu. Wedle opinii Gottfrieda Jägera był to „metafizycznie legitymizowany fotorealizm o dziennikarskich korzeniach”. G. Jäger, *Pinhole Structures, Pinhole Structures*, „Pinhole Journal” 1989, nr 5(2), s. 22.

<sup>101</sup> A. Müller-Pohle, *Analogizacja Digitalizacja Projekcja*, „Format” 1997, nr 3-4 (24-25).

<sup>102</sup> R. Scruton, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 207.

cja Scrutona tak naprawdę nie wyjaśnia problemu reprezentacji fotograficznej – tłumaczy jedynie techniczną przyczynę powstania obrazu. Zostaje on wykonany zgodnie z programem – systemem uzyskiwania obrazu zamontowanym w kamerze. Nie dowiadujemy się natomiast niczego o dyspozytywie fotografii. Scruton nie odpowiada na pytania: jak fotografia pokazuje i dlaczego fotografie się robi?

Proponowana przez Müller-Pohlego „ucieczka przed programem kamery” jest zatem ucieczką przed tymi „charakterystycznymi cechami fotografii”, które zostały zdefiniowane przez fotograficzny formalizm. Wspomniane wcześniej: „rzecz sama”, detal, kadr, punkt widzenia, które dla Szarkowskiego były punktem centralnym reprezentacji fotograficznej, dla Müller-Pohlego są drugorzędne. W zamian fotograf pragnie ukazać analogię między światem realnym i jego obrazem. Fotografię można określić nie tyle jako twórczość, ile „grę tworzenia”, składającą się ze specyficznego rodzaju „sztuczek”, którymi można oszukać *apparatus*. Ich używanie jest stawianiem siebie „poza” aparatem, rezygnacją ze świadomego wyboru kadru, z punktu widzenia wyznaczonego obiektywem, z patrzenia na przedmiot. Jeśli nawet nadal zostaje zarejestrowane jedynie „to, co jest”, to nie przez podobieństwo, lecz związek łączący przedmiot z jego odwzorowaniem. Tę relację nazywa teoretyk i fotograf analogiczną. Analogiczność umożliwia rozpoznanie miejsca fotografii fotochemicznej w świecie obrazów technicznych.

W interpretacji Allana Douglassa Colemana, Müller-Pohle odwołuje się do doświadczeń Antona G. Bragaglii i przede wszystkim Mana Raya. Stwierdzenie tego ostatniego: „Maluję to, czego nie mogę sfotografować. Fotografuję to, czego nie mogę namalować” trawestuje jako: „Czego nie widzę, fotografuję. Czego nie fotografuję – widzę”<sup>103</sup>. Fotografowanie zastępuje patrzenie, jakby zestawienie obu czynności było niemożliwe. Zastanówmy się, dlaczego fotografowanie i patrzenie nawzajem się wykluczają? Wynika to z charakteru dyspozytywy fotografii. Można by powiedzieć, że działanie fotografa wymaga przestawienia się na „tryb fotograficzny”. Trzeba nauczyć się patrzeć „jednym okiem”, widzieć kadr, a czasem wręcz usunąć z umysłu informacje o kolorze. Aby fotografować, należy więc dopasować widziany świat do aparatu. Patrzenie jest czymś innym. Jeśli tak jest, to czy można mówić o analogiczności fotografii i rzeczywistości? Propozycja Müller-Pohlego jest szczególna: jeśli nie widzę tego, co fotografuję, to poznaję świat pozostający poza używanym medium.

Analogiczność świata i rzeczywistości nie kryje się w podobieństwie sposobów jego spostrzegania przez oko obiektywu i oko ludzkie. Gdzie więc jej szukać? Müller-Pohle odnajduje w teoriach awangardy początku wieku trop, który prowadzi go w stronę ro-

<sup>103</sup> A.D. Coleman, *Seems/ to Be. On the Photography of Andreas Müller-Pohle*, 1997, [http://www.muelerpohle.net/texts/project\\_texts/colemansynopsis.html](http://www.muelerpohle.net/texts/project_texts/colemansynopsis.html) (dostęp 10 lutego 2016).

zumienia fotografii jako „nie-sztuki”, medium obrazującego nie tyle świat, ile dwie jego podstawowe kategorie – czas i światło. Rozumienie obu tych własności odbiega od tradycyjnego. Müller-Pohle nie chce bowiem pokazywać „zatrzymania świata”, lecz przepływ jego zjawisk. Czy fotografia jednak, ten „nieruchomy obraz”, może jakkolwiek ruch, dynamizm wyrażać? Tę różnicę Coleman opisuje następująco:

Fotografię, potocznie się pojmuje jako mającą coś wspólnego z reprezentowaniem czasu; jednak używanie strategii kriogenicznej – zamrażanie czasu w pozornie kruche, czysto pocięte plasterki, jak czyni to większość fotografów i fotografii – nie oferuje jedynej wykonalnej wizualnej reprezentacji czasu w klatce fotograficznej. [...] Tym, co każdy z nas, także Müller-Pohle, widzi, nie są ostro zdefiniowane wyrwyki, lecz raczej smugi czasu. Tak więc jego obrazy faktycznie przybliżają to, co widzi – lecz nie to, co on (lub my) zatrzymujemy w pamięci<sup>104</sup>.

„Zatrzymane na fotografii” stanowi tylko ślad po czymś, co zanikło. Kiedy spojrzymy na fotografię Müller-Pohlego, jego strategia stanie się jasna. Widzimy niewyraźne zarysy, zwaloryzowane tonalnie smugi czerni i bieli. A więc to są obrazy, które widzimy? Nasza rzeczywistość? Ich autor mówi: jesteśmy nauczeni, by w kadrach fotografii widzieć obrazy, lecz to tylko mentalna maszyna z nią związana pozwala nam je rozpoznawać. Aparat stosuje sztuczki przekładające zjawiska rzeczywistości, stosownie do naszego o niej wyobrażenia. Bez nich rzeczywistość jest przekazem zaszyfrowanym.

Projekt fotografii generatywnej stawia w interesującym kontekście problem pamięci. Zwykle fotografię przenika pragnienie zachowania przeszłości. Dostrzega się zatem jej prawo do zastąpienia pamięci. Tymczasem, powtórzmy za Colemanem, w obrazie użytym przez Müller-Pohlego nie widzimy tego, co „zatrzymujemy w pamięci”. Co zatem widzimy? Problem sformułowany przez fotografa dotyczy, z jednej strony, znaczenia pojęcia „wspomnienia”, z drugiej zaś „czasu”. Czas zostaje związany z jego indywidualnym postrzeganiem. Fotografie generatywne są jego obrazem, lecz nie przedstawiają konkretnego wspomnienia. Dążą do uzyskania obrazu o pewnej obiektywnej charakterystyce. Napiszmy jednak, że rozumienie owej „obiektywności” ulega transformacji. Nie wątpi się w istnienie świata poza kamerą, zakłada się natomiast, że ilość jego interpretacji jest dowolna – zależy od indywidualnego widzenia, niezdeterminowanego „dyspozytywem fotograficznym”<sup>105</sup>.

Propozycja fotografii generatywnej była strategią radykalną. Po pierwsze, usuwała wszelkie pozory podobieństwa obrazu i świata przez niego reprezentowanego. Po drugie, przypominała surowy modernistyczny model, który charakteryzuje dążenie ku prawdzie rzeczywistości. Jednocześnie jednak zasadniczo przeformułowywała postulaty

<sup>104</sup> Tamże.

<sup>105</sup> Mam na myśli dyspozytyw fotografii dotyczący modelu reprezentacji nowoczesnej ucieleśnionego przez kamerę.

awangardowe. Na pierwszy plan wysuwała element gry z maszyną, również „prawda obrazu” zostaje wzięta w cudzysłów. Bardziej niż obraz jednej rzeczywistości pokazywała wielość jej obrazów. Powoli wylania się zarys fotografii fotochemicznej w epoce postfotografii. Ku naszemu zdumieniu jednak odkrywamy, że daleko odbiega od hiperealnych wizji cyfrowych. Za to jego specyficzny, rozmyty lekko kontur zadziwiająco przypomina obrazy pre-fotograficzne. Fotografia bezobiektywowa jest bez wątpienia ucieczką przed „programem kamery” (a w istocie przed modelem reprezentacji nowoczesnej). Decyduje o tym *camera obscura*. Nie możemy w niej „zaprogramować” funkcji, które będą gwarantowały powtarzalność wyniku, co więcej, obraz zmieni się w zależności od urządzenia, w którym powstaje. Analogiczność fotografii w ujęciu Müller-Pohlego nabiera tu zatem znaczenia głębszego – jest to bowiem nie tylko analogią postrzegania, lecz przede wszystkim analogią pamiętania. Jej materialnym, przedmiotowym odniesieniem będzie obiekt, którym jest fotografia fotochemiczna. Paradoksalnie, obwiniana o likwidację „aury” fotografia okazała się ostatnim medium, które auratyczność przekazuje.

## 4. Cienie „aury”

Jeśli chcę pisać o fotografii bezobiektywowej, to wybieram ją dlatego, ponieważ jest ona narzędziem czysto intuicyjnym, nieprzewidywalnym i magicznym. Nie znaczy to jednak, że nie można wyznaczyć obszaru, który sobą reprezentuje. Fotografia jest nieprzewidywalna, bowiem jej powstawanie jest relacją wielu zmiennych czynników fizycznych i chemicznych. Określenie drugie – intuicyjna, wynika z pierwszego. Od doświadczenia, umiejętności „wycucia” materiału przez artystę, zależy czy uzyskany efekt będzie zgodny z jego zamierzeniem. Jest, wreszcie, magiczna, bo stworzony przez nią obraz stanowi dla nas wciąż znak „tajemnicy” zachodzącej wewnątrz czarnej skrzynki. Magia także przywołuje nieobecność. To z tych trzech zjawisk: nieprzewidzianego, intuicyjnego i magicznego składa się współczesna aura fotografii otworkowej.

Powyższe stwierdzenie wymaga dokładniejszego omówienia. W jednym z najważniejszych tekstów poświęconych fotografii, *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, Walter Benjamin analizował wkład wniesiony przez reprodukcję fotograficzną w przekształcenie dwudziestowiecznej kultury wizualnej. Fotografia i film doprowadziły do stanu, który można by nazwać „desakralizacją” dzieła sztuki lub inaczej – pozbawieniem go aury. Czym jest aura? Ryszard Różanowski<sup>106</sup> rekonstruuje Benjaminowskie pojęcie, wiążąc je z doświadczeniem

<sup>106</sup> R. Różanowski, *Pasażer Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wyd Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, ss. 215-226.

i wspomnieniem. Aura pojawia się na granicy czasu i przestrzeni, oddalenia i bliskości. Nie odsłania przedmiotu, lecz osłania go swoją powłoką. „Obraz auratycznie osłoniętego przedmiotu przeciwstawia się obrazowi naglej, nieoczekiwanej dotykaności”<sup>107</sup>. Dlatego też w refleksji Benjamina obraz fotograficzny (i filmowy), który służy odsłanianiu rzeczywistości, jest pozbawiony aury. W konsekwencji fotograf zostaje utożsamiony z chirurgiem, dokonującym „operacji”, wnikającym w tkankę rzeczywistości. W opozycji do niego znajduje się malarz „zachowujący naturalny dystans do rzeczy zastanych”<sup>108</sup>. Fotograf działa w ramach praktyki naukowej, aktywność malarza zbliża się do magicznej. Obecność maszyny pośredniczącej między artystą i światem uniemożliwia jego doświadczenie. To, co dotykane, nie ma w sobie tajemnicy. O ile refleksja Benjamina sprawdza się, gdy weźmie się pod uwagę przeważającą ilość technik fotograficznych<sup>109</sup>, o tyle w wypadku fotografii bezobiektywowej pojawiają się wątpliwości co do jej trafności. Jak pamiętamy, również sam autor rozważał możliwość przechowania śladów aury we wczesnych fotografiach. Pośrednictwo czarnej skrzynki budowało dystans, zapewniając jednocześnie o pewnej bliskości obiektu. Nie pozwalało wniknąć w przedmiot, otaczając go powłoką „niedookreślenia”. Jeśli aura kształtuje się w przeciwstawieniu nierozpoznanego wnętrza i osłaniającego go zewnątrz, to podobne zderzenie wewnętrznego obrazu i zewnętrznego urządzenia pojawia się w kamerze obskurze.

Jak pisał niemiecki filozof, procesy reprodukcji, umaszynowienia i jednocześnie umasowienia dzieła sztuki spowodowały zachwianie relacji między niepowtarzalnością oryginalnego dzieła i wszechdostępnością kopii.

Zastępując wielością kopii unikalność oryginału, sztuka reprodukowana mechanicznie – według Benjamina – zniszczyła wszelkie podstawy produkcji auratycznych dzieł sztuki – tej jedności czasu i przestrzeni, od której zależało ich dążenie do autentyczności<sup>110</sup>.

Dzieło sztuki od chwili, w której może być zwielokrotniane, dostępne bez ograniczeń, zostaje „oswojone” (czy też raczej „opatrzone”). Przestaje zadziwiać swoją wyjątkowością – w zamian staje się elementem wyposażenia domu lub gadżetem – jak reprodukcja *Słoneczników* na kubku reklamującym Muzeum van Gogha.

W kontekście poglądów Benjamina pytanie o autentyczność odbitek z jednego negatywu byłoby bezpodstawne. Każda stanowi kopię, lub oryginał, ponieważ jednego od

<sup>107</sup> Tamże, s. 218.

<sup>108</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: tenże, *Anioł historii*, oprac. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996, ss. 226-227.

<sup>109</sup> Interesującym przykładem mogłaby tu być fotografia cyfrowa z wspomnianym już tu dążeniu do „konkretności i abstrakcji”. Zob. V. Flusser, *Ku filozofii...*, dz. cyt. W takim dążeniu tajemnica zostaje zastąpiona ścisłością operacji matematycznej.

<sup>110</sup> R. Wolin, *Walter Benjamin, An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York 1982, s. 188.

drugiego odróżnić się nie da. Wobec nowych technik fotograficznych koncepcja reprodukcji wymaga jednak nowej interpretacji. Propozycją taką może być przytoczona wcześniej myśl Williama J. Mitchella. Reprodukcyjna moc fotografii jest oczywista tylko pozornie. Mitchell argumentuje, że fotografia fotochemiczna wcale nie jest doskonałym reproduktorem. Każda kolejna kopia ujawnia, że jest tylko powieleniem, zaś odbitki z jednego negatywu różnią się w zależności od czynników takich jak jakość papieru czy seria emulsji fotograficznej. Możliwość masowej reprodukcji ujawniła rewolucja cyfrowa. Obraz jako wynik algorytmu może być powielany bez strat jakości. Fotografia fotochemiczna należy zatem do sfery przygodności, wymykającej się masowej produkcji – bliżej jej do wyrobu rzemieślniczego, którego każdy egzemplarz, chociaż podobny, jest niepowtarzalny.

Powróćmy jednak do Benjamina. Jego twierdzenie, że fotografia niweluje aurę dzieła sztuki, znajduje żywy odbiór w postmodernistycznych koncepcjach ukazujących społeczne zaangażowanie fotografii. Według Johna Tagga mówienie o fotografii w kategoriach in-deksalnej emanacji przeszłości nie ma podstaw. Fotografia „nie jest magiczną emanacją, lecz materialnym urządzeniem zatrudnionym w określonym kontekście przez określone siły, w silniej lub słabiej zdefiniowanym celu”<sup>111</sup>. Fotografia należy do teraźniejszości czy też raczej współczesności zdarzeń w niej zapisanych. Jako taka ukazuje symultaniczną panoramę oddziaływań społecznych. Tagg podejmuje te wątki refleksji autora *Twórcy jako wytwórcy*, które odnoszą się do produkcji masowej<sup>112</sup>. Podkreśla zmiany wywołane w świadomości społecznej nagłą eksplozją obrazów. Te z nich, których wyrób dotychczas był ograniczony i dostępny nielicznym (głównie burżuazji), teraz mogą być wytwarzane i powielane bez ograniczeń. Zmieniają się w wytwór produkcji masowej. Nawet więcej, jako produkowane w fabrykach zaczynają uczestniczyć w systemie produkcji. Tagg pisze:

To, co Walter Benjamin nazywa «kultem» wartości obrazu, zostało skutecznie zniesione w momencie, w którym fotografie stały się tak powszechne, że aż niezna-czące; kiedy stały się obiektami przemijającego zainteresowania bez przypisanej im wartości, tak że mogły zostać skonsumowane i odrzucone<sup>113</sup>.

Rozważmy jednak pewną niekonsekwencję brytyjskiego krytyka, która pojawia się w związku z przytoczonym fragmentem. Istotnie, powszechność zdjęć, łatwość ich

<sup>111</sup> J. Tagg, *The Burden of Representation*, dz. cyt, s. 3.

<sup>112</sup> Tagg zajmuje stanowisko materialistyczne. Z tej perspektywy krytykuje wszelkie fenomenologiczne roszczenia fotografii, a zwłaszcza intuicje przekazane w *Świetle obrazu* Rolanda Barthes’a, dla którego „istota” fotografii zamyka się w „to-było”. Zgodnie z materialistycznym podejściem Tagga taka „istota” nie istnieje. Fotografia „potrzebuje nie alchemii, lecz historii, poza którą egzystencjalna esencja fotografii jest pusta i nie może spełnić pragnień Barthes’a: potwierdzenia egzystencji; śladu przeszłej obecności; przywrócenia ciała matki”. Tamże, s. 3.

<sup>113</sup> Tamże, s. 56.

uzyskiwania unieważnia ich wartość, toniemy w oceanie fotograficznych odbitek. Zauważmy, że jednocześnie ich subiektywna, indywidualna wartość wcale nie maleje. Atencją obdarzamy te zdjęcia, które coś dla nas „znaczą”, które wiążemy z naszym własnym życiem. Nie są one dla nas „nieważne”, bowiem zawierają w sobie „autentyczność”. „Autentyczność” zaś, jak pamiętamy, wiązała w koncepcji Benjamina miejsce i czas. Ich związek wyznaczał „aurę” dzieła. Dlaczego zatem wierzymy, że fotografia nadal posiada „aurę”, do której likwidacji się przyczyniła?

Być może nieścisłość Tagga mogłoby wyjaśnić to, iż pisze on o fotografiach jako o pewnym zbiorze instrumentalnie traktowanych obrazów (zdjęciach amatorskich, zakładowych, sądowych, dokumentalnych). Dla udowodnienia swojej tezy, krytyk nie potrzebuje zatem odwoływać się do tego fragmentu tekstu Benjamina, w którym filozof dostrzega szansę przechowania cienia aury. Ta zaś kryje się zarówno w specyfice technologicznej (unikalność dagerotypu, czas ekspozycji), jak też w indywidualizmie osób, które zostają sfotografowane.

Wbrew materialistycznej tezie Tagga, w *Małej historii fotografii* pojawia się cień fenomenologii. Benjamin, pisząc o wczesnych fotografiach Davida Octaviusa Hilla i Roberta Adamsona, dostrzegł, że poprzez proces długotrwałego naświetlania fotografia nie tyle zamraża chwilę, ile pozwala odbitce „nasiąknąć” czasem i konkretnością fotografowanych osób. „Otoczała ich jakaś aura, jakies medium. Które ich spojrzeniu, w momencie gdy je przenika, daje głębię i pewność”<sup>114</sup>. Benjamin tłumaczył aurę adekwatnością obiektu fotografii i techniki, wskazując, że nie wynikała ona jedynie z prymitywizmu kamery, lecz z innego podejścia do obrazu, którego w owym wczesnym okresie nie poddawano jeszcze manipulacjom retuszu i udoskonalen. Wrażenia „aury” nie trzeba było sztucznie wywoływać, bowiem fotografia jeszcze się jej nie pozbyła. Istnienie „niepowtarzalnego zjawiska pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko ona by była”<sup>115</sup>, przeczy zatem przypisanej fotografii „powierzchnowości i powtarzalności”<sup>116</sup>.

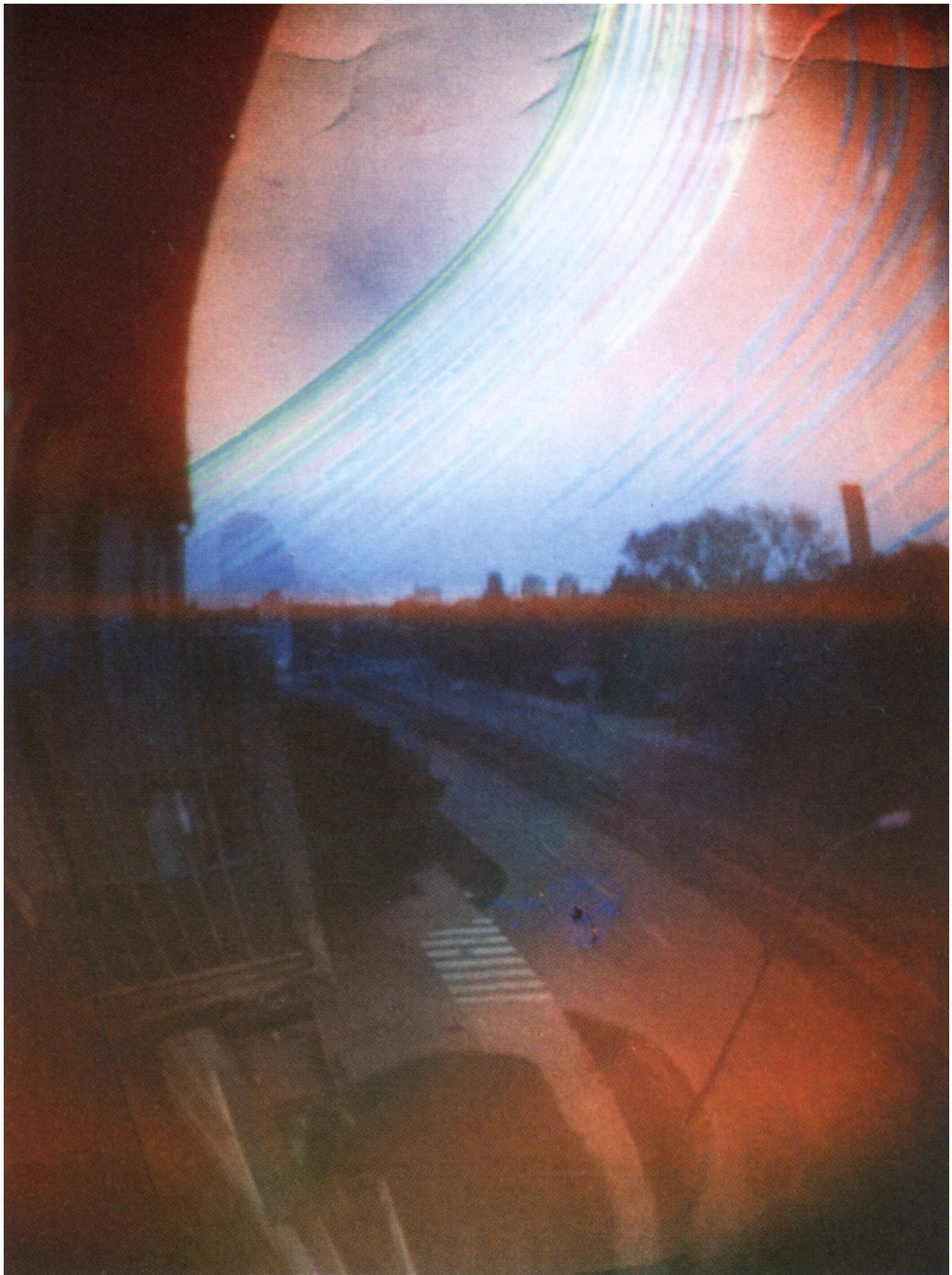
Ten motyw rozważań Benjamina wydaje się doskonale pasować do „powolności spojrzenia” kamery obskury. Czas, którego potrzebuje światło, by „wsiąkać” w emulsję, może przechować Benjaminowską auratyczność. Ciekawe, że zanik aury obrazu według Benjamina koresponduje z „wyparciem ciemności przez jaśniejsze obiektywy”<sup>117</sup>. Fotografia otworkowa obiektywu nie posiada, ciągłość pomiędzy absolutną ciemnością i jasnością ujawnia się bez technicznych udogodnień. Aura otaczająca pierwsze zdjęcia nigdy nie

<sup>114</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, dz. cyt., s. 115.

<sup>115</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, dz. cyt., s. 208.

<sup>116</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, dz. cyt., s. 117.

<sup>117</sup> Tamże, s. 115.



Sławomir Decyk, *Widok z balkonu*, Poznań, czerwiec – grudzień, 2001

Solarigrafia to technika, która dzięki długiemu czasowi naświetlania w kamerze obskurze rejestruje ruch ciał niebieskich. Czas „wsiąka” w obraz. Czy jest to rodzaj aury?

została usunięta z pierwszych technik fotograficznych. Została w nich przechowana, zaś współczesne realizacje artystyczne chętnie o jej śladach przypominają.

Maszynowy proces reprodukcji oczyszczający dzieło sztuki z aury nie jest niczym innym jak realizowaniem programu kamery. Artyści, którzy go porzucają, zwracają się ku „aurze” na powrót. Pierwszym krokiem poczynionym w tym kierunku jest porzucenie masowej produkcji. Chociaż napotkać można *pinhole* produkowane fabrycznie, to trudno to nazwać produkcją masową. Raczej przypominają ekskluzywną produkcję Rolls-Royce’ów na zamówienie. Dążenie do unikalności narzędzia ma swoje korzenie w ciekawości tego, jaki obraz powstanie w konkretnym przypadku, kiedy kamerą stanie się konkretny i niepowtarzalny przedmiot. Doskonale to obrazuje podejście Paola Gioli, który, jak sam mówi, jest zafascynowany różnymi rodzajami *pinhole* – dlatego też zmienia w kamery rozmaite przedmioty. Uniformizacja aparatu fotograficznego ogranicza wyobraźnię twórców, zbyt dokładnie są w nim opracowane „standardy widzenia”. Eric Renner, na przykład, pisze, że do zbudowania kamery skłoniła go ciekawość jak otrzymać obraz ujmujący kąt widzenia trzystu sześćdziesięciu stopni. Oczywiście takie podejście często styka się z pełnym wyrozumiałości kiwaniem głową zwolenników „poważnej”: „zaangażowanej”, dokumentalnej lub czystej fotografii. Jednak działania fotograficzne tego rodzaju nie muszą oznaczać wycofania się do niszy sztuki dla sztuki. Zamiast wypowiadać się na tematy ogólne, realizacje bezobiektywowe odwołują się zawsze do bardzo konkretnego, jednostkowego przypadku. Owa wyjątkowość zaczyna się od pojedynczego egzemplarza kamery i zmierza do przekazania często bardzo intymnego przesłania.

Również Gottfried Jäger w swoich pracach wykorzystujących technikę *pinhole* (choć zapewne uznałby „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali” za magiczny zabobon) chcąc nie chcąc, do aury sięga tak w podejściu badawczym – gdzie zamiast masowości liczy się indywidualne odkrycie, jak i w niemal metafizycznym dążeniu do przekazania klarowności i uniwersalizmu świata. W nostalgicznym pragnieniu restytucji aury można odnaleźć przeformułowanie zasad fotografii jako medium z gruntu nowoczesnego. Współczesna *pinhole* nie tyle je neguje, co podważa powszechność panowania fotografii nowoczesnej. Przypomina zatem o tym, że fotografia nie jest jednorodna, że w jej obszarze znajdują się także takie przestrzenie, w których śledzenie śladów aury nadal jest żywe. Jest to postępowanie zarówno „poza programem kamery” jak i przemyślenie zasad systemu reprezentacji, który spełniałby wymagania post-fotografii. Jednak, aby to wykazać musimy ponownie cofnąć się do pre-historii fotografii i przemyśleć sposób, w jaki został ukształtowany nowoczesny model reprezentacji fotograficznej.



## Część II

Wobec „nowoczesnych władz wzroku”



Piotr Zabłocki, fotografia otworkowa, 1998

Monokularyzm fotografii pozwala wyznaczyć doskonałą perspektywę, ale nie może nic poradzić na upływ czasu. Długi czas ekspozycji pozwala rozmyć figury przechodniów, wchodzących w kadr.

# I. *Camera obscura* i tradycja perspektywy renesansowej

W poprzednim rozdziale zostało nakreślone miejsce fotografii w obszarze zjawisk nazywanych kryzysem reprezentacji. Jej funkcja została wyznaczona poprzez utożsamienie reprezentowanych przez nią znaczeń z modelem reprezentacji nowoczesnej. Zauważmy jednak, że niektóre z owych znaczeń nie pojawiają się dopiero wraz z wynalezieniem techniki. Fotografia częściowo przejmuje z wcześniejszych epok pewien sposób myślenia, a wraz z nim także reprezentowania świata. Na jakich zasadach zbudowany był dawny model oraz dlaczego aparat fotograficzny stał się spadkobiercą – by użyć określenia Martina Jaya – „kartezjańskiego perspektywizmu”<sup>1</sup>? W tej części pracy przyjrzymy się związkowi łączącym sposób widzenia kamery obskury z nowoczesnym kształtowaniem podmiotowości i jej usytuowania wobec rzeczywistości. Zanim, więc zajmiemy się fotografią, przyjrzymy się „nowoczesnym władzom wzroku”<sup>2</sup>.

## 1. Widzieć nowocześnie

Zacznijmy od konstatacji, że „wzrokocentryzm” zmusza do zajęcia określonej postawy poznawczej. Aby patrzeć i „dobrze widzieć”, należy zachować dystans, pozwalający określić odpowiednią perspektywę, mieć dobry wzrok. Dobrze widzieć znaczy również nie ulegać złudzeniom, nie rozpraszać uwagi na rzeczy nieistotne. „Wzrokocentryzm” zakłada nie tylko przewagę wzroku nad pozostałymi czterema zmysłami, lecz również uporządkowanie postrzegania według reguł logicznych. Wzrok ludzki (jak również jego władze poznawcze) jest niedoskonały, słaby – wymaga więc odpowiedniego instrumentarium, które jego słabości naprawia. Soczewki skorygują wadę widzenia, siatka perspektywiczna uporządkuje rzeczywistość. Niedokładności zostaną usunięte, wreszcie można będzie widzieć wyraźnie. Do tego potrzebne jest jednak również zastąpienie trójwymiarowego widzenia przestrzennego dwuwymiarowym, płaszczyznowym. Umieszczając świat na abstrakcyjnej mapie, można poddać go analizom i obliczeniom. Mapa i rysunek perspektywiczny, jak zostało powiedziane wcześniej, potwierdzają istnienie określonego obrazu rzeczywistości. Wyznaczają także nową przestrzeń świata, poddaną władzy wzroku. Potwierdza ją

<sup>1</sup> M. Jay, *Nowoczesne władze...*, dz. cyt., s. 79.

<sup>2</sup> Tamże.

szereg dziedzin ludzkiej aktywności: w teorii naukowej, autorytecie religii, przedstawieniach artystycznych. W każdej z tych dziedzin respektowane są te same, uniwersalne zasady myślenia odpowiadające nowemu pojęciu przestrzeni: „geometrycznie izotropijnej, prostoliniowej, abstrakcyjnej i jednolitej”<sup>3</sup>.

O nowoczesnym poznawaniu świata decydować będzie nie właściwa człowiekowi dwuocność, lecz matematycznie opracowany sposób patrzenia z jednego punktu.

Jednoczość – pisze Jonathan Crary – jak perspektywa i optyka podporządkowana geometrii były jednym z kodów, według których konstruowano świat wizualny według usystematyzowanej stałej. Z owego kodu wszelkie nieregularności zostały wygnane, aby potwierdzić istnienie homogonicznej, jednorodnej i w pełni uprawnionej przestrzeni<sup>4</sup>.

Przez patrzenie „jednym okiem” świat zostaje poddany presji linii wykreślonej ze ściśle wyliczonego punktu. Przez nieregularności możemy tu rozumieć wszelkie przejawy ludzkiej działalności niepoddające się presji rozumu – przypadkowe, chaotyczne, nieracjonalne.

W przestrzeni zdominowanej przez nowoczesne władze wzroku szczególne miejsce zajmuje urządzenie nazywane ciemnią optyczną. Jej opisy pojawiają się już w starożytności<sup>5</sup>, jednak dopiero od wieku XV zaczęto dostrzegać w niej coś więcej niż tylko zjawisko optyczne. Leonardo da Vinci w swoich pismach pozostawił obserwację, którą przypomina współczesny praktyk *pinboli* – Eric Renner:

Jeśli w ścianie pomieszczenia [...] zrobisz mały, okrągły otwór, to poprzez ten otwór otrzymasz projekcję obrazów wszystkich oświetlonych przedmiotów, która będzie widoczna we wnętrzu pomieszczenia na jego przeciwległej, pomalowanej na biało ścianie; będą one odwrócone dołem do góry, i jeśli zrobisz podobne otwory w kilku miejscach w tej samej ścianie, każda da podobny efekt<sup>6</sup>.

Ciemnia optyczna jest doskonale ciemnym pomieszczeniem (jego kształt nie ma znaczenia), w ścianie którego znajduje się niewielki otwór przepuszczający światło. Naprzeciw otworu powstaje obrócony o 180° obraz przestrzeni zewnętrznej. *Obscura* Leonarda jest po

<sup>3</sup> Tamże, s. 80.

<sup>4</sup> J. Crary, *Modernizing Vision*, w: *Vision and Visuality, Discuss in Contemporary Culture no 2*, red. H. Foster, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle 1988, s. 33.

<sup>5</sup> Pierwszy opis, jak podaje Jon Grepstad, pochodzi z V wieku p.n.e. z Chin. W kręgu kultury europejskiej zjawisko komentuje Arystoteles w XV księdze *Fizyki* oraz w X wieku Alhazen. Jednak dopiero Renesans znajduje jego wyjaśnienie w teorii liniowego przebiegu światła. Badaniami zajmują się m.in. Paolo Toscanelli (1475), Giovanni Battista della Porta (*Magia naturalis* – 1558) i Gemma Frisius (*De Radio Astronomica et Geometrica* – 1545). Jednak sam termin *camera obscura* zostaje wprowadzony przez Johanna Keplera w 1620 r. On też konstruuje przenośną ciemnię optyczną. Ciemnie optyczne były czasem wyposażane w soczewki, regulujące dopływ światła. J. Grepstad, *Pinhole Photography...*, dz. cyt.

<sup>6</sup> Renner, *Pinhole Photography...*, dz. cyt., ss. 34-35.

prostu pokojem, w którym nie ma okien. W jego wnętrzu pojawia się obraz zewnątrz.

Wzrokocentryczny dyskurs nowożytności często i chętnie posługuje się kamerą obскурą jako metaforą poznania. W trzeciej medytacji Kartezjusz pisze o własnym umyśle tak, jakby był on ciemnią. Dla filozofa proces poznania rozpoczyna się od wyizolowania się z zewnętrznego świata, od poddania go w wątpliwość. Do jego umysłu docierają jednak obrazy zewnętrznego świata, w którego pewność wątpić nie można. Obraz, który pozwala uzyskać *camera*, staje się podstawą, od której rozpoczyna się proces poznania. W jaki sposób? Obraz w kamerze nie budzi wątpliwości, ponieważ powstał zgodnie z prawami natury (czyli świata empirycznego). Jak pamiętamy, źródłem wątpliwości dla filozofa są ludzkie zmysły. Ich świadectwo jest niepewne. Tymczasem dzięki „maszynie” można uniknąć iluzji. Wizja zyskuje potwierdzenie w prawdzie obiektywnego świata.

Jonathan Crary pisze: „otwór kamery odpowiada pojedynczemu, matematycznie definiowanemu punktowi, z którego świat może być logicznie uzasadniony i re-prezentowany”<sup>7</sup>. Dla Crary’ego *re-prezentacja* świata oznaczać będzie powtórzenie, powtórną prezentację przedmiotu. Kartezjusz szukał pewności świata, jego obecności. Obraz zjawia się w „kamerze” umysłu, poparty autorytetem uniwersalnych praw natury. W pismach filozofów, począwszy od renesansu, *obscura* stanowiła metaforę myślenia. Obraz jawiący się na ścianie ciemni odzwierciedlał empiryczne prawa świata znajdującego się na zewnątrz. *Camera obscura* była zatem traktowana jako narzędzie badawcze i w pewnym sensie „filozoficzne”. Jej jedyny otwór odpowiadał uniwersalnemu punktowi widzenia, zaś obraz powstający we wnętrzu pozwalał marzyć, że skoro pochodzi spoza człowieka, to pokazuje prawdziwy obraz rzeczywistości.

Model ciemni optycznej wspiera nowożytne przekonanie o obiektywności świata zewnętrznego. Ta zewnętrzna powłoka jest jednak możliwa do uchwycenia tylko przy pomocy wynalazków rozumu – konstrukcji mentalnych i tworów inżynierii. „Maszyna” staje się tu kluczem do poznania i opanowania świata. W *Wyspie Dnia Poprzedniego* Umberto Eco przytacza przykłady najdziwniejszych konstrukcji wyrastających duchem z pomysłów Leonarda. Są to maszyny wojenne, nawigacyjne, lunety, teleskopy i wreszcie chronometry. Maszyna, za pomocą której wyznacza się „obiektywne” wymiary świata i opisuje je abstrakcyjnymi symbolami, stawała się przedmiotem kultu kontynuowanego przez awangardę początku dwudziestego wieku<sup>8</sup>. Kilkanaście lat po awangardach „kult maszyny” znalazł swoją tragiczną kulminację i upadek. Jeśli uznamy, że wszystkie te maszyny były twórcami racjonalnego umysłu, to musimy się zgodzić, że również ciemnie optyczne pomagały zamykać świat w pudełku rozumu. Przywołajmy powtórnie Jonathana Crary’ego:

<sup>7</sup> J. Crary, *Modernizing...*, dz. cyt., s. 32.

<sup>8</sup> U. Eco, *Wyspa dnia poprzedniego*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1995.

*apparatus* gwarantował dostęp do obiektywnej prawdy świata. Zakładał znaczenie jako model zarówno dla obserwacji empirycznych zjawisk, jak refleksyjnej introspekcji i samoobserwacji<sup>9</sup>.

Maszyna umożliwia obserwację świata wolną od indywidualnych uprzedzeń, od subiektywnych przekonań. Oto dzięki niej możemy znaleźć prawdę świata. Zauważmy jednak rzecz szczególną – w opisie Leonarda oglądający projekcję musi znajdować się wewnątrz pomieszczenia zamienionego w ciemnię. Jest to więc sytuacja stanowiąca ilustrację Platońskiej metafory jaskini. Człowiek jest tylko obserwatorem zjawiska rozgrywającego się na zewnątrz pomieszczenia. Właściwie nawet nie zjawiska, lecz jego cienia. Z czym zatem mamy do czynienia? Ze światem czy jego złudzeniem? Jak pamiętamy, u Platona istoty przykute do ściany jaskini były więźniami. Czy są nimi także uczestnicy spektaklu kamery obskury?

Crary przywołuje poglądy Locke'a, dla którego być *in camera* można przetłumaczyć jako być „na pokojach”, czyli na audyencji u kogoś utytułowanego. Obserwator zajmuje tu pozycję bierną wobec rozgrywających się wokół niego spraw, jego obecność pozwala jednak zachować łączność pomiędzy światem zewnętrznym i jego reprezentacją we wnętrzu. Projekcja przebiega według ustalonych reguł, do których obserwator może się jedynie dostosować. Nie on decyduje o zewnętrznym świetle. Jest jedynie świadkiem zdarzeń, które wokół niego się rozgrywają.

W jednym, zadziwiającym przypadku świat wewnętrzny i zewnętrzny zostają połączone. Goethe w *Teorii kolorów* opisuje obraz widziany z wnętrza ciemni. Obserwator skupia wzrok w miejscu, w którym promień pada na podłoże. Sens doświadczenia Goethego polega na tym, że otwór, przez który światło wpada do środka, zostaje potem zasłonięty, zaś w oku patrzącego powstaje obraz słonecznego kręgu, zmieniającego swe barwy. To oko zatem staje się właściwą kamerą obskurą, w której powstaje obraz. Podmiot, który postrzega świat, łączy w sobie cechy obserwatora i „maszyny” widzącej<sup>10</sup>.

Zauważmy, że czynnik, który powoduje powstawanie obrazu w ciemni optycznej – światło, potwierdza zarazem istnienie obiektywnego świata. Światło wzmacnia autorytet widzialnego. Perspektywa linearna zostaje wyznaczona przez promień wpadający do ciemni optycznej, przez światło rozumu rozświetlające geometryczną przestrzeń świata.

Wyrastając – jak pisze Martin Jay – z późnośredniowiecznej fascynacji metafizycznymi implikacjami światła – światła jako boskiego *lumen*, a nie postrzeganego *lux*, perspektywa linearna stała się symbolem harmonii między matematycznymi regułarnościami optyki i wolą Boga<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> J. Crary, *Modernizing...*, dz. cyt., s. 31.

<sup>10</sup> J. Crary, *Techniques of the Observer*, „October” no. 45 (Summer 1988).

<sup>11</sup> M. Jay, *Nowoczesne...*, dz. cyt., ss. 5-6.



Marek Noniewicz, *Camera obscura*, 1999

Eksperyment Marka Noniewicza można porównać do określenia „być w kamerze”, doświadczać otaczających nas zjawisk rzeczywistości.

Perspektywa ma więc swojego sprzymierzeńca w świetle. Gdy zgaśnie światło – perspektywa znika. Bez światła nie byłoby ani geometrii, ani optyki. Odnotujmy tu bliską korespondencję, której w pojęciu światła jako *lumen* ulegają pojęcia Boga oraz rozumu. Rozum przestaje należeć do pragmatycznej sfery *lux*, zyskując status niemal boski. Chociaż „światło rozumu” wyznacza sferę widzialnego, to nie jest „objawieniem”, lecz „oświeceniem”. Oświecenie patronuje drodze poznania niewidzialnego, poprzez badanie tego, co widzialne. Światło poświadcza prawdę rzeczywistości. W ten sposób związek pomiędzy tym, co jest widzialne i tym, co niewidzialne zostaje wzmocniony. Oto ja – spoglądający z zewnątrz, ze szczytu „piramidy wzrokowej” jestem niewidzialny, ale obecny. Imperatyw *re-prezentacji* jest zarazem uprzywilejowaniem obecności. Przedmioty posiadają swoje transcendentalne idee – swoje „rzeczy same”. Poprzez akt *re-prezentacji* obecność może zostać przywrócona.

Renesansowa koncepcja światła jako siły stwarzającej, obecna w poglądach neoplatoników, odgrywa tu szczególną rolę. Słońce emanuje z przedmiotów, lecz również powoduje, iż powstają ich zwielokrotnienia: cienie na ziemi i zwierciadlane odbicia. Dotarcie do źródła światła – obserwacja słońca stają się *idée fixe* badaczy, którzy szukają w nim odpowiedzi na pytanie o naturę świata. Czy można się więc dziwić, że konstruują urządzenia, które wykorzystują zasadę działania do ciemni optycznej? Giovanni Battista della Porta w dziele *Magia naturalis* z roku 1558, podobnie jak pięć wieków wcześniej Alhazen<sup>12</sup>, opisuje urządzenie, które pozwala obserwować drogę promieni świetlnych. Nieco wcześniej Gemma Frisius (1545) obserwuje dzięki ciemni optycznej zaćmienie słońca. Zapamiętajmy te odkrycia, bowiem dla wielu użytkowników ciemni optycznej stwarzana przez nią możliwość analizy światła będzie ważniejsza niż powstający w niej wizerunek świata.

Takie samo opętanie światłem wyrażające fascynację, na dobrą sprawę metafizyczną, powraca czterysta lat później. W dwudziestym wieku László Moholy-Nagy odchodzi od tworzenia dwuwymiarowych kompozycji, by w zbudowanych przez siebie modulatorach światła „złapać” istotę światła. „Mamy do czynienia z kreacją nowego wymiaru obrazów” – zachwyca się pięćdziesiąt lat po Moholy-Nagym i czterysta po Leonardo da Vincim entuzjasta kamery obskury Gottfried Jäger<sup>13</sup>. Interesujące, że pomimo kompletnego przekształcenia nauki postępu wiedzy optycznej fascynacja światłem w dwudziestym wieku nie odbiega daleko od renesansowej. I chociaż pozbawiona jest wymiaru religijnego, zawiera element mistycznego zapatrzenia w promień słońca. Kolejne pokrewieństwo można od-

<sup>12</sup> Alhazen – Ibn Al-Haitam, odkrywca linearnej struktury światła, rzutował zewnętrzny obraz wewnątrz pomieszczenia. Za: E. Renner, *Pinhole photography...*, dz. cyt., s. 26.

<sup>13</sup> Gottfried Jäger – twórca nurtu fotografii generatywnej, której postulatem jest „klarowność i przejrzystość”. Fotografia, która „nie chce przynosić niczego magicznego czy tajemniczego w obrazach”. Zob. G. Jäger, *Pinhole Structures*, dz. cyt., s. 22.

kryć, oglądając aparat skonstruowany przez Jägera. Urządzenie pozwalające na uzyskanie obrazu odzwierciedlającego strukturę światła nie różni się specjalnie od doświadczeń Keplera czy Della Porty. Tak Jäger, jak badacze renesansu, analizując promień światła, próbują odnaleźć strukturę świata.

W „kartezyjskim perspektywizmie” świat zostaje podporządkowany opisującym go wykresom. W jednej ze swoich grafik M.C. Escher przedstawia rękę, która rysuje drugą rękę, rysującą tę pierwszą. Gdyby potraktować to przedstawienie jako ilustrację nowoczesnego stosunku do rzeczywistości, okazałoby się, że pomiędzy rzeczywistością a jej obrazem została umieszczona zasłona konwencji rysunku perspektywy. Grafika jest wykreślona zgodnie z zasadami perspektywy i dlatego wydaje się realistyczna, a jednak pokazuje sytuację absurdalną. Ten sam paradoks znajduje się u podstaw perspektywy. Ucieleśniony przez nią model reprezentacji kształtuje obraz rzeczywistości, lecz równocześnie postrzega się ów model jako ukształtowany przez rzeczywistość. Geometryczny obraz świata jest tylko schematem, który łatwo doprowadzić do absurdu. Perspektywa potrafi oszukiwać jak iluzjonistyczne freski na ścianach Palladiańskiej Villi Rotondy.

## 2. Punkt widzenia

Pisałam dotąd o konwencji widzenia dominującej od czasu renesansu w kulturze zachodnioeuropejskiej. Jej funkcjonowanie nie byłoby możliwe, gdyby nie „maszyny” ją produkujące. Jakie maszyny mam tu na myśli? Z jednej strony, taką „maszyną widzenia” będzie mentalny *apparatus* reprezentacji nowoczesnej, z drugiej – fizyczne urządzenia służące do wytwarzania obrazów, czyli renesansowe późniejsze urządzenia do wykreślenia perspektywy: siatka Albertiego, „okno” Leonarda, *camera obscura*, *camera lucida* i wreszcie spadkobierca wcześniejszych – aparat fotograficzny. Związek tego ostatniego z perspektywą wymaga dokładniejszego wyjaśnienia.

„Widzenie fotograficzne” na ogół ujmuje się jako bezpośrednią kontynuację tradycji malarskiej. Podkreśla się, że fotografia przejmuje piktorialne konwencje, przystosowując je do mechanicznego medium. Peter Galassi budując koncepcję wystawy *Before Photography* pisze: „Założeniem wystawy jest ukazanie, że fotografia nie była nieprawym dzieckiem nauki porzuconym na progu sztuki, lecz dziedzicem zachodniej tradycji piktorialnej”<sup>14</sup>. W ujęciu Galassiego fotografia byłaby technicznym udoskonaleniem malarstwa według perspektywy renesansowej. Propozycja Galassiego służy głównie temu, by wykazać, że skoro

<sup>14</sup> P. Galassi, *Before Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1981, s. 12.

fotografia kontynuuje tradycję malarstwa, to jej przynależność do świata sztuki jest uzasadniona. Fotografia byłaby więc kolejnym etapem (po malarstwie) doskonalenia zasad perspektywy renesansowej. Tym samym staje się ucieleśnieniem idei malarskiego „przedstawienia rzeczywistości”. Mówiąc, że to rysownicy i malarze stworzyli kanon widzenia świata podporządkowanego perspektywie, Galassi ma rację tylko częściowo – dużo ważniejsza jest „maszyna mentalna” kształtująca kanon perspektywy. Pozostawiając zatem na marginesie roszczenia fotografii do miejsca w panteonie sztuk pięknych, zajmijmy się tym aspektem piktorialnego spadku, przez który zostaje wyrażona „władza wzroku”. Galassi pisze, iż podstawą widzenia perspektywicznego staje się określony, wyznaczony w perspektywicznym rysunku punkt widzenia<sup>15</sup>.

Maszyny, które wytwarzają „prawdziwy obraz świata” podporządkowane są trzem elementom: światłu, centrum, rozumowi. Za ich pomocą nowoczesność wykreśla kształt przestrzeni. Zwróćmy uwagę, że urządzenia te nie są ukształtowane na podobieństwo człowieka, maszyny patrzą jednym okiem. Aż do dziewiętnastego wieku, kiedy to David Brewster zaczyna pracować nad stereoskopem, nie pojawiają się teorie, które analizowałyby postrzeganie świata inaczej niż poprzez widzenie jednooczne. Teleskopy, mikroskopy i ciemne optyczne są cyklopami. Jeśli wrócimy do tekstu Leonarda, to przekonamy się, że chociaż pisze on o możliwości uczynienia kilku otworów w ścianie, to pomimo multiplikacji obrazu, reguły projekcji pozostają te same. Nowoczesne poznanie świata ufundowane zatem jest nie na właściwej człowiekowi dwuoczności, lecz – jak zostało to powiedziane już wcześniej – na matematycznie opracowanym sposobie patrzenia<sup>16</sup>.

Fotografia, tak jak renesansowa perspektywa, jest „jednooczna”. Cztery lata po twórcach Renesansu Nicéphore Niépce nadal nazywa uzyskane przez siebie obrazy „punktami widzenia”<sup>17</sup>. Pod tym określeniem kryje się coś więcej niż tylko nazwa nadana z braku lepszej. Zawiera się w niej określenie poglądu na świat, którego podstawą jest uporządkowanie trójwymiarowych przedmiotów na dwuwymiarowej płaszczyźnie.

Nicéphore Niépce – pisze Paul Virilio – podszedł tak blisko jak to tylko możliwe do rygorystycznej definicji Littré’a: „Punkt widzenia jest zbiorem obiektów, w kierunku których jest kierowane oko i wobec których pozostaje w określonej odległości”<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> J. Crary, *Modernizing...*, dz. cyt., s. 33.

<sup>17</sup> Zob. P. Virilio, *The vision machine*, przeł. J. Rose, Indiana University Press, British Film Institute, London 1995; także G. Batchen, *Burning with desire*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England) 1997.

<sup>18</sup> P. Virilio, *The vision machine*, dz. cyt., s. 19.

Punkt widzenia nie tylko wyznacza odległości między przedmiotami, lecz również reguluje dystans pomiędzy obserwatorem i obserwowanym światem. Tak wyznaczony „punkt widzenia” staje się definicją poprawnie zrobionego zdjęcia. Zgodnie z koncepcją fotografii nowoczesnej model fotografii zostaje określony przez pięć elementów: przedmiot, detal, kadr, czas, punkt widzenia<sup>19</sup>. Najpierw wybieram temat, potem przedmioty, ograniczam przestrzeń i czas, wreszcie sytuuję siebie w punkcie widzenia. Wybór tego punktu jest tu niezwykle ważny, lokalizuje bowiem obserwatora wobec przedstawianych przedmiotów. Gdzie jestem ja, który/a patrzę?

Drogi fotografii i perspektywy renesansowej spotykają się w punkcie widzenia. Jednocześnie widzenie zostaje utożsamione z widzeniem przez pryzmat schematu. O ile w dziewiętnastym wieku sprzeciw budziły fotografie Eedwarda Muybridge’a – bo „oko ludzkie tak nie widzi”, to nikt nie buntował się przeciw perspektywie. Dlaczego dziwiło zatrzymanie czasu, a zwyczajne wydawało się zatrzymanie przestrzeni? Trzeba było doczekać połowy dwudziestego wieku, byśmy zaczęli myśleć inaczej. Jak powiedział David Hockney, „fotografia jest w porządku, jeśli nie masz nic przeciw patrzeniu na świat z punktu widzenia sparaliżowanego cyklopa – przez wydzieloną sekundę”<sup>20</sup>. Zauważmy, że do takiego „sparaliżowanego spojrzenia” przyzwyczyli nas wieki panowania perspektywy renesansowej. Krytyka modelu reprezentacji nowoczesnej dotyczy zatem przede wszystkim tego, że rzeczywistość obejmowana jest „cyklopim spojrzenia”.

### 3. Rysownik

Narzędzia, za pomocą których przenoszono trójwymiarową przestrzeń na dwuwymiarową płaszczyznę, można by podzielić na dwie grupy. Pierwszą tworzyłyby renesansowe okna, i „kratownice”. W tych konstrukcjach obserwatora i obserwowany świat dzieli siatka regularnych linii, dzielących następnie przestrzeń na kwadraty. Do grupy drugiej należałyby *camera obscura* i *camera lucida* – urządzenia wykorzystujące fizyczne zjawiska załamania promieni świetlnych. O ile użycie siatki podkreśla konstrukcyjno-kreacyjny stosunek obserwatora do świata za siatką, o tyle patrząc na obraz powstający w *camerach* można mieć wrażenie, jakby wytwarzał się sam, niezależnie od działania człowieka. Owo „samopowstawanie” sprzyja nazywaniu obrazu kamerowego „magicznym” lub „naturalnym” (przez

<sup>19</sup> J. Szarkowski, *The Photographer's Eye*, dz. cyt., ss. 8-11.

<sup>20</sup> Za: L. Weschler, *True to Life*, w: *Cameraworks David Hockney*, Alan D. Knopf, New York 1984, s. 8; David Hockney próbuje przeciwdziałać jednoznaczności fotografii, składając swoje kompozycje z setek zdjęć polaroidowych, z których każde obrazuje inne „mgnienie oka”.

„naturalność” rozumiana jest tu przynależność powstającego obrazu do zjawisk empirycznych). W obu przypadkach jednak patrzymy na świat jednym okiem.

W przytoczonej wcześniej wypowiedzi Jonathan Crary monokularnemu postrzeganiu świata przypisywał moc porządkowania rzeczywistości. Linie perspektywy decydują zarówno o świadomości, jak i strukturze społecznej nowoczesności. Czy jest ona w istocie tak jednorodna i homogeniczna, jak chciałby autor? Jeśli przyjrzymy się bliżej zasadom „kartezyjskiego perspektywizmu”, dostrzeżemy w jego założeniach nieznaczne pęknięcia. Paradoxy i dwuznaczności władzy wzroku prześledzić można, obierając za przykład *Kontrakt rysownika* (1982) Petera Greenawaya. Chociaż posłużenie się w tym miejscu przykładem filmu fabularnego mogłoby budzić pewne zastrzeżenia, to warto zauważyć, że dzieło Greenawaya stanowi *de facto* traktat dotyczący zasad perspektywy i prób zapanowania nad trójwymiarową przestrzenią, zrealizowany środkami filmowymi. Tytułowy rysownik – Mr. Neville otrzymuje zlecenie wykonania dwunastu widoków posiadłości z różnych punktów widzenia, o różnych porach dnia. Mr. Neville zgadza się wykonać serię rysunków posiadłości, jeśli jego pracodawczyni wypełni ustalone przez niego warunki. Reguły te ograniczają prawa domowników do przebywania w pewnych porach dnia w określonych miejscach. Pani domu musi wypełniać również seksualne fantazje swojego pracownika.

Mr. Neville – wykonawca zlecenia – zyskuje tym samym władzę nad przestrzenią. Jej wyrazem staje się urządzenie, którym posługuje się, by zadanie wypełnić. Jego konstrukcja przypomina to, które opisuje Leon Battista Alberti w traktacie *De Pittura*. Zostaje ono opisane następująco:

Luźno tkany woal [...] podzielony grubszą nicią na dowolną ilość równych kwadratowych części, naciągnięty na ramę. Umieszczam ją pomiędzy okiem i obiektem, który chcę przedstawić, tak że „piramida widzenia” przenika przez luźny spłot woalu. Taka kratownica ma wiele zalet. Po pierwsze pokazuje te same powierzchnie w tym samym miejscu, tak, że jak już raz obrysujesz ich powierzchnię, to możesz łatwo znaleźć czubek piramidy, od którego zaczęłeś. [...] Po drugie, wszystko tu ma swoje miejsce, możesz umiejscowić kształty łatwo na ścianie lub płótnie, jeśli je podzieliś podobnie na proporcjonalne części. Wreszcie, tkanina pozwala na największe ułatwienie, ponieważ nie zobaczysz już żadnego obiektu jako okrąglego, lecz w skrócie na płaskiej powierzchni<sup>21</sup>.

Kratownica Albertiego zawiera zatem dwa zasadnicze elementy potrzebne do wykreślenia perspektywy zbieżnej. Stanowią je: siatka prostopadłych prostych oraz wyznaczony punkt, „szczyt stożka widzenia”, w którym zbiegać się będą linie. Na szczycie stoż-

<sup>21</sup> Podaję za Rennerem – autorem najbardziej chyba szczegółowej historii fotografii otworkowej i współwydawcą „Pinhole Journal” – pisma, które przyczyniło się do odrodzenia fotografii otworkowej. Zob. E. Renner, *Pinhole Photography*, dz. cyt., s. 29.

ka widzenia znajduje się oko obserwatora, zaś jej podstawę stanowi spostrzegany przedmiot. Jeśli pomiędzy okiem a przedmiotem zostaną przeprowadzone linie wyznaczające narożniki piramidy, wówczas przetną się one w jednym punkcie znajdującym się w nieskończoności. Kratownica rozdziela przestrzeń i obserwatora. Jest medium, pośrednikiem, przekładającym trzy wymiary na dwa. Owo techniczne zapośredniczenie pozwala obserwować świat, ono również gwarantuje osobistą „obiektywność” – niezaangażowanie rysownika w przedstawianą scenę.

Mr. Neville stosuje kratownicę podobną, udoskonaloną jednak o soczewkę wyznaczającą punkt widzenia. Jest to obiektyw, czyniący obraz wyraźniejszym. Perspektywa wymaga od artysty dokonania wyborów: przedmiotu i momentu przedstawienia, punktu widzenia i wreszcie usytuowania na horyzoncie najdalszego punktu, w którym przetną się linie. Znowu mimowolnie kojarzy się to z zasadami „dobrej fotografii”. Czy bowiem działanie fotografa tak bardzo odbiega od postępowania rysownika? Obaj dokonują analogicznych wyborów. Alberti pisze o czymś w rodzaju zdejmowania widoków z przedmiotów – o obserwacji i późniejszym przenoszeniu na płaszczyznę ich zewnętrznej powierzchni. Fotografia zdejmuje je również, tyle że czyni to szybciej niż rysownik. Ustala też metodę, według której należy postępować. Jest to działanie systematyczne – od pierwszego szkicu do ostatecznego wypełnienia konturu farbą. Perspektywa wyklucza wszelką zjawiskowość czy irracjonalność spojrzenia. Rysunek, jak i fotografia, są wynikiem systematycznej pracy. *Furor divinus* nie należy do domeny sztuk wizualnych.

Punkt widzenia rysownika – jego wzrok „zafiksowany” w przestrzeni „za” siatką – obrazuje unieruchomienie świata poprzez urządzenie, jakim jest kratownica. To według niej zostają rozmieszczone – „uwięzione w przegródkach” – elementy przestrzeni. Dodajmy, że również czasu, bowiem rysownik musi wciąż na nowo powracać do momentu, w którym rozpoczął rysunek. Rysowanie jest więc powtarzaniem rzeczywistości, zakładającym, że prawa naturalne są odtwarzalne oraz że to, co się zdarzyło, powraca w regularnym rytmie świata. Dzisiejszy pejzaż następnego dnia będzie wyglądał tak samo. Greenaway pokazuje jednak, że pogoda się zmienia, deszcze uniemożliwiają rysowanie. Również ludzie nie podporządkowują się wymaganiom Neville’a. Wysilek wtłoczenia świata w siatkę zdaje się być skazany na niepowodzenie. Według Ryszarda W. Kluszczyńskiego postać Neville’a reprezentuje konflikt zachodzący pomiędzy dwoma rodzajami postrzegania świata: pierwszego wynikającego z doświadczenia i drugiego, stanowiącego konsekwencję wiedzy. Autor pisze:

Posłuszeństwo zasadzie: rysuj co widzisz, a nie co wiesz, uczyniło Neville’a ofiarą nieprzewidzianych i gwałtownych wydarzeń, podczas gdy próba postępowania według apriorycznych przesłanek kres taki jedynie przyspieszyła<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> R.W. Kluszczyński, *Film, video, multimedia...*, dz. cyt., s. 192.

Zauważmy jednak, że rysownik stosując siatkę dzielącą przestrzeń na fragmenty nie tylko obserwuje przestrzeń jednocześnie odbiera jej niezależność wobec tego, który patrzy. Istotnie, rysownik rysuje jedynie to, co widzi, kiedy jednak zostaje zmuszony do wprowadzenia zmian, zaczyna manifestować ich pojawienie się w obrazie. Dramat obserwatora polega w pewnym sensie na tym, że nie potrafi elastycznie dopasować swojego widzenia do zmieniającego się kontekstu. Dlatego jest on skazany na przegraną.

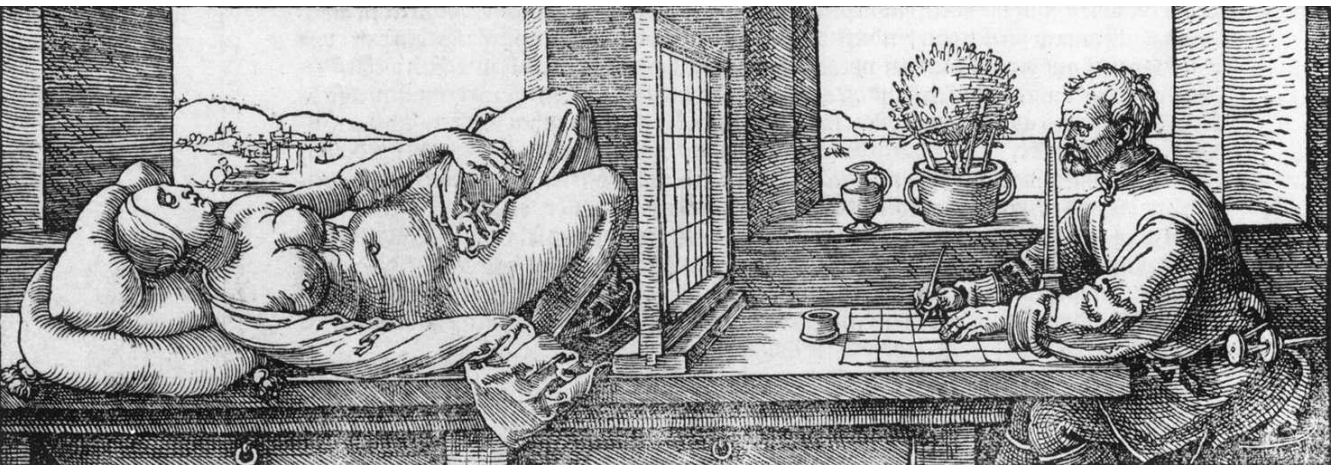
Kratownica podkreśla zewnętrżność obserwatora wobec oglądanej, a przez to ocenianej i klasyfikowanej przez niego przestrzeni. Zewnętrżność pozwala mu zarządzać przestrzenią „za siatką”, bo do niej nie należy. Pośrednictwo narzędzia byłoby zatem potwierdzeniem nizaangażowania i zdolności do obiektywnej oceny sytuacji. Jednocześnie ujawnia się drugie znaczenie zawarte w słowie „perspektywa”. Jest ona spojrzeniem „przez” pryzmat wybranego przez siebie punktu widzenia. Tak zresztą pisze Albrecht Dürer w *Księdze Miar*.

Perspektywa – czytamy – pochodzi od łacińskiego «widzieć przez» [...] należy do niego pięć rzeczy. 1. Pierwszą jest oko, które spogląda. 2. Drugą jest widziany obiekt. 3. Trzecią odległość pomiędzy nimi. 4. Czwartą; wszystko się widzi według linii prostych, można powiedzieć najkrótszych. 5. Piątą jest oddzielenie od siebie każdej z widzianych rzeczy<sup>23</sup>.

„Widzenie przez” to zatem nic innego jak posługiwanie się „kontraktem”. Konwencja daje rysownikowi nie tylko władzę nad przestrzenią i pozwala zarządzać czasem, daje też prawo do zarządzania zachowaniem ludzi. Jednak wtedy, kiedy w przestrzeni ktoś pojawia się nieoczekiwanie, zostaje w niej uwięziony. Musi do niej powracać, by nie zepsuć kompozycji rysunku. Ludzie stają się obiektami. Przedstawieni na słynnej rycinie Dürera artysta i modelka znajdują się po przeciwnych stronach kratownicy. Rysownik spogląda, patrzy poprzez punkt wyznaczony zakończeniem czegoś w rodzaju statywu. Punkt widzenia, czyli oko artysty (ale i końcówka „statywu”), znajduje się dokładnie na linii horyzontu. Drzeworyt przedstawia w rzeczywistości dwie perspektywy. Pierwsza to ta, którą spostrzeżga widz drzeworytu: linie stołu przecinające się w punkcie zbiegu linii. Druga pozostaje dla nas niewidoczna. Widzi ją jedynie rysownik przez kratownicę. Intrygujące jest to, że Dürer wyznacza punkt widzenia dla rysownika i dla oglądającego grafikę na tej samej wysokości. Horyzont dla rysownika i dla potencjalnego widza jest ten sam. Patrząc na grafikę, stajemy się rysownikiem. Patrzymy na niego, ale jednocześnie patrzymy jego okiem.

To, co dla Albertiego jest po prostu wytyczeniem zasad kompozycji, w grafice Albrechta Dürera staje się metaobrazem. Motyw rysowania i postać rysownika pojawiają się w grafikach Dürera często – zbyt często, by je zlekceważyć. W *Rysowniku*

<sup>23</sup> Za: E. Renner, *Pinhole Photography...*, dz. cyt., s. 35.



Albrecht Dürer, *Rysownik wyznaczający perspektywę*, 1525

Drzeworyt Dürera ilustruje najważniejsze zasady wyznaczania perspektywy: określenie punktu widzenia i przeniesienie trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyznę.

rysującym *akt* podglądamy nie tylko tajemnice warsztatu artysty, lecz przede wszystkim zasady, ucieleśnione przez spojrzenie<sup>24</sup>. Jak podaje Martin Jay<sup>25</sup>, władza wzroku zostaje w rysunku Dürera zamanifestowana rozdzielenością spojrzeń obserwatora i modelki. Rysownik kierując wzrok ku modelce, widzi w niej nie tyle jej osobę, ile rysowaną przestrzeń. Modelka staje się poddawany analizie przedmiotem. Jednocześnie jej spojrzenie skierowane jest w przestrzeń. Obiektywne, absolutne oko obserwatora pozbawia modelkę i rysownika prawa do własnej podmiotowości.

Modelka biernie poddająca swoje ciało oglądowi artysty i pani domu, zmuszona do spełniania zachcianek Neville'a, zostaje wpisana w system reprezentacji kształtowany „poprzez” medium, przez kratownicę, przez *apparatus*. Zmienia się nie tylko pojmowanie przestrzeni, ale przede wszystkim wyznaczone zostaje w niej miejsce człowieka – unieruchomionego w płaszczyźnie obrazu. Dwa wymiary zamrażają „naturalne widzenie”. (Przez „naturalne widzenie” rozumiem tu postrzeganie zgodne z zasadami psychofizjologii widzenia. Według tych zasad oko ludzkie postrzega fragmenty. Dopiero mózg składa obraz w całość, na podstawie mikroruchów gałki ocznej, która „obmacuje” przestrzeń). Znajdując się w punkcie widzenia, również głowa, która dotąd obracała się w ślad za ruchem oka, jest unieruchomiona. Nie może już „wędrować”, bo oko jest „stopione” z punktem widzenia.

Paul Virilio przywołuje „topograficzny system”<sup>26</sup> ćwiczenia pamięci. Polega on na kojarzeniu pojęć z określonym miejscem w przestrzeni i czasie. Aby je zrekonstruować, należy odtworzyć architekturę tej przestrzeni. Wyobraźniowe odtwarzanie zakładało jednak ruch spostrzegania zgodny z ruchem ciała w przestrzeni. Jeśli ruch postrzegania zostanie zatrzymany, przestrzenne zapamiętywanie przedmiotów będzie niemożliwe. Zastąpienie, używając terminu Normana Brysona, „logiki rzutu oka” – „logiką spojrzenia”<sup>27</sup> odmienia status obrazu. Zostaje on zamrożony, tak jak o zamrożeniu obrazu mówimy w przypadku fotografii – obrazu wyciętego ze świata. Zmianę, o której pisze Virilio, można określić jako nie tyle zmianę spostrzegania, ile wytworzenie konwencji patrzenia. Zamiast ogarniać przestrzeń, perspektywa – i *camera obscura* – kierują nasz wzrok na wprost, w głąb iluzorycznego obrazu.

Pierwsze przyrządy optyczne [...] całkowicie odmienny kontekst, w którym mentalne obrazy były topograficznie magazynowane i odzyskiwane, imperatyw reprezentowania samych siebie<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Drzeworyt Dürera jest interpretowany niemal we wszystkich podręcznikach fotografii. Jest to chyba jeden z niewielu wypadków, by dzieło graficzne tak istotnie wpłynęło na historię fotografii. Por. G. Batchen, *Burning with desire*, dz. cyt., s. 108; E. Renner, *Pinhole Photography...*, dz. cyt., s. 35.

<sup>25</sup> M. Jay, *Nowoczesne władze...*, dz. cyt., s. 81.

<sup>26</sup> P. Virilio, *The vision machine*, dz. cyt., s. 3.

<sup>27</sup> M. Jay, *Nowoczesne władze...*, dz. cyt., s. 80.

<sup>28</sup> P. Virilio, *The vision machine*, dz. cyt., s. 4.

Przedmioty (pisał o tym w przytoczonym fragmencie Dürer) zostają oddzielone od siebie. Każdy z nich staje się emblematem, który zostaje umieszczony w odpowiedniej odległości od centrum, wyznaczonego punktem zbiegu linii. Wszystkie zostają przedstawione dokładnie i wyraźnie, jak alegorie w *Iconologii* Cesarego Ripy. Każdemu przedmiotowi zostaje przypisane znaczenie, funkcja, którą pełni w systemie.

Nietrudno dopatrzeć się tu takiej wizji świata, w której hierarchia zostaje wyraźnie określona. Ów porządek zostaje ustalony przez rozum. Nasz wzrok nie może już swobodnie wędrować w przestrzeni – zostaje „przyklejony” do punktu, do którego zmierzamy. Ten sam porządek w końcu dwudziestego wieku pozwoli stworzyć inną maszynę – komputer i fotografię cyfrową, operującą odziedziczonym po Kartezjuszu systemem zero-jedynkowym. Reguły matematyki i geometrii pozwalają uporządkować wizję świata.

## 4. Produkcja iluzji

W modernizmie autorytet „wszechmocnego oka” potwierdza obiektywny obraz przestrzeni przez owe oko postrzeganej. Zauważmy jednak, że to, co rozumiemy tu przez obiektywność, nie jest oczywiste. Z jednej strony, perspektywa wyznacza racjonalne zasady opisu rzeczywistości, z drugiej – zaprzecza istnieniu doskonale obiektywnej siatki. Perspektywa subiektywizuje przestrzeń spojrzeniem patrzącego.

Właściwie spór o status przedstawienia rzeczywistości w obrazie towarzyszy przyrządom optycznym od samego początku. Renner<sup>29</sup> rekonstruuje urządzenie, którym w drugiej połowie piętnastego wieku posłużył się Filippo Brunelleschi. Zgodnie z opisem, w jego eksperymencie w gruncie rzeczy nie chodzi o przedstawienie świata, ale o stworzenie złudzenia rzeczywistości, o grę pomiędzy rzeczywistością widzianą bezpośrednio a jej obrazem. Rzeczywiste chmury uzupełniają rysowany obraz. Brak tu pewności co do statusu uzyskiwanego obrazu. Czy traktuje się go jako rzeczywisty? Można tak przypuszczać, ponieważ Brunelleschi skonstruował swój przyrząd, by udowodnić liniowość padania promieni świetlnych. Architekt używał w nim zarówno lustro odbijającego obraz świata, jak i otworu okna, przez które patrzył na to, co pragnął odzwierciedlić. W opisie podanym przez Vasariego jeszcze silniej podkreślony zostaje naśladowczy wobec rzeczywistości aspekt ciemni.

<sup>29</sup> Renner pisze: „W eksperymencie Brunelleschiego mógł on zademonstrować, że linie perspektywy zbiegają się w najdalszym od oka punkcie [...]. Podobnie istnieje niewidoczny dla oka punkt, w którym promienie światła zbiegają się w oku. Brunelleschi był w stanie doskonale przedstawić trójwymiarową rzeczywistość patrząc przez otwór wywiercony w dwuwymiarowym obrazie. Obraz odbijał się w jego kierunku w lustrze”. E. Renner, *Pinhole Photography...*, dz. cyt., s. 25.



Piotr Zabłocki, fotografia otworkowa, 1998

Zabłocki używa kamery otworkowej, rysującej ostro i wyraźnie. Wielokrotna ekspozycja sprawia, że rysunek perspektywiczny zostaje uwidoczniiony. Fotografia staje się „geometryczna”.

Autor opisuje ciemnię optyczną używaną przez Albertiego. Pisze, iż Alberti

[...] malował cudowne obrazki, które mogły być oglądane przez bardzo mały otwór w czymś w rodzaju małych zamkniętych pudełek. Obrazki zadziwiająco naśladowały rzeczywistość<sup>30</sup>.

Renner rekonstruuje metodę powstawania tych obrazków na podstawie zachowanych szesnastowiecznych tzw. *peep-show boxes* lub *perspective cabinets*. Ich cudowność polegała na tym, że obraz znajdował się na pięciu wewnętrznych powierzchniach sześcianu, przez co sprawiał wrażenie trójwymiarowości. Charakterystyczne, że urządzenia te, w przeciwieństwie do obrazów uzyskiwanych za pomocą kratownicy, są traktowane jako „magiczne sztuczki” na równi z innymi późnorennesansowymi zabawkami – automatami. Zwróćmy uwagę, że Vasari pisze o „naśladownictwie”. Zatem obraz powtarza cechy reprezentowanego świata. Ten wniosek ma konsekwencje bardzo istotne – wyznacza hierarchię sztuk. Miejsce obrazów mimetycznych, jak w Platońskiej piramidzie, znajduje się u jej podstaw. Porządek odtworzenia i naśladowania zostanie przeszczepiony do fotografii, która w ten sposób zwalnia malarstwo z naśladownictwa. W dwudziestym wieku László Moholy-Nagy pisał: „Jednym z zadań fotografa jest identyfikacja niewątpliwego dla patrzącego kształtu i natury przedmiotu”<sup>31</sup>. Jak jednak fotografia miałaby tego dokonać? Nie jest oczywiste też, czym miałby być „prawdziwy kształt i natura przedmiotu”. Dürerowskie „widzieć przez” oznacza przecież patrzeć: przez zaslonę narzędzia, które nie jest przezroczyste. Zaslonę ową tworzy geometryczna siatka nowoczesności. O ile jednak siatka Mercatora jest widoczna na mapach, chociaż nie zobaczymy jej linii oplatających kulę ziemską, o tyle nie przedstawiana na obrazach perspektywiczna siatka rysownika, tak jak i obiektyw, chcą być niewidzialne, choć są materialne.

Sięgnijmy raz jeszcze do interpretacji Craiga Owensa. Jeśli reprezentacja jest lustrem, to zakładamy, że ustawiając naprzeciw przedmiotu *re-prezentowanego* zwierciadło pozwolimy mu się w nim „przejrzeć”. Jaki jednak obraz otrzymamy? Pokazujący prawdę przedmiotu czy raczej złudzenie jego obecności? Obraz na powierzchni zwierciadła jest optycznym złudzeniem, zatem i przedmiot w nim widziany jest tylko chwilowym powieleniem, zduplikowaniem go. Fotografia posiada przecież materialny wymiar. Jest więc przypadkiem szczególnym. Nie znika wraz z przedmiotem. Fotografii jako „odzwierciedlenia” nie możemy więc nazwać uludą.

Interesującym przywołaniem zwierciadlanego kontekstu fotografii mogłaby być przedstawiona w eseju *O zwierciadłach*, ze wspomnianego już tomu *Czytanie świata*, propozycja Umberto Eco. Autor nazywa tu fotografię „zwierciadłem, które «zamraża» obraz”<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Tamże, s. 26.

<sup>31</sup> L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald and company, Chicago 1969, s. 198.

<sup>32</sup> U. Eco, *Czytanie świata*, dz. cyt., s. 97.

Podchodząc do problemu pragmatycznie, stwierdza, iż różnica pomiędzy lustrem a fotografią (poza odwróceniem obrazu) polega na tym, że fotografia

[...] przekłada promienie świetlne na inny material. W przypadku zdjęcia nie percypujemy promieni świetlnych, lecz związki intensywności w stanie czystym oraz związki pigmentacji<sup>33</sup>.

Dla włoskiego semiotyka materialne zakorzenie obrazu tłumaczy charakter przekazywanego przezeń komunikatu. W przypadku lustra i postrzeżenia promieni świetlnych istnieje możliwość „potwierdzenia” danego widoku (przez np. przesunięcie się względem zwierciadła); zdjęcie ze swoim z góry zamkniętym kadrem takiej możliwości nie daje.

Konieczne jest założenie istnienia obrazu poza zdjęciem. Fotografia tym samym potwierdza obraz w kadrze, lecz jednocześnie dopuszcza możliwość manipulacji. Zauważmy, że projekt Eco stawia w nowym świetle opisywane do tej chwili problemy. Dotychczas pisałam o obrazie wirtualnym, obrazie, który jest projekcją mentalną, projekcją obrazu wyobraźniowego na papier, a także projekcją promienia światła na ścianę ciemni optycznej. Dostrzeżenie w fotografii medium, które przekłada światło na związki chemiczne, wskazuje na materialność nie tyle przedstawianych przedmiotów, ile materii światła i procesu fotograficznego.

Zanim omówiona zostanie owa materialność, powróćmy do finału *Kontraktu rysownika*. Neville pojawia się w wyznaczonych przez siebie punktach coraz rzadziej, ustalone przez niego reguły ulegają stopniowej degradacji. Świat wymyka się obserwatorowi. Perspektywie zagraża zawsze niebezpieczeństwo jej „zachwiania”. W mroku obserwator jest skazany na zagładę, chociaż za dnia to on wybiera kadr, decyduje o elementach i porze rysowania. Jednak jego władza się kończy w momencie, kiedy zaczynają ujawniać się elementy niewidoczne na rysunkach. Pojawienie się każdego z nich w perspektywie patrzącego ma swoje znaczenie. Wybierając punkty widzenia i wyznaczając ważność elementów znajdujących się w polu widzenia, rysownik zaczyna sugerować zdarzenia, których nie widać. Między liniami siatki geometrycznej kryły się przedmioty, których wcześniej nie dostrzegał. I teraz nagle wychylają się z cienia lub zza ukrycia pierwszego planu, psując kompozycję założoną przez zewnętrzne oko. Przesunięcie punktu widzenia niweczy obraz. Umieszczając przedmioty w pułapkach perspektywy, Neville uwięził także siebie; teraz może jedynie podtrzymać złudzenie własnej władzy. Jego usiłowanie wprowadzenia ład, zatrzymania porządku geometrii okazało się próżnym wysiłkiem. Świat wymyka się geometrii siatki. Neville ginie w ciemności, tracąc orientację w wytyczonych przez siebie perspektywach. Powtórzeniem jego śmierci i zarazem unieważnieniem władzy wzroku jest zniszczenie rysunków.

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 97.

## 5. Przez obiektyw

Moment, który dla Greenaway'a jest zakończeniem filmu, dla innego reżysera stanowi początek – mam tu na myśli *Powiększenie* Michelangelo Antonioniego. O ile film Greenaway'a traktował o świecie więzionym w Kartezjańskiej siatce, o tyle historia Antonioniego opowiada o złudzeniu, któremu ulega człowiek spoglądający przez obiektyw. Analizuje zatem inny aspekt „widzenia fotograficznego”. W widzeniu tym również mamy do czynienia z określonym elementem modelu reprezentacji świata. Obserwator nie jest kimś, kto dzięki wyznaczaniu punktu widzenia panuje nad przestrzenią. Raczej można by go nazwać „podglądaczem”, niezaangażowanym widzem zdarzeń rozgrywających się poza jego osobą, zdarzeń, których znaczenia może jedynie się domyślać i które go przerastają. Chociaż powiększenie odkrywa inną rzeczywistość, to przyglądając się mu, nie potrafimy orzec prawdziwości lub fałszu uzyskanego obrazu. Widzimy świat wcześniej niewidziany, świat w pewnym sensie fantastyczny.

Przedmioty, które zostają powiększone, obrysowane – zobaczone dokładnie – należą do epoki mikroskopu i teleskopu, nie perspektywy. Oto prymat światła, potwierdzający prawdę rzeczywistości, zaczyna być wypierany przez cienie i iluzje. Następcy Dürera: Vermeer i van Eyckowie, bardziej niż ku Kartezjańskiej siatce skłaniają się ku Baconowskiemu empiryzmowi. Ich wizja nie mieści się w Albertiańskim oknie. Jednocześnie pojawia się pytanie: czy to, co jest tak różne od widoku, który jest mi dostępny na co dzień, mogę nazwać rzeczywistym? Niezwykły obraz widziany przez szkło powiększające ujawnia nieznaną świat „po tamtej stronie”. Ten świat może okazać się zarówno fikcją Cyrano de Bergeraca, jak studiami natury Linneusza.

Wiele lat później na fascynacji powiększeniem László Moholy-Nagy i Walter Benjamin, każdy na swój sposób, zbudują teorię „nowego widzenia”. Jednak na razie Holendrzy opisują cuda natury Starego i Nowego Świata, które odkrywają się przed ich oczami. Sztuką deskrypcji bowiem, nie przedstawienia, Svetlana Alpers nazywa sposób reprezentacji w siedemnastowiecznej sztuce północnoeuropejskiej. Dla historii „czarnej skrzynki” istotne jest to, że wzorem dokładności opisu rzeczywistości staje się „prawdziwie naturalny obraz”<sup>34</sup> kamery obskury. Reprezentacja w niej dokonana różni się od obrazu widzianego okiem ludzkim, uwypukla bowiem „naturę przedmiotów”. Na czym polega owa „naturalność widzenia”? Należy tu zauważyć, że północnoeuropejskie kamery obskury za-

---

<sup>34</sup> S. Alpers, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, John Murray and University of Chicago, London 1983, s. 27.

często od siedemnastego wieku wyposażać w soczewki, a później stopniowo w coraz doskonalsze obiektywy.

Dla Fromentina w 1876 roku (a więc wtedy, kiedy fotografia była już znana wystarczająco długo, by zacząć zastanawiać się nad sposobem reprezentowania przez nią świata) sztuka holenderska jest „sztuką bez sztuki”, „która przystosowuje się do natury rzeczy; wiedzą, która została zapomniana wobec pojawienia się szczególnych okoliczności życia, nic z góry założonego nie poprzedza prostej, silnej i wrażliwej obserwacji tego, co jest”<sup>35</sup>. W pragnieniu odrysowania świata wyrażona zostaje chęć prezentacji „po prostu” rzeczy. Natura rzeczy, pisze Fromentin, a więc „rzecz sama”, pojawia się na obrazie bez pośredniczącej konstrukcji rozumu. Pozwala się ujawnić jej bezpośrednio. Gdybym miała użyć współczesnego sformułowania, byłby to „obiektywny opis”. Czy może być lepsze narzędzie obiektywnego opisu niż obiektyw? *Artless art* – to nie przypadek, że Fromentin mówi o malarstwie jak o fotografii, bo jak może być sztuką coś, co jest jedynie naśladowaniem obrazu świata?

„Widzenie fotograficzne” z jednej strony, zależne jest od perspektywicznego punktu widzenia, z drugiej – związane z „obiektywną naturą” świata. Uznajmy więc, że pojęcie obiektywności funkcjonuje w dwu znaczeniach. W pierwszym jest konstrukcją, potwierdzaną autorytetem perspektywy i wspierającą ją rozumem; w drugim – „obiektywność” zwraca się ku doświadczeniu zmysłowego świata oglądanemu przez obiektyw.

Dwuznaczny stosunek reprezentacji do rzeczywistości można by określić jako z jednej strony wiarę w rzeczywistość wizji, z drugiej – wiarę w empirię. Svetlana Alpers nazywa je tendencjami: narracyjną i deskryptywną, pierwszą identyfikując ze sztuką włoską, drugą – ze sztuką niderlandzką. Zgodnie z interpretacją autorki, w pierwszej obserwować można by zwrot ku przedstawieniu rzeczy wielkich i ważnych: wydarzeń historycznych i mitologicznych; w drugiej – ku szczegółowemu opisowi powierzchni widzialnego świata<sup>36</sup>. Martin Jay, krytykując pewną schematyczność wprowadzonej klasyfikacji, zwraca uwagę, że tak w ramach włoskich przedstawień perspektywicznych, jak i holenderskich obrazów codzienności pojawiają się tendencje je zakłócające – zwłaszcza w twórczości Vermeera i Leonarda. Wczytując się w książkę Alpers, można jednak zauważyć, że sama autorka

---

<sup>35</sup> Tamże, s. 30.

<sup>36</sup> Znajdowałaby ona potwierdzenie w pogardliwej opinii, dotyczącej sztuki północnej, sformułowanej przez Michała Anioła. „We Flandrii malują widoki zewnętrzne z dokładnością [...]. Malują rzeczy i kamienie, rzeki i mosty, co nazywają pejzażami. To wszystko, chociaż może sprawić przyjemność pewnym osobom, jest wykonane bez wycucia sztuki, bez symetrii czy proporcji, bez umiejętnego wyboru czy śmiałości, bez esencji i energii”. Sztuka to nie odtworzenie rzeczywistości, czytamy pomiędzy wierszami, lecz wizja przerastająca widzialne. Sztuka ma przedstawiać niewidzialne. Tamże, s. XXIII.

poddaje dyskusji przyjęte przez siebie kategorie. Jest to szczególnie wyraźne w analizie motywu mapy, wprowadzanego w kompozycje malarskie.

Mogłoby się wydawać, że obrazy holenderskie pokazują jedynie to, co jest. Niemniej jednak ta sama opowieść o wydarzeniach rozgrywających się za Albertiańskim oknem wyrażona zostaje przez detale przedmiotów ukazanych na obrazach holenderskich. To w nich kryje się znaczenie. Malarstwo holenderskie prowokuje do tego, by traktować je jak teksty. Do czytania tekstu-obrazu zachęcają umieszczone w nim mapy, teksty i inskrypcje. Również przedmioty, chociaż same nie posiadają znaczenia, budują tekst obrazu. Umieszczone na nim stają się symbolami, za którymi skrywają się znaczenia kulturowe. Różnica pomiędzy widzeniem sztuki włoskiej i holenderskiej polegałaby więc nie tyle na odmienności wyboru tematu, ile na różnym wobec tematu usytuowaniu obserwatora.

Jeszcze raz zilustrujmy to, posługując się filmem Antonioniego. Bohater *Powiekszenia*, przekonany o posiadanej przez siebie władzy wzroku pozwalającej mu panować nad sfotografowaną sceną, okazuje się jedynie jej przypadkowym świadkiem. Nie ma wpływu na zdarzenia, co więcej – nie potrafi ocenić ich prawdziwości. Jego obserwacja nie daje mu przewagi, czyni go raczej kolejnym przedmiotem wmontowanym w przestrzeń obserwacji przez jakieś inne, zewnętrzne, nieznanne „oko”.

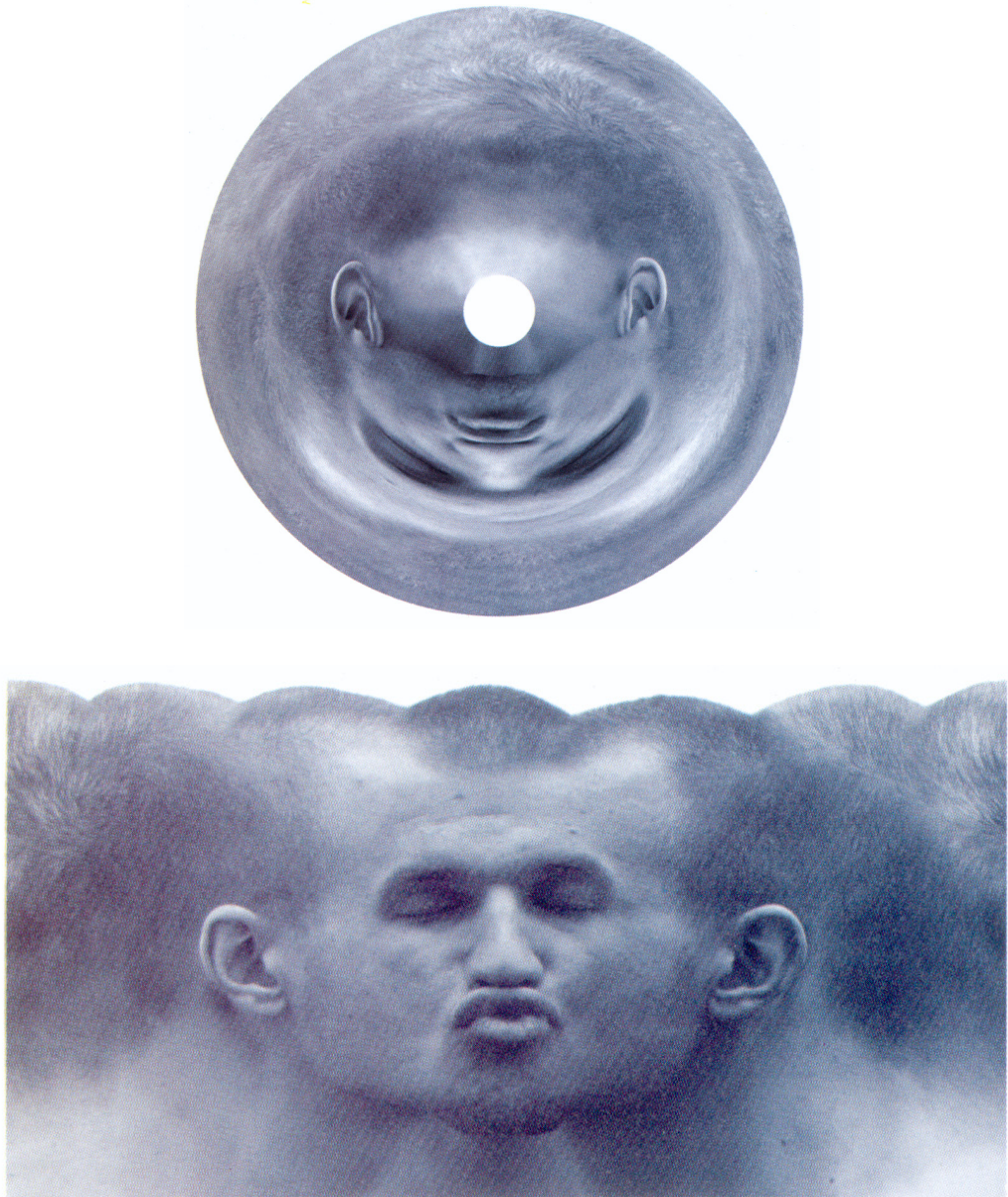
Holenderskie historie są zawarte we „wnętrzu” tak obrazu, jak i przedstawionej sceny. Jak przestrzenie w *peep-show boxes* są światami niezależnymi od zewnętrznego. Widz zdaje się być tym, kto do przedstawionego wnętrza trafił przez przypadek lub spogląda przez dziurkę od klucza. Podgląda raczej zastaną scenę niż konstruuje wizję.

Negując uprzywilejowaną, konstytutywną rolę pojedynczego oka podmiotu – pisze Martin Jay – podkreśla w zamian uprzednie istnienie świata przedmiotów opisanych na płaskim płótnie, świata obojętnego wobec pozycji widza przed nim<sup>37</sup>.

Obserwator nie jest już tym, który przejmuje w posiadanie widzianą przestrzeń. Obraz świata istniałby również bez niego. Teraz tylko przygląda się rozgrywającym się przed nim wydarzeniom, odczytując zaszyfrowaną w świecie tajemnicę przedmiotów.

W obrazach Vermeera, poprzez wybrany „kadr” podkreślona zostaje wrywkowość i fragmentaryczność obrazowanej sceny. Holenderskie martwe natury, pejzaże, sceny rodzajowe zadziwiająco przypominają obrazy widziane obiektywnym aparatu fotograficznego. Sceny odmalowane przez Fransa Halsa obrazujące pochwycone momenty codziennego życia kojarzą się ze zdjęciami migawkowymi. Lustra, odbicia, pokoje ukryte za kotarami stają się obsesyjnie powracającym motywem malarskim. Widzimy fragmenty sugerujące, że poza nimi znajdują się dalsze przestrzenie. Sprawiają wrażenie realnych – czy jednak są takie?

<sup>37</sup> M. Jay, *Nowoczesne władze...*, dz. cyt., s. 12.



Krzysztof Dąbrowski, fotografia anamorficzna, 1999

Dąbrowski realizuje obrazy anamorficznie dzięki przetworzeniu cyfrowemu. Obraz „właściwy” może zostać zobaczony w odbiciu w zwierciadlanym walcu, ustawianym w centrum okręgu.

*Mimesis* jest tu nie tyle celem do osiągnięcia, co wciąż powracającym pytaniem. Co bowiem jest naśladowane?

Jeśli Vermeer wyolbrzymia pierwszy plan i przesadnie zmniejsza ostatni, to nie czyni tego z chęci odrysowania rzeczywistości widzianej w *obscurze*, lecz dlatego, ponieważ według tego modelu komponuje własny obraz i zawiera w nim znaczenia wykraczające poza granice tego, co widać. Czy jeśli coś zostanie przedstawione wiernie, to będzie prawdziwe? Co jest prawdą, a co jest iluzją, zdają się pytać malarze. Czym jest obraz, który przedstawiam? To samo pytanie zadają Leonardo da Vinci i Hans Holbein w obrazach anamorfcznych<sup>38</sup>. *Artless art* ma swoje drugie oblicze. Artysta tworzy iluzję rzeczywistego świata. Jego bezpośrednia deskrypcja jest takim samym pozorem jak obiektywność kamery.

Leonardowskie *non finito*, kontrasty świetlne Carravaggia, ciemności Rembrandta zdają się wskazywać, że perspektywa dotarła do swego kresu. A jednak „punkt widzenia” nadal utrzymuje swoje panowanie. Logocentryzm nadal potrzebuje wsparcia obrazu i otrzymuje je ze strony „obiektywnej” perspektywy. Oświecenie obfituje w panoramy miejskie, które wykreśla się według jej zasad, za pomocą kamery obskury. Canaletto jest tylko jednym z wielu, którzy to czynią. Jednak nie oszukujemy się, artyści nadal nie odrysowują w niej widzianego świata. Raczej to, co widzą, porządkują według zasad geometrycznej kompozycji. Stosownie do niej przesuwają budynki i „poprawiają” ulice. Robią dokładnie to samo, co współczesny grafik komputerowy przygotowujący folder reklamowy. Ich wizja jest równie fantastyczna co „niemożliwe perspektywy” Piranesiego.

Korzeni kryzysu dotykającego w dwudziestym wieku nowoczesny model reprezentacji można by upatrywać w osłabieniu uniwersalistycznych dążeń wspierających „kartezjański perspektywizm”. Przestrzeń ulega stopniowemu rozszerzeniu spowodowanemu pojawieniem się nowych sposobów jej opisu. Koncepcje, takie jak wielowymiarowość przestrzeni i wielość rzeczywistości naruszają zakładaną jednorodność i systemową spoistość perspektywicznego opisu świata. Kiedy jednak możliwe stanie się utrwalenie obrazów świata, perspektywa zdobędzie nowego sprzymierzeńca – fotografię.

---

<sup>38</sup> Charakterystyczne, że do wytworzenia obrazów anamorfcznych Leonardo używa narzędzia kojarzącego się z *pinhole*. Są to płytki z otworkiem wyznaczającym punkt widzenia. Zob. E. Renner, *Pinhole Photography...*, dz. cyt.



Jarosław Klupś, z cyklu: *Aparat Melquiadesa*, dagerotypia, 2011

Przywrócenie dawno porzuconej techniki – dagerotypii, zmienia nasze widzenie współczesności i jednocześnie udowadnia, że nasze „pragnienie obrazu” nigdy nie zostało zaspokojone.

## II. Fotografia bezobiektywowa i wynalazek fotografii

Perspektywa renesansowa proponowała spójny, racjonalny opis rzeczywistości. Nawet jeśli podejmowano próby stworzenia perspektyw wielowymiarowych czy anamorficznych, to stanowiły one jedynie margines powszechnej praktyki artystycznej. Od dziewiętnastego wieku możemy obserwować stopniowe przejmowanie nowoczesnego sposobu widzenia przez fotografię. Jednocześnie wraz z możliwością zatrzymywania obrazów pojawiają się pytania o naturę medium i jego związek ze światem, do którego się odnosi. Problem *re-prezentacji*, powtórnego zjawiania się rzeczywistości fizycznej na obrazie, zyskuje nowy wymiar. Nadal jednak medium fotograficzne, ze swoim jednym okiem wycelowanym w przestrzeń, kreśli perspektywiczne linie. Kiedy za sprawą fotografii stereoskopowej, chro-  
nofotografii i filmu pojawiają się doświadczenia analizujące ruch, sztuki plastyczne zaczynają poszukiwać sposobu, dzięki któremu możliwa byłaby reprezentacja przestrzeni wielowymiarowej, fotografia podporządkowana Flusserowskiemu programowi kamery pozostaje jednym z miejsc, w których przetrwało jasne i dokładne widzenie perspektywy. W tej części pracy przyjrzymy się temu, jak w obrazie fotograficznym reprezentowane są „władze wzroku”. Następnie zastanowimy się, czy w działaniu tego medium można odnaleźć słabe punkty. Owe słabe punkty staną się miejscami, w których ujawni się strona fotografii prowadząca nieustanną dyskusję z ową władzą.

### 1. Pragnienie fotografii

Przytoczyłam wcześniej sformułowanie Umberto Eco, w którym fotografia nazwana została „szczególną odmianą zwierciadła”. Zwierciadła – dodajmy – które zatrzymuje obraz. Porównanie do lustra wynikałoby z ukształtowanego przez nowoczesny model reprezentacji przekonania o podobieństwie obrazu świata uchwyconego siatkówką oka ludzkiego do jego odpowiednika widzianego w „czarnej skrzynce”. Podobieństwo obu obrazów sprawiło, że rodzi się „pragnienie utrwalenia świata”.

Historycy zwykli rozpoczynać rozpoznanie – by zacytować Waltera Benjamina: „mgły, otulającej początki fotografii”<sup>39</sup> – od pytania o to, co sprawiło, że fotografię

<sup>39</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii...*, dz. cyt., s. 105.

wynaleziono tak późno? Okoliczności towarzyszące obecności w myśli zachodnioeuropejskiej pierwszego z jej składowych elementów – ciemni optycznej – opisałam wcześniej; zajmijmy się zatem materia, która obraz zatrzyma. Johann H. Schulze odkrył światłoczułość związków srebra już w pierwszej połowie osiemnastego wieku, jednak trzeba było jeszcze stu lat, by odkrycie Schulzega wykorzystano. Dlaczego trwało tak tak długo?

Według Geoffreya Batchena oba składniki fotografii nie spotkałyby się w jednym wynalazku, gdyby nie „pragnienie utrwalenia obrazu” rzeczywistości. Owo pragnienie sprawia, że na przelomie wieków osiemnastego i dziewiętnastego wybucha istne szaleństwo zatrzymywania obrazów<sup>40</sup>. Autor wykazuje, że wynalezienie fotografii nie jest jednoczesnym i nagłym odkryciem tego samego<sup>41</sup> przez wielu badaczy, lecz raczej wymianą doświadczeń, listów, wiedzy. Odkrycia Williama Foxa Talbota i Thomasa Wedgewooda komentuje John Herschel, a Louis Daguerre być może nigdy by nie opracował swojej metody bez pomocy Nicéphore’a Niépce’a. Do wynalazku fotografii przyczynia się również szczególna rywalizacja pomiędzy „kontynentem” a „wyspą”. Ostateczny sukces Francuza – Daguerre’a stanowią dla Anglika – Foxa Talbota niemal płamę na honorze.

Strategia Batchena jest znamienna – pokazuje, że w istocie „fotografowano” jeszcze przed fotografią. Czy przekonanie autora jest słuszne? Kluczem do wytwarzania obrazów fotograficznych nie była wiedza o zjawisku światłoczułości (tę posiadano od co najmniej siedemnastego wieku), lecz znajomość substancji, która nie tyle wywoła obraz, ile powstrzyma jego zniknięcie<sup>42</sup>. Należałoby jednak zgodzić się z Batchenem, że aby poznać substancję utrwalającą obraz wytworzony światłem, trzeba było obudzić w sobie pragnienie jej znalezienia. Użyte tu słowo – pragnienie – ma wydźwięk mocniejszy niż polskie tłumaczenie, w istocie angielskie *desire* jest „pożądaniem”. W kontekście historii fotografii *desire* stanowi ważny trop. Możemy zauważyć, że poza dziedziną racjonalności i kompozycją

<sup>40</sup> Batchen wymienia 24 protofotografów pracujących równocześnie nad tym zadaniem. Są to m.in. William Henry Fox Talbot, Nicéphore Niépce, Hippolyte Bayard, Thomas Wedgewood, w Polsce należałoby dodać Maksymiliana Strasza – którym Daquerre odebrał pierwszeństwo zbiegiem okoliczności. Zob. G. Batchen, *Burning with desire*, dz. cyt. Zob. także *A new history of photography*, red. M. Frizot, R. Albert, S. Bennet, C. Harding, Könemann, Köln 1998.

<sup>41</sup> Właściwie powinno się używać specyficznych określeń dla metod zatrzymywania obrazu, wynalezionych w owym czasie. *Photogenic drawing* jest czym innym niż „dagerotypia”, „kalotypia” czy „heliografia”. Każda z tych technik, chociaż we wszystkich podstawą jest zjawisko światłoczułości, stanowi inny proces. Najwyraźniejsza różnica zachodzi jednak pomiędzy dagerotypem – unikatem a talbotypią – posiadającą negatyw. Dagerotyp wyklucza powielanie, czyniąc reprodukcję obrazu niemożliwą. Określenie „fotografia” grupujące poszczególne techniki zostaje wprowadzone prawdopodobnie przez Herschela ok. roku 1840. Zob. L. Shaaf, *Out of the Shadows. Herschel, Talbot & the Invention of Photography*, Yale University Press, New Haven, London 1992.

<sup>42</sup> Odkrycia tej własności w tiosiarczanie sodu dokonał zaś dopiero w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku John Herschel. Zob. tamże.

perspektywy, fotografia od swojego prapoczątku funkcjonowała w sferze doświadczenia i emocji. O ile renesans i klasycyzm stworzyły optykę kamery, o tyle romantyzm i empiryzm wynalazły jej chemię.

Z pożądania zatrzymania zjawisk świata, chociażby na kartce papieru, powstaje obraz, który wykazuje podobieństwo do natury. Czy jest możliwe, aby obraz pokazywał naturę? Znowu wracamy do opisywanego już problemu. Obraz i to, co widziane, to dwie różne sprawy. Obraz stanowi powtórzenie widzianego, widziane zaś odnosi się do bezpośredniego doświadczenia. Czy fotografia szuka obrazu czy rzeczywistości? Wyrażenie „obraz rzeczywistości” zdaje się być wewnętrznie sprzeczne. Z tej sprzeczności wynikają jednak nieporozumienia narastające wokół fotografii.

Jak sądzę, Batchenowskie pragnienie miało dwa oblicza. Jedno było dążeniem do stworzenia iluzji rzeczywistości, które w fotografii dostrzegł malarz panoram – Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Medium tak wykorzystane staje się, zgodnie z intuicją Benjamina, instrumentem komercyjnym i masowym. Droga zapoczątkowana przez Daguerre’a prowadziłaby do współczesnych widowisk, symulowanych światów estetyzujących rzeczywistość. Z drugiej strony, w rękach angielskich *amateurs scientists*: Herschela, Foxa Talbota, Wedgewooda zatrzymywanie obrazów stanowiło szlachetną pasję (może nie zawsze szlachetną, biorąc pod uwagę wieczne spory towarzystw o prawa do pierwszeństwa odkryć naukowych) w służbie poznania rzeczywistości. Słowo *amateur* nie oznacza tu osoby bez kwalifikacji, lecz kogoś oddającego się swoim zainteresowaniom bezinteresownie. Wśród rozlicznych fascynacji amatorów, na które pozwalają im możliwości finansowe i talent, znajduje się miejsce zarówno dla poezji, sztuki, polityki, jak i dla nowinek technicznych.

W efekcie zainteresowania badaczy zjawiskami optycznymi pojawiła się szczególnie konstrukcja architektoniczna. Anglia i Szkocja obfitują zarówno w obserwatoria astronomiczne, jak i w obserwacyjne kamery obskury – osobne budynki, we wnętrzu których można było oglądać obraz zewnętrzny. Pokrewieństwo obu budowli: obserwatorium astronomicznego i kamery obskury nie jest przypadkowe, ponieważ odkrycie fotografii stanowi pochodną badań geologicznych, astronomicznych, studiów chemicznych, optycznych. W tej rozległej przestrzeni wiedzy przewodnikiem mogłaby być idea „naturalnej filozofii” Johna Herschela (która nieobca była również Darwinowi). Herschel pisze:

Jako że wszechświat istnieje w czasie i przestrzeni; i ponieważ ruch, prędkość, jakość, ilość i porządek, są głównymi składnikami naszej wiedzy o zjawiskach zewnętrznych, ich znajomość [...] musi być z pewnością użytecznym wstępem do bardziej kompleksowych studiów natury<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Tamże, ss. 16-17.

Postulowane przez Herschela studia natury zawierają w sobie podejście indukcyjne, doświadczenia i późniejsze ich generalizacje. Na okładce *Preliminary Discourse on the Study of Natural Philosophy* Herschel umieścił portret Bacona. Był to gest znaczący, oto bowiem Kartezjańskie zwątpienie w prawdę świadectwa zmysłów zostaje zastąpione pewnością doświadczenia. W takim klimacie naukowym, w wyniku niekończących się eksperymentów, metody prób i błędów, pojawia się możliwość wynalezienia substancji, która zatrzyma obraz. Nadal jednak obowiązuje model wytworzony przez pozytywizm: prawa natury są uniwersalne i wszechobowiązujące.

Przedstawiona powyżej wizja natury miała konsekwencje w praktyce artystycznej. Renesansowe „studia z natury” znaczyły co innego niż te same studia w końcu osiemnastego wieku. W przywołanej wcześniej pracy<sup>44</sup> Martin Jay zestawiał ze sobą dwa rodzaje obserwacji przestrzeni: „spojrzeniu” (*Gaze*) został przeciwstawiony „rzut oka” (*Glance*). Jeśli rozważymy różnice między tymi dwoma pojęciami, pokrewieństwo fotografii i „rzutu oka” stanie się oczywiste. *Gaze* zmierza do całkowitej obecności, do której można dotrzeć poprzez zatrzymanie przepływających zjawisk. *Glance* prowadzi ku otwartości i niewykończeniu. Spojrzenie jako kontemplacja syntetycznie ujmuje poprzedzające dzieło szkice, przymiarki, próby. Jest *re-prezentacją*, powtórnią obecnością. W rezultacie owego powtórzenia dzieło zostaje skończone i zamknięte. Idealne dzieło jednak nie istnieje. Dramatyzm dzieł Leonarda i Michała Anioła wynika z niemożliwości pogodzenia rozumu i wizji. Formuła *non finito* wyraża zmaganie się z otwierającym się przed dziełem wszechświatem. Z kolei „rzut oka” stanowi chwilę zachwyty, z której dopiero wyrośnie idea. W „rzucie oka” wciąż pragnie się powrotu do pierwszego momentu zachwyty, do *re-prezentacji*, do przywrócenia tej obecności, która na chwilę przemknęła przed naszym wzrokiem. Należy do tej domeny, którą Jacques Derrida nazywa „mgnieniem oka”. Romantyczny „rzut oka” przenika melancholia wywołana utratą tego, co nas zachwyciło, lecz przemknęło zbyt szybko. Pełnia, która była w zasięgu oka, zniknęła, zanim zdolałiśmy ją pojąć. Czy można się więc dziwić, że to z „rzutu oka”, a nie „spojrzenia” rodzi się fotografia? Jeśli użyjemy na chwilę terminu fotograficznego, to okaże się, iż „rzut oka” przypomina *snapshot*<sup>45</sup>, określenie zawierające w sobie dźwięk migawki chwytającej moment. Jednak ten romantyczny *snapshot* nie następuje przypadkiem. Jego znaczenie trafnie oddaje inny termin – „decydujący moment”. W decydującym momencie następuje fuzja zasad kompozycji oraz elementu oczekiwania na kulminację. Dla romantyków będzie to chwila, gdy wyjrzy słońce lub chmury znajdą się

<sup>44</sup> M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, w: *Vision and Visuality, Discuss in Contemporary Culture no 2*, red. Hal Foster, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle 1988, s. 7.

<sup>45</sup> Określenie *snapshot* pojawia się również w tekście Herschela ok. roku 1860. Oznacza tam obraz natychmiastowy. L. Schaaf, *Out of the Shadows...*, dz. cyt., s. 154.

w kadrze, gdy „coś się stanie” i natura otworzy się przed obserwatorem w całej swej olśniewającej doskonałości. W romantycznej wizji szukanie praw natury jest szukaniem obecności, która ciągle umyka. Natura, pejzaż nie są czymś biernym – czymś, co czeka aż zostanie odkryte, lecz czymś wiecznie „stającym się” i objawiającym w jednym momencie. Choć u podstaw przeżycia znajdują się emocje, to szuka się równocześnie sposobu „ubrania” ich w rozum. Wyrazem tej tendencji może być postulat Samuela Taylora Coleridge’a, by „uczynić zewnętrzne wewnętrznym, wewnętrzne zewnętrznym – Naturę Myślą a Myśl Naturą”<sup>46</sup>. U podstaw tego stwierdzenia odnajdujemy przekonanie, że skoro człowiek jest częścią natury, podlegającą tym samym co ona prawom, może połączyć w sobie jej sprzeczności. W takim ujęciu rzeczywistość będzie tym, co może objawić się tylko we współdziałaniu obiektywnej rzeczywistości z subiektywnym przeżyciem artysty. To samo pragnienie połączenia zewnętrznego i wewnętrznego, które Coleridge wykorzystuje w poezji, przenika romantyczne malarstwo. Nie ma znaczenia to, czy pejzaż jest opisywany za pomocą słów, obrazów, czy dźwięków. W każdym z wypadków nie jest kojarzony z tym jaki jest „rzeczywiście”, lecz z subiektywną wizją artysty. Z naturalnego pejzażu zostaje wydobyte jego artystyczne wyobrażenie. W obrazie Caspara Davida Friedricha wędrowiec w kontemplowanym przez siebie widoku szuka pokrewieństwa między naturą a przeżyciem.

Podróżnicy przelomu wieków pragnęli widzieć rzeczywistość jako dzieło sztuki. Wędrowali, by uchwycić odblaski owej doskonałości, która sama siebie stworzyła. Szkicownik im nie wystarczał. Koniecznym wyposażeniem wędrowca-badacza stały się urządzenia optyczne i podręczne laboratoria chemiczne. Cuda natury zostały skatalogowane, zobrazowane, zatrzymane. Rozpoczęła się epoka podboju świata przez jego opisanie i zobrazowanie. Jednak nie każdy napotkany przedmiot był godny zatrzymania. Ekspozyty musiały być niezwykle, fascynujące, zachwycające. Dlatego nie wystarczyło patrzeć, trzeba było „patrzeć przez” urządzenia, które uczynią widok odpowiednim dla obrazu, odpowiednio subtelnym dla wyrafinowanego smaku. Wytwarzanie widoków godnych zatrzymania odsyła nas na powrót ku perspektywie. Następuje tu zarazem rozdzielenie funkcji dwu przyrządów optycznych, które chociaż ich nazwy brzmią podobnie, różniły się zasadniczo. Pierwszym była skonstruowana w końcu osiemnastego wieku przez Williama Wollastona *camera lucida*, drugim znana nam już *camera obscura*. *Lucida*, wedle słów konstruktora „elegancki i wielce pożyteczny mały przyrząd”<sup>47</sup>, to niewielki pryzmat wyposażony w lustro. Załamane

<sup>46</sup> Batchen przywołuje przykłady współpracy Coleridge’a (określającego siebie samego jako „Oko-sługa Bogini Natury”) z protofotografiami, takimi jak Thomas Wedgewood i Humphry Davy, których odkrycia musiały mieć wpływ na poglądy Coleridge’a. G. Batchen, *Burning with Desire...*, dz. cyt., s. 60.

<sup>47</sup> L. Shaaf, *Out of the Shadows...*, dz. cyt., s. 28.

w pryzmacie promienie świetlne zostają odbite w lustrze i przeniesione na papier. Teraz wystarczyło odrysować obraz widoczny na papierze.

Spróbujmy zanalizować różnice pomiędzy dwiema wspomnianymi kamerami. Pierwsza ma naturę praktyczną: ciemnia optyczna jest, w porównaniu z jaśnią, ciężka i niewygodna. Druga wynika z praw fizyki: w ciemni, światło wpadające przez otwór ulega dyfrakcji i interferencji, co powoduje rozmycie obrazu, jak również jego obrót o sto osiemdziesiąt stopni. Natomiast obraz rzucony przez jaśnię charakteryzuje ostrość, brak zniekształceń i widok zgodny z percypowanym. Trzecia, wreszcie różnica wynika z wiązanej ze światłem symboliki – *lucida* jest dzieckiem światła jak *obscura* cienia. Henry Fox Talbot nazywa zresztą fotografię „sztuką utrwalania cieni”<sup>48</sup>. O ile więc *lucida* przejmuje iluzoryczny porządek perspektywy, o tyle *obscura* staje się narzędziem „naturalnej magii”. Zauważmy tu, że obraz rzucony przez *lucidę* jest projekcją, widokiem, zjawieniem. *Obscura* pochłania światło, zaś obraz w niej uzyskany to nie tyle odbicie, ile cień właśnie, ślad po świetle. Powróćmy jeszcze raz do poetyckiego ideału Coleridge’a. Jego ucieleśnieniem staje się subtelny i niezwykły obraz *obscury*:

Kreacja raczej niż malarstwo. [...] lub jeśli malarstwo, to tylko takie, i z taką właśnie współobecnością całego obrazu rozblyskującego nagle w oku, jak słońce maluje w *camera obscura*<sup>49</sup>.

Zachwytowi nad widokiem uzyskanym w ciemni lub jaśni często towarzyszyło rozczarowanie uzyskanym za jej pomocą rysunkiem. Przyczyna jest prosta: by zatrzymać widok, nie wystarczy mieć przed sobą kamerę, trzeba jeszcze umieć rysować. Dlatego też nierzadko proto-fotografowie odnotowywali swoje rozczarowanie obrazami jaśni. Znikały one zbyt szybko, by je pochwycić. Fox Talbot pisał w liście: „[...] jakże czarujące by było móc spowodować, by te naturalne obrazy odciskały się same na trwałe i pozostawały zatrzymane na papierze”<sup>50</sup>. Talbot był tym bardziej rozczarowany niemożliwością spełnienia swego marzenia, że talentu rysownika nie posiada. Uchwycenie chwili, użyjmy tu jeszcze raz określenia *snapshot* – w rysunku jest niemożliwy.

Melancholijne piękno, które dostrzeże w fotografii Benjamin prawie sto lat później, wywodzi się z podejścia pierwszych fotografów. To z niego bierze się przyjemność spoglądania na pejzaż. Obrazy powstające w kamerach są nierozzerwalnie związane z jedną z „pobocznych” kategorii estetycznych tego okresu, z *delight* Edmunda Burke’a. W tym przeżyciu, które nie prowadzi ani ku wzniosłości, ani ku pięknu, zawiera się zadziwienie wywołane „cudownym obrazem natury”. W jednym z komentarzy z tego czasu czytamy, iż *camera* w rękach ludzi, „którzy posiadają smak lub zdolność przedstawiania natury

<sup>48</sup> Tamże, s. 53.

<sup>49</sup> G. Batchen, *Burning with Desire...*, dz. cyt., s. 84.

<sup>50</sup> L. Schaaf, *Out of the Shadows...*, dz. cyt., s. 34.



Jarosław Klupś, *Magia Naturalis*,  
instalacja *site-specific* – soczewki i kalka techniczna, 7 x ø 35cm, 2010

Klupś montuje siedem obrazów w oficynie Pałacu w Dobrzycy. Przestrzeń zewnętrzna „wchodzi” do wnętrza. Przeptywający obraz na chwilę zostaje pochwycony.

z duszą” jest prawdziwym źródłem przyjemności”<sup>51</sup>. Obrazy są określane jako „czarujące”, „rozkoszne”, a więc sytuują się w tym obszarze, który jest wyrazem uczuć pozytywnych. Natura, jako dzieło samej siebie – „największego artysty” objawia się jako rzecz do oglądania i podziwiania. Jednak we wszystkich słowach, którymi opisuje się obraz z kamery, wyraża się zachwyt, że powstający widok nie jest dziełem ludzkiej ręki, lecz natury, że powstaje poza człowiekiem. Fox Talbot, niezmordowany w szukaniu odpowiedniego imienia dla swoich obrazów, nazywał je: „Naturą wyolbrzymioną przez nią samą, czy też Naturą z zachwytem «patrzącą przez» Naturę na Boga Natury”<sup>52</sup>.

Jednocześnie można zauważyć, że w poszukiwaniu odpowiedniego imienia dla obserwowanego zjawiska badacze nie potrafili zdecydować, czy natura w nim sama siebie kreuje czy tylko naśladuje. We wszystkich nazwach nowych technik, opartych na zjawisku światłoczułości, częścią nazwy jest albo „grafia” – pisanie, albo „typia” – odcisk, druk. Przyjrzyjmy się tylko: *photogenic drawing*, *sciagraphy (sciography)*, *héliography*, *cyanotype*, *dageryotype*. Szuka się więc tropu zarówno prowadzącego ku rysunkowi, jak i drukowi, zarówno ku czynności rysowania, jak i tloczenia. A przecież pisanie, rysowanie nie jest tym samym co drukowanie. Tak druk jak i rysunek funkcjonują tu raczej jako *prze-pisanie*, *od-rysowanie*. W owym pierwszym okresie nie kojarzy się jeszcze reprodukcji fotograficznej z produkcją masową. Traktuje się ją wciąż jako coś wyjątkowego i niepowtarzalnego. W „subtelnym rysunku”, „delikatnym walorze”, „cudownej kompozycji” Natura stwarza własny obraz, *od-twarza* siebie, zostawiając swój podpis.

W spojrzeniu protofotografów na obrazy powstające na bazie zjawiska światłoczułości łączy się romantyzm i empiryzm. Chcieliby, aby „natura zostawiała swój ślad”, lecz zgodnie z konwencją przedstawienia. Traktują ślad jako „magię”, lecz chcą ją podporządkować regułom malarskim. Wierzą, że objawienie „istoty natury” ukaże doskonałą harmonię świata zgodną z zasadami piktorialnej kompozycji. Jak pisze Reese Jenkins, podejście protofotografów charakteryzuje epistemologiczny pozytywizm i ontologiczny romantyzm.

Postrzegali świat skomponowany z powiązanych i ostatecznie ujednoczonych sił; i postrzegali świat nie jako statyczną całość, stworzoną od razu, lecz jako całość ewoluującą, zmieniającą się i bezustannie tworzącą<sup>53</sup>.

Ten komentarz, jak wydaje się, dobrze oddaje sprzeczności leżące u podstaw fotografii. Łączy się w nich zachwyt nad „magią natury” z pragnieniem odnalezienia

<sup>51</sup> Tamże, s. 29.

<sup>52</sup> Tamże, s. 65.

<sup>53</sup> R. Jenkins, *Science, Technology, and the Evolution of Photography, 1790-1925*, w: *Pioneers of Photography, The Society for Imaging Science and Technology*, red. E. Ostroff, SPSE – the Society for Imaging and Technology, Rochester 1987, s. 20.

„prawdziwego obrazu”. Historia fotografii, która następuje później – po pierwotnym aliansie natury i obrazu – przeobraża się w historię obiektywu i migawki. Fotografowie przyłączyli się stopniowo do wyścigu technologii, w którym wygrywają ci, którzy potrafią stworzyć obraz możliwie najbardziej ostry i wyraźny. Czas został pocięty w plasterki zdjęć migawkowych, przestrzeń – zamknięta w kadry. Fotografia nowoczesna dziedziczy sposób pokazywania świata po wyzbytej romantycznych inklinacji tradycji empiryzmu. Podczas gdy docenia się fotograficzną szczegółowość opisu i dokładność relacji, „dusza» Natury kojarzy się bardziej ze sklerotycznym piktorializmem”<sup>54</sup> niż z możliwością przedstawienia rzeczywistego wizerunku świata.

Dochodzimy tu do momentu, w którym model widzenia fotograficznego został ostatecznie ukształtowany: medium wyposażane w coraz bardziej skomplikowane systemy soczewek, pomiaru światła, automatycznego nastawiania ostrości zaczyna być nazywane „fotograficznym skrybą” i „chirurgiem rzeczywistości”. Zaslona fotografii stopniowo zanika: obiektywy rysują obraz wyraźniej, ziarno emulsji jest coraz drobniejsze. Wraz z tym procesem fotografia nie staje się doskonale transparentna, lecz przeciwnie – traci przezroczystość. Wiek dwudziesty coraz częściej uświadamia sobie, że to pozorna transparentność fotografii zasłania rzeczywistość. W połowie dwudziestego wieku medium nie znaczy już niczego poza sobą samym. Jeśli zaś nieprzejrzyste obrazy przestają reprezentować świat, to pojęcie reprezentacji ulec musi redefinicji. Tuż obok „historii oficjalnej” istnieje druga opowieść o fotografii, w której pierwotne pragnienie nadal przenika obraz. Jego obecność świadczy o tym, że wynaleziona w dziewiętnastym wieku „maszyna do zdejmowania obrazów” była w istocie częścią ludzkiego umysłu, a przez to częścią organizmu świata.

## 2. Obrazy naturalne

Fotografia nigdy tak naprawdę nie była bezobiektywowa, jak chciałby to widzieć Eric Renner<sup>55</sup>. Obiektywy, na początku prymitywne soczewki, stopniowo coraz bardziej wyspecjalizowane, instalowano w *camerach* przed fotografią. Ponieważ jednak budowa kamer pozostawała kwestią inwencji konstruktora, równoległe próbowano innych możliwości. Nurt bezobiektywowy towarzyszył więc obiektywowemu jako ciekawostka, eksperyment. Jego największy rozkwit w wieku dziewiętnastym datuje się na lata pięćdziesiąte, a więc na okres krótko po oficjalnym uznaniu wynalazku Daguerre’a (pierwsze znane fotografie pochodzą z 1826 – Niépce, 1839 – Daguerre, 1840 – Bayard).

<sup>54</sup> W.J. Mitchell, *Reconfigured Eye*, dz. cyt., s. 7.

<sup>55</sup> E. Renner, *Pinhole Photography...*, dz. cyt.



Edyta Wypierowska, bez tytułu, z serii: *Martwa natura II*, 19.5x 19.5',  
odbitka srebrowa, 2005

Kamera otworkowa widzi inaczej, pozwala swobodnie krążyć wyobraźni. Środki techniczne: głębia ostrości, zakrzywienie perspektywy są plastyczne, pozwalają wypełnić zamierzenie twórcy, ale też otwierają moment nieoczekiwanego.

Gdyby kontynuować przytoczoną wcześniej myśl o splocie empiryzmu i romantyzmu, to trzeba by powiedzieć, że to właśnie brak obiektywu pozwolił przetrwać piktoralnemu spojrzeniu na świat, podczas gdy wyścig ku obrazowi momentalnemu skupiał uwagę badaczy na konstrukcji soczewek o maksymalnej jasności. Pierwotne zastosowanie ciemni optycznej jako narzędzia badawczego straciło rację bytu w chwili, gdy pojawiła się potrzeba stosowania zbliżeń lub superszybkich zdjęć. To obiektywy uczyniły z fotografii Benjaminowskiego „chirurga rzeczywistości”. *Pinhole* chciała zachować magię i „naturalność” świata spowitego łagodną mgiełką *chiaroscuro*. „Kamerą naturalną” nazwał *obscurę* Joseph Petzval w 1859 roku<sup>56</sup>. *Magia naturalis* ujawniała się zatem przez prymitywność narzędzia, przypisaną obskurze „powolność spojrzenia”. To, co nazywam tu „powolnością spojrzenia”, miało przyczynę techniczną. Wynikało z tego, że im mniejszy uczyni się ów otwór, przez który wpada światło, a co za tym idzie, wydłuży się czas naświetlania (w obiektywie o wielkości otworu decyduje przesłona), tym uzyska się lepszą głębię ostrości. Obraz ostry wymagał więc albo większej siły światła, albo dłuższej ekspozycji.

Długi czas ekspozycji, który w tradycyjnej fotografii zazwyczaj stanowił przeszkodę, miał również nieoczekiwane zalety<sup>57</sup>. Pozwalał wydobyć maksymalną głębię ostrości, w efekcie czego zdjęcia uzyskiwane za pomocą kamery bezobiektywowej potrafiły być ostre na całej powierzchni. Ekspozycja w warunkach zachmurzonego lub zimowego nieba mogła

<sup>56</sup> Inne nazwy kamery bezobiektywowej z tego okresu to *pinhole* lub *pin-hole* (David Brewster, 1850), *stenopaic photography* (Dehors i Deslandres, 1880), *natural camera* (George Davison, 1889), *lensless* (Alfred Maskell, 1890), *rectographic* (J.B. Thompson, 1901), *needle-hole* (Gray, 1901). Tamże, s. 38; także w: A. Chernewski, *Pinhole history*, [on-line] <http://www.alternativephotography.com/wp/history/pin-hole-history> (dostęp 12 lutego 2016).

<sup>57</sup> U początków fotografii (w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku) wykorzystał je William M. Flienders Petrie, jeden z fundatorów archeologii i autor poświęconej naukowej fotografii książki *Methods and Aims in Archaeology* (1904). Zmusiła go do tego potrzeba, badacz nie wziął ze sobą aparatu fotograficznego, zresztą nigdy go ponoć nie używał. Petrie skonstruował *camerę obscurę* z tego, co miał pod ręką: puszek, kartonu. Wkrótce jednak odkrył korzyści wypływające ze stosowania tego narzędzia: „zdjęcie momentalne – pisał – jest niepotrzebne wobec całkowicie nieruchomych przedmiotów. Dużo lepiej pracować z dużą przesłoną, która daje dużą głębię ostrości, i naświetlać od 2 do 20 sekund, co daje w Egipcie przesłonę  $f/100$ ”, W.M. Flienders Petrie, *Methods and Aims in Archaeology*, Macmillan & co., London 1904, s. 40). Obraz jest ostry na całej powierzchni i każdy szczegół zostaje zarejestrowany, co ma nieocenioną wartość w pracy dokumentacyjnej. Naświetlenie obrazu trwa w pewnych przypadkach aż do ok. 30 minut, co przynosiło Petriemu jeszcze jedną korzyść – ekipa archeologiczna mogła swobodnie przechodzić przed aparatem, a i tak nie zakłócało to uzyskanego obrazu. Postać ludzka nie zdążyła się zarejestrować. Doświadczenie Petriego wyraźnie wskazuje na to, że zainteresowanie *pinhole* było spowodowane szukaniem przydatnego narzędzia dokumentacyjnego. Chociaż Petrie był jeszcze jednym z opisywanych poprzednio *amateurs*, to jego podejście bliskie było już współczesnemu rozumieniu badań terenowych. Pomimo tego, że w jego fascynacji Wschodem moglibyśmy się doszukać jeszcze romantycznych pobudek, to jego eksploracja jest bez wątplenia rodzajem nauki, nie poezją.

trwać nawet do kilku godzin. W większości przypadków należało pogodzić się z charakterystycznym „rozmazaniem” obrazu. Nic więc dziwnego, że szybko fotografię bezobiektywną utożsamiono z fotograficzną wersją malarskiego impresjonizmu oraz przeciwstawiono precyzyjnym zdjęciom naukowym.

Dyskusja wówczas zapoczątkowana: „pokazywać ostro i wyraźnie” czy „międko i subtelnie” nie ustala do dziś i wiązała się z bardziej ogólnym pytaniem o miejsce fotografii w obrębie sztuk plastycznych. Spór zapoczątkował w 1889 roku George Davison, opowiadając się za potrzebą robienia zdjęć „nieostrzych i zamazanych”, krytykując jednocześnie użycie w sztuce ostrzych „zdjęć naukowych”.

Jeżeli obiekt jest tym, co możemy nazwać naukowym, to dobrze, lecz jeśli w wybranym obrazie nie będzie niczego wartego artystycznej interpretacji, taka procedura z oczywistością będzie prowadzić do utraty, stłumienia lub rozproszenia uwagi. Ci, którzy są dumni ze słowa «zamazanie» widzą to wyraźnie i wyrażają poparcie dla wielu zdjęć pokazujących międkie, nieostre tło, a także dla pejzaży otworkowych<sup>58</sup>.

Możemy tu zauważyć nieoczekiwany zwrot w historii *pinhole*. Idealna perspektywa renesansu – ostry i wyraźny rysunek świata ma w piktorializmie zostać zastąpiony widzeniem „artystycznym”, spojrzeniem duszy, zmiędkczonym i zlagodzonym nostalgiczną mgielką. Tym razem mamy więc wypadek odwrotny do myślenia protofotografów: obraz romantyczny zostaje pozbawiony naukowych podstaw. Kiedy piktorialna kompozycja Davisona zdobyła nagrodę na dorocznej wystawie londyńskiego Towarzystwa Fotograficznego, jego praca spotkała się z krytyką, zostaje określona jako „satyra na wysiłki optyków”, zaś narzędzie, „puszka z wywierconą dziurką”, zostało przyjęte z pobleżaniem. Piktorialne kompozycje stały się jednak ozdobami salonów. W odniesieniu do takich właśnie obrazów swoją krytykę fotografii mógł sformułować Baudelaire. Jego atak nie powinien dziwić. Piktorialny sposób obrazowania w fotografii uznawany był za podwójną imitację: imitację malarskiej imitacji widoku rzeczywistego. Piktorialny sposób obrazowania w istocie naśladował sposób obrazowania charakterystyczny dla malarstwa. To podwójne zapośredniczenie niwelowało wartość obrazu. Zdjęcie stawało się cieniem cienia. Pamiętajmy jednak, że Baudelaire krytykował zarówno fotografię piktorialną, jak i realistyczne malarstwo. W jego ujęciu sztuka nie mogła bowiem pełnić funkcji służebnej. Fotografia zaś miała służyć nauce, nie ozdabiać salony<sup>59</sup>.

Niewątpliwie w proponowanym przez Davisona „międko i subtelnie” odnajdujemy kontynuację *delight* Burke’a. Jednak pytanie postawione przez fotografa: „po co pokazywać ostro, skoro należy to do domeny obiektywu?” – nadal nurtuje artystów używających

<sup>58</sup> Tamże, s. 41.

<sup>59</sup> Zob. Ch. Baudelaire, *Salon 1859*, dz. cyt., s. 91.

kamer otworkowych. Z mojego punktu widzenia tak powyższe pytanie, jak i pytanie o „właściwą” wersję fotografii jest pozbawione sensu, ponieważ jedynie ogranicza możliwości wypowiedzi artystycznej. W latach dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku dyskusja wokół piktorializmu doprowadziła jednak do wydzielenia z grona Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego grupy „Linked Ring”. Jej zwolennicy opowiadali się za „sztuką fotografii”. Jednocześnie fotografia otworkowa zaczęła zdobywać nieoczekiwaną popularność. Jak podaje Renner, w Londynie w roku 1892 sprzedano ponad cztery tysiące kamer noszących nazwę *Photomnibus* (niestety, żadna z kolekcji ich nie posiada). W tym samym czasie kamery bezobiektywowe były produkowane w Stanach Zjednoczonych (*Ready Photographer, Glen Pinhole Camera*) i Francji (*Debors & Deslandres*). Co ciekawe, tę ostatnią wyposażano w zmienne dyski z trzema parami otworków, które umożliwiały uzyskanie obrazu zmultiplikowanego<sup>60</sup>. Kamera bezobiektywowa stała się zatem źródłem przyjemności i narzędziem uzyskiwania „rysunku bez udziału ręki człowieka”, o której marzył Fox Talbot.

### 3. Bez obiektywu

Skąd w dziewiętnastym wieku wzięła się nagle popularność kamery bezobiektywowej? Czy spowodowała ją moda, czy nieufność wobec pojawiającej się wokół techniki? Zauważmy, że przełom wieków wraz z symbolizmem, ekspresjonizmem i naturalizmem ponownie zmienił rozumienie natury, a więc również sposób jej reprezentacji. August Strindberg nie szukał w *pinhole* piktorialnej wizji świata, lecz jego prawdy. Warto tu przytoczyć dłuższy fragment jego rozważań:

Przez szklany obiektyw widzę klarowniej niż przez powietrze! – Tu zatrzymałem się, zadziwiony zmiennością niezmiennych praw natury, ich kaprysmi, wewnętrznymi sprzecznościami, ich swobodą. Lecz wtedy podjąłem zadanie. Wyjąłem obiektyw i na jego miejscu umieściłem przesłoną, przebitą igłą. Sfotografowałem osobę, a otrzymany rezultat w wielu aspektach okazał się bardziej udany niż przy fotografowaniu przez dobry obiektyw. Przeciw wszystkim regułom, ustawiłem człowieka przed oknem – za którym był pejzaż z jodłami na pierwszym planie, zaś jezioro i lasy na dalszym. Człowiek został ukazany w każdym detalu tak jak i drzewa, i perspektywa do najdalszego punktu. Spróbowałem z obiektywem i tym samym ustawieniem. Człowiek został ukazany płasko, bez śladu drzew – cały pejzaż stał się jasnym białym tłem<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> E. Renner, *Pinhole Photography...*, s. 43.

<sup>61</sup> Za: J.E. Lündstrom, *Notes on 'On the Action of Light in Photography...'*, „Pinhole Journal”, nr 4(1), s. 19.

Widzenie oka i widzenie kamery w refleksji Strindberga stają się porównywalne, równie zachwycające jak opisy Leonarda da Vinci. Poszukiwanie „obrazu duszy artysty” zastąpione zostało pragnieniem uzyskania obrazu takiego, jaki widzimy na co dzień. Choć nadal mamy do czynienia z widzeniem jednoocznym, to działanie światła sprawia, że to, co widzimy na zdjęciu, pozostaje podobne do obrazu postrzeganego bezpośrednio. Pisarz wspomina, że postępuje „wbrew regułom”, i rzeczywiście jego postępowanie łamie konwencję zarówno kompozycji piktorialnej, jak i fotografii obiektywowej, która mówi: „nie fotografuj pod światło”. Zauważmy, że to ostrzeżenie przypomina inne: „nie patrz w słońce”. Fotografowanie „pod światło”, jak i zwrócenie się ku światłu stanowiło odwieczne marzenie badaczy i artystów zafascynowanych ciemnią optyczną. Zastanawiające, że trzech z nich: wspomniany już David Brewster (wynalazca kalejdoskopu i stereoskopu), Joseph Plateau (zajmujący się ciągłością widzenia) i Gustav Fechner (jeden z twórców psychologii) oślepiło lub trwale uszkodziło sobie wzrok od stałego patrzenia w słońce<sup>62</sup>. W jakiś sposób wracamy tu do samego początku historii, do średniowiecznej fascynacji boskim *lumen*, obróconego przez obiektyw w praktyczne *lux*. Tutaj na nowo *lux* staje się *lumen* – objawieniem prawdy. Nie tej uniwersalnej jednak, lecz prawdy ludzkiego postrzegania.

Strindbergowskie „odrzuć obiektyw” i działanie wbrew regułom jest tym samym pragnieniem, które kazało wiele lat później Andreasowi Müller-Pohle postępować „wbrew programowi kamery”, wbrew radom innych, działać na własną rękę i na własną odpowiedzialność. Odrzucone zostały także kanony estetyczne owego okresu, nieszczęsny piktorializm, prześladowany fotografię. Strindberg nie dążył do uzyskania obrazu „zachwycającego” czy „uroczego”. Chciał takiej wizji, jaka była udziałem jego oczu, bez konwencji, czystego doświadczenia. Po raz pierwszy chyba w historii *pinhole* nie mówi się o obrazie rzeczywistości, lecz o „rzeczywistości samej”. Jej cień pozostaje na kliszy. Jan-Eric Lündstrom komentuje zadziwiająco współczesne świadectwo Strindberga następująco:

Zwrot Strindberga ku fotografii bezobiektywowej może zatem być widziany jako punkt zwrotny – poszukiwanie świata «niezapośredniczonego», absolutnego realizmu. Takie też było jego podejście do fotografii – [postrzeganej, uzupełnienie M.M.] nie jako ekspresjonistyczne okno-na-świat realizmu, lecz raczej konceptualnej, analitycznej, symbolicznej, metafizycznej. Kamera była instrumentem o wielu obliczach<sup>63</sup>.

*Pinhole* dla artysty stanowi zarówno narzędzie autoanalizy, jak i sposób poznania rzeczywistości. Pod zewnętrznym wyglądem, powierzchnią zdjętą z przedmiotu i ułożoną w odpowiednim skrócie perspektywicznym, kryje się znacznie więcej.

<sup>62</sup> J. Crary, *Techniques of Observer*, dz.cyt., s. 23.

<sup>63</sup> J.E. Lündstrom, *Notes on 'On the Action...*, dz. cyt., s. 21.

## 4. Zamiast jednego punktu widzenia

Od opisanego wcześniej momentu, w którym budziła zainteresowanie, fotografia otworkowa aż do lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku używana była głównie jako pomoc szkolna prezentująca zasady fizyki (w tym celu Kodak produkował w latach trzydziestych dwudziestego wieku *pinhole* zaprojektowaną przez Fredericka Brehma). Istniało kilka przyczyn takiego stanu rzeczy. Pierwszą była awangardowa fascynacja wynalazkami technicznymi. Z punktu widzenia „kultu maszyny”, *pinhole* była przeżytkiem. Drugą przyczynę stanowiła negacja estetyki piktorialnej fotografii, która utożsamiano z dziewiętnastowiecznym, burżuazyjnym stylem życia. Fotografia w ujęciu Waltera Benjamina służyła przekształcaniu świata, zaś estetyka piktorialna nie pasowała do wyznaczanego jej celu. Esencją fotografii była dla Benjamina optyka, która mogła pokazać to, co nieznanne. Zarazem jako siłę tej pierwszej prawdziwie masowej sztuki postrzegano jej reprodukcyjność. Widzenie fotograficzne stanowiło „wartość dowodową” wydarzeń historycznych i stanu życia społeczeństw (dlatego Benjamin chętnie analizował fotografie Augusta Sander). Nienowoczesne narzędzia, w tym fotografia bezobiektywowa, wydawały się nieodpowiednim środkiem wyrazu dla rozwijającego się, progresywnego społeczeństwa. Można by więc stwierdzić, że głównym powodem zanikania zainteresowania kamerą obskurą była modernistyczna fascynacja szybkością. Uwikłana w rywalizację technologii, fotografia obiektywowa usiłuje nadążyć za nowszymi mediami. Kiedy funkcję obrazowania czasu od fotografii przejmuje film, pojawia się koncepcja „decydującego momentu”. Zgodnie z nią reporterzy usiłują być „we właściwym miejscu, we właściwym czasie” i zamknąć całość wydarzenia w jednym kadrze. „Powolna” kamera otworkowa nie nadawała się do zdjęć reportażowych, ponieważ *snapshot*, strzał migawki nie istnieje w fotografii otworkowej. *Pinhole* wymaga czasu i cierpliwości. Fotografowie jej używający muszą wybierać pomiędzy jasnym i niewyraźnym oraz ciemnym, lecz dokładnym.

Powtórne zainteresowanie *pinhole* pojawiło się wraz z zachwianiem modernistycznej wiary w możliwość reprezentacji świata. W latach sześćdziesiątych artyści tacy jak: Paolo Gioli, Gottfried Jäger i Eric Renner znaleźli w niej drogę wyjścia poza zamknięty krąg fotografii czystej lub fotografii użytkowej. I właśnie wtedy ciemnia optyczna okazała się narzędziem niejednoznacznym. Wystarczy porównać prace dwóch jej „odnowicieli”: Paolo Gioli szukał w niej mistyki „obrazu ubogiego” i naturalnego zarazem, podczas gdy w neoawangardowym nurcie fotografii generatywnej Gottfried Jäger nawiązywał do elementarystycznych poszukiwań László Moholy-Nagy’ego i Theo van Doesburga.

Oba podejścia sygnalizowały ważny kierunek poszukiwań artystycznych. Fotografia przestaje w nim dążyć do „odwzorowania wyglądu”, częściej sięga do tego, co niewypowiedziane. Gioli powraca do idei obrazu fotostenopeicznego, który powstaje w organizmach żywych. „Jestem zafascynowany – pisze autor – czystością działania «ubogiego» fotografovania i dokładnie czystym obrazem, który można otrzymać”<sup>64</sup>. „Naturalność” widzenia pojawia się w pracach artysty podwójnie. Po pierwsze, jest patrzeniem z pozycji naturalnego przedmiotu. Jego kamery obskury często są muszlami, jakby w nawiązaniu do pewnego gatunku ślimaka, jedynej istoty żywej, która nie patrzy na otaczający świat okiem, lecz przez otwór. Zdolność widzenia tego zadziwiającego organizmu polega na zjawisku *camery obscury*. Świat zostaje odwzorowany jako odbicie wewnątrz przedmiotu. Powracamy tu w jakiś sposób do eksperymentu przeprowadzonego przez Goethego. O ile jednak doświadczeniu poety towarzyszyła chęć poznania sposobu, w jaki świat postrzega ludzkie oko, to Gioli chce zobaczyć świat okiem cudzym, a co więcej nieludzkim.

Drugim nawiązaniem do naturalności widzenia jest obraz w rozumieniu dziewiętnastowiecznej filozofii naturalnej. Świat empiryczny był zgodnie z nią podłożem określonej wizji artystycznej, której najważniejszy cel stanowiło poznanie rzeczywistości. Gioli zaczyna też wykorzystywać szczególnego rodzaju stereoskopowość, a więc cechę spostrzegania, której aż do wieku dziewiętnastego nie brano pod uwagę w obrazowaniu świata<sup>65</sup>. Czyni to poprzez multiplikację obrazu<sup>66</sup>, która pozwala uzyskać wrażenie trójwymiarowości. Zwróćmy tu uwagę, że podobne próby wyrażenia w obrazie wielu wymiarów lub faz ruchu pojawiły się wcześniej w realizacjach artystów z kręgu awangardy: kubistów i futurystów. Powrót do tej tych eksperymentów wiązał się z pragnieniem przełamania reżymu superszybkiej migawki. W jednym obrazie może zostać zarejestrowany czas, i to nie ten „wycięty” z rzeczywistości, lecz jego ciągłość.

Gottfried Jäger zainspirowany, jak sam pisze, teoriami „estetyki rozumu”, zwraca się w stronę diametralnie innych cech obskury. Jednak zasadniczy element – stwarzająca obraz emanacja światła przez otwór – pozostaje.

Fotografia generatywna – czytamy – dąży do klarowności i przejrzystości. Nie chce przemycać w zdjęciach niczego magicznego czy tajemniczego. Przeciwnie, dąży do oświecenia i racjonalności<sup>67</sup>.

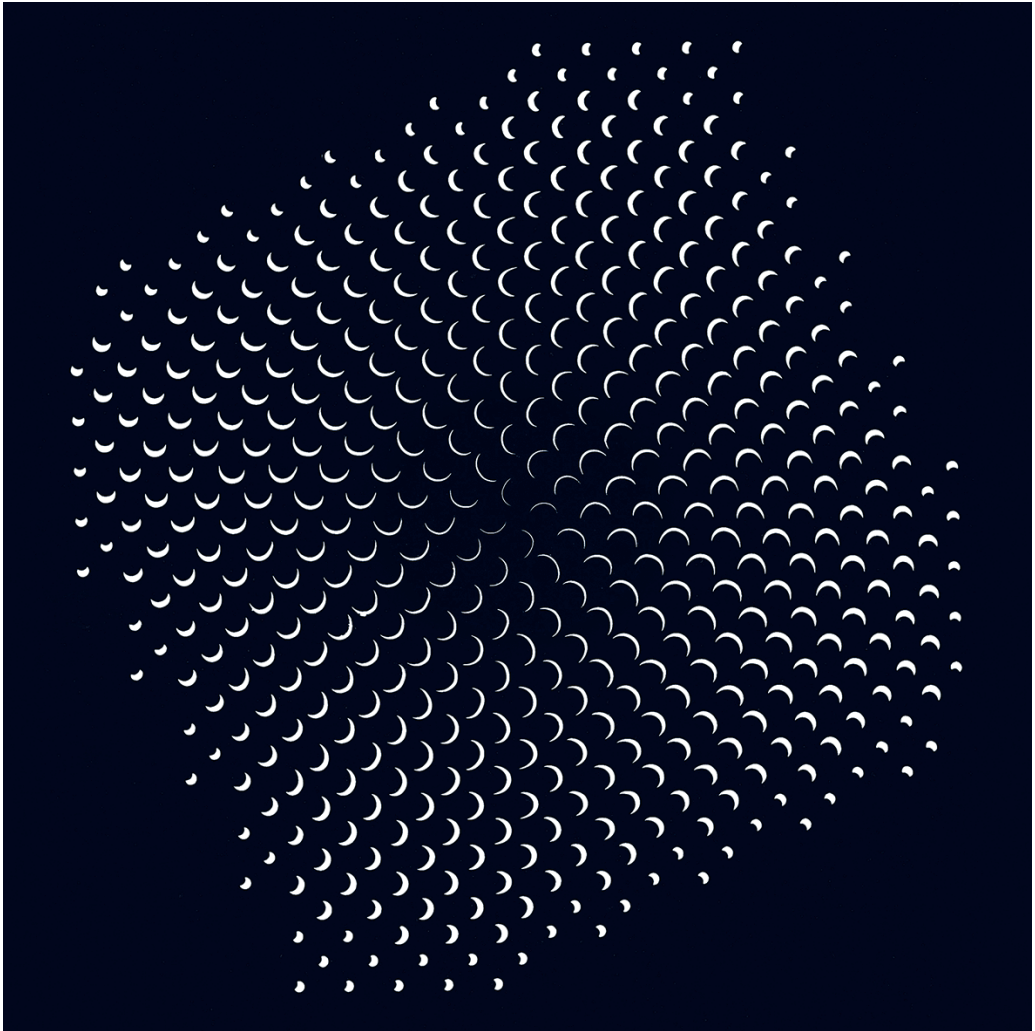
Jäger powraca do idei przekazania uniwersalnego obrazu świata. Również jego fascynuje obraz powstający nie przez jeden *pinhole*, ale zwielokrotniony. O ile Gioli szuka

<sup>64</sup> P. Gioli, *Photographs/Cameras*, „Pinhole Journal”, nr 2(2), ss. 16-17.

<sup>65</sup> Fox Talbot, jak podaje jego syn, „był niemal niewidomy na jedno oko, tak że nie mógł widzieć efektu stereoskopowego”. L. Shaaf, *Out of the Shadows...*, dz. cyt., s. 36.

<sup>66</sup> Aby uzyskać obraz zwielokrotniony, wystarczy wykonać więcej otworków.

<sup>67</sup> G. Jäger, *Pinhole structures*, dz. cyt., s. 22.



Gottfried Jäger, *Prace generatywne: struktury świetlne 3.8.14 F*, 1967  
fotografia otworkowa, odbitka srebrowa, 50×50cm, 2008

Multipikowanie i kształtowanie otworu, przez który wpada światło, pozwala analizować już nie obraz świata, lecz zbliżyć się do samego promienia, jego czystej energii.

różnorodności, unikalnego spojrzenia, odmiennego dla każdej kamery, o tyle Jäger konstruuje systemy, które opiszą geometrię świata. Jeśli więc pierwszego moglibyśmy uznać za kontynuatora empiryzmu Bacona, to drugi byłby spadkobiercą Kartezjusza. Ich dyskusja z modelem widzenia nowoczesnego (a właściwie fotograficznego) przybiera specyficzną postać. Żaden z nich nie neguje bowiem „fotograficzności” uzyskanych przez siebie obrazów. Podważają oni jedynie tę ideologię, która wokół niej narosła. Gdybym zatem miała określić ich podejście do nowoczesności, to być może najlepiej wyraziłyby je słowa Jean-François’a Lyotarda: „kontynuacja modernizmu, nawet jeśli ma to doprowadzić do jego zaprzeczenia”.

W realizacjach Gioli, Jägera, ale również artystów, których prace pojawiają się w dalszej części mojej pracy: Wiktora Nowotki, Pawła Borkowski, Piotra Wolyńskiego i innych, fotografia służy namysłowi nad światem. Jest jednocześnie maszyną produkcji znaczeń. Wymienieni twórcy wracają do związanej z fotografią unikalności. Nie odwołują się do uniwersalnego punktu widzenia, a co ważniejsze, nie przypisują owego centralnego punktu widzenia człowiekowi. To, co się dzieje pomiędzy kamerą a światłem, jest zdarzeniem jedynie sprowokowanym przez człowieka, lecz rozgrywającym się poza nim.

Jeśli przedstawiam tu fotografię bezobiektywową jako reakcję na kryzys obrazów, to dlatego, że *camera obscura* może, w mojej opinii, dostarczyć interesujących sposobów interpretacji wieloznacznych aspektów obrazu fotograficznego – obrazu dominującego w wizualnej sferze, w której się obracamy. Być może jest tak, jak pisze Vilém Flusser:

Zatem kodowanie technicznych obrazów zachodzi we wnętrzu czarnej skrzynki i dlatego krytyka obrazów technicznych powinna dążyć do rozjaśnienia jej wnętrza. Jak długo nie rozporządzamy tego rodzaju instrumentami krytyki, tak długo pozostajemy, w odniesieniu do obrazów technicznych, analfabetami<sup>68</sup>.

Rozważania podejmowane w dalszych rozdziałach książki są takimi próbami rozjaśnienia wnętrza „czarnej skrzynki”, próbami odczytania realizacji związanych z kamerą oborską jako niewielkiego fragmentu otaczającej nas kultury wizualnej, zdominowanej obrazami technicznymi. Ciemnia staje się w nich nie tyle wytworem pewnej technologii, ile jedną z wielu metafor, których używamy, by lepiej zrozumieć otaczający nas świat. Tak jak Leonardo wchodzimy do ciemni i to z niej rzutujemy nasze przekonania na zewnątrz. A jednak to ten tajemniczy (bo niewidzialny) proces zachodzący wewnątrz pozwala nam wierzyć, że przekazywany nam obraz świata ma związek z rzeczywistością.

---

<sup>68</sup> V. Flusser, *Ku filozofii...*, dz. cyt., s. 27.



## Część III

Światło – fotografia i semiotyka



Wiktor Nowotka, fotografie otworkowe, 1989-1999

# I. Fotografia w triadycznym systemie znakowym Charlesa Sandersa Peirce'a

Jeśli zgodzimy się, że fotografia stanowi system reprezentacji, to należałoby również rozważyć, według jakich reguł ów system funkcjonuje. Innymi słowy, jeśli fotografia stanowi medium komunikacji znakowej, to w jaki sposób może ona uczestniczyć w obiegu wytwarzania i przekazywania znaczeń społeczno-kulturowych? Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy zwrócić się w kierunku analizy semiotycznej. Można zapytać, dlaczego proponowana tu analiza fotografii przeprowadzana będzie w odwołaniu do semiotyki Charles'a Sandersa Peirce'a, a nie np. tradycji europejskiej prowadzącej od semiologii Ferdinanda de Saussure'a. Jak wskazuje Jerzy Pelc, podstawową różnicą dzielącą oba stanowiska jest podejście do zjawisk świata fizycznego<sup>1</sup>. O ile pierwszego z wymienionych badaczy zajmował związek zachodzący nie tylko poszczególnymi elementami znaku, lecz również jego zewnętrzne (dynamiczne) środowisko, o tyle obszarem zainteresowań drugiego są głównie problemy językoznawstwa. Zauważmy, że Peirce poddaje analizie nie tylko zjawiska lingwistyczne, lecz istotną rolę w przeprowadzonej przez niego klasyfikacji znaków zajmują tzw. dynamoidy, czyli znaki posiadające odniesienie w fizycznej rzeczywistości. Wśród jednej z wyróżnionych przez semiotyka klas szukać będziemy miejsca fotografii. W tym rozdziale odwołuję się do kilku wątków podejmowanych przez filozofa, a zwłaszcza koncepcji znaku nieautentycznego. Owa nieautentyczność odnosi się właśnie do sfery znaków, które są nie tylko „czystymi myślami”, lecz prowadzą w stronę świata materialnych przedmiotów. Z kolei koncepcja nieskończonej semiozy w interpretacji Peirce'a pozwala przyjąć się procesowi generowania znaczeń. Będę zatem próbowała pokazać, że to indeksalny charakter fotografii uruchamia produkcję znaczeń wykraczającą poza ramy fotograficznego kadru. Usytuowanie tego medium w obrębie triady semiotycznej pozwala prześledzić związek istniejący pomiędzy realnym światem a myślą, która go interpretuje. Rozpoznawanie świata dokonujące się za pomocą fotografii dotyczy w istocie operacji mentalnych, wyrastających jednak z zabiegów chemiczno-fizycznych, zachodzących w emulsji fotograficznej. To jednak indeksalny czynnik pozwala zaistnieć procesowi semiozy. Zaznaczmy również, iż o ile część problemów tu poruszanych obowiązywać będzie na gruncie każdej fotografii fotochemicznej (i częściowo cyfrowej), o tyle niektóre z nich dotyczą wyłącznie fotografii bezobiektywowej.

---

<sup>1</sup> J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 104.

## 1. Fotografia i semiotyka

W refleksji krytycznej, odnoszącej się do fotografii, zwraca uwagę pewna zbieżność. Autorzy, bez względu na reprezentowane stanowisko: czy będzie to krąg pozostający pod wpływem poststrukturalizmu (Burgin, Foster, Krauss) czy też opcja medialistyczna (Flusser, Müller-Pohle), chcą w pewien sposób przedrzeć się przez warstwę denotacji i dotrzeć do znaczeń konotowanych przez fotografię. Żądają zatem uzupełnienia wyciętego fragmentu świata, zamkniętego w zdjęciu o jego kontekst kulturowy. Jak wynika z większości przytoczonych poglądów, znaczenie obrazu fotograficznego nie znajduje się „w” odbicie. Raczej przez nią przepływa, ulegając nieustannym zmianom. Można zatem powiedzieć, że obraz fotograficzny uczestniczy w procesie produkcji znaczeń.

Dlaczego kwestii znaczenia fotografii poświęca się tak wiele uwagi? Charakter fotograficznej reprezentacji powoduje, iż nie możemy w jednoznaczny i arbitralny sposób zdecydować o tym, czym jest znaczenie obrazu. Scott McQuire pisze, że wciąż nie umiemy dostrzec w fotografii „znaku”, widząc jedynie jej „odniesienie”<sup>2</sup>. Mechaniczny obraz dokonuje na nas pewnego rodzaju manipulacji. W jej konsekwencji mylimy powierzchnię obrazu z jego głębią, obraz jako przedmiot z realnością „za” fotografią. Mimo lat krytycznej refleksji nad obrazem, fotografia wydaje się nam nadal „przezroczysta” i „obiektywna”. W rezultacie bierzemy reprezentację za rzeczywistość.

Jak próbowałam pokazać we wcześniejszych rozdziałach, owo pomylenie poziomów odziedziczyliśmy po logocentrycznym modelu myślenia, w którym realność była utożsamiana z obecnością. Jednak, jak dowiadujemy się, znak fotografii to nie tylko wygląd, zaś jej znaczenie „nie jest” rzeczywistością. Odpowiedź na pytanie, czym jest znaczenie fotografii, wymaga przeprowadzenia analizy semiotycznej obrazu fotograficznego. Analiza taka okazuje się nieodzownym etapem rozumienia jej miejsca pośród otaczających nas obrazów. Semiotyka (jako nauka o znakach) dotyczy dwu sfer. Z jednej strony, zajmuje się znaczeniem, badając jego strukturę i warunki funkcjonowania znaku; z drugiej, koncentruje się na procesie przekazywania informacji, czyli na komunikacji dokonującej się za pomocą znaków. Również w przypadku fotografii obszarem naszych zainteresowań będzie właśnie sama fotografia jako pewien specyficzny znak oraz jego miejsce w procesie komunikowania. Właściwie powinniśmy tu skorzystać z podpowiedzi Jerzego Pelca i zamiast mówić o fotografii, używać sformułowania „pojęcie fotografii”. Dlaczego? Filozof podkreśla, że zamiast

---

<sup>2</sup> S. McQuire, *Visions of Modernity*, SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi 1998, s. 30.

mówić o znakach należałoby używać wyrażenia „pojęcie znaku”. Ujęcie takie pozwala nie przesądzać niczego o samym przedmiocie. Filozof pisze: „Mówiąc o drzewach mamy pewność, że drzewa istnieją. Nie mamy natomiast tej pewności, a w każdym razie nie chcemy przesądzać sprawy istnienia przystępując do wielu dociekań, m.in. filozoficznych”<sup>3</sup>. W wypadku naszych rozważań również nie posiadamy jeszcze pewności co do znakowej natury pojęcia fotografii. Z drugiej jednak strony, fotografia posiada także materialny wymiar, znajdujący się u podstaw tego, co rozumiemy poprzez pojęcie fotografii. Należałoby sformułować pytania, na które będę próbowała odpowiedzieć w tym rozdziale książki. Czy fotografia jako pewien specyficznie otrzymany obraz może być znakiem? A jeśli jest znakiem, to jaki obszar znaczeń reprezentuje? Czy reprezentuje świat metonimicznie przyległy do obrazu, czy też jej znaczenia mogą oderwać się od świata? Czym jest obraz uzyskany za pomocą tego medium: reprezentacją świata zewnętrznego czy wewnętrznych treści? Jeśli przedstawia treść świata, to gdzie ją ukrywa: w obrazie czy poza nim?

Zastosowanie aparatury semiotycznej do analizy przedstawień fotograficznych nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi. Z jednej strony, fotografia jest traktowana jako znak „naturalny” (Krauss, Pontremoli), z drugiej, ujmuje się ją jako efekt działania konwencji kulturowej lub praktyki społecznej, w ramach której możliwe jest jej odczytanie (Sekula, Burgin, Tagg). Dzieje semiotyki fotografii są nieustannym obu nurtów splataniem. Co charakterystyczne, większość współczesnych ujęć wyrasta z dwóch kluczowych dla fotografii interpretacji. Autorem pierwszej jest Charles Sanders Peirce. Fotografia pojawia się tam okazjonalnie, jako ilustracja ważniejszej tezy o triadycznej naturze znaku. Drugą odnajdujemy w poglądach Rolanda Barthes’a ewoluujących od napisania *Retoryki obrazu* do *Światła obrazu*.

Znaczenie jednak, jak wykazują analizy semiotyczne (Kristeva, Barthes, Derrida), nie jest czymś, co po prostu istnieje. Raczej uczestniczy, reaguje, mediuje, a więc moglibyśmy powiedzieć – istnieje w relacji do czegoś.

Znaczenie – pisze Victor Burgin – jest zawsze wytwarzane przez różnicę, i jego ostatecznym zamknięciem zawsze jest różnica – kombinacja obserwacji, które Derrida wyraził neologizmem *différance*, lecz do którego już C.S. Peirce odnosił swoje pojęcie „nieskończonej semiozy”. Znaczenie nie jest nigdy „tam” na nasz użytek, lecz jest „produkowane” w procesie zastępowania jednego terminu innym, w potencjalnie niekończącej się serii. W świecie „społecznym” jednakże znaczenie musi ostatecznie gdzieś spocząć; gdzie są granice obrazów?<sup>4</sup>.

Burgin wyznacza interesującą perspektywę poszukiwań. Odwołuje się do generowania znaczeń społecznych, do kontekstu obrazu poza zdjęciem. Znaczenia są wytwarzane i ujawniane poprzez sposób użycia medium. Miejsce spoczynku znaczenia obrazów

<sup>3</sup> J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, dz. cyt., s. 35.

<sup>4</sup> V. Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, London 1987, s. 112.

znajduje się w sferze społecznej. Znaczenie nie odwołuje się do pewnej trwałej i niezmiennej treści za nim się kryjącej, lecz jest procesem dynamicznych zmian, wytwarza się w „różnicy”. Zauważmy, że dla Burgina zarówno „różnia” (tłumaczenie *différance* Bogdana Banasiaka) Derridy i „semioza” Peirce’a zostają osadzone w bardzo konkretnym obszarze – komunikacji dokonującej się za pomocą obrazów. Angielskiego krytyka interesują społeczne uwarunkowania fotografii. Pyta: co i dlaczego sfotografowano, czy też raczej dlaczego i jak operowano pewnymi znaczeniami już obecnymi w procesie społecznej wymiany znaczeń. Obraz nie stanowi pewnego estetycznego obiektu, lecz raczej zapis znaczeń, wyrażanych za pomocą określonego medium. Można by zapytać, co łączy stanowisko Peirce’a i Derridy? Czy szukając powiązań między dwoma filozofami, Burgin nie popełnia nadużycia? Przypomnijmy, iż projekt Peirce’a miał charakter całościowy. Nauka o znakach miała objąć zarówno nauki przyrodnicze, jak i humanistyczne. Wynikała bowiem z przekonania Peirce’a, że ludzkie poznanie ma charakter znakowy. Człowiek wypowiada się, porozumiewa dzięki znakom – „czystym myślom”, które jednak nie mogłyby być wypowiedziane, gdyby nie system przetwarzania w nie rzeczywistości. Znak jest tu reprezentacją tego czegoś, co zastępuje. W odczytaniu przywoływanego już Jerzego Pelca, dla Peirce’a znakami mogły być zarówno „byty abstrakcyjne, jak i pewne konkretne rzeczy”<sup>5</sup>. Filozof nie przesądzał o naturze przedmiotowego odniesienia znaku, jednak bez wątpienia owo odniesienie staje się nam dostępne dzięki pośrednictwu znaków. Dokonaną przez Derridę dekonstrukcję pojęcia znaku można uważać za przeciwieństwo koncepcji Peirce’a. Filozof dąży przecież do podważenia tego logocentryzmu, który wspiera logiczny charakter semiotyki Peirce’a. Jak zauważa Jerzy Kmita, chociaż poglądy francuskiego filozofa przenika „nieufność do uniwersaliów”<sup>6</sup>, to w istocie nie dąży on do wykazania ich fałszywości, lecz „wykrywania aporematów” logocentryzmu trapiących. O ile u Derridy znaczenie właściwie zanika na rzecz pojęcia „śladu”, różnicującego odniesienie (choć w odczytaniu Kmity jest to nadal „obecność” i jedyność znaczenia – bytu idealnego<sup>7</sup>), o tyle w projekcie Peirce’a powiązanie znaku z jego odniesieniem nie zanika. Poszukiwania pokrewieństw między obiema koncepcjami nie są odosobnione<sup>8</sup>. Pomimo wszelkich różnic dzielących oba podejścia łączy je idea sygnifikacji. Bez względu na to czy nazwiemy ją „śladowaniem”, czy też „semiozą”, to odnaleźć można podobieństwa. Będą nimi przede wszystkim potencjalna nieskończoność i zarazem niemożność odnalezienia „punktu źródłowego” procesu.

<sup>5</sup> J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, dz. cyt., s. 74.

<sup>6</sup> J. Kmita, *Wymykanie się uniwersaliom*, dz. cyt., s. 169.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Zob. J. Barnouw, *Peirce and Derrida: “Natural Signs” Empiricism Versus “Originary Trace” Deconstruction*, „Poetics Today” 1986, vol. 7, nr 1.

Powróćmy jednak do fotografii. Jakie wnioski wynikają dla niej z obu koncepcji? Czy do konkretnego medium można zastosować koncepcje odnoszące się do obszaru myśli? Jeśli zaś znaczenia fotografii zostają wyprodukowane w niekończącym się procesie w sposób analogiczny do opisanego przez Peirce'a i Derridę, to gdzie będzie „miejsce ich spoczynku”? Czy w obszarze społecznej komunikacji, jak chciał tego Burgin? Przyjmijmy tu punkt widzenia, zgodnie z którym znaczenie fotografii okazuje się „śladem”. Musimy jednak zastanowić się, gdzie szukać „śladu” w fotografii? I w jaki sposób ów „śląd” może wytwarzać następne?

## 2. Semioza

Zanim odpowiemy na pytanie, czy fotografia może cokolwiek znaczyć, przyjrzyjmy się podstawowym założeniom koncepcji Charles'a Sandersa Peirce'a. U jej podstaw znajduje się przekonanie, że świat jest reprezentowany w naszym umyśle za pośrednictwem systemu znaków<sup>9</sup>. Znaki nie stanowią własności niezależnych, nie istnieją same dla siebie, bez związku ze światem i wreszcie, co najważniejsze, nie są materialne. Są powiązane ze sobą nawzajem oraz ze światem, do którego się odnoszą, myślami. Czytamy: „Znak zastępuje coś dla idei, którą wytwarza albo modyfikuje. Lub też, jest środkiem przekazującym umysłowi coś z zewnątrz”<sup>10</sup>. Znaki stanowią zatem konieczny element komunikacji człowieka ze światem, jednostki z innymi. Znaki – mentalne reprezentacje – czynią możliwym zarówno wyobrażenie, jak i poznanie rzeczywistości. W zamyśle Peirce'a znak istnieje zawsze w relacji do zastępowanego przedmiotu. Filozof pisał: „To, co [znak] zastępuje nazywa się przedmiotem; to, co przekazuje – jego znaczeniem; a idea – której daje początek – jego interpretantem”<sup>11</sup>. Jak czytamy, znak składa się z trzech elementów, które, by mogły znaczyć, muszą zostać ze sobą powiązane. Owa relacja nazwana zostaje reprezentacją. Peirce podkreślał, iż jego refleksje

---

<sup>9</sup> Wyjaśnienia wymaga używana przez Peirce'a terminologia. Znak w jego koncepcji stanowi triadę, której elementy dzielą się z kolei na poszczególne kategorie. Oznaczone liczbami porządkowymi trychotomie triady znakowej opisują poszczególne własności znaku. Te trzy podstawowe trychotomie prowadzą do wyróżnienia kolejnych dziesięciu klas znaków. Zasada rządząca porządkiem triady znakowej zostaje powtórzona w każdej z trychotomii. Zostaje ona opisana jako relacja pierwszego, drugiego i trzeciego, czyli własności odnoszącej się do jakości, odniesienia przedmiotowego oraz innego znaku. W książce opisuje podstawowe zasady powyższych relacji. Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, Zakład Semiotyki Logicznej UW „Znak, Język, Rzeczywistość”: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1994; J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, dz. cyt., ss. 71-74.

<sup>10</sup> Tłumaczenia fragmentów pism Peirce'a (jeśli to możliwe) przywołuję za tłumaczeniem Hanny Buczyńskiej-Garewicz, jeśli nie podano nazwiska tłumacza – tłumaczenie autorki. Tutaj, Peirce, za: Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, dz. cyt., s. 51.

<sup>11</sup> Za: tamże.

dotyczą przede wszystkim procesów myślowych. Dlatego też nawet wtedy, kiedy mowa jest o przedmiocie odniesienia, możemy domyślić się, iż na myśli miał jego mentalny wizerunek.

Przedmiot reprezentacji – pisał – nie może być niczym innym niż reprezentacją, której pierwsza reprezentacja jest interpretantem. Nieskończona seria reprezentacji, z których każda reprezentuje poprzednią, ma absolutny przedmiot za swoją granicę<sup>12</sup>.

Wynikałoby z powyższego, że reprezentacja stanowi następujący po sobie ciąg „zastąpienie” pojęć. Reprezentacje wynikają z tych już istniejących i generują kolejne. Procesowi generowania nowych znaków Peirce nadal miano semiozy. Semioza wskazuje na zasadniczą funkcję znaku. Gwarantuje ona skuteczność wszelkich procesów komunikacyjnych. W jaki sposób? Można powiedzieć, że semioza jest ciągiem następujących po sobie myśli. „Każda wcześniejsza myśl sugeruje coś tej myśli, która po niej następuje, czyli jest znakiem czegoś dla myśli późniejszej”<sup>13</sup>. To dzięki semiozie, stanowiącej konsekwencję powiązania znaku, przedmiotu i jego interpretanta<sup>14</sup>, nasze myśli nie są wyrwanymi z kontekstu fragmentami, lecz pozwalają nam formułować własne wypowiedzi i pojmować innych. Kiedy myśli zmieniają się w znaki? Peirce pisał, że dzieje się to w chwili, gdy przemijają i zaczynają się odnosić do tego znaku, z którego wyrosły.

Powiedzieć [...], że myśl nie może wydarzyć się momentalnie, jest innym sposobem powiedzenia tego, że każda myśl musi zostać zinterpretowana przez następną, lub każda myśl jest w znaku<sup>15</sup>.

Wynikałoby z tego, że semioza włącza poszczególne znaki w następstwo interpretacji. Co więcej, znaki właściwie nie istnieją samoistnie, a jedynie jako fragmenty, które mogą w każdej chwili ulec zmianie.

Zauważmy, iż przetwarzając jeden znak w inny, semioza jawi się tu jako proces zwrócony w stronę przeszłości. Gdyby była zwrócona jedynie ku niej, to stanowiłaby proces zamknięty. Tym samym nowe znaki nie mogłyby powstawać. W następowaniu po sobie znaków powinna jednak zawierać się możliwość pojawiania się znaków jeszcze nieistniejących. Tę właściwość, w odniesieniu do tekstu literackiego, Wojciech Kalaga nazywa „semiozą potencjalną”. Znaki funkcjonują w pewnym uniwersum „wszystkich tekstów”, a równocześnie ich wzajemne związki sprawiają, iż ów obszar stale się powiększa. Uniwersum znaków nie może ulec wyczerpaniu, ponieważ kolejne interpretacje wytwarzają nowe<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings. Volume 1 (1867-1893)*, red. N. Houser, Ch. Kloesel, Indiana University Press, 1992, s. 95.

<sup>13</sup> Tamże, s. 95.

<sup>14</sup> Tamże, s. 412.

<sup>15</sup> Tamże, s. 24.

<sup>16</sup> W. Kalaga, *Semioza literacka: ślad i głos*, w: *Znak i semioza, z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Prace Naukowe UŚ, Katowice 1985, s. 24.

Zgodnie z koncepcją Peirce'a można powiedzieć, że potencjalność kryje się w naturze interpretanta, który jest „propozycją” otwartą dla następnego znaku. Proces semiotyczny właściwie nigdy się nie kończy. Jego niewyczerpany charakter będzie istotny w przypadku, kiedy rozpatrujemy „skończone” (w takim sensie, że mamy do czynienia z efektem działania artystycznego) dzieła. „Potencjalna semioza” sprawia, że skończony obiekt czeka, aż pojawi się interpretant, który ponownie go odkryje.

Znak jako myśl, jak zostało tu już zauważone, nie istnieje „sam z siebie”. Jego niesamodzielność jest zakorzeniona w konstrukcji. Wytwarzanie znaczeń, a więc również istnienie znaku, umożliwia jego triadyczna struktura. Peirce pisze:

[..] mamy na myśli trzy elementy: pierwszym jest funkcja przedstawiania, która czyni go [znak] „reprezentacją”; drugim, zastosowanie czysto denotacyjne, lub realny związek, który przetwarza myśl w «relację» z inną myślą; i trzeci, jakość materialną, lub jak kto woli, element, który daje myśli jej „jakość”<sup>17</sup>.

Aby mówić o znaku, musimy posiadać reprezentację, odniesienie oraz trzeci element – mediatora, który je połączy. Zauważmy, iż to ów mediator będzie w dużej mierze decydował o charakterze reprezentacji.

Dla jasności dalszego wywodu warto owej triadzie znakowej przyjrzeć się bliżej. System znaków zostaje opisany przez kombinacje Pierwszego, Drugiego i Trzeciego. Każde z nich z kolei znów ma swoje „pierwsze”, „drugie” i „trzecie”. Do czego odnoszą się wyróżnione przez filozofa kategorie? Podążając za jego myślą, można powiedzieć, że znak, czyli Pierwsze, jest „nositелеm znaczenia”. Jako Pierwsze stanowi pojęcie, które odnosi do Drugiego, czyli przedmiotu. Zastąpienie przedmiotu pojęciem jest jednak możliwe jedynie dzięki funkcji mediacyjnej Trzeciego – interpretanta. Funkcją liczb używanych przez Peirce'a jest wskazywanie na logiczne wynikanie elementów, potwierdzające ich ścisły związek. Przedstawienie architektury znaku w postaci porządku triadycznego oznacza, że pomimo hierarchicznego uporządkowania żaden z elementów triady nie może istnieć samodzielnie: Drugie zawiera Pierwsze, Trzecie zaś – Pierwsze i Drugie. Odnotujmy tu, iż to dopiero Trzecie daje znakowi konieczne wypełnienie. Na tym polega założenie fundujące proces semiozy. Pierwsze i Drugie bez Trzeciego są niepełne. Nie wystarczy samo pojęcie lub jego odniesienie, musi istnieć jeszcze interpretant, mediująca myśl, która powiąże triadę i zapoczątkuje proces semiozy. Znak, poprzez uczestnictwo w semiozie, rozwija się i przetwarza w inny. Peirce opisuje to następująco:

Pierwsze jest początkiem, który jest świeży, oryginalny, spontaniczny, wolny.  
Drugie jest zdeterminowane, ograniczone, skończone, powiązane z innymi, przedmiotowe, konieczne, reagujące. Trzecie to medium, stające się, rozwijające się<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 1*, dz. cyt., s. 42.

<sup>18</sup> Tamże, s. 280.

Gdybyśmy chcieli wyrazić słowa filozofa inaczej, moglibyśmy powiedzieć, że oto potencjalny znak znajduje swoje wypełnienie, ucieleśnienie w drugim, by w trzecim stać się znakiem właściwym i zarazem potencjalnością kolejnego znaku. Cechy przypisane Pierwszemu, Drugiemu i Trzeciemu uzupełniają się. Jeśli Trzecie jest tym, co „nigdy się nie zatrzymuje” i określa dwa pozostałe elementy, to również ono nie może istnieć „samo dla siebie”. Charakterystyczne dla Peirce’a jest to, że wskazując na mediacyjny charakter Trzeciego, używa określenia reprezentacji. I znów podkreślmy, że filozof pojmuje ten termin nie jako przedstawienie odnoszące się do nieziennej własności, lecz akcentuje jego relacyjność. Reprezentacja odnosi się zatem do dwu własności. Z jednej strony, jako interpretant, reprezentacja łączy triadę w całość. Z drugiej strony jest znaczeniem określającym całość znaku. Reprezentacja, chciałoby się powiedzieć, stanowi własność „wędrującą”, której zmienność jest w nią wpisana.

Na początku tego rozdziału wspomniałam o potencjalnej korespondencji poglądów Peirce’a i Derridy. Po wstępnym określeniu, czym jest Peirce’owska koncepcja semiozy, możemy dostrzec punkty styczne obu ujęć. Według Derridy generatywność znaków Peirce’a jest możliwa dzięki niekończącemu się ruchowi odsyłania znaku do innego znaku. Dla Derridy jest to równoznaczne z „de-konstrukcją znaczonego transcendentalnego”<sup>19</sup>. Zatem, w *de-konstrukcji* niezienne znaczenie nie istnieje. Konstatacja Derridy ma konsekwencje w szczególnym traktowaniu pojęcia znaku. To dopiero „ruch znaczeń” pozwala rozpoznać, czy rzeczywiście obcujemy z systemem znaków. Znaki bowiem, by tworzyć system, muszą się do siebie nawzajem odsyłać. „Rzecz sama”, jak pisze filozof, jest znakiem<sup>20</sup>. Przekonanie o znakowej naturze dostępnego nam świata może być podstawą krytyki proponowanego przez Derridę odczytania Peirce’a. Zauważa się mianowicie, że redukując rzecz do znaku, unieważnimy jego przedmiotowe odniesienie. Przywoływany wcześniej Jerzy Kmita przeprowadza krytykę koncepcji francuskiego filozofa, a szczególnie jego podejście do uniwersaliów:

Żadna taka asercja nie da się na przykład pomyśleć czy to jako znak, jego znaczenie czy też strona znacząca: różnice określające każdą z tych kategorii składają się na coś w rodzaju kapryśnie pędzącego nurtu, unoszącego ze sobą zjawiskowy, ale konkretnie rzeczywisty strzępek znaczenia-znaczącego<sup>21</sup>.

Zawartości znaku i znaczenia nie da się ostatecznie określić, bo przez siebie przepływają. Z drugiej jednak strony, Kmita zauważa, że nadal u podstaw obu pojęć spoczywa

<sup>19</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wyd. KR, Warszawa 1999, s. 77.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> J. Kmita. *Wymykanie...*, dz. cyt., s. 172.

przekonanie zarówno o konieczności istnienia pułapek, jak i obecności logosu. W konsekwencji: „Musimy pogodzić się z tym, że na pytanie, czy *différance* ma odniesienie przedmiotowe, nie ma odpowiedzi i może nigdy mieć jej nie będzie”<sup>22</sup>.

Czy jednak w semiozie, tak jak pojmował ją Peirce, znaki odsyłają jedynie do siebie nawzajem? Jak pisze Hanna Buczyńska-Garewicz, „niewyczerpywalność przedmiotu powoduje, że wiele interpretantów może się odnosić do tego samego przedmiotu, determinując się wzajemnie”<sup>23</sup>. Na tym poziomie analizy Peirce nie mówi jednak o przedmiotach materialnych, bo te nie należą do klasy znaków autentycznych. Zauważmy, że także przedmioty w analizowanym ujęciu są pojęciami, chociaż bez wątplenia posiadają one określone odniesienia przedmiotowe, które nie są zawieszane w próżni, to porządek owych odniesień nie jest jednoznaczny. Derrida w swoim odczytaniu semiozy podkreśla, jak ujmuje to Jeffrey Barnouw: „związek pomiędzy reprezentacją i pierwotną prezentacją rzeczy samej”<sup>24</sup>.

W jednym ze swoich tekstów Peirce napisał, że „reprezentować siebie jako Reprezentację”<sup>25</sup> jest nonsensowne. Z pragmatycznego punktu widzenia „reprezentacja reprezentacji” lub czysta samo-świadomość nie istnieje. Tu także poglądy Peirce’a znajdują kontynuację w refleksji Derridy. Pamiętajmy, że dla żadnego z nich reprezentacja nie jest czymś stałym, lecz odnosi się zawsze do czegoś poza nią – być znakiem, to odnosić się do czegoś. Nie tyle „znaczyć coś”, lecz „znaczyć coś dla czegoś”. Reprezentacja jest więc procesem, w którym zostają powiązane poszczególne elementy triady znakowej. W konsekwencji reprezentacja nie jest nigdy czymś ustalonym, niezmiennym. Tak proces semiozy, jak i reprezentacja, są otwarte.

Jeśli jest tak, jak ujmuje to filozof, to znak (a właściwie zgodnie z jego terminologią „autentyczna triada znakowa”) nie stanowi uogólnienia doświadczeń rzeczywistości, lecz pojęcie mediujące pomiędzy przedmiotem i jego interpretantem. Co jednak dzieje się w przypadku, kiedy zaczynamy mieć do czynienia nie tylko z myślami, lecz również z przedmiotami, które myśli te wytwarzają? W systemie znaków Peirce’a istotne jest zróżnicowanie znaków w zależności od miejsca zajmowanego przez nie w triadzie znakowej. Możemy wtedy mówić o znakach autentycznych (pojęciach) lub nieautentycznych. W kategorii znaku nieautentycznego (czy też zdegenerowanego) zostaje nakreślona linia łącząca myśli i ich materialne odniesienia. Jednak znaki takie nie będą miały nigdy statusu równego autentycznym. To do tego obszaru należeć będą fotografie. One również, jako znaki

<sup>22</sup> Tamże, s. 173.

<sup>23</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, dz. cyt., s. 135.

<sup>24</sup> J. Barnouw, *Peirce and Derrida...*, dz. cyt., s. 79.

<sup>25</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)*, red. The Peirce Edition Project, Indiana University Press, Bloomington 1998, s. 161.

nieautentyczne, uczestniczą w semiozie. Zauważmy, iż w takim ujęciu fotografia stanowi nie tyle gotowy przedmiot, który po prostu „coś znaczy”, ile narzędzie, które kolejne znaczenia uruchamia.

### 3. Znak fotografii?

Gdyby to, co zostało powiedziane o reprezentacji, odnosiło się jedynie do „czystej myśli” i pojęć, to możliwość włączenia fotografii w proces semiozy byłaby problematyczna. „Materialne obciążenie” fotografii usuwałoby ją automatycznie z obszaru znaków. Pamiętajmy jednak, że semiotyka dotyczy przede wszystkim komunikacji dokonującej się pomiędzy materialnym światem i naszą nad nim refleksją. Zasadnicze założenie koncepcji, wedle której jedyną autentyczną formę znakową stanowi czysta myśl, a nie realny przedmiot, fotografii z niej nie eliminuje.

Peirce posługuje się fotografią kilkakrotnie: raz służy jako egzemplifikacja klasy indeksów, w innym przypadku pisze o niej jako o „złożonej fotografii” (*composite photograph*)<sup>26</sup> – syntetycznym wizerunku utrwalonym w umyśle. W tym drugim przypadku fotografia zostaje użyta jako metafora obrazu pamięciowego. W obrazie takim moglibyśmy odnaleźć kolejne „warstwy” znaczeń wiązanych z określonym pojęciem. Chociaż ów mentalny wizerunek ma charakter pojęcia, to nie istniałby, gdyby nie relacja znaku i jego przedmiotu odniesienia. Jej podstawą są określone, rzeczywiste, zapamiętane relacje. Zauważmy zatem, że obraz fotograficzny zajmuje w triadzie miejsce szczególne, kieruje nasz umysł ku rzeczywistości. Czy jednak to znaczy, że rzeczywistość reprezentuje? Czy mogą też powiedzieć, iż wskazuje na przedmiot? Zatrzymajmy się przy uwadze Peirce’a, w której odróżnia on przedmioty materialne od przedmiotów, które mogą uczestniczyć w triadzie. Te pierwsze nazywa reprezentowanymi lub bezpośrednimi, drugie – zapośredniczonymi czy inaczej – zmediatyzowanymi. Słowa Peirce’a o przedmiocie przybliżają jego podejście do fenomenologicznego rozróżnienia między przedmiotem intencjonalnym a realnym, czyli rzeczą samą w sobie. Jednak w koncepcji Peirce’a chociaż przedmiot realny istnieje niezależnie od znaku, to uczestniczy on (pośrednio) w procesie komunikacji znakowej. Nie ma tu mowy o redukcji fenomenologicznej, ponieważ nie jest konieczne „zawieszenie” istnienia przedmiotu. Czytamy:

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 20. Warto pamiętać, że *composite photograph* (tłumaczone na polski jako „fotografia kompozytowa”) było od czasów Francisa Galtona znaną techniką łączenia wizerunków twarzy dla stworzenia ich syntetycznego obrazu. Także Peirce używa tego określenia w sensie identyfikacji – odróżniania jednej osoby od innych. Zob. M. Michałowska, *Jak C.S. Peirce został teoretykiem fotografii? Kwestia indeksu*, dz. cyt., s. 154.



Wiktor Nowotka, fotografie otworkowe, 1989-1999

Fotografia wykonana w kamerze zakrzywiającej perspektywę.  
Nakładanie się planów przypomina Peirce'owską *composite photograph*,  
syntezę widoków zamkniętych w jednym kadrze.

Przyjąłem odróżnianie dwóch przedmiotów znaku: zapośredniczonego, będącego poza znakiem, oraz bezpośredniego, tkwiącego w znaku. Interpretant jest wszystkim, co znak przekazuje: znajomość przedmiotu musi zostać zdobyta przez dodatkowe doświadczenia<sup>27</sup>.

Fotografia, chociaż odnosi się do świata „na zewnątrz”, którego znajomość wykracza poza znak, sama jest przedmiotem bezpośrednim, zawartym w znaku.

Przedmiot zmediatyzowany – kontynuuje Peirce – jest przedmiotem będącym na zewnątrz znaku; nazywam go przedmiotem dynamicznym. Znak wskazuje na niego, a substancją tego wskazywania jest przedmiot bezpośredni<sup>28</sup>.

Jeśli zatem przedmiot realny jest zmediatyzowany, to mediacją w tym przypadku, pośrednikiem, będzie reprezentacja. Przedmiot bezpośredni, zdjęcie, wskazuje na przedmiot dynamiczny – na świat sfotografowany. Owo wskazanie, jak zauważymy dalej, odbywa się za pomocą znaku. Wynikałoby z tego, że znak dostępny jest nam jedynie jako reprezentacja. Przywołajmy tu opinię Buczyńskiej-Garewicz:

Znamy rzeczy tylko poprzez znakowe ich reprezentacje, myśl ludzka nie jest bezpośrednim doświadczeniem świata, lecz żyje jedynie w świecie symboli. Zarazem jednak myśl musi zachować samoświadomość swej symboliczności, a zatem samoświadomość braku tożsamości między każdą konkretną reprezentacją a światem realnym<sup>29</sup>.

Z powyższego wynikałoby, że znaki nie odnoszą się do rzeczywistości realnej, lecz jedynie do innych znaków. Semioza jest procesem, w którym uczestniczą reprezentacje przedmiotów realnych, a nie one same. W konsekwencji semiotyka jako nauka o znakach dowodzi, że właściwą rzeczywistością człowieka nie jest świat przedmiotów realnych, ale myśli, które pozwalają owe przedmioty interpretować, a tym samym uczestniczyć w „produkcji znaczeń”.

Dla dalszych rozważań konieczne jest przypomnienie kolejnej części systematyki Peirce’a odnoszącej się tym razem do drugiej trychotomii znaków. Odniesienia przedmiotowe zostały w niej zróżnicowane ze względu na ich związek z rzeczywistością. Zaczniemy od tego, że w ramach owej wewnętrznej kategoryzacji znak może być powiązany z przedmiotem jako „znak ikoniczny”, „wskaźnik” (indeks) lub „symbol”. Cóż to znaczy?

Znak ikoniczny nie ma dynamicznego związku z reprezentowanym przez siebie przedmiotem – reprezentacją; po prostu zdarza się, że jego jakości przypominają właściwości przedmiotu i wzbudzają analogiczne doznania w umyśle dostrzegającym podobieństwo. Ale w rzeczywistości znak pozostaje nie związany z nimi<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Peirce, za: H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka...*, dz. cyt., s. 59.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 67.

Znak ikoniczny łączy z przedmiotem jedynie jego podobieństwo. Wydaje się nam, iż percypowany obiekt coś nam przypomina, lecz nie wiemy co.

Wskaźnik – kontynuuje Peirce – jest fizycznie powiązany ze swym przedmiotem; tworzą razem organiczną parę, lecz interpretujący umysł nie ma tu nic do roboty z tym związkiem, poza tym, że zauważa ten związek, gdy go odkryje<sup>31</sup>.

Relacja wskaźnika i przedmiotu oparta jest na materialnej zależności, rozpoznajemy przyczynę pewnego stanu, lecz nie zdajemy sobie sprawy z jego znaczenia. To bowiem zadanie należy do funkcji symbolu. „Symbol jest powiązany ze swym przedmiotem dzięki idei wnoszonej przez umysł używający symbolu, bez tego pośrednictwa takiego związku nie ma”<sup>32</sup>. Symbol wyraża ideę, zawartą w naszym umyśle. Dzięki niemu możliwe jest nazwanie i zintepretowanie faktów dynamicznego świata. W symbolu również otwiera się możliwość nadania znaczenia innym symbolom.

Jeśli porównamy ów podział z pierwszą trychotomią, zauważymy, iż podobnie jak tam, „pierwszy”, „drugi” i „trzeci” odpowiadają tu projektowi, materialnemu odniesieniu oraz ogólnej własności. Znak ikoniczny zawiera w sobie jedynie możliwość przedmiotowego odniesienia. Istnieje ono teoretycznie jako pewien niewypełniony jeszcze projekt. Wskaźnik z kolei informuje nas o empirycznym, fizycznym związku. Symbol zaś stanowi własność ogólną, mediację pomiędzy dwoma wcześniejszymi. Jak Pierwszy, Drugi i Trzeci formowały znak poprzez relację, tak i we wtórnym podziale – znak ikoniczny, wskaźnik i symbol współdziałają ze sobą. Znak nieautentyczny, „skażony” związkiem z materialnym (dynamicznym, jak nazywa to Peirce) światem rozwija się od pewnej niewypełnionej propozycji ku momentowi, w którym zaczyna on coś dla nas znaczyć. „Regularny postęp: jeden, dwa, trzy, można zaobserwować w trzech porządkach znaków, ikonicznym, wskaźnikowym i symbolicznym”<sup>33</sup>. Wskaźnik („drugi” Drugiego) zawiera cechy ikonu („pierwszy” Drugiego), symbol („trzeci” Drugiego) cechy „pierwszego” i „drugiego”. Dopiero w symbolu wskaźnik i ikon się spotykają. Jedynie symbol z tej triady może zaistnieć jako znak autentyczny, pozostałe są skażone „nieautentycznością”. Jedynie bowiem symbol, w którym zawierają się cechy dwu pierwszych, może uczestniczyć w semiozie. W nim także dokonać się może reprezentacja.

Gdy zastanowimy się nad przyczynami takiego odróżnienia, oczywiste staje się, dlaczego Peirce w odniesieniu do znaków ikonicznych i indeksalnych mówi o nieautentyczności znaku. Nie tworzą one bowiem triady znakowej, lecz diadę. Wynika to z tego, że nie łączy ich mediująca myśl. W pewnym sensie ikon i indeks są przygodne i zdeterminowane rze-

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Tamże.

czywistością empiryczną. Funkcjonują w związku dynamicznym z przedmiotami realnymi i jako takie potrzebują mediatora, by stały się znakami. W relacjach nieautentycznych – diadycznych, rzeczywiście interpretujący umysł „nie ma nic do roboty”. Może tylko stwierdzić pewien fakt, lecz odkryta w ten sposób relacja jest oczywistością. Jednak wiemy, że podstawą reprezentacji fotograficznej jest istnienie realnego związku zachodzącego między obrazem i przedmiotem, który został sfotografowany. Wiemy również, że nie wystarczy, by przedmiot „był”, by mógł stać się przedmiotem reprezentowanym.

Powracamy do pytania początkowego: czy fotografia, jako wskaźnik może uczestniczyć w semiotycznej produkcji znaczeń? Czy jeśli „reprezentacja jest czymś, co zastępuje coś innego w taki sposób, że doświadczenie pierwszego dostarcza nam poznanie drugiego”<sup>34</sup>, to akt fotografowania możemy nazwać takim właśnie doświadczeniem? Czy w ten sposób przedmiot realny stanie się reprezentowanym i jako taki zostanie włączony w ciąg interpretacji? Jak dotąd wiemy jedynie, że pełna, autentyczna reprezentacja może zajść jedynie w przypadku, gdy wszystkie elementy triady należały do tej samej klasy znaków. Zastanówmy się zatem, czy „składniki” fotografii mogą tę trychotomię wypełnić.

W którymś miejscu zostało powiedziane, że dla zaistnienia relacji znakowej w odpowiedniej klasie znaku muszą zostać powiązane wszystkie jej składniki. W relacji diadycznej, zdegenerowanej, elementy diady muszą zostać powiązane w pary: znak – przedmiot, znak – umysł, przedmiot – umysł.

Jedna z połączonych par musi zawierać znak i jego obiekt, ponieważ jeśli znak nie byłby związany ze swoim obiektem poza umysłem myślącym o nich oddzielnie, nie mógłby w ogóle wypełniać funkcji znaku<sup>35</sup>.

Jeśli więc nie zachodzi tu mentalne odniesienie do przedmiotu, to musi ono zostać zastąpione inną relacją – relacją naturalną, czyli zewnętrzną wobec umysłu. Możliwość taka kryje się w drugiej z wymienionych relacji, zachodzącej między naturalnymi znakami, czy inaczej – fizycznymi symptomami a umysłem. W klasie tej mieszczą się indeksy. Wspomniana diada zawiera możliwość znaczenia w momencie, kiedy pojawia się interpretant. Jednak relacja będzie nieautentyczna tak długo, jak działanie interpretanta będzie tylko zewnętrzne. Indeks nie jest przedmiotem, lecz jego symptomem. Trzecia diada zawiera czyste podobieństwo pomiędzy nimi i odnosi się do przypadku ikonów. „Ikony tak całkowicie zastępują swoje obiekty, że niemal nie można ich od nich odróżnić”<sup>36</sup>. Z moich rozważań wynika właściwie, że jedynie druga relacja, kiedy indeksalny przedmiot staje się znakiem dla umysłu, może zagwarantować reprezentację. Dzieje się tak za pośrednictwem mediują-

<sup>34</sup> Tamże, s. 62.

<sup>35</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 1*, dz. cyt., s. 226.

<sup>36</sup> Tamże, s. 226.

cego interpretanta. Trzeci – interpretant jest znaczeniem znaku, które istnieje w relacji do innego znaku. Jest tak, ponieważ, jak zostało już powiedziane, żaden znak nie funkcjonuje niezależnie od systemu znaczeń. Musimy jednak pamiętać, że dla Peirce’a autentyczny interpretant istnieje wyłącznie w sensie logicznym. Interpretanty związane ze stanami empirycznymi, takimi jak emocje czy działania, są zdegenerowane tak samo jak przedmioty naturalne.

Czas już, by w tych rozważaniach pojawiła się fotografia. Jej indeksalność może zostać przełożona na język znaku wtedy, gdy przestaje się ją traktować jedynie w kategoriach związku przyczynowego (coś było i zostało sfotografowane). Relacja przyczynowo-skutkowa otwiera bowiem możliwość interpretacji. Można powiedzieć zatem, że indeks zostaje tu usymboliczony. Uczyńmy jednak pewne zastrzeżenie. Znaki zdegenerowane są związane z odczuwaniem, emocjami, przekonaniem. Podobnie jest z fotografiami. Nie są one faktami, pojęciami czy wykresami, lecz częścią ludzkiego odczuwania. Ich znaczenie nie będzie wewnętrzną cechą znaku, lecz czymś nadanym mu zewnątrz przez interpretanta przychodzącego „spoza” układu. Również wtedy jednak nie powstanie triada autentyczna – takiej możliwości nie ma, natomiast zaistnieje pełna relacja znaczeniowa triady nieautentycznej.

## 4. Indeksalna pułapka

Miejsce obrazu w Peirce’owskim systemie zależy od tego, co będziemy rozumieć przez słowo fotografia. Czy uznamy ją za dziedzinę techniki, materialny obiekt – odbitkę z negatywu, czy też sfotografowany obraz – zdjęcie? Potoczne znaczenia mieszają i komplikują nasze rozważanie. Które z wielu znaczeń wybrał Peirce, pisząc w *What is Sign* to zdanie, które stało się punktem wyjścia moich refleksji?

Fotografie, szczególnie fotografie migawkowe, są niezwykle pouczające, ponieważ wiemy, że pod pewnymi względami są dokładnie takie jak obiekty, które reprezentują. Jednak owe podobieństwo wynika z tego, że fotografie zostają wyprodukowane w takich okolicznościach, w których fizycznie odpowiadają punkt po punkcie naturze. Pod tym względem, poprzez związek fizyczny, należą do drugiej klasy znaków<sup>37</sup>.

Powtórzę: „pod pewnymi względami są dokładnie takie, jak obiekty, które reprezentują”. Jakie to względy? Peirce nie bierze tu pod uwagę ikonicznego jedynie podobieństwa pomiędzy zewnętrznym przedmiotem a jego obrazem. Dalej pisze przecież, że „fizycznie odpowiadają punkt po punkcie naturze”. Sposób myślenia Peirce’a przypomina to, co

<sup>37</sup> C.S. Peirce, *What is a Sign?*, w: *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 5. Na ten sam cytat powołują się William J.T. Mitchell i Steve Edwards. Zob. W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, dz. cyt., s. 59; S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, s. 117.



Wiktor Nowotka , fotografie otworkowe, 1989-1999

Przedmioty na zdjęciu „pod pewnymi względami” przypominają rzeczywiste obiekty, lecz przecież nimi nie są. Są ich symptomami, wskazują ku ich obecności w tym miejscu, kiedyś.

o fotografii pisali protofotografowie. Choć on sam nie pokusił się nigdy o sformułowanie teorii fotografii, to można sądzić, iż poglądy tego rodzaju, były w jego czasach dosyć powszechne. William Henry Fox Talbot otrzymaną przez siebie technikę także określał jako „zwierciadło natury” (*mirror of nature*) czy też jako rysunek uzyskany za pomocą „ołówka natury” (*pencil of nature*). Porównajmy oba określenia z tymi, których używa Peirce. Pierwszemu odpowiadałoby wyrażenie: „dokładnie jak przedmioty, które reprezentują”. Wynika z niego, że obraz<sup>38</sup> fotograficzny odbija, powiela rzeczywistość. Natomiast w stosunku do drugiego określenia, które u Focha Talbota ma wydźwięk romantyczno-piktoralny, Peirce idzie o krok dalej. Indeksalny charakter fotografii pozwala mówić o niej jako o „fizycznym symptomie” lub „znaku naturalnym”. „Rysunek wyrysowany przez naturę” protofotografów staje się w jego koncepcji sygnałem wskazującym na jej obecność. Naturalny kontekst, w którym Peirce umieszcza fotografię, jest więc zgodny z współczesnym mu sposobem myślenia o niej – dopiero, gdy pojawi się okazja do manipulacji obrazem, zostanie spopularyzowane rozumienie fotografii jako znaku ikonicznego.

Komentując przytoczony fragment tekstu Peirce’a, William J.T. Mitchell zauważa:

[...] fotografia zajmuje tę samą pozycję w świecie materialnych znaków, co „wrażenie” w świecie znaków mentalnych czy „idea” w empirycznej epistemologii. Jest to ten sam mistyczny automatyzm i naturalna konieczność unoszące się wokół tych pojęć<sup>39</sup>.

W.J.T. Mitchell buduje tu szczególne równanie: fotografii w świecie materialnym odpowiadają wrażenie i idea w mentalnym. Wszystkie trzy powstają poza racjonalnym myśleniem, po prostu pojawiają się „znikąd” (w pewnym sensie apriorycznie, można powiedzieć). To dopiero praca umysłu, czyli interpretacja pozwala je „oswoić”. Dla badacza zrównanie fotografii i wrażenia oznacza słabość semiotyki. Chciałby, aby obrazy „znaczyły” w sposób równie jasny i określony, co renesansowe emblematy. Jednak czy kiedykolwiek w fotografii byłoby to możliwe? Jej siłą nie jest zasada *ut pictura poesis*, lecz wieloznaczność budowana na relacji, która wobec nas jest zewnętrzna. Ikonologia musiałaby zatrzymać przypisaną fotografii produkcję znaczeń.

„Mistyczny automatyzm” nie jest wyłącznie właściwością obrazów otrzymywanych za pośrednictwem aparatu fotograficznego. Mieszczą się w tym określeniu wszelkie działania, za pomocą których światło może zostawić w materiale światłoczułym swój znak. Tak szerokie rozumienie fotografii pozwala umieścić w jej obszarze także *imprinty*, czyli fotografie bezpośrednio (np. reprodukcje roślin Focha Talbota), lub fotogramy. Rosalind Krauss jeszcze bardziej rozszerza znaczenie fotografii i nazywa nią wszelkie działania, dzięki któ-

<sup>38</sup> Co odsyłałoby nas do pojmowania reprezentacji wizualnych w kategoriach ikonicznych.

<sup>39</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconology Iconology. Image, Text, Ideology*, dz. cyt., s. 60.

rym zostaje do dzieła przeniesiony „naturalny symptom”. W przeprowadzonej przez nią interpretacji „indeksalnych strategii”, w pracach m.in. Marcela Duchampa i Lucio Pozziego fotografia na dobrą sprawę zajmuje miejsce indeksu. Może nią być cokolwiek, co kierować będzie ku rzeczywistości. Krauss zamienia tu kierunek związku obrazu i rzeczywistości. To, co dla Peirce’a istniało jako relacja kategorii bardziej ogólnej (czyli indeksu) do bardziej szczegółowej (fotografii), w rozumieniu Krauss zostaje odwrócone: ogólnym jest fotografia, zaś szczegółowym – indeks. Można przyjąć, że fotografia w odczytaniu Krauss znajduje się w relacji tautologicznej wobec rzeczywistości. Fotografia i rzeczywistość są „takie same” czy wręcz te same. Fotografia jako indeks jest rzeczywistością, jednoznacznie wskazując na jej obecność. Krauss wykorzystuje inspirację semiotyką zarówno z nurtu Barthes’owskiego, jak i Peirce’owskiego. Obie koncepcje wspierają jej zasadniczą tezę o istnieniu typu znaków, które „powstają jako fizyczne manifestacje przyczyny”<sup>40</sup>. Można dyskutować, czy utożsamienie Barthes’owskiego przekonania o fotografii jako „przekazie bez kodu” z Peirce’owskim indeksem jest trafne, niemniej jednak Krauss, dzięki temu zestawieniu może uzasadnić naturalny charakter fotografii. Autorka *Notatek o indeksie* pisze: „tkanka łącząca, spajająca obiekty objęte przez fotografię, to świat we własnej postaci, a nie system kulturowy”<sup>41</sup>. Zauważmy, że operacja, którą opisuje Krauss nie ma charakteru znakowego. Nie ma w niej mowy o transformacji użytego środka w symbol, ponieważ znakowość, należąca do porządku mentalnego, nie dotyczy świata przedmiotowego. Podkreślał to także Peirce, pisząc: „Indeks niczego nie oznajmia; mówi tylko «Tam!»”<sup>42</sup>.

Redukcja fotografii do indeksu, tak jak czyni to Krauss, pozbawia ją w istocie możliwości znaczenia. Jeśli jest tylko rzeczywistością, to rzeczywiście „interpretujący umysł nie ma tu nic do roboty”. *Imprint* jest, ale nie mówi o niczym, nie komunikuje. Prace interpretowane przez Krauss mogą stać się znakami, ponieważ na indeksalności budują relacje wykraczającą poza czyste wskazywanie. Indeks stanowi tu nie tyle wskaźnik, ile ślad i jako ślad staje się znakiem. Powtórzmy założenie Peirce’a: znak wskazuje na inny znak. Kurz na szybko będzie znakiem dopiero wtedy, kiedy użyje go Duchamp, w określonym artystycznym kontekście. (Może być również sygnałem dla mnie, że czas posprzątać – lecz ten sygnał

<sup>40</sup> R. Krauss, *Oryginalność awangardy...*, s. 216.

<sup>41</sup> Tamże, s. 216.

<sup>42</sup> *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings. Volume 1*, dz. cyt., s. 226.

Na sąsiedniej stronie:

**Paweł Kula, *Tribute to John Herschel*, anthotypia, 2013**

Bezpośredni odcisk – ślad dłoni, przedmiotu, cień – najbardziej pierwotny sposób reprodukcji świata. Niby podobny, ale nie ten sam. Taki jest właśnie indeks.



wynika ze kulturowo-higienicznego nawyku „sprzątania”). Jak zauważa Joel Snyder, fotografia nie jest śladem opalenizny, jest też obrazem<sup>43</sup>. Gdybym chciała w fotografii dostrzec tylko jej tautologiczny charakter, to jej funkcjonowanie, komunikacja, która dzięki niej zachodzi, nie istniałaby. Nie byłoby mowy również o reprezentacji fotograficznej. Ta zaś jest gwarantowana nie przez operację logiczną – tautologię, lecz językową, metonimię. To zastąpienie jednego drugim, podstawienie za rzeczywistość jej śladu sprawia, że fotografia zyskuje znaczenie. Wyrażając to w języku Derridy, powiedziałabym, że ślad odsyła poza siebie. Nie jest to obecność, jak sugerowałaby tautologia, lecz nieobecność. Podobny sposób rozumienia fotografii wykorzystali surrealiści. Man Ray nie używał fotografii jako rzeczywistości, ale jako jej znaku i to ten znakowy, reprezentacyjny charakter sprawia, że fotografia może odesłać ku „Realnemu”, zawartemu w podświadomości<sup>44</sup>.

Powróćmy jednak do głównego wątku rozważań. Jakie warunki musiałaby spełnić fotografia, by ze znaku zdegenerowanego stać się autentycznym, a tym samym spełnić reguły reprezentacji? Czy to w ogóle możliwe w jej przypadku? Pozornie jest to niemożliwe. Po pierwsze, jak zostało powiedziane, warunek spełnienia reprezentacji gwarantuje myśl, przyjmująca formę triady. Tymczasem wskaźnik dla swego interpretanta stanowi jedynie oznakę rzeczywistego istnienia. Jako taki nie stwierdza niczego poza faktem „bycia”, nie ma jeszcze znaczenia. Po wtóre, zdjęcie, nie dosyć, że jest przedmiotem materialnym, to zawiera również wizualną reprezentację przedmiotu na zdjęciu. (Wynika to z tego, że aby stać się elementem triady, wskaźnik jako „drugie” musi zawierać cechy „pierwszego”). Zaś w takiej sytuacji, poprzez obrazy, sugeruje podobieństwa. W tekście Peirce’a odnajdujemy następujące zdanie: „Fotografia jest ikonem, zwykle zawierającym powódź informacji. Naśladowanie głosu może być ikonem”<sup>45</sup>. O czym świadczy powyższe? Otóż, z jednej strony fotografia jako ikon jest wyłącznie naśladownictwem, z drugiej – jest jednak informacją, która dopiero daje możliwość pojawienia się relacji znaczeniowej. Nie jest jeszcze znakiem, jednak zakłada potencjalność jego pojawienia się. Konieczne jest zatem powiązanie informacji poprzez wskaźnik z jego znaczeniem.

Jak dotąd mogłam stwierdzić związek dynamiczny, w którym brak interpretanta – trzeciego – powoduje, że fotografia jest „zdegenerowana” w każdym niemal przypadku,

---

<sup>43</sup> J. Snyder, *Inventing Photography*, w: *On the Art of Fixing a Shadow, One Hundred and fifty years of Photography*, red. S. Greenough, J. Snyder, D. Travis, C. Westerbeck, National Gallery of Art, The Art Institute of Chicago, Chicago 1989, s. 3.

<sup>44</sup> Wyrażenia „Realne”, pisane wielką literą, używam zgodnie z intuicją Hala Fostera, który w ten sposób odnosi się do rzeczywistości wewnętrznej jednostki. Zob. H. Foster, *Powrót Realnego*, dz. cyt. Notabene tak też pisze o fotografii postmodernistycznej Rosalind Krauss, pokazując zupełnie inną możliwość interpretacji fotografii niż ta przedstawiona w *Notatkach o indeksie*.

<sup>45</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 13.

gdy ją rozważamy, posiada bowiem cechy indeksu i ikony zarazem. W swoim wcześniejszym tekście Krauss rozważała różnicę między ikonicznym a indeksalnym charakterem fotografii.

Każde zdjęcie – pisała – jest wynikiem fizycznego odcisku przeniesionego przez odbicie światła na czułą powierzchnię. Fotografia jest więc rodzajem ikony lub wizualnego podobieństwa, które ma indeksowy związek z obiektem<sup>46</sup>.

Tak więc fotografia jest podwójnie fizycznym odniesieniem przedmiotu, przez podobieństwo i „śladowość”. Jednak tu również Krauss opatruje ikoniczność fotografii zastrzeżeniem:

Oddzielenie jej od prawdziwej ikony jest odczuwane poprzez absolutność genezy fizycznej, która powoduje zwarcie lub uniemożliwia procesy schematyzacji czy symbolicznej interwencji, funkcjonujące w reprezentacjach graficznych większości obrazów<sup>47</sup>.

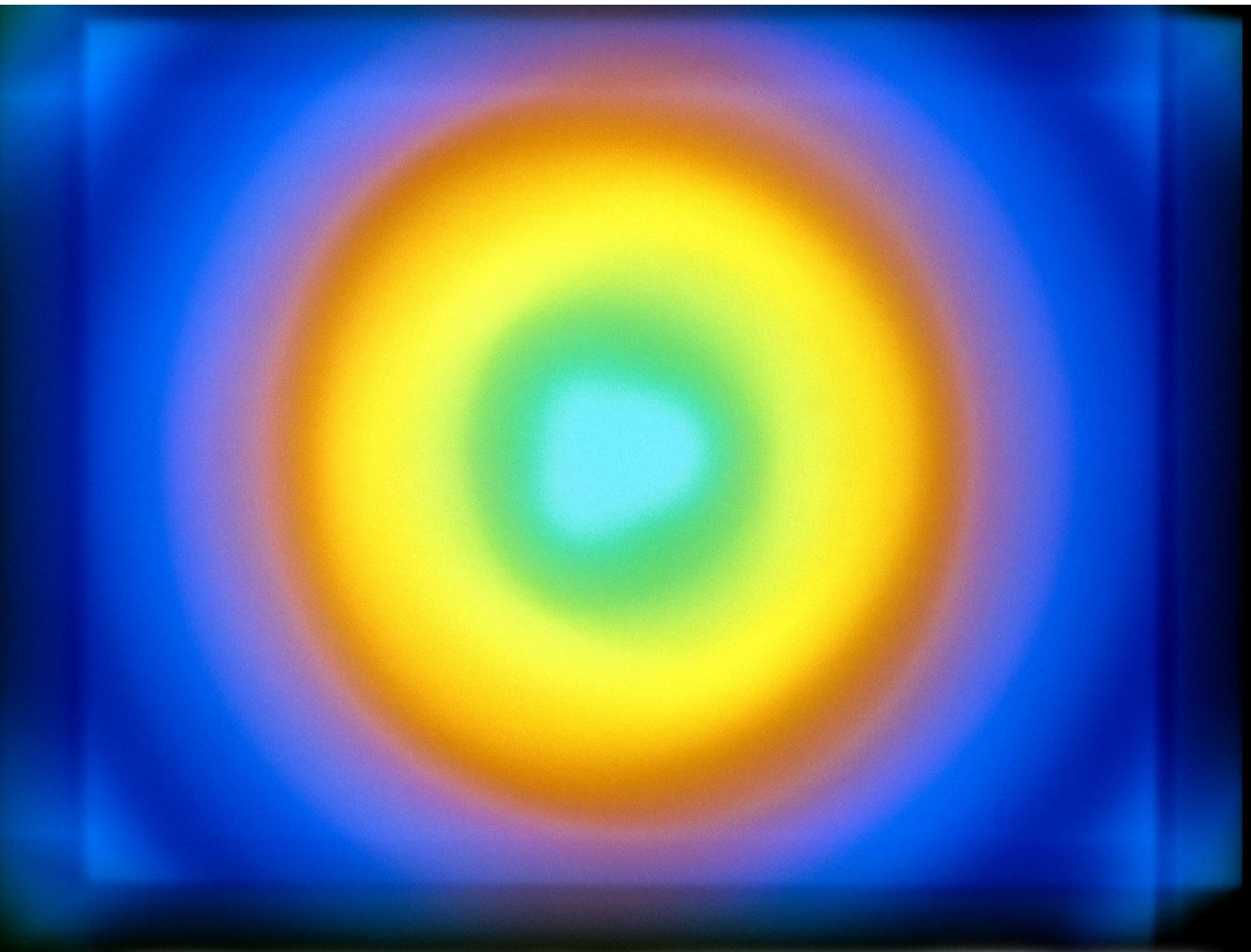
Indeksalność jest więc na tyle silna, że może w określonych przypadkach przytłoczyć element ikoniczny. W interpretacji Krauss, świadomie negującej w fotografii element przedstawienia ikonicznego, użycie fotografii nie prowadzi do symbolicznej transformacji. Nadal jest „milczącą obecnością niekodowanego zdarzenia”. W fotografii zamyka się rzeczywistość. Indeksów używa się ze względu na ich związek ze światem i jako takie funkcjonują jeszcze w porządku presymbolicznym. Nie reprezentują świata tak naprawdę, bo nim są. Nie bez powodu Krauss przywołuje poglądy André Bazina, dla którego fotografia niweluje podział na fikcję i rzeczywistość<sup>48</sup>. Tylko że o ile Krauss dostrzegała siłę fotografii w degeneracji znaku, w niemożliwości dopełnienia warunków i braku relacji symbolicznych, o tyle Bazin owo usymbolicznienie nieustannie podkreśla. Tak więc w założeniu Krauss znaleźć można sprzeczność. Relacja symboliczna zostaje w fotografii nadbudowana, ponieważ wiemy, że fotografia nie jest rzeczywistością, zaś produkcji znaczeń nie da się powstrzymać. Takie przekonanie powstaje ze względu na to, iż w istocie nie interesuje nas rzeczywisty (dynamiczny) świat poza fotografią, lecz pojęcia, poprzez które jej się przyglądamy. Interesuje nas Trzeci, interpretacja wyrastająca z indeksalnego podłoża fotografii. Zapytajmy zatem, co lub kto będzie interpretantem materialnego zapisu rzeczywistości dokonanej przez maszynę?

---

<sup>46</sup> R. Krauss, *Oryginalność...*, dz. cyt., s. 208. Warto zauważyć, że polski tłumacz książki Krauss przełożył ang. *icon* jako ikonę, a nie – zgodnie z tradycją semiotyczną – jako ikon.

<sup>47</sup> Tamże, ss. 208-209.

<sup>48</sup> Bazin pisał: „Logiczny podział na fikcję i rzeczywistość ma tendencje do zanikania. Każdy obraz powinien być odczytany jako przedmiot i każdy przedmiot jako obraz”. Zob. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tenże, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michalek, WAiF, Warszawa 1963, s. 15.



Stefan Wojnecki, *Fotografia rzeczywistości programu Photoshop*, z cyklu: *Szczeliny fotografii postmedialnej*, 2002

*Pinhole camera* wykorzystana do uzyskania tego obrazu miała otwór w kształcie trójkąta. Wojnecki łączył epokę fotochemiczną i cyfrową, fotografując ekran komputera.

## 5. Wirtualne ikony

Fotografia fotochemiczna nie może być czystym indeksem, tak jak nie może być tylko ikonem, tylko informacją. Musiałaby być bowiem wtedy pozbawiona swojego fizycznego odniesienia, musiałaby być wirtualna. Mamy jednak z nią do czynienia w przypadku fotografii cyfrowej. Fotografia cyfrowa mogłaby być czystym ikonem jedynie pod warunkiem, że byłaby ona komputerowo wygenerowana, pozbawiona fizycznego nośnika, jak również nie mogłaby posiadać swojego materialnego modelu. Nie mogłaby być po prostu zdjęciem, do powstania którego użyto cyfrowego zapisu. Jej powstanie nie mogłoby mieć fizycznego związku z rzeczywistością. Czy jest to możliwe?

W swojej analizie fotografii cyfrowej William J. Mitchell pisze:

Różnica pomiędzy przyczynowo-skutkowym procesem kamery i intencjonalnym procesem artystycznym nie może już dłużej być wykreślana tak pewnie i kategorycznie. Potencjalnie, cyfrowa «fotografia» w każdym punkcie jest zgodna ze spektrum od algorytmu do intencji [...] Referent zostaje zawieszony<sup>49</sup>.

Swoją konstatację W.J. Mitchell wywodzi ze sposobu operowania obrazami w przestrzeni cyfrowej. Obrazy są tu bowiem plikami układu zero-jedynkowego. Nie mają innego przedmiotu odniesienia niż cyfry. Jednak czy w takim przypadku możemy nazwać je ikonami (nie mam tu na myśli interfejsowych wskaźników takich, jak „ikonki” na pulpicie użytkownika)? Peirce pisze, że znaki ikoniczne z rzeczywistością łączy podobieństwo. Jakie podobieństwo do świata jest reprezentowane w systemie binarnym?

Jeśli sięgniemy do tego fragmentu pism Peirce’a, w którym pisze on o symbolach algebraicznych, odnajdziemy poszukiwaną przez nas istotę binarnej ikoniczności.

Każde równanie algebraiczne jest ikonem, ponieważ *pokazuje*, za pomocą znaków algebraicznych (które same ikonami nie są), relacje własności, których dotyczy<sup>50</sup>.

Zero i jedynka nie są ikonami. Dopiero zachodząca między nimi relacja czyni je znakami ikonicznymi. Jednak, jak zauważa Martin Lister, obraz fotograficzny w formie cyfrowej nie funkcjonuje samodzielnie<sup>51</sup>. Jest uzupełniany innymi systemami znakowymi. Moglibyśmy powiedzieć, że jest częścią hipertekstu, w którym elementy ikoniczne, indeksalne (wspomniane ikonki lub banery „łapiące” uwagę *surfera*) i symboliczne są wymieszane z pojęciami, ideami

<sup>49</sup> W.J. Mitchell, *Reconfigured Eye*, dz. cyt., s. 31.

<sup>50</sup> *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 13.

<sup>51</sup> M. Lister, *Introductory essay*, w: *The Photographic Image in Digital Culture*, red. M. Lister, Routledge, London, New York 1998, s. 14.

i treściami wreszcie, które przekazują. Znak hipertekstowy, w który wmieszana jest fotografia digitalna, stanowi twór hybrydyczny, jakim fotografia fotochemiczna jako pewien określony przestrzennie i czasowo obiekt nie jest. Lister proponuje zatem używanie wyrażenia „obraz fotograficzny”<sup>52</sup> dla określenia różnych technik fotograficznych. Przykład fotografii digitalnej pokazuje, że spór o to, czy fotografia jest ikoną, czy indeksem koncentruje się wokół rozpatrywanych w niej przypadków. Nie ma czegoś takiego jak „fotografia w ogóle”. Są jej konkretne przypadki: fotografia reklamowa, propagandowa, zaangażowana, przekaz artystyczny wreszcie. W odniesieniu do nich, również „ikoniczność” może być w pewien sposób stopniowana. W tekście Peirce’a czytamy:

Czysty znak ikoniczny jest niezależny od jakiegokolwiek celu. Służy on jako znak jedynie i po prostu dzięki temu, że ukazuje jakość, jaką ma oznaczać. Jego związek z przedmiotem jest zdegenerowany. Znak ikoniczny nic nie orzeka. Jeśli zaś przekazuje informację, to tylko w tym sensie, w jakim o przedmiocie, do którego reprezentowania jest używany, można powiedzieć, że przekazuje informację. Znak ikoniczny może być jedynie fragmentem pełnego znaku<sup>53</sup>.

Podobne intuicje co do ikonicznego charakteru obrazu fotograficznego formułuje Roland Barthes w przywoływanym już eseju *Retoryka obrazu*. Chociaż nie ma sensu przekładać kategorii Peirce’a na język Barthes’a, to warto porównać obie koncepcje. Obie bowiem dostrzegają podobne cechy znaku. Jeśli znak jest opisywany tak, jak powyżej lub jak w przytoczonym wcześniej cytacie, gdy Peirce mówi, iż w ikonie „po prostu zdarza się”, że przedmiot jest podobny do swojego odniesienia, to pokrewieństwa z koncepcją fotografii jako „przekazu bez kodu” stają się jasne. Barthes przedstawiał semiotyczną relację nie jako związek triadyczny, lecz diadyczne powiązanie *signifié* – *signifiant*. Pomimo to znak – Trzecie nadbudowywało się nad owymi dwoma elementami. W analizie konkretnych przykładów, stanowiący je fotografie jako fragmenty komunikatu reklamowego. Filozof stwierdzał:

Znak w tym przekazu nie pochodzi już z ustalonego repertuaru, nie jest zakodowany; stajemy wobec paradoksu [...] przekazu bez kodu<sup>54</sup>.

Fotografia nic nie orzeka, jest „przekazem bez kodu”, ponieważ nie stanowi wytworu arbitralnej operacji, jakimi są przekazy kodowane (przede wszystkim język, ale również rysunek). Tu nie ma ani zasad formułowania, ani reguł wyboru znaków, przy pomocy których budowany jest komunikat. Po prostu zostaje zarejestrowane „to, co jest”.

W fotografii – przynajmniej na poziomie przekazu literalnego – stosunek *signifiants* i *signifiés* jest w istocie stosunkiem nie „transformacji”, lecz „rejestracji”, a brak

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> Peirce, za: H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, dz. cyt., s. 90.

<sup>54</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, w: *Ut pictura poeīs*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 143.

kodu umacnia oczywiście mit fotograficznej „naturalności”: obraz jest dany, uzyskany mechanicznie, bez naszego udziału<sup>55</sup>.

To, co Barthes nazywa mitem naturalności, odwołuje się bez wątpienia do sfery indeksalnej fotografii. „Naturalność”, „zapis” i „mechaniczność” przekazu są wynikiem fizycznego związku obrazu i rzeczywistości. Do analizy tego aspektu fotografii autor powróci jednak dopiero w *Świetle obrazu*.

Konsekwencją braku kodu jest to, że elementy ikoniczne nie mogą w komunikacji występować samodzielnie, muszą być „zakotwiczone” i „przekazane”. Przekazaniem fotografii, która jest wyłącznie quasi-tautologicznym planem denotacji, musi być plan konotacji. Natomiast jej zakotwiczeniem jest uzupełniający ją przekaz kodowany, najczęściej językowy. W interpretacji Barthes’a, podobnie jak u Peirce’a, sam znak ikoniczny jest pusty. Znaczeniami napelnia go, czyli czyni tę relację autentyczną, w terminologii Peirce’a – interpretant, w przypadku Barthes’a – sfera konotacji obrazu. Ikoniczna denotacja zostaje, moglibyśmy powiedzieć, „usymboliczniona” poprzez mediującego interpretanta i w ten sposób może zostać włączona w proces komunikacji. Ten interpretant jednak przychodzi z „zewnątrz”. Jest obcy wobec obrazu.

Jeśli rozpatrujemy znaki ikoniczne jako fragmenty tekstów, to nośnik obrazu fotograficznego w istocie nie ma znaczenia. Rozpatrujemy bowiem jedynie obraz. Może to być zarówno fotografia fotochemiczna, jak i (co współcześnie pojawia się o wiele częściej) fotografia cyfrowo przetwarzana. Powracamy tu do tego, co zostało powiedziane w odniesieniu do konstatacji W.J. Mitchella. Ikon funkcjonuje wspólnie z innymi elementami znakowymi po to, by dopiero w relacji do nich zyskać znaczenie. Nasuwa się mimowolne pytanie: czy znaczenie fotografii cyfrowej, jako przekazu kodowanego, różni się od tego, które ma obraz fotochemiczny? Odpowiedzi być może udzieliłby Flusser, mówiąc, że każdy obraz techniczny oznacza wyłącznie technologię, za pomocą której obraz powstał.

W przywołanych analizach fotografia, rozpatrywana jako obiekt wizualny, odwołuje się do pewnych symbolicznych wyobrażeń kojarzonych z pojęciami, do tego, co jest „zakotwiczeniem” ikonu, do ideologicznej „represji” języka. Ta zaś, chociaż ujawnia się w relacji do obrazu, istnieje poza nim – w zewnętrznym kontekście obrazu fotograficznego. O ile sam obraz fotograficzny jest niezależny od ideologii, o tyle uzupełniający go tekst taką ideologię przekazuje.

W stosunku do swobodnych *signifiés* obrazu tekst ma walor represywny i zrozumiałe, że to właśnie na poziomie tekstu wyraża się przede wszystkim moralność i ideologia społeczeństwa<sup>56</sup>.

Jeśli zatem chce się mówić nie o obrazie, lecz o siłach i instytucjach, które go

<sup>55</sup> Tamże, ss. 150-151.

<sup>56</sup> Tamże, s. 147.



Magdalena Poprawska, bez tytułu, 2008

Co pokazuje fotografia? Czy kluczem do jej zrozumienia jest podobieństwo (*likeness*), czy raczej indeksalność? W fotografii otworkowej aura jeszcze nie zanikła.

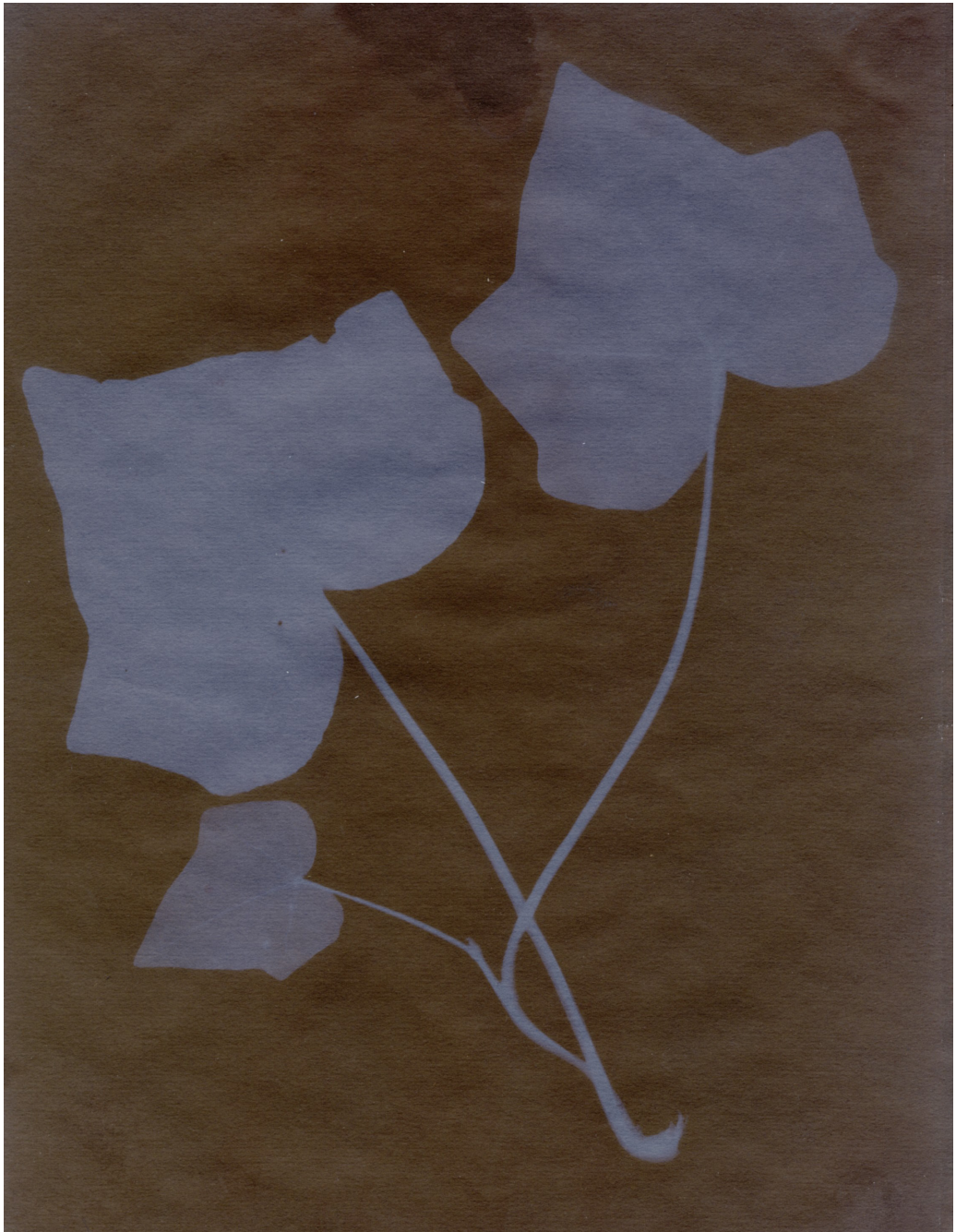
wykorzystują, to zrozumiale staje się opowiedzenie się przeciw traktowaniu fotografii jako indeksu. John Tagg pisze:

Indeksalna natura fotografii – przyczynowa więź pomiędzy pre-fotograficznym odniesieniem i znakiem – jest poprzez to wysoce skomplikowana, i nie może zagwarantować niczego na poziomie znaczenia<sup>57</sup>.

Znaczenie według krytyka ujawnia się w komentarzu, w manipulacji, której zostaje poddany i w której uczestniczy obraz. Zgodnie z jego myślą to znaki ikoniczne, wizerunki uczestniczą w produkcji znaczeń. Wskaźniki takiego zadania spełnić nie mogą. Ikony pozwalają budować komunikat, przekazywać ukrytą ideologię. W takim sensie mogą stać się „wizualnym językiem”. Jako taka zresztą została fotografia odkryta i zatrudniona przez konstruktywistów. W fotomontażu Johna Heartfielda czy Gustavs Klucisa fragmenty widoków, wycięte kadry stają się politycznymi hasłami. Jednak również tam ikony są częścią „hipertekstu” – innych języków. „Deszyfracja przekazu ikonicznego” jest więc odczytywaniem całości tekstu fotomontażu, nie tylko ikonu zdjęcia. Ten bowiem nie może „unosić się” w powietrzu, musi być zakorzeniony w doświadczeniu, odnosić się do czegoś.

Nastawienie proikoniczne można odnaleźć już w refleksji Waltera Benjamina. To przede wszystkim masowa reprodukcja, powielanie obrazów kieruje nas ku rozumieniu fotografii w terminach znaku ikonicznego. Utrata aury jest, w pewnym sensie, obdzieraniem z „indeksalności”. Można by powiedzieć, że obrazy, reprodukcje rzeczywiście zaczynają się „unosić”, przez co ich znaczenie przestaje być do nich „przywiązane”. Obrazy zostają wyrwane z kontekstu i mogą zostać wykorzystane w innych. Byłoby zatem tak, jak pisał Peirce: interpretacja znaków nieautentycznych przychodzi z zewnątrz. Jednak gdy rozważymy to dokładniej, okaże się, że również w pismach Benjamina pozycja fotografii jest bardziej skomplikowana. Z jednej strony filozof mówi z pewnością o związanej z masowością postępującą ikonicznością kultury, czego konsekwencji moglibyśmy się doszukać w postępującym braku znaczenia obrazów (które pozbawione aury, a więc sfery symbolicznej, nie znaczą); z drugiej jednak strony, *Mała historia fotografii* wyrasta z fascynacji indeksalnym, naturalnym związkiem z rzeczywistością. Potwierdza się tutaj, że również dyskurs wokół fotograficznej reprezentacji jest polityką reprezentacji fotografii. Wydaje się więc, że Tagg wpada we własne sidła. Pisząc o fotografii, która pełni funkcję „dowodu na istnienie” i eliminując „skomplikowane więzy przyczynowe” istniejące w fotografii, pozbawia ją jednocześnie tej wartości dowodowej, której się domaga. Ikon nie mówi nic ponad to, że wykazuje przypadkowe podobieństwo, dopiero indeks potwierdza fizyczny związek przedmiotu i znaku. Bez Barthes’owskiego mitu naturalności obrazu fotografia nie ma wartości dowodowej. Nie może ani potwierdzić, ani zanegować żadnego obrazu.

<sup>57</sup> J. Tagg, *The Burden of Representation*, dz. cyt., s. 3.



Marek Noniewicz, bez tytułu, 2010

Fotografia bezpośrednia na papierze solnym. Technika Talbotowska – obraz „sam” objawia się przed naszymi oczyma.

## II. Od ikonu do symbolu – wytwarzanie znaczenia w fotografii

Zacznijmy od powtórzenia założenia uczynionego na początku tej części. Powiedzieliśmy, że aby zrozumieć na czym polega reprezentacja fotograficzna, należałoby najpierw zdefiniować pojęcie znaku i odnieść je do obrazu. Znak ikoniczny<sup>58</sup>, zawiera pewne potencjalne znaczenia. Rozpoznajemy coś, co „być może” ma znaczenie. Owo „być może” kieruje znak ku przyszłości. Projektuje charakter znaczenia, które się pojawi, lecz o nim nie przesądza. Ikon nie jest jeszcze ostatecznie określony swoim przedmiotowym odniesieniem. Na drugim biegunie znajduje się znak indeksalny, zdeterminowany związkiem natury fizycznej, „tym, co jest”. Ów związek wiąże go z przeszłością, mówi nam o relacji nie tylko projektowanej, lecz już potwierdzonej. Indeksalność przywiązuje unoszące się znaczenia na powrót do konkretnego – do rzeczywistości fizycznej. Jednocześnie, ponieważ indeksalność wraz z ikonizacją fundują pewną relację symboliczną, otaczający nas dematerializujący się świat odzyskuje fizyczny, materialny wymiar.

Jak staram się tu pokazać, w praktyce fotograficznej staje się to możliwe dzięki „postępowaniu przeciw programowi kamery” – przeciw dyspozytywowi skonstruowanemu po to, by uzyskać uniwersalizowany, potencjalnie w niej zawarty obraz świata. Fotografia bezobiektywowa pozwala wypuklić te cechy obrazu fotograficznego, które w typowym aparacie fotograficznym zostają odsunięte na margines (przez skierowanie uwagi na technologiczną konstrukcję kamery). Wycofując się ze znaczeń, które przypisała jej nowoczesność, fotografia otworkowa wraca do pierwotnego, dziewiętnastowiecznego rozpoznania, które wskazywało na jej cechy naturalne, przede wszystkim na związek z działaniem światła.

### 1. Imprint

William Henry Fox Talbot w roku 1840 pisał:

Prezentowane prace zostały odcisnięte za pośrednictwem samego światła, bez jakiegokolwiek pomocy ołówka artysty. Są obrazami słońca, nie zaś, jak ktoś mógłby pomyśleć, imitującymi grawiurami<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Pamiętajmy, iż używając określenia „znak ikoniczny” czy też „znak indeksalny” nie odnosimy ich do autentycznej triady znakowej, a jedynie do zdegenerowanego związku diadycznego.

<sup>59</sup> W.H.F. Talbot, za: J. Snyder, *Inventing Photography...*, dz. cyt., s. 4.

Opis Talbota odnosił się do technik bezpośrednich, takich jak fotogram. Obiekty fotografowane kładziono na materiale światłoczułym i poddawano działaniu światła. Zauważmy, że ten „wyrysowany przez naturę” obraz powstawał bez pośrednictwa maszyny. Stanowił zatem bezpośredni *imprint*, mówiąc inaczej, odcisk światła w chemicznym podłożu. Obrazy tego typu często porównuje się do „chusty Weroniki”. Również Talbot podkreślał w nich wątek „mistycznego automatyzmu”, który pozwala naturze „samej” rysować. Podkreślmy, że według tego pioniera fotografii uzyskane przez niego obrazy nie są „imitacjami”, lecz wizerunkami prawdziwymi. Na jakich przesłankach opierał twórca swoje przekonanie? Czym, w jego rozumieniu, różniłaby się „imitacja” od wizerunku prawdziwego, od *vera eikon*?

Powróćmy na chwilę do opisanego w drugim rozdziale empiryczno-romantycznego splotu przekonań protofotografów. Jak pamiętamy, według nich urządzenia optyczne pozwalają widzieć świat rzeczywisty. Co to znaczy? Charakterystyczne, że chociaż obraz jest zapośredniczony urządzeniem, to o jego rzeczywistości poświadcza fakt, iż pokazywany jest świat istniejący poza ludzkim okiem. Imitacja udawałaby rzeczywistość, nią samą nie będąc (na przykład obraz iluzjonistyczny przedstawiający widok za oknem udaje realny z niego widok). W takim ujęciu obraz „prawdziwy” niczego nie udaje, zachowuje bowiem „bezpośredni” (podkreślmy to słowo) związek z rzeczywistością. Bezpośredniość odnosi się tu zatem do świata pozostającego niejako na zewnątrz człowieka, niezależnie od jego obecności. Zauważmy jednak, iż to wczesnofotograficzne rozumienie pojęcia „bezpośredniości” znacznie się różni od sposobu, w jaki ujmuje je Peirce. Filozof, mianowicie, wiąże „bezpośredniość” ze światem znaków, podczas gdy protofotografowie odwołują się do świata empirycznego. Kiedy Peirce mówi o przedmiotach, odróżnia te, należące do materialnego świata od uczestniczących w procesie semiozy. Pierwsze są dla niego „zmediatyzowane”, drugie – bezpośrednie. Tymczasem fotograficzna bezpośredniość (tak jak mówi się o niej potocznie) odnosi się do świata naturalnego. Jeśli zastanowimy się nad tym dłużej, okaże się, że w kontekście poglądów Peirce’a, to co jest bezpośrednio dla fotografa, dla semiotyka będzie niebezpośrednie. Jak pamiętamy, semiotyka Peirce’a nie mówiła o „świecie w ogóle”, lecz o świecie znaków, zamieszkanym przez człowieka. Czy znaczyłoby to, że dla przedmiotów fizycznych nie ma miejsca w jego koncepcji? Tak nie jest. Peirce znalazł w swoim systemie miejsce również dla nich. Nazwał je przedmiotami realnymi lub dynamicznymi.

Przez przedmiot – pisał filozof – rozumiem to, o czym możemy myśleć, czyli to, o czym możemy mówić. Przez przedmiot realny rozumiem to, o czym prawda jest niezależna od tego, co o nim myślimy<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, dz. cyt., s. 59.

Dla Peirce'a umysł ma dostęp do przedmiotów dynamicznych jedynie pośrednio. Umysł komunikuje się ze światem dzięki pośrednictwu znaków. Owym pośrednikiem zatem – mediacją – będą znaki. O świecie realnym nie mogę się wypowiadać, ponieważ nie wiem o nim niczego ponad to, czego dostarcza mi moja interpretacja dostępna mi dzięki pośrednictwu mojego umysłu. Jeśli zaś ze znakami, a nie z przedmiotami fizycznymi obcuje umysł, to znaki właśnie będą bezpośrednio.

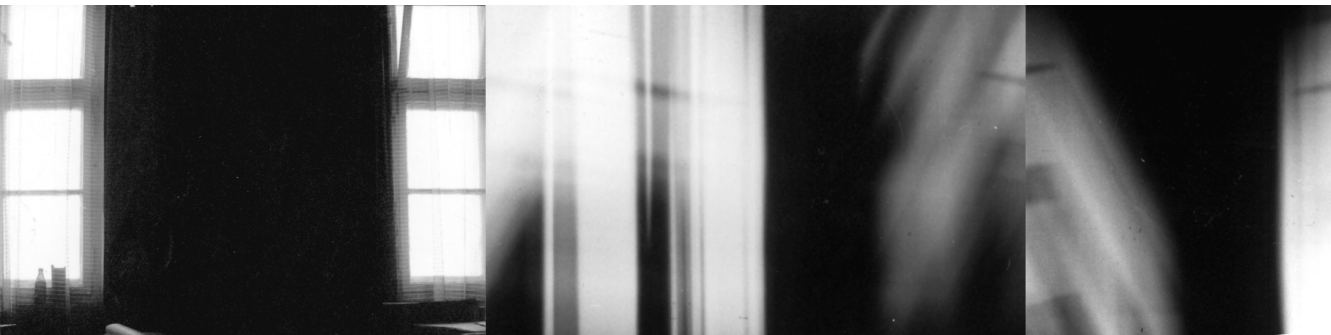
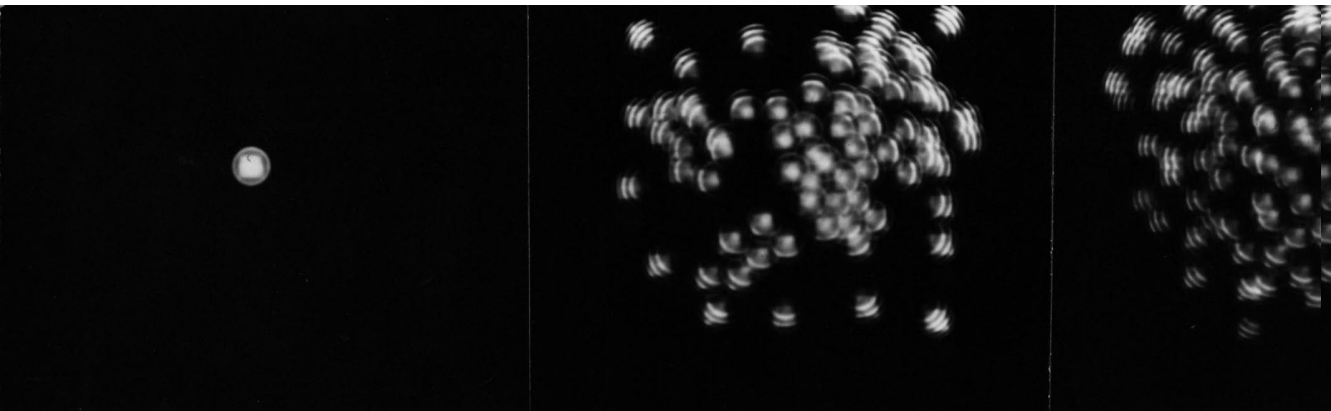
Skoro przedmioty świata zewnętrznego istnieją niezależnie ode mnie, i dlatego nie mogę o nich mówić, to jak w myśl semiotyki Peirce'a możliwa byłaby analiza fotografii, wskazującej na rzeczywistość empiryczną? Tradycyjnie przecież, inaczej niż w semiotyce, w tekstach o fotografii podkreśla się, że realność opisuje fizyczne wymiary i kształty. To z tą właśnie fizyczną realnością wiąże się bezpośrednio fotograficzne doświadczenie. Tymczasem idąc za myślą Peirce'a, można by powiedzieć, że to wytwór myśli, przeciwstawiony prawdziwemu obrazowi uzyskanemu dzięki „rysunkowi natury”, stanowiłby rzeczywistą bezpośredniość. Myśl pozwala bowiem na upojęciwienie, zmediatyzowanie świata, które w obrazie bezpośrednim jest niemożliwe. Techniki bezpośrednie, do których zaliczam również fotografię bezobiektywową wykorzystującą charakter fotograficznego *imprintu*, ujawniają tę dwoistość niezwykle silnie. Pozwalają skupić się na procesie, w którym fotograficzna bezpośredniość staje się semiotyczną bezpośredniością pojęcia.

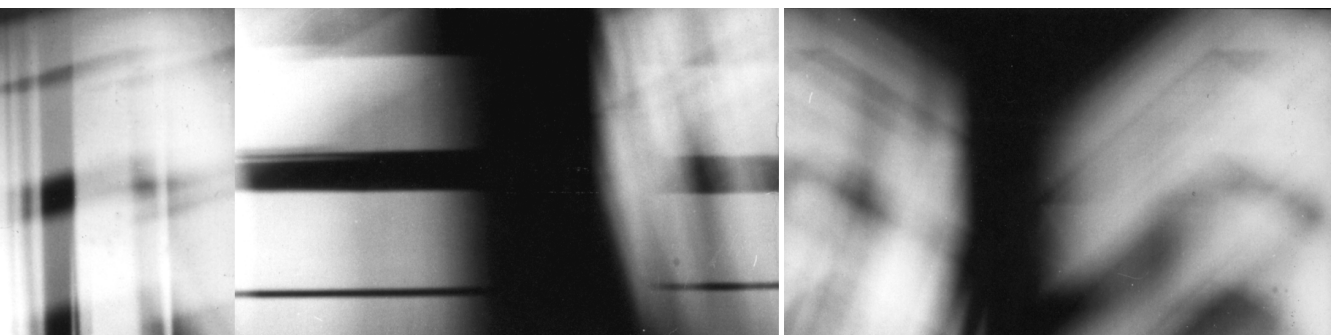
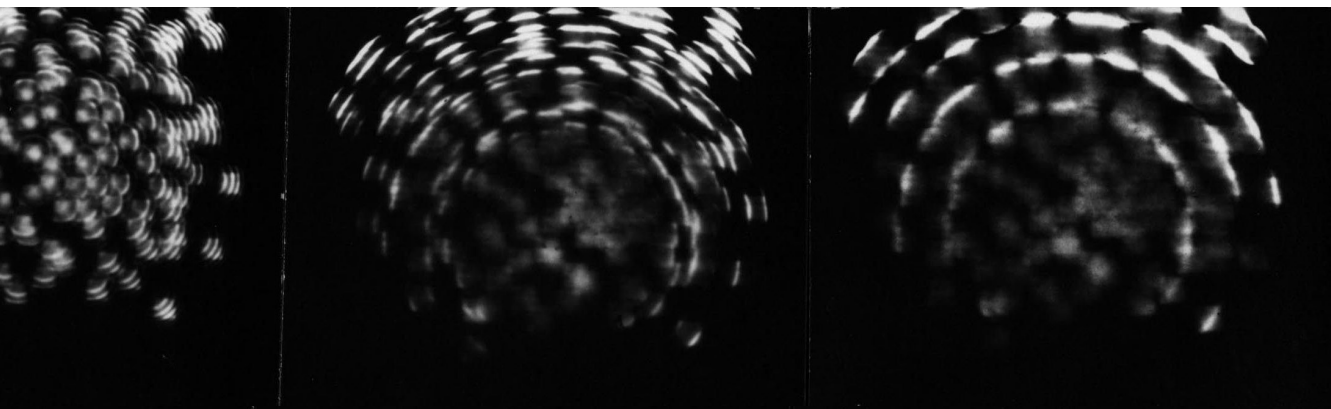
## 2. Podobieństwo

Spróbujmy zastosować intuicje Peirce'a do analizy konkretnych przykładów. Dwa cykle fotografii Pawła Borkowskiego stanowią dwie odmienne analizy światła dokonane różnymi kamerami. W pierwszej obiektyw zastąpiły regularne, owalne otworki, w drugiej – podłużne szczeliny. Pierwszy obraz z każdej z serii to po prostu jasny punkt na czarnej płaszczyźnie, w którym można dopatrzeć się zarysu żarówki, ostatni stanowi powielenie tego samego punktu. Odpowiednio, w efekcie użycia kamery szczelinowej na pierwszym zdjęciu widzimy pojedynczą linię, na ostatnim zmnożenie linii. Co „widzę”? Abstrakcyjne kompozycje? Jednak wiem, że te abstrakcje nie są konstrukcjami umysłu jak obrazy Mondriana. Mogłabym je wziąć za takie, gdybym sądziła, że to rysunek. „Wiem” jednak, że to fotografia.

„Regularny postęp: raz, dwa, trzy [...]”<sup>61</sup> – już przywoływałam te słowa Peirce'a. W pracy Borkowskiego postęp polega nie tylko na stopniowym zwielokrotnianiu ilości jasnych punktów. Przede wszystkim chodzi tu o przechodzenie od ikonu do symbolu. Przez

<sup>61</sup> Peirce, za: H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, s. 67.





Paweł Borkowski, kamera otworkowa, 1978

Paweł Borkowski, kamera szczelinowa, 1978

Poprzez stopniowe zwiększanie ilości otworków (o kształcie koła lub szczeliny) uzyskuje się efekt zwielokrotniania zarejestrowanego obrazu. Każdy kolejny obraz powoduje zakłócenie w odbiorze rzeczywistości.

słowo „raz” rozumie ikon, przez „dwa” indeks, w „trzy” mieści się symbol. Postęp, nasze poznawanie przedstawianego przedmiotu, rozwija się od zauważenia obrazu, przez dostrzeżenie jego wskaźnikowej natury (czyli przedmiotowego odniesienia), aż po rozpoznanie przedmiotu, czyli przedstawionej rzeczywistości. Na tym ostatnim etapie znak zyskuje swoje wypełnienie. Już nie tylko denotuje przedmiot, lecz również stanowi jego konotację. Peirce’owski postęp nie zatrzymuje się na Trzecim czyli interpretancie. Kiedy znak się wypełnia i zaczyna „znaczyć”, zostaje uczyniony następny krok, w rezultacie którego powstaje kolejny znak. W obu cyklach Borkowskiego to, co Peirce nazywał terminem *likeness* (podobieństwo) zostaje zminimalizowane. Można bowiem stwierdzić, iż obraz na zdjęciu jest „niepodobny” do rzeczywistego. Natomiast relacja indeksalna zostaje uwypuklona. Wydawałoby się, że przedstawiona sytuacja nie jest niczym innym, jak tylko zapisem przyczyny – światła i efektu – obrazu. Chociaż obraz nie przypomina widoku świata naturalnego, to wiem, że to, co widzę należy do „odzwierciedleń” rzeczywistości. Skąd pochodzi moja pewność? Według Peirce’a *likeness* nie odnosi się do obrazu, lecz do pojęcia. Coś jest „takie jak”, ponieważ posiadam pewien obraz pojęcia. Również w analizowanym przypadku ikonizacja nie jest zawarta w „zdjętym widoku”, ale w pojęciu „fotografia”. Samo pojęcie jednak, nie wystarcza do tego, by widok znaczył. W znaku łączą się bowiem podobieństwo i doświadczenie świata empirycznego. Według Andreasa Müller-Pohle, którego poglądy przywoływałam w pierwszej części książki, właściwość odzwierciedlania w fotografii wykracza poza wizualne podobieństwo do przedmiotu – mówi o analogiczności medium wobec realnego świata.

U źródeł każdego zdjęcia tkwi wyobrażenie przebiegu światła między przedmiotem i jego fotograficznym odzwierciedleniem. Jest to relacja, którą spontanicznie odbieramy jako analogię – jako relację „zgodną z percepcją zmysłową”, „prawidłową” – gdyż dopasowuje się ona do naszych doświadczeń<sup>62</sup>.

Zgodnie z przytoczonym stwierdzeniem to, co już wiemy, co znamy, stanowi źródło wiarygodności. Możemy zatem powiedzieć, że relacja przedmiotu i obrazu oparta zostaje na fizycznym związku.

Określenie „doświadczenie” mieści w sobie nie tylko relacje dostępne nam za pomocą zmysłu wzroku, ale również innych zmysłów. Poza zdolnością rozpoznawania wyglądów zawiera także tę całą sferę, której nie możemy ująć rozumowo. Owa sfera zaś wiąże się z indeksalnym charakterem obrazu. To ta sfera, o której – jak pisał Peirce – nie potrafimy mówić, bo jeszcze nie stała się znakiem. Doświadczenie jest swoistym nałożeniem na siebie świadectw dostarczonych naszym zmysłom przez świat realny. Peirce takie świadectwo istniejące w naszej pamięci nazywał „złożoną fotografią” – nałożeniem na siebie elemen-

<sup>62</sup> A. Müller-Pohle, *Analogizacja...*, dz. cyt., s. 5.

tów różnych doświadczeń. Ich połączenie gwarantuje uformowanie znaku, zawierającego w sobie kolejne ich warstwy, niczym przezryste „kalki doświadczeń”. Obraz, który się formuje w ten sposób, fotograf nazwałby multiekspozycją.

Peirce opisuje proces nakładania na siebie obrazów następująco:

[...] biorąc, na przykład, uniwersalny wskaźnik selekcji, *cokolwiek*, możemy otrzymać ikon złożony z dwu, rodzaj złożenia dwu ikonów, w taki sposób, w jaki każdy obraz jest „złożoną fotografią” niezliczonych szczegółów. Nawet to, co nazywamy „momentalną fotografią”, zrobioną za pomocą kamery, jest efektem interwałów naświetleń liczniejszych niż piasek w morzu. Wybierzmy zatrzymany moment naświetlenia i nałożenie owo będzie reprezentować *ten* wśród innych warunków<sup>63</sup>.

Chociaż przytoczony fragment tekstu odnosi się do struktury myśli, to w nawiązaniu Peirce’a do „momentalnej fotografii” znajdujemy interesujące spostrzeżenie. Poprzez kolejne nałożenia na siebie ikonów (tych podobieństw, *likeness*) formuje się myślowy obraz, który dzięki indeksalnemu charakterowi nadaje znaczenie potencjalnym pojęciom. Fotografia będzie analogiczna do świata, ze względu na ten właśnie, znany z doświadczenia, związek. Potwierdzając istnienie „czegoś”, nie posiada jednak jednoznacznego znaczenia. Zgodnie z myślą Peirce’a, znaczenie jednego wycinka rzeczywistości staje się płynne, zależne od wyboru naszego umysłu. Dzieje się tak dzięki nakładaniu się kolejnych obrazów, podobieństw na to, co nazywamy znakiem.

Czy można by powiedzieć, że nasz sposób doznawania świata stanowi analogię procesu, w którym światło zostawia swój ślad na materiale światłoczułym? Gdyby przedstawiony obraz nie był zarejestrowany na emulsji światłoczułej, moglibyśmy mieć wątpliwości. Jednak materialność obiektu, potwierdzona przez nasze doświadczenie (bo wiemy, że mamy do czynienia ze zjawiskiem fizyczno-chemicznym) likwiduje nasze wątpliwości. Analogiczność fotografii oznacza dwie rzeczy: pierwszą – jest doświadczenie naszych zmysłów, bowiem przywykliśmy spostrzegać światło w taki sposób jak na fotografii; drugą stanowi sposób zapisu obrazu, „imprint” światła w podłożu. Czy to wystarczy, by fotografia mogła znaczyć? Gottfried Jäger, konstruktor skomplikowanego urządzenia do uzyskiwania „struktur otworkowych”<sup>64</sup>, zaprzecza istnieniu jakiegokolwiek enigmatyczności czy mistyki w fotografii. O swoich działaniach mówi: „Dążą do oświecenia i racjonalności [...] stanowią próbę uczynienia idei i form zrozumiałymi dla wszystkich w każdym momencie”<sup>65</sup>. W stwierdzeniu Jägera pobrzmiewa echo słów wypowiedzianych trzydzieści lat wcześniej. László Moholy-Nagy wówczas konstatował: „Dzisiaj fotografa [...] interesują [...]

<sup>63</sup> *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 21.

<sup>64</sup> W serii prac nazwanych *pinhole structures*.

<sup>65</sup> G. Jäger, *Pinhole structures*, dz. cyt., s. 22.

syntetycznie złożone sytuacje. Jego uwaga kieruje się raczej ku efektowi fotograficznemu niż ku samemu wydarzeniu<sup>66</sup>. Kontrolowanie „operacji” ma prowadzić do obiektywnego wizerunku świata. Jednak, budowanie dyspozytywu nie wystarcza, by dotrzeć do świata. Budowanie maszyny to bowiem konstruowanie kolejnej „przesłony”. Nawet metodyczna procedura nie potrafi zapewnić „powszechnej zrozumiałości” obrazu. Jäger, tymczasem, nadal pozostaje pod wpływem tego mitu naturalności, który sam krytykuje. Wierzy, że fotografia pokazuje coś, co będzie uniwersalne i niezmienne, co przekazuje prawdę świata. Pomimo tego, że stosuje technologię podporządkowaną współczesnej wiedzy, realizuje marzenie Foxa Talbota o „rysunku samej natury”. Można by pomyśleć, iż przekonanie o obiektywności wybranej metody i obiektywności świata Jägera zostaje potwierdzone przez ten sam mit, którego istnienie chce obalić. Rację ma Flusser, kiedy stwierdza, że nauka wytwarza swoją własną „magiczność”, zbudowaną wokół obrazu technicznego. Wracamy zatem znów do początkowego dylematu Talbota. Czy obraz uzyskany na płycie był zwierciadłem, w którym przegląda się natura, czy jej „podpisem” uczynionym w „niej samej”?

Przywołajmy raz jeszcze esej *Czytanie świata* Umberto Eco:

Wyobraźmy sobie – pisze autor – że posiadamy *zwierciadło zamrażające*. Odbity obraz zamraża się na powierzchni i pozostaje na niej również wtedy, gdy przedmiot już zniknie<sup>67</sup>.

Dla Eco podstawą zrównania w naszej wyobraźni fotografii i zwierciadła jest „pragmatyczne założenie”<sup>68</sup>, w myśl którego fotografia powinna „mówić prawdę”. Czy lustro mówi w istocie prawdę, chociaż tak zakładamy? Przecież odwraca obraz, odbite promienie świetlne powodują złudzenie obecności przedmiotu, którego nie ma tam, gdzie go widzimy. Fotografia nie jest zwierciadłem, ponieważ jest śladem. Tak też dalej ujmuje to Eco. Bliżej jej zatem do podpisu, do pozostawienia odcisku światła, nie zaś jego odbicia. We fragmencie poświęconym fotografii Eco toczy spór w rzeczy samej nie o lustrzaność odbicia, lecz o prawdziwość obrazu. Zatrzymajmy się tu na moment. Co w fotografii miałoby być prawdziwym obrazem?

W fotografiach Borkowskiego zmultiplikowany zostaje ten sam „obiekt”, ten sam promień światła. W efekcie jednak otrzymujemy wiele jego obrazów, wiele jego wersji. Która z nich pokazuje „prawdziwy” obraz świata? Nie potrafimy tego rozstrzygnąć. Wszystkie wydają się nam „prawdopodobne”. Tak jak w przypadku, w którym mówiliśmy o „podobieństwie” w rozumieniu Peirce’a, ono samo nie potwierdzało istnienia fizycznego świata. Zachodziła tam jedynie relacja mimetyczna.

<sup>66</sup> L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, dz. cyt., s. 209.

<sup>67</sup> U. Eco, *Czytanie świata*, dz. cyt., s. 96.

<sup>68</sup> Tamże.

*Mimesis* – pisała Julia Kristeva w *Revolucji w języku poetyckim* – jest, ujmując dokładnie, konstrukcją przedmiotu, w odniesieniu nie do prawdy, lecz *prawdopodobieństwa*, aż do obszaru, w którym obiekt jest usytuowany jako taki (już wydzielony, lecz jeszcze nie denotowany)<sup>69</sup>.

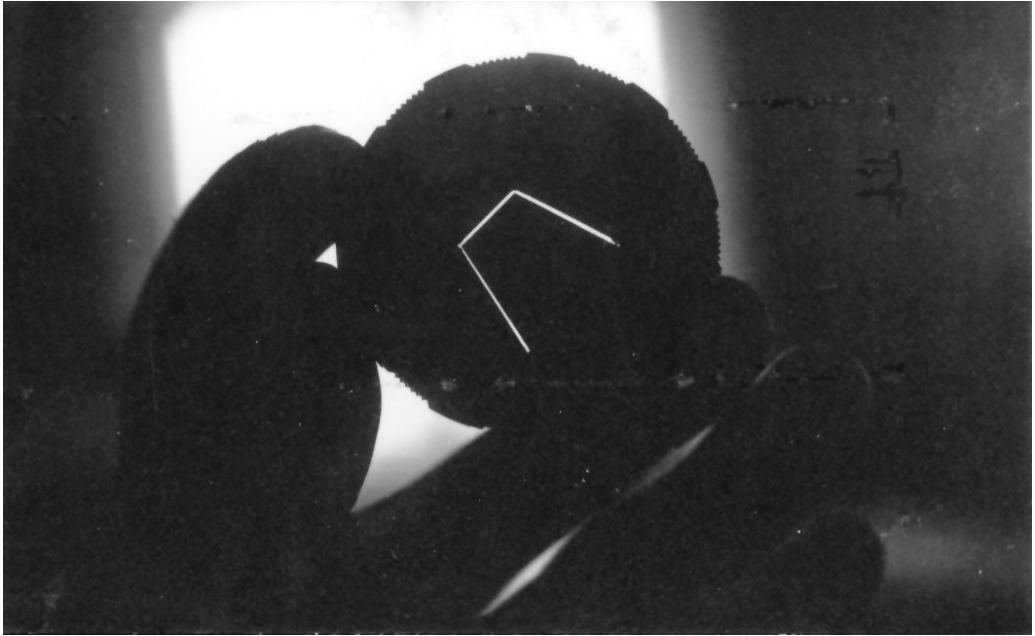
Chociaż Kristeva pisała powyższe słowa w odniesieniu do języka, to zauważmy, że również kiedy zastosujemy je do obrazu, będą określać jedną z istotnych cech *mimesis*. Naśladowanie bowiem odnosi się jedynie do najbardziej zewnętrznej charakterystyki obrazu, do widoku „zdejmowanego” przedmiotu. Czy można naśladować znaczenie obrazu? Czyż wierne fotograficzne odtworzenie widoku, nie poświadcza prawdy? Tymczasem coraz częściej okazuje się, że przedmiot odwzorowany zbyt realistycznie, „jak żywy” traktujemy jako nieprawdziwy, zaś obraz, który nie jest podobny, lecz posiada znamiona prawdziwości, jest dla nas rzeczywistym.

Nasze traktowanie „fotograficznej wierności” się zmienia. Jeszcze w XIX wieku pogląd, zgodny z którym zdjęcie to tylko powierzchnia, kazał dziewiętnastowiecznym spektatorom fotografii mówić na widok fotografii Muybridge’a: „To nie prawda! Oko tak nie widzi”. Również wtedy, kiedy patrzę na realizacje otworkowe Borkowskiego czy Jägera, muszę przyznać, iż moje oko spostrzega całą sytuację inaczej niż kamera otworkowa artysty. Ponieważ nauczono nas wiary w obiektywność praw nauki, wartość prawdy przypisujemy raczej widzeniu maszyny. Co dzieje się z pretensjami fotografii do prawdziwości obrazu, jeśli postępuje się „przeciw programowi”?

Rezygnujemy wtedy z pewności, którą zapewniają przewidywalne zasady powstawania obrazu. Okazuje się, że opracowanie metody uzyskiwania obrazów nie wystarcza do opanowania rzeczywistości. Działanie takie realizuje jedynie pewne domniemanie co do rodzaju jej natury (także Jäger w istocie stwarza tylko pewną potencjalną sytuację i pozwala jej się dokonać). W tym przypuszczeniu ukrywa się ów „mit o fotografii”, z którego nie możemy się wyzwolić. I w tym micie zostaje utrwalone nasze rozumienie fotograficznego znaku. Kiedy czytam słowa Müller-Pohlego, że w fotografii nawiązana zostaje „relacja, którą spontanicznie odbieramy jako analogię – jako relację «zgodną z percepcją zmysłową», «prawidłową» – gdyż dopasowuje się ona do naszych doświadczeń”<sup>70</sup>, to dowiaduję się, iż nasze doświadczenie nie wymaga odwołania się do „podobieństwa”, a jedynie do „przybliżenia” wyglądu. Nie muszę posiadać dokładnego odwzorowania wyglądu, bowiem potwierdzi ją nasze doświadczenie odsyłające nas ku światłu. Wiem o tym, że patrzę na obraz, który pochodzi ze świata „poza mną”, ze świata przedmiotów realnych. Mit o naturalności fotografii zawiera przekonanie, iż to, co się dokonuje w obserwowanym procesie, odby-

<sup>69</sup> J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, w: *The Kristeva Reader*, red. T. Moi, Basil Blackwell Ltd., Oxford 1987, s. 109.

<sup>70</sup> A. Müller-Pohle, *Analogizacja...*, dz. cyt., s. 5.



Paweł Borkowski, Otwór szczelinowej kamery, 1978

Wystarczy zmienić kształt otworu, przez które wpada promień światła, by zmienić kształt reprezentacji rzeczywistości. Obraz przestaje przypominać to, do czego przyzwyczail nas ludzki zmysł wzroku.

wa się poza nami. Przybywa z zewnątrz, z promienia światła. Wydaje się nam, że potrafimy przewidzieć zdarzenia. Możemy tylko, zgodnie z Peirce’owską zasadą abdukcji, zgadywać. Znamy skutek (fotografia) i zasadę (fizyczne i chemiczne prawa), nie znając przyczyny obrazu. Nie wiem, co przywołuje obraz. I to zdarzenie, znajdujące się u podstaw obrazu, jest czymś nieoczekiwanym.

### 3. Promień światła

Na wybranych przeze mnie fotografiach widzimy tylko promień światła. Nie ma cieni postaci ani zarysu przedmiotów, których przywykliśmy szukać na zdjęciu. Nie ma obrazu materialności. Czy to znaczy, że te zdjęcia nie pokazują obrazu świata? Chociaż fotografia jest konkretnym wskaźnikiem jednoznacznie odsyłającym do przedmiotu – jak „każdy obiekt bezpośredniego doświadczenia, który dostarcza informacji o danym konkretnym przedmiocie”<sup>71</sup> – to nie dostarcza nam ona informacji o rzeczach przedstawionych. Uważając tak, myliliśmyby znak z jego odniesieniem. Jedynym przedmiotem, o którym nas informuje fotografia, jest światło. „Dzieje się tak, ponieważ to, co obserwujemy jako środek przekazu, jest rzeczywiście wywołane przyczyną, którą poprzez ten znak odczytujemy”<sup>72</sup>. Zdjęcie, papier pokryty światłoczułą emulsją jest nośnikiem znaku, tak jak może nim być piasek, na którym pozostał odcisk stopy.

Co stanowi zatem przyczynę fotografii, na którą wskazuje *imprint* emulsji? Nie będzie nim, jak moglibyśmy naiwnie uważać, sfotografowany przedmiot, lecz światło, które reakcję wywołało. Czyżby więc konsekwencje mojego myślenia prowadziły do tak mało odkrywczego wniosku, że „wszystko przez światło”? Zapytajcie każdego fotografa, on wie to dobrze bez semiotycznych systemów, logiki, dociekań. Wystarczy zastanowić się nad nazwą: „fotografia”. Jeśli jednak byłoby to takie proste, to skąd to całe zamieszanie wokół fotografii, nazywanie jej obrazami natury czy „wizerunkami przedmiotu”? Problem w tym, że sama relacja zachodząca pomiędzy światłem i jego odciskiem na materiale światłoczułym odnosi się jedynie do liczb określających natężenie światła i stopień czułości emulsji. Taka relacja nie może mówić o znaczeniu obrazu. Czy wobec tego reprezentuje rzeczywistość?

László Moholy-Nagy w *Vision in Motion* pisał:

[...] obraz bezkamerowy (fotogram) może być rozumiany jako wizja w ruchu, jako że jest wykresem ruchu światła, spotkaniem czaso-przestrzennego kontinuum, którym fotogram jest dosłownie<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings. Volume 1*, dz. cyt., s. 226.

<sup>72</sup> Tamże.

<sup>73</sup> L. Moholy-Nagy, *Vision in motion*, dz. cyt, s. 209.

Fotogram pozwala zetknąć się wyrysowanej przez światło przestrzeni w pewnym czasie, lecz nie nadaje mu znaczenia. Przypomnijmy jednak, Moholy nie szukał znaczeń świata. Dążył raczej do celu przeciwnego: oczyszczał obraz z przypadkowości świata, redukując znak do zapisu przyczyny. Ukazując czystą energię świata, czynił z fotografii narzędzie badawcze, miernik natężenia. Analizując jego działanie w terminach semiotyki Peirce'a, powiedziałabym, iż jest to indeks zachowujący cechy ikonu (diagram światła). Tym samym fotogramy stanowią jedynie części znaku. Czy mogą stać się znakami?

Fotogramy, tak jak chce je widzieć Moholy-Nagy, stają się czymś analogicznym do przykładu, którym posługuje się Peirce w *The Categories Defended*. Filozof opisuje tam mapę, która jako żywo przypomina *Mapę Cesarstwa*, przywołaną przez Borgesa. Mapa pokrywa każdy fragment powierzchni kraju, przedstawia każde ziarenko piasku i każdą szczelinę ziemi.

Zatem na mapie pokazane jest wszystko – pisał – każda grudka ziemi kraju, a ponieważ mapa leży na powierzchni ziemi, również sama mapa zostanie na niej sportretowana, i w tej mapie mapy wszystko na powierzchni kraju może być rozpoznane, włączając w to samą mapę z mapą mapy w jej granicach. Zatem będzie to mapa w mapie mapy i tamtej mapie mapy mapa mapy i tak *ad finitum*<sup>74</sup>.

Zastanówmy się. Oto każda kolejna mapa odnosi się do następnej i do samej siebie. Jest zatem reprezentacją reprezentacji reprezentacji... Mapa Cesarstwa powtarzająca Cesarstwo (czy diagram światła powtarzający światło) jest samo-reprezentacją, powtórzeniem samej siebie i jako taka nie może znaczyć, może tylko w nieskończoność się powiełać. Podstawowa zasada Peirce'owskiej semiozy zostaje zachwiana: znaki nie mogą odsyłać do innych znaków, odsyłając tylko do siebie. Podobnie fotogram powtarzając światło, powtarza sam siebie. Nic nie znaczy, znaczenie jest bowiem czynnikiem dodanym, elementem przychodzącym z zewnątrz, z interpretującego umysłu. To my, zapisanemu w zdjęciu światłu, przypisujemy znaczenia.

„Trzeci element” Peirce'a, reprezentacja zakładająca ruch i przemieszczenie zostają jak gdyby uwięzione w rysunku światła. Jaka siła może uwolnić światło z rysunku diagramu? Sięgnijmy do innej lektury, do *The vision machine* Paula Virilio. Autor opisuje tam pewną właściwość, która łączy ze sobą dwa rodzaje ludzkiej działalności: *techné* i *poiesis*. Nazywa ją „ruchem w działaniu”<sup>75</sup>. Działanie, *poiesis* wyparte w logocentrycznej myśli Zachodu przez statyczne *mimesis*, naśladowanie tego, co jest, posiada zdolność „odsyłania do czego innego”. W *poiesis* świat nieustannie się wytwarza, zdarza. To nieustanna podróż i zmiana miejsca. Dla Virilio *techné* (know how) i *poiesis* (działanie) stworzyły „okręt” kultury Zachodu.

<sup>74</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., ss. 161-162.

<sup>75</sup> P. Virilio, *The vision machine*, dz. cyt., ss. 27-28.

Okręt określa inną siłę, w obliczu której wzrasta: siłę niezbadanej strony wiedzy technicznej, poetykę wędrówki, niespodziewanego, wraków, które nie istniały póki istniał okręt...<sup>76</sup>

To nie z nieruchomego obrazu, nie z punktu widzenia i wykresu perspektywy powstaje nauka i sztuka, ale z nieoczekiwanego, z katastrof morskich i przypadków.

Czy tę zdolność przemieszczania jest zdolna wyrazić fotografia – nowoczesny wynalazek służący do zatrzymywania rzeczywistości? Gdyby nie było elementu działania, gdyby „okręt” Talbota, Niépce’a, Daguerre’a nie rozbijał się o „rafy” niepowodzeń, nie byłoby fotografii. Dlaczego więc, odkąd jej technologia została opracowana, mamy tylko wypełniać jej zasady? Każde zdjęcie stanowi eksperyment, jest oczekiwaniem na to, co się stanie. Tak czekał Strindberg, pisząc: „zatrzymałem się, zadziwiony zmiennością niezmiennych praw natury...”<sup>77</sup>. Fotografia nie zatrzymuje, ale pozwala rzeczywistości przepływać przez jej obraz. Nie naśladuje, lecz postępuje z nią krok w krok. Jeśli o fotografii mówi się, że jest sztuką zatrzymywania cieni, to dlatego, że światła zatrzymać się nie da.

Powróćmy do zdjęć, od których zaczęliśmy. Stopniowe zwielokrotnianie punktów opisuje proces. Jeśli powtórzę doświadczenie Goethego, jeśli kamerą obskurą uczynię moją gałkę oczną świetlny punkt, ku któremu skierowałam wzrok, zaczyna się podwajać, potrajać... Zaczyna wędrować i poruszać się. To samo zjawisko pokazuje w swoich cyklach fotograficznych Borkowski. To już nie zatrzymany obraz, lecz historia jego powstawania. Muszę zatem zrezygnować z jednego punktu widzenia, zastąpić *snapshot* stawianiem się. Podważam tu jednocześnie autorytet maszyny. Światło nie pada, tak po prostu, na emulsję, „fixując” jej obraz, lecz wskazuje poza siebie. Bierny, naśladujący świat obraz, zostanie popchnięty, zaczyna się poruszać. Działanie, *poiesis* decyduje o wylanianiu się znaczenia. Pamiętajmy jednak, że według Peirce’a, do którego tu powracam, znak tworzony jest przez trzy elementy: ikonę, indeks i symbol. Jeśli w świetle kryje się potencjalność istnienia obrazu, zaś w *imprincie* emulsji, świadectwo rzeczywistości, to co będzie Trzecim? Ku czemu kieruje nas promień światła?

## 4. Trzeci element

Pierwsze, Drugie i Trzecie – „regularny postęp” – nie mogą istnieć niezależnie od siebie. W *What is Sign* Peirce opisuje stosunki pomiędzy poszczególnymi elementami znaku następująco:

---

<sup>76</sup> Tamże.

<sup>77</sup> Za: J.E. Lündstrom, *Notes on ‘On the Action of Light in Photography...’*, dz. cyt., s. 19.

[...] w każdym myśleniu, posługujemy się mieszkanką *podobieństw, wskaźników* i *symboli*. Nie możemy obyć się bez żadnego z nich. Cały kompleks może zostać nazwany *symbolem*; ponieważ jego symboliczny, żywy charakter tu przeważa. Metafora nie zawsze do pogardzenia: ponieważ człowiek może być nazwany kompozycją żywych tkanek, fragmentów paznokci, zębów, włosów i kości, które są mu niezbędne, ustają przechodząc w procesy metabolizmu, konstytuujące życie, i są w jego ciele płyny, które jednak nie są żywe. Teraz, zastosujmy, używane w rozumowaniu wskaźniki do twardych części jego ciała; i podobieństwa do krwi; jedno wiąże nas twardo z rzeczywistością, drugie z szybkimi zmianami dostarczającymi pożywienia najważniejszemu ciału myśli<sup>78</sup>.

Peirce wyklada strukturę znaku nieautentycznego, zestawiając go z organizmem człowieka. Zauważmy, że to, co jest jego ciałem – podobieństwa i wskaźniki nie świadczą jeszcze o człowieczeństwie. Do procesów metabolicznych dodać należy jeszcze procesy symboliczne – procesy myślowe. Metafora, użyta przez Peirce'a, nabiera szczególnej wymowy w kontekście refleksji przeciwstawiającej ludzkie ciało maszynie. Kiedy Jean-François Lyotard w jednym ze swoich esejów pytał: „czy myśl może działać bez ciała?”<sup>79</sup>, porównywał związek myśli i ciała do *hardware* (urządzeń) komputera i *software* (oprogramowania). Czym byłby sam komputer bez programu? Bezużyteczną w pewnym sensie martwą, maszyną. Czym byłby program bez możliwości jego urzeczywistnienia? Jego potencjalne istnienie nie miałoby znaczenia. Również w interpretacjach rzeczywistości wirtualnej (Michael Heim, Georges Teysot), chociaż ciało biologiczne wydaje się być nieistotne wobec swojego wirtualnego awatara, to kiedy zostanie ono unicestwione, zniknie także ciało wirtualne<sup>80</sup>.

Porównanie zastosowane przez filozofa ma swoje konsekwencje w przedstawianej tu interpretacji fotografii. Indeks zostaje przyrównany do paznokci, kości, zębów, do tych „twardych” części ciała, które rozkładowi ulegają najtrudniej, zaś ikony do napędzającej ciało, przepływającej przez nie krwi. Fotografia, zajmująca w systemie Peirce'a miejsce wśród innych indeksów, należy do owych „części twardych”, wiążących nas z rzeczywistością, lecz obraz na niej zarejestrowany należy do tego, co przepływa, wprowadzając obraz fotograficzny w ruch. Fotografia to więcej niż *imprint*, to także ślad. Kości, zęby, włosy pozostają, mogą zostać odkryte jako znaleziska wśród wykopalisk. Mette Sandbye pisze: „Wobec fotografii stajemy się archeologami”<sup>81</sup>. Archeologiczna działalność zaś prowadzi nas ku przeszłości, ku wytwarzaniu znaków ze znaków, ku przetwarzaniu i odtwarzaniu

<sup>78</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 10.

<sup>79</sup> J-F. Lyotard, *The Inhuman*, przeł. G. Bennington, R. Bowry, Polity Press, Cambridge 1991, s. 9.

<sup>80</sup> Zob. M. Heim, *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford University Press, Oxford 1993. Podobny problem omawiam w tekście *Entropia. Piękno fotografii*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 2(28).

<sup>81</sup> M. Sandbye, *Photographic Anamnesia: The Past in the Present*, w: *Symbolic Imprints: essays on photography and visual culture*, red. L.K. Bartelsen, R. Gode, M. Sandbye, Aarhus University Press, Aarhus 1999, s. 185.

tego, co się zdarzyło. Odtwarzanie jest związane z przyszłością, z zakładanym archeologicznym odkryciem – nadzieją, że coś się znajdzie. Kiedy więc w pierwszej części tego rozdziału pisałam, że semioza jest tym, co jest skierowane w przeszłość, bo każda kolejna myśl wynika z poprzedniej, lecz równocześnie zawiera w sobie potencjalność wytwarzania nowych myśli, to w przypadku fotografii mam podobne nastawienie. Biorę ją do ręki, bo chcę zobaczyć coś, co jeszcze jest nieobecne, a czego przeczucia dostarcza mi fotografia.

W metaforze Peirce'a znak może funkcjonować jedynie jako powiązanie elementów, jako współdziałanie wszystkich organów ciała. Czy będzie nadużyciem, jeśli powiem, że w tym „organizmie” znaku indeks jest tym elementem, który wiąże znak z przeszłością? Dla fotografii to stwierdzenie jest fundamentalne. Jeśli bowiem indeks jest śladem i zawiera w sobie to, co było rzeczywistością, to poszukiwanym przeze mnie trzecim elementem, symbolem, który połączy fotograficzny znak w całość, będzie pamięć. Dzięki mediacji pamięci potencjalność ikony może zostać powiązana ze śladem indeksu. Interpretacja pamięci sprawia, że obrazy i pojęcia, nieruchome dotąd, zostają wprawione w ruch, zaczynają wędrować. W jakiś sposób, niebezpośrednio, tak też traktuje pamięć Peirce. W liście do Lady Welby z grudnia 1908 roku pisał:

Znak przedstawia się we własnej postaci w Umyśle swojego Interpretatora. Mamy trzy całkowicie różne sposoby, za pomocą których Obiekty przedstawiają się umysłowi: w pierwszym, w nich samych. To znaczy Uczucia są obecne. [...]. W drugim, w sensie przeciwstawienia się czymś Usiłowaniom, w czymś powstrzymującym od otwarcia drzwi na oścież; co jest znane jednostce przez nagły szok, element Niespodzianki, w każdym Doświadczeniu, które je wywołuje *sui generis*. W trzecim, które jest przechowane w czyjejś Pamięci; Znajome i jako takie, Ogólne<sup>82</sup>.

Nie pomyliłam się zatem, odczytując Trzeci jako pamięć. W jej magazynie przechowywane są symbole tego, czym stanie się znak, jeśli tylko natrafi na „kość”, z której będzie mogła je rozszyfrować. Wytwarzanie znaczeń fotografii jest anamnezą, przypominaniem tego, co zostało zapomniane i czeka teraz na swoje odkrycie.

Kiedy zatem analizujemy analogiczny charakter fotografii, o którym pisał Müller-Pohle, to nawiązujemy zarazem do trzeciego elementu Peirce'a. Doświadczenie, element niespodzianki (czy też przypadku) został zapamiętany przez fotograficzną kliszę, lecz już wcześniej to samo doświadczenie zostało „wdrukowane” w nas samych. Jeśli teraz postrzegamy coś jako rzeczywiste, to dzieje się tak dlatego, ponieważ owo doświadczenie może zostać obudzone. Wybierzmy inne zdjęcie. Zrobione, tak jak zdjęcia Strindberga, „wbrew regułom”: pod światło. Obraz przedstawia scenę w ogrodzie, popularne zdarzenie, które mogło stać się udziałem każdego. W tym obrazie zostaje założona możliwość powrotu do

<sup>82</sup> Wielkie litery za tekstem oryginalnym, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 483.

owego zdarzenia poprzez indeks. Światło zdejmuje „kalki” obrazów nie jak w „momentalnej fotografii”, o której pisał Peirce, lecz powoli wtłacza czas w emulsję, pozwalając promieniowi dotykać jej ziaren. Co symbolizuje ten obraz? Wykopalisko archeologiczne naszej pamięci, odtwarza obraz z kości fotografii.

Dla Giuliany Bruno „fotografia jest pamięcią [...]. W epoce postmodernizmu wspomnienia nie są już Proustowskimi magdalenkami, lecz fotografiami”<sup>83</sup>. Fotografia ma charakter dowodu, świadectwa zbudowanego na podstawie pewnej analogii między moim doświadczeniem i wiedzą o świecie. Obraz przywraca pamięć, bo kiedyś mogliśmy widzieć podobną scenę lub tylko o niej czytać. Owo wspomnienie mogłoby zaczynać się następująco: „Alicja siedziała na brzegu obok siostry i była bardzo znużona tym, że zupełnie nie ma co robić”<sup>84</sup>. Równie dobrze można by rozpocząć:

Poważna niepewność, że każdym razem kiedy myśl czuje się wyprzedzona przez siebie samą; kiedy ona, poszukiwaczka, jest zarazem tajemnym krajem, w którym ma szukać i gdzie cały jej aparat nie zda się na nic. Szukać? – nie tylko: tworzyć. Jest w obliczu czegoś, co jeszcze nie jest i co jedynie ona może zrealizować, a potem wciągnąć w swoje światło<sup>85</sup>.

Za każdym razem powstaje inna opowieść. To, co przeżywa Carroll czy Proust, jest wracaniem do „kości” obrazu. Do czegoś, co można by porównać do przejrzystej kalki wspomnienia, do fotografii, zachowanej tylko w pamięci.

W fotografii pamięć pośredniczy pomiędzy ikoną a indeksem. To bowiem, że rozpoznajemy obrazy, a więc odnajdujemy ich znaczenie, pochodzi z odtworzenia relacji znanej nam z doświadczenia realnego świata. Interpretacja, co zostało już kilkakrotnie powiedziane, jest tu czymś zewnętrznym, przychodzącym od nas, z naszego „magazynu symboli”, w którym mieszają się nasze osobiste przeżycia z mitami kultury. Mediacja Trzeciego pośredniczy w relacji, która nie pochodzi z bezpośredniego doświadczenia oka. Dzięki temu fotografia, która powstała między materialem a światłem, poza nami, ma jednak dla nas (i tylko dla nas) znaczenie. Powstała poza nami, chociaż być może z naszego powodu. Fotografia reprezentuje więc wspomnienie. Z materialności fotografii, z niej jako indeksu światła wyrasta znaczenie najbardziej nieokreślone, wciąż puste i wypełniające się na nowo. Znaczenie wytwarzające się bez końca. Co jest przypominane? Słońce przenika przez liście, załamuje się na powierzchni obiektywu, jak pod moją półprzymkniętą powieką. Zrolowane skarpetki na pierwszym planie: ślad dzieciństwa i pamięć poobcieranych kolan. Do kogo należą statyczne ciała na ławce? Do rodziców czy przyjaciół? Czy potrzebuję Freuda, by

<sup>83</sup> G. Bruno, *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*, October 41 (Summer 1987), s. 73.

<sup>84</sup> L. Carroll, *Przygody Alicji w krainie czarów*, przeł. M. Słomczyński, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 13.

<sup>85</sup> M. Proust, *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński-Boy, PIW, Warszawa 1992, s. 47.



Wiktor Nowotka, fotografie otworkowe, 1989-1999

Obrazy zapamiętane, zobaczone.  
Bez symbolu triada znakowa jest niepełna, znak nie znaczy nic.

z tego obrazu móc wyczytać to, co mi bliskie i znane? Banalne przedmioty wskazujące na oczywiste rzeczy: „kurek na dachu wskazujący kierunek wiatru”, „zegar słoneczny wskazujący czas”. Indeksy nie są niczym niezwykłym, są „czymkolwiek”.

Cokolwiek przykuwa uwagę – pisal Peirce – jest wskaźnikiem. Cokolwiek zatrzymuje nas, jest *wskaźnikiem*, tak że wyznacza połączenie między dwiema częściami doświadczenia<sup>86</sup>.

Czyżby zatem obraz mógł jednak być indeksem? Czyżby cała moja analiza rozpadła się w gruzy? Przecież dotąd sądziłam, że w ikonie nie ma rzeczywistości, że obraz mnie zwodzi. Teraz w obrazie odnajduję własne wspomnienie. A jednak, gdyby to był rysunek, nie fotografia, nie uwierzyłabym mu.

„Wszystko, co przykuwa uwagę...” przypomina inne słowa: „*Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie (ale też uderza mnie, uciska)”<sup>87</sup> – czytamy u Rolanda Barthes’a. (Czy każde myślenie o fotografii doprowadzi do *Światła Obrazu*?). *Punctum* wskazuje na coś, co jest, co wiąże obraz ze znaczeniem. Barthes’owskie *punctum* to „skupienie uwagi” Peirce’a. To sygnał, który każe nam zatrzymać się. W sygnale, w *punctum* jeszcze nie ma słów. Jak pisze Barthes, tego „nakłucia” nie da się wypowiedzieć, można jedynie poczuć jak ból skaleczenia. Czy może istnieć bardziej realny indeks rzeczywistości niż rana? *Punctum* to przecież nic innego niż rana. „«Trauma» z greki oznacza ranę, jej łacińskim odpowiednikiem jest *punctum*”<sup>88</sup> – komentuje Barthes’a Victor Burgin. Ślad to znak pozostawiony w ciele. Rany, bólu nie mogę wypowiedzieć. Mogę jednak opisać ślad, który po niej pozostał. To nie obraz zatem wskazuje na rzeczywistość, lecz na to, co się za nim kryje i co zostało zastąpione w metonimicznej operacji.

W *Deaths of Roland Barthes* Derrida pisze, iż *punctum*:

należy [do studium – M.M.] bez należenia i jest w nim niemożliwe do umiejscowienia. Nigdy nie opisuje siebie w homogenicznej obiektywności obramowanej przestrzeni, lecz zamiast tego zamieszkuje, czy też raczej nawiedza<sup>89</sup>.

*Punctum* tak jak i indeks nie należy do kompozycji obrazu – do obszaru określonego przez Barthes’a jako *studium*. *Studium* bowiem jest tylko zasadą, pierwszym, tym co istnieje w umyśle i czeka tylko, by móc zaistnieć. Zaś indeks i *punctum* są tym, co się zdarza, są „niespodzianką”. Przychodzą więc „spoza” umysłu. Ich pojawienie się stanowi zdarzenie,

<sup>86</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 8.

<sup>87</sup> R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996, s. 47.

<sup>88</sup> V. Burgin, *Re-reading Camera Lucida*, w: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, London 1987, s. 86.

<sup>89</sup> J. Derrida, *The Deaths of Roland Barthes*, w: *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, red. Hugh Silverman, Routledge, New York 1988, s. 267.

dzięki któremu fotografia staje się „symbolicznym śladem”. Naraz okazuje się, że dyskurs toczący się wokół znaku dotyczy problemu poważniejszego, w gruncie rzeczy pyta o prawdę tego, co się zdarza. A właściwie o możliwość dotarcia do tej prawdy. O jej od-tworzenie, o powrót. A czymże innym miałyby być to odtwarzanie, jeśli nie semiozą?

## 5. Produkcja znaczeń

Wszystko, co napisałam dotąd, prowadzi do konkluzji, że celem fotografii nie jest wytworzenie znaku, lecz zbudowanie łańcucha znaczeń. Relacja, która w niej zachodzi, w fotografii ma więcej wspólnego z operacją symboliczną, z interpretacją niż z „przeniesieniem trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarową płaszczyznę”. „Obraz stworzony przez naturę na podobieństwo samej siebie”, żeby powrócić do tego pierwotnego, staroświeckiego określenia, został stworzony nie na podobieństwo natury, lecz według naszego o fotografii wyobrażenia. Wobec powyższego stwierdzenia można oponować, twierdząc, że przecież to, co widać na fotografii, jest widziane zarówno przeze mnie, jak i przez kogoś innego. Nie zapominajmy jednak, że w każdej fotografii zawarty jest obraz pewnego „modelowego oglądacza”, tak jak w każdym tekście drzemie „modelowy czytelnik”. Owo założenie jest istotne, bowiem obecność modelowego czytelnika gruntuje w istocie podstawy semiotyki<sup>90</sup>. Interpretacja jest czymś koniecznym, bo jak rozsądnie zauważa Merrel, to ludzie widzą, nie galki oczne i kamery<sup>91</sup>. Jeśli przyjmiemy za Peirce’em, że ów proces jest oparty na współpracy trzech czynników: „widzenia (pierwszego), widzenia jako (drugie) i widzenia, że (trzeci)”<sup>92</sup> to wyłączenie którejkolwiek części z triady powoduje w konsekwencji utratę wzroku.

W *The Nature of Meaning* Peirce stwierdzał: „Wydaje się naturalne, aby użyć słowa *znaczenie* dla oznaczenia zakładanego interpretanta symbolu”<sup>93</sup>. Nie interpretujemy ani ikonu, ani indeksu, lecz symbol, który z obu elementów został stworzony. Interpretujemy całość znaku. Ten zaś staje się rzeczywistym znakiem dopiero wtedy, gdy zostanie zinterpretowany, czyli stanie się znakiem dla następnego znaku. Relację, która w ten sposób się wytwarza, możemy nazwać semiozą. W tym sensie stanowi przekład czy też translację, jak

<sup>90</sup> Pisze o tym Wojciech Kalaga. Por. W. Kalaga, *Semioza. Ślad i głos*, w: *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Wyd. UŚ, Katowice 1985, ss. 20-25. Problem funkcji czytelnika w obrazie-tekście w perspektywie dekonstrukcji jest analizowany również w piątym rozdziale książki.

<sup>91</sup> F. Merrel, *Semiosis in the Postmodern Age*, dz. cyt., s. 47.

<sup>92</sup> Tamże, s. 50.

<sup>93</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 218.

to ujmuje Hanna Buczyńska-Garewicz. „Istotą semiozy – pisze – jest interpretacja polegająca na przekładzie jednego znaku na inny”<sup>94</sup>. W przypadku fotografii mamy do czynienia z przekładem kilkustopniowym: najpierw z określonego, rzeczywistego związku zachodzącego między elementami realnymi, zostaje zbudowany znak. W następnym kroku znak zostaje włączony w ciąg innych znaków. Dopiero wtedy powstaje relacja, którą można by nazwać semiozą. „Znaczenie” tej fotografii właściwie nie istnieje, bo zawsze jest regulowane przez odniesienia, przez interpretacje. Jest czymś, co nie jest stałe, ale wędrujące. Istnieje w tej sferze, którą Julia Kristeva nazywa „intertekstualnością”, a Jacques Derrida postrzega jako proces, który nie tylko nie ma końca, ale również nie ma początku. Przemieszczanie się „od znaku do znaku” to dla Derridy nic innego jak odnajdywanie różnic, ale zarazem dekonstrukcja podstawowego fundamentu nowoczesnej „metafizyki obecności”. Przywołane w pierwszej części tego rozdziału stwierdzenie Peirce’a, że reprezentacja samej siebie jest nonsensem, tylko potwierdza tę supozycję. Można tylko *re-prezentować*, odwoływać się do tego, co nieobecne.

Kiedy więc w cytowanym na początku tego rozdziału fragmencie Burgin umieszcza obok siebie Derridę i Peirce’a, to wyznacza w ten sposób perspektywę, która każe postrzegać fotografię w szczególny sposób. Nie widzi w medium formalistycznych obiektów estetycznych, lecz przede wszystkim dostrzega w nim istotny fragment komunikacji wizualnej wyznaczający pewną drogę myślenia o świecie. Wywołane przez fotografię „pomieszczenie znaku ze znaczeniem” wynikałoby z ambiwalencji fotografii, z jej mediowania pomiędzy dwiema sferami: materialną (jako przedmiot) i mentalną (jako przedmiot interpretacji). Jeśli więc „fotografie są bardzo pouczające”<sup>95</sup>, jak pisał Peirce, to jest tak dlatego, ponieważ mogą one wyrazić dwoistość naszego postrzegania, które chce dotknąć rzeczywistego świata, lecz nie może tego uczynić inaczej niż poprzez znaki. W semiozie kryje się nieustanne poszukiwanie Realnego, bezpośredniego doświadczenia. W ten sposób znaczenia produkują się jedne z drugich, a semioza nigdy się nie kończy. Napisałam „produkują się”, lecz przecież znaki nie są ani samopowielającą się matrycą, ani samouczącym się programem komputerowym. Ich „produkcja” nie może zaistnieć gdziekolwiek poza ludzkim umysłem. W gruncie rzeczy pytanie o semiotyczne wytwarzanie znaczeń dotyczy raczej opisu tego „jak” ów proces się odbywa niż tego, „co” jest znaczeniem.

<sup>94</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, dz. cyt., s. 81.

<sup>95</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 5.



## Część IV

Czas – fotografia i fenomenologia



Wiktor Nowotka, fotografie otworkowe, 1989-1999

„Realność” fotografii jest złudzeniem. Patrząc na obraz, widzę przedmiot, którego „tam” może już nie być.

# I. Fotografia z perspektywy fenomenologii Edmunda Husserla

W poprzednim rozdziale sformułowaliśmy wniosek, iż obraz fotograficzny zaczyna znaczyć dopiero wtedy, gdy odnosi się do znaczeń obecnych poza nim samym. Stwierdziliśmy, że „reprezentować siebie jako reprezentację”<sup>1</sup> jest z punktu widzenia Peirce’owskiej semiotyki nonsensowne. Jednak fotografia w jakiś sposób do tej reprezentacji, do pokazania świata dąży. Jeśli zaś tak jest, to musi istnieć jakaś realność – rzecz sama, którą chce się pokazać. Czy taka „rzecz” istnieje, czy też stanowi tylko złudzenie zbudowane w pewnej tradycji myślenia o fotografii? Jak pisze za Derridą Jeffrey Barnouw, podstawowa różnica pomiędzy semiotyką Peirce’a a fenomenologią Husserla zawiera się w kwestii przywołania obecności przedmiotu.

Różnica [...] jest podstawowa, ponieważ koncentruje się na koncepcji znaku jako manifestacji obecności, związku pomiędzy reprezentacją i pierwotną obecnością rzeczy samej (prawdy)<sup>2</sup>.

Spór pomiędzy semiotyką a fenomenologią będzie dotyczył właśnie pytania o obecność. Pytania nie tylko o odniesienie znaku, lecz przede wszystkim o warunki zapewniające przywołanie przedmiotu.

Powrót do samych podstaw fenomenologii – jej założeń sformułowanych przez Edmunda Husserla – jest tu symptomatyczny: u podstaw fenomenologii znajdowało się pragnienie powrotu do naturalnych metod poznawania – porzucenie metafizyki na rzecz prześledzenia sposobu konstytuowania się w świadomości obrazu świata naturalnego. Jest to w jakimś stopniu zbieżne z założeniami artystów posługujących się fotografią i poprzez nią tworzących obraz naturalny, wytwarzany (czy też może raczej „odciskany”) przez proces fotograficzny. Poznawanie świata przez fotografię wymaga rozważenia procesów spostrzegania i przypominania. W takiej analizie nie wystarczy znajomość fizjologii widzenia (ta nie wyjaśnia „istoty” rozpoznania obrazu), stąd pojawia się konieczność wzbogacenia jej o elementy analizy fenomenologicznej. Analizy, której zasadność podpowiada przypisanie fotografii „szukanie obecności” zarejestrowanego przedmiotu oraz postulowane w takiej fotografii dotarcie do „istoty” rzeczy. Odwołanie się do poglądów Husserla, z jednej strony, będzie jak sądzę silnym fundamentem ugruntowującym analizę fotografii. Z drugiej strony, z jego poglądów wyłonią się zarazem interesujące kwestie sporne, rozwijane przez jego

---

<sup>1</sup> *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2*, dz. cyt., s. 161.

<sup>2</sup> J. Barnouw, *Peirce and Derrida...*, dz. cyt., s. 79.

kontynuatorów i krytyków. Dąży przecież fenomenologia do poznania „fenomenu”, czyli rzeczy samej w sobie, wyzbytej materialności. Tymczasem fotografia wciąż odwołuje się do materialności reprezentowanego przedmiotu.

## 1. Poznanie naturalne

Jak pamiętamy, w poglądach Husserla zachodziła istotna przemiana. Uwaga filozofa przesuwiała się z problematyki poznania naturalnego w stronę specyficznego poznania filozoficznego – poznania dotyczącego transcendencji. Pierwszym problemem, który musimy rozwikłać, będzie kwestia, o którym z poziomów fenomenologii będę tu mówić: o filozofii transcendentalnej czy nastawieniu naturalnym? Jeśli odwoływalibyśmy się do filozofii transcendentalnej, to pominęlibyśmy osobę fotografa. Stałby się on bowiem „fotografującą idea”. Tymczasem nie możemy zapominać, iż fotografia powstaje dzięki podmiotowi czynności twórczej zwanej fotografowaniem, a zatem dzięki świadomemu działaniu fotografującego. Obszar rozważań ograniczałby się stąd do przedstawianego przez Husserla nastawienia naturalnego, które zakłada istnienie indywidualnej świadomości poznającego oraz możliwość dotarcia do poszczególnych fenomenów otaczającego świata.

Tak rozumiane nastawienie naturalne jest właściwością każdego, kto przebywa w świecie. Wynika z przepływających wokół człowieka przeżyć i doświadczeń. „Rozważamy tedy sens zewnętrznego doświadczenia (to, co domniemane [jako] przedmiot) i to sens w jego prawdziwości, w jego prawdziwym czy też obowiązującym zachodzeniu, zgodnie z niepodważalnymi momentami konstytutywnymi”<sup>3</sup>. To „zewnętrzne doświadczenie” prowadziło Husserla do przeciwstawienia się metafizyce, do stworzenia modelu filozofii rozważającej to, co znajduje się możliwie najbliżej świata. Czy takie poznanie jest możliwe w praktyce artystycznej?

Doświadczenie fotografii jest bez wątpienia takim doświadczeniem, które bez sfery zewnętrzności w ogóle nie byłoby możliwe. Nastawienie naturalne pozwala dostrzec odniesienie przedmiotowe dzieła oraz to, co później nazwiemy jego sensem. Poznanie naturalne dotyczy nie tylko badań przyrodniczych, ale także sfery sztuki. Jak pisze Husserl, z jednej strony może być obecne tak w studiach nad istotą dzieła sztuki, jak i szczególnym sensem określonego dzieła. Tak więc, jakakolwiek analiza konkretnej realizacji bez tego nastawienia nie powiodłaby się. Kiedy patrzę na dzieło, to zastanawiam się nad „rzeczywistą

---

<sup>3</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1990, s. 92.

zawartością dzieła sztuki rzeczywiście danego”<sup>4</sup> – szukam jego uzasadnienia tak formalnego, jak i sensownego.

Zauważmy, iż myślenie Husserla koncentruje się na tym, co jest w dziele, zaś sama powierzchnia obrazu pozostaje w jakiś sposób przezroczysta. Dzięki owej „przezroczystości” myśl koncentruje się na tym, co kryje się „za” obrazem. Edouard Pontremoli w swojej fenomenologicznej interpretacji „fotogeniczności” opisuje fotografię w podobnym duchu. Czytamy:

Jeśli według fotografii (lub wraz z fotografią), którą trzymam w ręku, dobrze wpatrzę się w to, co sfotografowane, spojrzenie moje, zazwyczaj tak przedsiębiorcze, zaledwie się powłóczy, jakby wchłonięte było przez otwarty w fotografii obszar widzialnego. Poza prawdziwą przestrzeń. Geograficzną. Historyczną. Wraz ze zdjęciem, widzę owo tam, które miało miejsce, najdoskonalej określone<sup>5</sup>.

Zatem w fotografii chodzi o to, by dotrzeć do obszaru „poza” obrazem, do sensu zdjęcia, do „tam” Pontremolego.

Pewnym błędem w założeniu Pontremolego, jak sądzę, jest przekonanie o „przezroczystości” medium. To dopiero bowiem splecenie obu czynników: nieprzezroczystości „odbicia” fotograficznego oraz „głębi obrazu”, odsyłającej do „tam”, daje nam efekt całościowy, sens właściwy fotografii. Pamiętając, że przezroczystość medium fotograficznego jest problematyczna, ponieważ powierzchni fotografii od jej sensu oddzielić się nie da, przyjmijmy, iż myślenie o „czystym sensie” fotografii może być obowiązujące jedynie w pewnym obszarze. Zgadza się ono z istniejącym w fotografii pragnieniem przekazania „obecności”, obecności już nie konkretnego przejawu, lecz pewnej całości. W tym przypadku przed fotografią jako pewną wersją poznania naturalnego otwierałaby się możliwość dotarcia do obecności. Gdy jednak podejmujemy wysiłek szukania obecności, nastawienie naturalne już nie wystarcza. Musimy zatem sięgnąć do dalszego etapu poszukiwań fenomenologicznych – do filozofii mówiącej o poznaniu czystym, już nie konkretnego przedmiotu, lecz ogólnych idei. Jest to w jakimś stopniu zgodne z tym, co o Husserlu pisał Maurice Merleau-Ponty:

[...] każda redukcja transcendentálna jest również redukcją ejdetyczną, to znaczy; wszelkie usiłowanie, żeby zrozumieć spektakl świata, wymaga naszego oderwania się od rzeczywistego rozwoju naszych postrzeżeń i naszego postrzegania świata, wymaga zadowolenia się ich istotą<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> E. Pontremoli, *Fotografia, czyli nadmiar widzialnego*, przeł. L. Brogowski, „Format” 1997, nr 24/25 (3-4), s. 6. W 2006 roku opublikowano książkę Pontremolego w całości, zob. E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego*, przeł. L. Brogowski, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2006.

<sup>6</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. I. Lorenc, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1996, s. 57.

Z powyższego wynika, że na gruncie filozofii transcendentalnej, konkretne fizyczne obiekty, jak też poznający podmiot nie odgrywają żadnej roli. Pozostaje „czysty sens”. Czy coś takiego może istnieć w fotografii?

W nastawieniu naturalnym istnienie podmiotu-fotografa nie budziło wątpliwości. Pojawiają się one jednak w myśleniu o poznaniu czystym. Podmiot rozplywałby się tu w ogólnej idei. Czy mógłby stać się „fotografującą świadomością”, niewidzialnym okiem maszyny i człowieka, tą „czarną skrzynką”, o której piszę? Świadomość uczestnicząca w akcie fotografowania przestaje wówczas być czymś indywidualnym, przeobraża się w model poznania. Model świadomości, przez którą nie tyle docierają do nas odpryski doświadczanego świata, ile poprzez którą dokonuje się wykroczenie jednostki ku światu. Jeśli przypomnimy sobie dążenia klasyków teorii fotografii: awangardzistów, takich jak Walter Peterhans, László Moholy-Nagy i inni<sup>7</sup> to dostrzeżemy łatwo, że ich marzeniem było odnalezienie istoty świata poprzez medium fotografii.

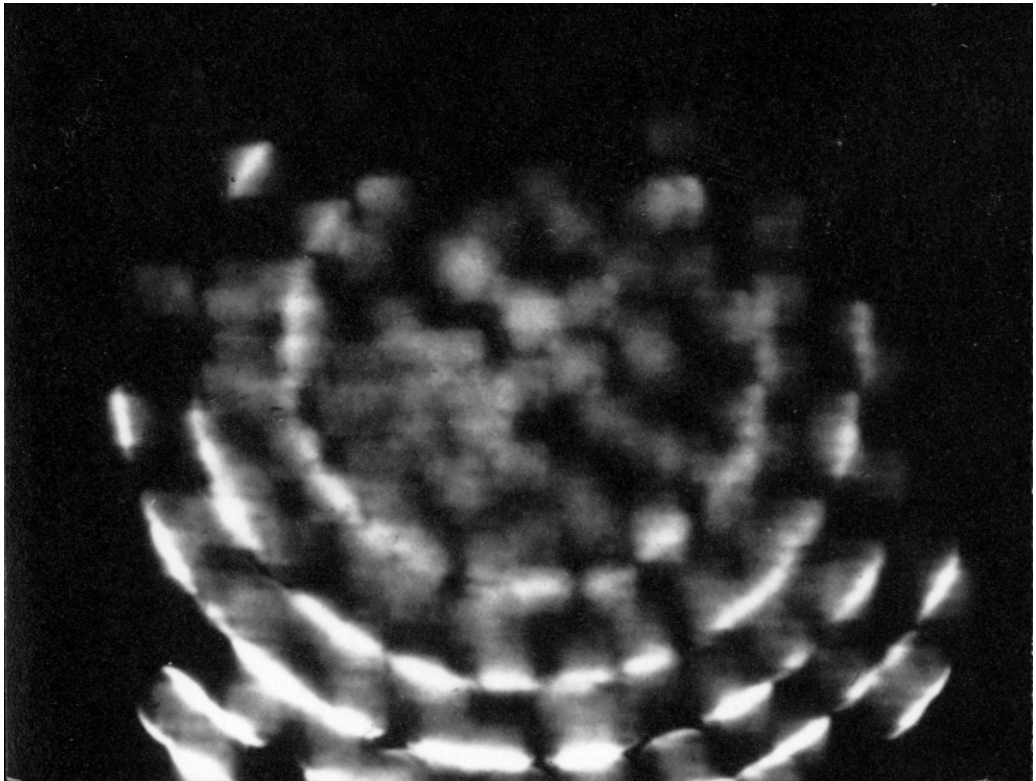
## 2. Fenomen obrazu

Powróćmy do przywoływanych już w poprzednim rozdziale fotografii Pawła Borkowskiego. Jak pamiętamy, stanowią one analizę światła. Każdy kolejny obraz multiplikuje ilość otworków, przez które zostaje zarejestrowane jego źródło. Jedno, kilkanaście, niezliczona ilość sprawiająca, iż z pojedynczej lampy tworzy się mgławica światła. Czemu służy w tym przypadku fotografia? Nie rejestruje już przecież widzialnego obrazu rzeczywistości. Czy mogą uznać, że stanowi ona rejestrację rzeczywistości jedynie dostępnej fotografii, czyli reprezentuje tworzący obraz czysty fenomen?

Zauważmy, iż odwołujemy się do tych samych zdjęć, które zostały opisane, w kontekście poglądów Peirce’a. To, co w świetle semiotyki filozofa było „czystą indeksalnością”, „pamięcią światła” kierującą nas ku światu fizycznemu, tutaj staje się „fenomenem”, „rzeczą samą” istniejącą transcendentalnie. Czy umieszczając ten sam obraz w tak różnych „łańcuchach znaczeń”, dopuszczam się nadinterpretacji? Czy też raczej potwierdzam w ten sposób, że fotografia jako znak jest skomplikowanym związkiem, którego odwołanie się do przyczynowo-skutkowej relacji nie rozwiązuje? Będąc tylko fenomenem, rzecz nie ma znaczenia. Od pierwszej fotografii z serii, na której rozpoznawalny jest kształt żarówki stanowiącej źródło światła, obserwujemy stopniowe zwielokrotnianie i zamazywanie kształtu, aż

---

<sup>7</sup> Przytoczyć tu można takie pojęcia przez nich wprowadzone, jak: „fotografia jako proces mentalny”, „transcendentalny ruch” Antona G. Bragaglii, „rzeczywistość sama w sobie” Stefana Themersona.



Paweł Borkowski, Kamera otworkowa (fragment), 1978

Zwielokrotnienie otworów sprawia, że sfotografowany świat przestaje być rozpoznawalny. Do czego więc nas odsyła?

do momentu, w którym obraz przedmiotu stanie się nierozpoznawalny. Obraz rzeczywisty zanika wobec rejestracji rzeczywistości ważniejszej i najistotniejszej dla powstawania obrazu fotograficznego, chociaż nieprzedstawialnej.

Przywoływany już Pontremoli pisze, że „zdjęcie chce się włączyć w naturalną świetlistość rzeczy. Nie jest ilustracją jakiejś zasady [...], ale odkryciem pejzażu, w którym ona się skrywa”<sup>8</sup>. Ta świetlistość, z jednej strony, sprawia, że w ogóle widzimy (bo w ciemności przedmioty dla wzroku nie istnieją), z drugiej strony stwarza obraz fotograficzny, umożliwiając zarazem ukonstytuowanie go w świadomości. Światło, tym samym, łączy obraz z umysłem poznającego. Jest czynnikiem – co ważne – zawierającym właściwości obiektywne. Nie dodaje tu nic ponad to, co zostało powiedziane w poprzednim rozdziale. Światło zawiera w sobie potencjalność istnienia, jednocześnie należy do świata „dynamicznego”, a nie świata znaków. Jednocześnie, szukanie „fenomeny” rzeczywistości, nie służy konstrukcji znaków. Wyraża pragnienie „przedarcia się” przez zasłonę zbudowaną za znaków właśnie. Przez szukanie „fenomeny” przemawia tęsknota za transcendencją.

Myślenie Borkowskiego częściowo wyrasta z nowoczesnej tradycji reprodukcji świata. Wskazuje na to zauważalne w jego fotografii pragnienie rejestracji zjawisk fizycznych. Artysta czyni to jednak w sposób możliwie jak najbardziej zindywidualizowany, chociaż jednocześnie zgodnie z konstrukcyjnym postulatem, i nowatorski. Stopniowe zwiększanie ilości otworków, przez które na emulsję pada światło, służy analizie medium. Im bardziej zanika konkretność obrazowanego przedmiotu, tym silniej zaznaczona zostaje obecność i obowiązywanie praw uniwersalnych. Czy można by powiedzieć: obecność czy tego fenomeny?

Husserl pisze: „Do domeny fenomenologii należy opis właśnie tego, że odnośne akty domniemują coś obiektywnego”<sup>9</sup>. Z tego zdania możemy dowiedzieć się, że bardziej niż przedmioty interesują go akty poznawania. Zatem, jeśli dla mnie aktem poznawczym stanie się fotografowanie, to również w pewnym szczególnym ujęciu; nakierowaniu na „wydestylowanie” z widzialnego świata jego istoty. Fotografia będzie w proponowanym przeze mnie ujęciu nastawiona na poszukiwanie sensu (w terminologii Husserla – fenomeny), a nie doskonałości formy. Sensu, którym byłby nie tyle sam przedstawiany przedmiot, ile treści poprzez ten przedmiot przedstawiane: czas i światło. Interpretacja założeń fenomenologii stanie się środkiem służącym nie tyle przeformułowaniu poglądów na fenomenologię samą, ile pewnym uzasadnieniem wypowiedzianych w języku fenomenologii myśli wpływających z fotografii.

<sup>8</sup> E. Pontremoli, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>9</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologicznej wewnętrznego świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1989, s. 17.

### 3. Intencja fotografii

Pierwszym elementem, który będzie mi potrzebny do rekonstrukcji modelu poznania reprezentowanego przez fotografię bezobiektywową będzie pojęcie intencjonalności. Pozwoli to określić zakres przedmiotowy rozważań. Pojęcie to funkcjonuje na kilku poziomach, najpierw rozważymy jego funkcjonowanie w zakresie opisywanego już nastawienia naturalnego. Przyjmijmy początkowo, że intencja jest po prostu „nastawieniem ku czemuś”. Ale co znaczy „nastawienie”? Husserl pisze: „Do istoty przeżyć poznawczych należy, że posiadają one pewną *intentio*, że coś domniemują, że w taki czy inny sposób odnoszą się do czegoś o charakterze przedmiotu”<sup>10</sup>. Dowiadujemy się zatem, iż pojęcie „intencji” związane będzie z procesem domniemywania, czyli poznawania, oraz że „intencja” nie dotyczy przeżycia psychicznego, lecz poznawczego. Wykluczamy pojęcia takie jak „wczuwanie się w obraz”, „przeżywanie” itd. Pytaniem otwartym pozostaje, czy Husserl prowadzi nas w dobrym kierunku i czy psychologię da się wykluczyć z refleksji nad dziełem sztuki?

Argumentem na rzecz takiego podejścia w przypadku fotografii byłby fakt, że fotografowanie poza ekspresją artystyczną (pragnieniem fotografa, aby przez dane medium się wypowiedzieć) zawiera element, którego nie możemy podporządkować psychologii. Jest nim pośrednik: aparat, którym posługuje się artysta. Vilém Flusser pisze:

Co prawda, także i tutaj pomiędzy obraz a jego znaczenie wsuwa się pewien czynnik, mianowicie aparat fotograficzny oraz operujący nim człowiek (przykładowo fotograf), lecz nie wygląda na to, jakoby zespół „aparat-operator” zrywał ogniwo łańcucha pomiędzy obrazem a jego znaczeniem. Przeciwnie, znaczenie zdaje się wnikać do pośrednika z jednej strony (*input*), by wypłynąć z drugiej (*output*), przy czym samo przechodzenie, zdarzenie we wnętrzu pośrednika pozostaje utajnione: pośrednikiem jest czarna skrzynka<sup>11</sup>.

Pozostawiając tu otwartą kwestię znaczenia (omawiam ją szczegółowo wcześniej, w części odwołującej się do semiotyki), chcę podkreślić wagę obecności „pośrednika” w relacji między obrazem i znaczeniem. Pośrednik zaświadcza o istnieniu transcendencji. Jest swojego rodzaju fazą przejściową, obszarem, w którym dokonuje się przemiana. Obraz fotograficzny powstaje poza ludzkim okiem, jednak nie powstanie on bez intencji fotografa. Z kolei samo odczytanie obrazu przez widza z pominięciem sfery obiektywności również jest niemożliwe. W interpretacji Merleau-Ponty’ego, doświadczenie cielesne wiąże się ściśle z pracą umysłu. W tym doświadczeniu, niezwykle materialnym, kryje się świadomość

<sup>10</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, dz. cyt., s. 66.

<sup>11</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, dz. cyt., s. 27.

poznającego. „Czarna skrzynka”, z której obecności rzadko zdajemy sobie sprawę, byłaby metaforycznym przejściem z jednego stanu w drugi. Ona wpływa na obraz i zarazem przekształca go w coś innego.

Prace Beatrice K. Turner są tego interesującym przykładem. Autorka fotografuje samą siebie. Jej twarz ciasno wypełnia kadr. Obecność pośrednika, obserwującego aparatu pozwala na szczególne połączenie znaczenia i obrazu. Przekształca (niewidzianą przez nas) rzeczywistość w obraz. Chociaż fotografia wyraża niezwykle osobiste odczucie autorki, którym jest doświadczenie bycia oglądanym przez obcego, zewnętrzną wobec niej maszynę, to w momencie, kiedy znaczenie „przepływa” przez skrzynkę, ulega ono jak gdyby obiektywizacji. Przestaje należeć do artystki, do sfery jej przeżyć. Zaczyna, natomiast, funkcjonować jako przedmiot rozmyślań. Peirce, być może, uznałby ten proces za ingerencję zewnętrznego interpretanta, którego pojawienie się uruchamia ciąg znaczeń. Husserl nazywał ten proces „uświadamianiem” sobie przedmiotu. Przedmiot zostaje przetłumaczony w świadomości i przeniesiony ze sfery materialnej, fizycznej w intencjonalną. Według filozofa najważniejsze w intencjonalności jest nastawienie świadomości ku poznaniu. Poznaniu czego? – możemy zapytać.

Skoro czytamy, że przeżycia poznawcze „odnoszą się do czegoś o charakterze przedmiotu”, to czym właściwie jest to „coś”? Niby przedmiot, ale jednak niematerialny. I znów musimy przeformułować wcześniejszą opinię. Mamy do czynienia z przedmiotami intencjonalnymi. W tym pojęciu mieści się przekonanie, że oto przedmiot, który jest źródłem naszego poznawania, okazuje się możliwy do odtworzenia w procesie świadomości, że można go sobie „uświadomić”. Co poznaję, patrząc na fotografię Turner? Wizerunki przedmiotów? Wizualna reprezentacja przedmiotów stanowi tylko pretekst do ujawnienia się ich w umyśle poznającego podmiotu. Obraz, z którym mam do czynienia, wytwarza się w istocie w mojej świadomości. Każdy z postrzeganych elementów współtworzy obszar znaczenia, wypełnia sens obrazu. Na zdjęciu Turner widać niewyraźną, zniekształconą twarz, rozmażane kształty. Ten świat jest bez znaczenia, jeśli nie uczynimy go pożywką dla naszej świadomości, przedmiotem refleksji. Dopiero w sferze mentalnej przedmiot zdobywa właściwą dla siebie wagę.

Iwona Lorenc podkreśla, że u Husserla mamy do czynienia z dwiema sferami „przedstawiania się” nam świata. Autorka nazywa je „scenami świadomości”. Scena pierwsza dotyczy opisywanego wcześniej nastawienia naturalnego, na której „znaczone» występuje zawsze w przebraniu empirycznego ciała «znaczącego»<sup>12</sup>. Dopiero jednak na drugiej scenie, która pozostaje „po redukcji”, wyraża się sens<sup>13</sup>. W fotografii moment przejścia

<sup>12</sup> I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, dz. cyt., s. 134.

<sup>13</sup> Tamże.



Beatrice K. Turner, *Autoportret*, 1998

Obserwacja siebie z zewnątrz. Czy powolna ekspozycja pozwoli kamerze powiedzieć nam więcej o nas, niż sami wiemy?



Beatrice K. Turner, *Autoportet*, 1998

Obraz spoza sfery świadomości. Czy w uśpionym ciele rozgrywa się przedstawienie „wewnętrznego monologu”?

z poziomu sceny pierwszej na drugą wyznaczyć moglibyśmy etapem przejścia przez „czarną skrzynkę”. Za nią, nieokreśloną sferą naświetlenia, obraz zaczyna istnieć przede wszystkim w świadomości. Jakie to przedstawienie rozgrywa się na scenie świadomości? Nie zapominajmy, że jeśli mówimy o jakimkolwiek sensie fotografii, to zawsze odnosimy go partykularnie, do pewnego konkretnego obrazu, nawet wtedy, gdy „zawieszamy” naszą wiedzę o istnieniu materialności. Muszę tu zatem mówić o pewnym konkretnym przedmiocie, konkretnym, chociaż przecież intencjonalnym. Spektakl na scenie naturalnej, wyznaczonej fotografiami Beatrice K. Turner, dotyczy uświadomienia sobie zewnętrżności obrazu ciała, jego zjawiania się w świadomości i progu pomiędzy poczuciem jednoczesnej obecności i nieobecności wobec kamery. To, co dokonuje się na scenie świadomości, Lorenc nazywa „wewnętrżnym monologiem”. Jeżeli w tym wewnętrżnym monologu, konkretny obraz przestaje być istotny, to w tym momencie powinniśmy mieć do czynienia z obecnością (czy też z samoprezentacją, do pojęcia tego wrócimy za moment). Pytaniem otwartym pozostaje, czy jest możliwe?

Zastanówmy się przez chwilę nad tym, czy tylko przedmioty materialne mogą być „rozrusznikami” takiego działania? „Odnoszenie się do przedmiotu przysługuje im [przeżyciom poznawczym – M.M.] nawet wówczas, gdy sam przedmiot im nie przysługuje”<sup>14</sup> – kontynuuje Husserl. A więc jak to? Czy można poznać coś, czego nie ma? Owo „nie przysługuje” nie oznacza, że przedmiotu nie ma. Husserl ma tu na myśli istnienie w świadomości pewnych wyobrażeń. Wyobrażenie (zapamiętajmy to pojęcie, bo będzie nam potrzebne do zastanowienia się, czy fotografia może być wyobrażeniem) nie wymaga uchwycenia bezpośrednio materialności przedmiotu.

Wyobrażenie – czytamy u Lorenc – neutralizuje pytanie o istnienie bądź nieistnienie słowa, którym się posługuje wewnętrżny monolog czystej świadomości<sup>15</sup>.

Autorka rozwija tu pogląd Husserla, w którym filozof mówi, iż w wyobrażeniach mamy do czynienia z przedstawieniami obrazowymi. Posiadamy wyobrażenie o przedmiocie i tylko je posiadając, jesteśmy w stanie uobecnić sensy naszych spostrzeżeń.

Porzucając nasze przyzwyczajenie, że przedmiot musi być obiektem fizycznym, dostrzegamy, iż fenomenologiczne przedmioty zbudowane są z materii innej niż kwarki i atomy. Z czego? Husserl podpowiada nam trop, pisze mianowicie o procesach poznawczych, o przedmiotach kształtujących się w świadomości. To tam dokonuje się konstytucja przedmiotu intencjonalnego, będącego prawdziwym podłożem jego i naszych dociekań. Skoro tak, to możemy być pewni, że nie chodzi o to, abyśmy dowiedzieli się, jak działają neu-

<sup>14</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, dz. cyt., s. 66.

<sup>15</sup> I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, dz. cyt., s. 137.

ronowe połączenia oka i mózgu. Nie chodzi także o to, by zbadać zasadę reakcji chemicznej dokonującej się w materiale fotograficznym. Przedmiotem naszej analizy są procesy myślenia, których nie rejestruje materialny nośnik zdjęcia. Czy mogę w tym punkcie zgodzić się z Husserlem? Zastanówmy się raz jeszcze, czy fotografia może być pozbawiona swojego materialnego wymiaru. Przecież, jak pisze Roger Scruton:

Fotografia jest fotografią czegoś. Zachodzi tu związek przyczynowy, a nie intencjonalny. Innymi słowy, jeśli fotografia jest fotografią podmiotu, to wynika z tego, że podmiot istnieje, i jeśli x jest fotografią człowieka, to jest to określony człowiek, którego x jest fotografią. Z tego wynika także, z innych już przyczyn, że podmiot jest po prostu taki, jak wygląda na fotografii. W charakterystyce relacji zachodzącej pomiędzy idealną fotografią a podmiotem, jest ona charakteryzowana nie przez intencję, ale związek przyczynowy, w którym akt intencjonalny zawarty jest jako zasada, nie stanowi jednak podstawowej części relacji fotograficznej. Idealna fotografia dostarcza wyglądnów, ale wygląd nie jest interesujący jako realizacja intencji, ale raczej jako zapis tego, jak wygląda podmiot<sup>16</sup>.

Interpretacji Scrutona nie można zanegować (i nie ma powodu, aby to czynić), bowiem dzięki przedmiotowi fotografia w ogóle istnieje. Związek pomiędzy przedmiotem z jego wyglądem na zdjęciu dotoczy jednak innego poziomu rozważań.

W akcie intencjonalnym związek przyczynowy nie jest najważniejszy, stanowi bowiem tylko techniczny powód zaistnienia obrazu. Technika nie ułatwia nam zrozumienia relacji przedmiot – obraz – ludzkie pojmowanie. Potrzebujemy do tego natomiast chwili namysłu nad świadomością, do której akces da nam być może fenomenologia. Fenomenologia nie neguje tego, że istnieje materialny świat, pozostawia go jedynie poza obszarem jej rozważań. Zauważmy, że pomimo tego, iż w danym momencie technologiczne uwarunkowanie przestaje być pierwszorzędne, to doświadczenie intencjonalności jest możliwe tylko dzięki niemu. Dopiero teraz mogę zacząć myśleć o tym, co dzieje się w obrazie, jak odbywa się przekształcenie rzeczy przede mną w rzecz we mnie.

## 4. Gest fotografowania

Powróćmy tu do przywołanej na samym początku różnicy pomiędzy pojęciami reprezentacji i przedstawienia. Husserlowskie pojęcie przedstawienia analizuje w swoich rozważaniach Iwona Lorenc. Co to właściwie znaczy „przedstawiać się”? Jak pamiętamy,

<sup>16</sup> R. Scruton, *The Eye of the Camera*, w: tenże, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Methuen, London 1983, s. 121.

w interpretacji autorki *Świadomości i obrazu* chodziło o „względnie zobiektywizowany sposób przedstawiania się świata człowiekowi”<sup>17</sup>. Co decyduje o tym, że przedmiot może przedstawiać się w świadomości? Możemy przypuszczać, iż określenie to będzie związane z pewnym myśleniem całościowym stojącym w opozycji do „jawienia się”, czyli zjawiania się fragmentarycznego. Zgodnie z tym, co pisał Husserl, w przedstawieniu kryje się obecność. Jeśli stajemy się świadkami przedstawienia, to zakładamy, iż istnieje szansa na to, by doświadczyć obecności bezpośrednio, że ją poznamy. Przedstawienie jest kategorią filozoficzną o rodowodzie metafizycznym. Przedstawiać się „z imienia i nazwiska” to, chciałoby się powiedzieć, być w całości swojej postaci. Ktoś lub coś przedstawia się komuś. Te dwa elementy są ze sobą związane. Aby ten związek uwypuklić, musimy odróżnić dwie sfery: „ja”, któremu coś się przedstawia, oraz „coś”, czyli przedmiot ulegający przedstawieniu. Filozof nazywa te dwa światy „immanencją” i „transcendencją” przedmiotu.

Poza sferą transcendencji, traktującą istniejący obiektywnie przedmiot jako podstawę nauk przyrodniczych (czyli mówiąc prościej: sprawiającej, że poza moją świadomością istnieje świat), znajduje się sfera immanentna przedmiotu, kształtująca go jako przedmiot w myśleniu. W moim myśleniu. Ale te przedmioty mogą stać się także przedmiotami intencjonalnymi dla innych. A zatem musi istnieć w świadomości jakaś forma obiektywności sprawiająca, że np. spostrzegane krzesło posiada cztery nogi dla każdego, kto je widzi. Wynika stąd, że immanencja nie zakłada pełnej subiektywności przeżycia. Używając języka fenomenologii, powiem, iż immanentne przedmioty zawierają pewną sferę obiektywności, pozwalającą dociekać absolutnej samoprezentacji przedmiotu w świadomości. Samoprezentacja sprawia, że przedmioty jawią się jako pewna całość – uchwytna intersubiektywnie – chociaż w spostrzeżeniu „zbieram” tylko ich kolejne widoki. „Wspólnota postrzegania” zarysuje się wyraźnie, jeśli wezmę na warsztat fotografię. Coś „zdjętego” przez aparat jest widokiem, odczytywalnym nie tylko dla autora fotografii. Natomiast z pewnością utopią fotografów jest pragnienie samoprezentacji w dwuwymiarowym zdjęciu całości przedmiotu. Jest to owa różnica, która ujawnia się, gdy przechodzimy od spostrzeżenia charakterystycznego dla naoczności do retencji czy uobecnienia. Również w filozofii Husserla, gdyby owa „wspólnota postrzegania” nie została uwzględniona, poznanie fenomenologiczne groziłoby solipsyzmem. Husserl jest przekonany, iż istnieje „prezentacja, będąca po prostu bezpośrednim oglądaniem i uchwytowaniem samego domniemanego przedmiotu”<sup>18</sup>. Przedmiotu intencjonalnego – dodajmy. Pisząc o pojęciu prezentacji, muszę uwzględnić związane z nim dwie sfery postrzeganego obiektu: przedmiot i jego sens. Chociaż pojawiają się one

<sup>17</sup> I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, dz. cyt., s. 17.

<sup>18</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, dz. cyt., s. 46.

równoległe, to jednak jedno z drugim tożsame nie jest. Procedura, o której tu czytamy – uchwytowanie samego domniemanego przedmiotu, jest poszukiwanym przez nas nastawieniem intencji, „nastawieniem ku” immanencji analizowanego przedmiotu, a więc właściwie skierowaniem ku jego wewnętrznemu sensowi. Czy to, co Husserl pisze o poznaniu fenomenologicznym, sprawdzi się w przypadku, gdy jego intuicje „zastosujemy” do fotografii? Jak już wcześniej pisałam, w pewnym stopniu gwarantem transcendencji byłoby istnienie pośrednika. Również odróżnienie przedmiotu i jego sensu jest na pozór oczywiste, czy może być tu bowiem przedmiotem coś innego niż obiekt ku któremu kieruję kamerę? (Byłby to gest, który mógłby symbolizować nastawienie naturalne, czyli pragnienie poznania „rzeczywistej zawartości” przedmiotu). Pamiętajmy jednak, iż pisaliśmy o „nastawieniu świadomości”. O intencji sfotografowania czegoś. Owa intencja nie jest gestem fizycznym, lecz nastawieniem świadomości fotografującego. Czy więc rzeczywiście kieruję kamerę ku przedmiotowi? A może chcę uchwycić co innego – jego sens?

W interpretacji Merleau-Ponty’ego radykalne twierdzenie Husserla o „nakierowaniu ku” świadomości ulega osłabieniu. Ten gest

[...] nie jest decyzją umysłu, jakimś absolutnym czynem, który z głębi swego subiektywnego schronienia zarządzałby jakieś zmiany miejsca, dokonywane w przestrzeni. Jest on naturalnym następstwem, dojrzewaniem widzenia<sup>19</sup>.

Nie jest zatem tak, że widzę tylko to, co chcę. W postrzegającym nakierowaniu świadomości istnieje element przypadku. Widzę to, co znajduje się w polu mojego postrzegania. Jak jednak widzę w fotografii? Jest ono swoistym kompromisem między stanowiskiem obu filozofów. „Gest fotografującego” jest z jednej strony arbitralny i zdecydowany (bo wybieram kadr), z drugiej w to, co widzę, ingeruje przypadek – na fotografii pozostaje cień tego, czego nie udaje mi się dostrzec. Dla Merleau-Ponty’ego istotny jest ruch związany z oglądaniem przedmiotu w trzech wymiarach, ruch niemożliwy do uzyskania na dwuwymiarowej fotografii. Ten ruch przenosi się do sfery oglądającej świadomości. Powoli kształtuje się właściwe rozróżnienie: podejście fenomenologiczne nie mówi, że jeśli przestanę na przedmiot patrzeć, ów zniknie. Ten jest bowiem transcendentnie, poza świadomością. Natomiast to dopiero mój akt domniemywania powoduje, że ze sfery transcendentnej może wkroczyć w moją immanencję, stać się aktem mojego poznania. Jest to ten moment, w którym przedmiot, zanim pojawi się na zdjęciu, zaczyna funkcjonować w „horyzoncie mojej świadomości”. Fotografując, przekraczam transcendencję przedmiotu, pozwalając mu stać się przedmiotem świadomości. To nie przedmiot znajduje się na fotografii, ale jego sens. Ten zaś stanie się przedmiotem poznania – podstawą aktu intencjonalnego.

<sup>19</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 21.

Po raz kolejny pojawia się wątpliwość, w czyim imieniu się wypowiadam – fotografa czy tylko widza i czy ich postawy różnią się od siebie. Czy świadomość „fotografująca” jest czymś innym niż świadomość oglądająca gotowe dzieło? Ważne jest, jak sądzę, odróżnienie pierwszego etapu powstawania zdjęcia – etapu niedostępnego dla widza. Mieści się on w obszarze pomiędzy przedmiotem materialnym a jego fotograficznym wizerunkiem. Ta relacja jest niedostępna widzowi, który ma przed sobą jedynie wyobrażenie przedmiotu. Akt intencjonalny funkcjonuje zatem na dwu poziomach. U podstaw obu leżą doświadczenia źródłowe dotyczące innych zjawisk: przedmiotu rzeczywistego i obrazu. Natomiast sam proces konstituowania przedmiotu w świadomości przebiega w takiej samej kolejności. Różnica polega, jak sądzę, na innym charakterze protencji – horyzontu oczekiwań poznającego. Przyjrzyjmy się najpierw samemu „aktowi intencjonalnemu”.



Paweł Borkowski, *Wnętrza (Puszkowizja)*, 1987

Jeśli umieścimy materiał światłoczuły w pojemniku o kształcie walca, uzyskany obraz będzie obejmował poszerzony kąt widzenia.

## II. Noemat fotografii

Akt intencjonalny jest równy przeżyciu czegoś (pamiętając cały czas, że nie o przeżycie psychiczne tu chodzi, lecz o przeżycie w świadomości) – domniemywaniu sensu przedmiotu. Takie nakierowanie uwagi czyni moje przeżycie „aktem znaczącym”. Ten akt znaczący, czyli dociekanie sensu przedmiotu, będzie w fotografii najistotniejsze, pozwoli bowiem znaleźć punkt, w którym istniejący materialnie przedmiot transcenduje do sfery świadomości. Aby jednak odkryć, w jaki sposób przebiega ten proces, musimy uzupełnić pojęcie sens, umieścić sens w wymiarze czasu.

Jak już stwierdziliśmy, świadomość jest intencjonalna, jest bowiem świadomością czegoś, domniemywaniem, próbą poznawania sensu. Jak zobaczymy, jest też zjawiskiem czasowym, dotyczącym jednak nie czasu obiektywnego (przykładowo godziny 17.45), ale czasu fenomenologicznego, czasu związanego z istnieniem zjawisk w świadomości. Przeżycie czasu umożliwia zjawiskom świadomości trwanie, powoduje, iż nie są czymś, co znika zaraz po zdarzeniu, lecz pozwala nam odbierać wrażenie ich obecności.

To, co jest przedmiotem, [...] ma w swojej czasowości coś, czego bynajmniej nie sposób odnaleźć w fenomenie i czego nie można doń sprowadzić, a przecież konstryuuje się w fenomenie. Przedstawia się w nim i jest w nim w oczywisty sposób istniejące<sup>20</sup>.

Domyśliamy się, iż chodzi o przedmiot intencjonalny. Przedmiot, z którego istnienia zdajemy sobie sprawę tylko dlatego, że przekroczył granice transcendencji, i że ten akt go „usensownił”. Husserlowska fenomenologia dążyła do tego, aby obecność przedmiotu uczynić bezpośrednią, by pustkę sugerowaną przez przedmiot wypełnić znaczeniem. Czy wypełnienie takie dokonuje się w fotografii?

### 1. Przejawienia

O ile odróżnienie „przejawu” i „tego, co się przejawia” jest stosunkowo proste do uchwycenia w przypadku spostrzeżenia rzeczywistego przedmiotu (Husserl rozważa tu przykład domu), o tyle okazuje się bardziej skomplikowane w przypadku jego fotograficznego odpowiednika. Kiedy bowiem Husserl zajmuje się konstytuowaniem przedmiotu intencjonalnego, rozważa dwa przypadki: spostrzeżenia i wyobrażenia. Tymczasem, gdy mówimy

<sup>20</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, dz. cyt., s. 80.

o fotografii, na scenie pojawia się opisywany już wcześniej pośrednik – medium oraz dwie osoby potrzebne do usensownienia zdjęcia: fotograf i widz. Świadomość pierwszego wybierze elementy inne niż drugiego dlatego, ponieważ operuje innym materiałem źródłowym oraz innego rodzaju doświadczeniem. Fotograf operuje w świecie przedmiotów trójwymiarowych, materialnych. Widz, który musi je odtwarzać z materiału podsunętego przez fotografa, dobudowuje kolejny poziom interpretacji do jego pracy. Czy to znaczy, że sens konstytuujący się w świadomości fotografa będzie inny od usensowniania w umyśle widza? Zapewne będzie to różnica doświadczenia, na gruncie którego dokonuje się transcendencja przedmiotu. Świadomość fotografa będzie operować materiałem pochodzącym zarówno ze spostrzeżenia naocznego, jak i z całej sfery wchodzącej w obszar przypomnienia. Widz, chociaż obcuje z pewnymi przejawami udostępnionymi mu przez obraz, ukształtuje to, co się przejawia w sposób diametralnie różny. Ten element, zapośredniczenie postrzegania poprzez narzędzie, jest dla odbioru fotografii charakterystyczny, dlatego warto przyjrzeć mu się bliżej. Zacznijmy od sprecyzowania terminów: przejaw i to, co się przejawia. Pozwoli to odpowiedzieć na pytanie, czy w obrazie pośrednim możemy też mówić o prezentacji, czyli bezpośredniości obecności.

Kiedy przyjrzymy się jakiegokolwiek fotografii (mówimy o tym, co dzieje się w obrazie, abstrahując od rzeczywistych przedmiotów), zauważymy, że postrzegamy pewien przejaw, czyli jak pisze Husserl, „przedmiot dla Ja”. Zanalizujmy to dokładnie. Oto jedno ze zdjęć z cyklu *Wnętrza* Pawła Borkowskiego. Widzę przestrzeń, która zachowuje pewne cechy wnętrza, jak: szerokość, wysokość, walor światłocienia. Te cechy są rozbite na fragmenty, każda z nich jest osobnym fenomenem – stołu, regału, kwiatów, ludzkiej postaci. Użycie dwóch otworków sprawiło, że nałożyły się na siebie dwie perspektywy – tak jakbyśmy każdym okiem spoglądali na różne elementy. Ekspozycja obrazu trwała wiele godzin. Światło powoli przesączało się przez otworki. I dopiero z tej długości czasu, symultanicznej wielości spostrzeżeń, ukonstytuowało się to, co się przejawia, czyli fenomen tego konkretnego wnętrza. To, co się przejawia, nazywa filozof prezentacją, czyli konstytuowaniem „obiekty czasowego”. Obiektem czasowym w analizowanym przypadku będzie pomieszczenie, które odtwarzam po swoistym „złożeniu” fenomenów. Pojęcie obiektu czasowego jest dla nas kluczowe, ponieważ pozwala wprowadzić inne wymiary przedmiotu – pierwszym z nich było wspomniane już pojawienie się przedmiotu „na horyzoncie”, czyli moment, w którym moja świadomość „nastawia się na przedmiot” (element Husserlowskiej protencji); następnym będzie „teraz” wreszcie oprócz „teraz” – momentu przejawiania się – pojawia się „kiedyś”. Dopiero zespolenie tych wymiarów sprawia, że przedmiot jawi się jako całość. O tym jawieniu się Maurice Merleau-Ponty pisze:



Paweł Borkowski, *Wnętrza (Puszkowizja)*, 1987

Synteza przestrzeni w jednym kadrze. Wszystko, co „tam” było, zostawiło swój ślad. Czy to wystarczy, by mówić o fenomenie?

Cud świadomości polega na ukazywaniu przez uwagę fenomenów, które ustanawiają w nowym wymiarze jedność przedmiotu w tym samym momencie, w którym ją rozbijają. Tak więc uwaga nie jest ani kojarzeniem obrazów, ani powrotem do siebie myśli już panującej nad swoimi przedmiotami, lecz aktywną konstytucją nowego przedmiotu, który uwyrażnia i tematyzuje to, co dotąd było dane tylko w postaci nieokreślonego horyzontu<sup>21</sup>.

Zdjęcie, które wzięłam do ręki, było dla mnie tylko „nieokreślonym horyzontem”. To dopiero moje nim zainteresowanie – owa „uwaga” czy Husserlowskie „nakierowanie świadomości” powoduje, iż przestrzeń, którą widzę, nabiera konkretności. Z cieni i światła moja świadomość konstytuuje obraz wnętrza.

Idźmy dalej tym tropem. Przejaw ograniczony do momentu „teraz” nie zapewniał nam „wypełnienia” przedmiotu. Dopiero z wielu przejawów zostaje zbudowane to, co się przejawia. Przywołana wcześniej przez Husserla „aktywna konstytucja” jest zadaniem „ogłądającej świadomości”. Rozumie się przez nią „tak a tak uformowane akty myślowe”. Należy odróżnić od nich rzeczy, „które nie są aktami myślowymi, konstytuują się w nich, w nich osiągają prezentację”<sup>22</sup>. Przeciwstawiamy sobie dwa porządki: pewien stan, czyli rzecz, oraz działanie będące aktem myślowym i właściwie nigdy nieustające. Czy tak rozumiane „akty myślowe” mogą dotyczyć obrazu fotograficznego? Widzę przedmiot, ale czy spodziewam się go zobaczyć? Horyzont protencji zakładałby wiedzę na temat tego, co zobaczę. Biorąc do ręki fotografię, mogę jedynie spodziewać się, że zobaczę jakiś obraz. Jaki? To już będzie zależało nie tyle od mechanizmu protencji, ile od postępującej po nim modyfikacji retencjonalnej – zawierającej w sobie element rozpoznania przedmiotu.

Pojawia się tu problem następnym: „ogłądająca świadomość” (zauważyliśmy to już przy rozważaniu intencjonalności) nie ogranicza przedmiotów swego poznania do rzeczy istniejących materialnie. Mogą nimi być równie dobrze przejawiające się przedmioty wyobrazeniowe. Obraz na zdjęciu z pewnością do nich należy (nie będąc ani przedmiotem, ani czystym wyobrażeniem). Mówimy bowiem cały czas o sferze zjawiania się przedmiotu w świadomości. Spróbuję tu powrócić do wcześniejszego etapu powstawania fotografii, do aktu znaczącego dokonującego się w umyśle fotografa. Tutaj protencja, mniej istotna według mnie w fazie odbioru fotografii, będzie niezwykle ważna – „akt znaczący” zadecyduje o nadaniu przez fotografa obrazowi sensu. To stadium zarazem uwydatnia sposób kształtowania się przedmiotów wyobrazeniowych. Zanim więc rozważymy różnicę wyobrażenia i uobecniania<sup>23</sup> przedmiotu dokładnie, zbadajmy całą sytuację z perspektywy fotografa.

<sup>21</sup> M. Merleau-Ponty, „Uwaga” i „Sad”, przeł. J. Migasiński, w: *Fenomenologia percepcji*, Wyd. IFiS PAN Warszawa 1993, s. 22.

<sup>22</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, dz. cyt., s. 85.

<sup>23</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologicznej*, dz. cyt., s. 149.

## 2. Wyobrażenia

Dlaczego mogę przypuszczać, że fotografia dostarcza nam przedmiotów wyobrażeńowych? Wynika to z postępowania fotografa (i oto znaleźliśmy się po drugiej stronie kamery – naprzeciw widza), tworzącego wyobrażeniowy model<sup>24</sup> tego, co pojawi się na zdjęciu. Jego postępowanie wynika z nastawienia ku przedmiotowi, ze wspomnianej już proencji. Model zostaje uformowany z pewnych pojęć transcendentnych, jak „dom”, „drzewo”, lecz stanowiących zarazem zawartość immanentnego sensu przedmiotowego – sensu, o którym „ja” myślę. Modelem w wypadku opisywanego wcześniej zdjęcia będzie moje wyobrażenie o tym, jak wyglądały znane z doświadczenia, określone przedmioty. Sam model nie zagwarantuje nam, jak okaże się dalej, tego, co Husserl nazywa prezentacją absolutną. Nie mamy tu bowiem do czynienia z naocznym spostrzeżeniem, w którym dokonuje się wypełnienie sensu obecnością. Na pojęcie modelu i modelowania rzeczywistości teoria fotografii zwraca szczególną uwagę, ponieważ w ten sposób fotografia zostaje usprawiedliwiona w przypadku, gdy nie chce przedstawiać rzeczywistości. Jest to właściwość fotografii skupionej na możliwości kreowania rzeczywistości. Z jakich przesłanek wywodzi się takie przekonanie? Przede wszystkim z określonych właściwości fotograficznych, takich jak „wycinanie” przedmiotów z kontekstu poprzez kadrowanie, zmianę skali przedmiotu czy wykorzystywanie głębi ostrości, sprawiającej, że uwaga skupia się jedynie na fragmencie obrazu. Dzięki temu artysta konstruuje świat według obrazu, który pochodzi z jego wyobraźni. Jej definicję przywoływany już Vilém Flusser podaje następująco:

[Wyobrażenia – przyp. M.M.] jest możliwością tworzenia obrazów z (zewnątrznych lub «wewnętrznych») okoliczności oraz możliwością przekształcania tych okoliczności tak, by były one rozpoznawalne na obrazie. Innymi słowy: kodowania zjawisk w dwuwymiarowe symbole i czytania tych symboli<sup>25</sup>.

Zauważmy, że przedmioty wypełniające wyobraźnię opisywaną przez Flussera mają charakter przede wszystkim obiektywizujący. Chodzi o zakodowanie ich zgodnie z pewnymi regułami medium. Tymczasem ich przekształcenie w przedmiot świadomości jest bardziej skomplikowane. Mam na myśli problem, który powstaje przy ich „odczytywaniu”. Gdyby było tak rzeczywiście, że nasze rozpoznawanie obrazów byłoby zależne wyłącznie od umiejętności poruszania się w pewnym „słowniku symboli”, to, co widzimy oraz jego identyfikacja nie sprawiałaby problemu. Nie zapominajmy jednak, że zdjęcia stanowiące

<sup>24</sup> Zob. V. Flusser, *Ku universum obrazów technicznych*, w: *Po kinie...*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, ss. 53-68.

<sup>25</sup> *Flusser Glossary*, dz. cyt.

podstawę mojej analizy stawiają identyfikacji owej opór. Z jednej strony wygląd przedmiotu, jego obraz jest kształtowany według pewnego jego wyobrażenia dla „ja”, z drugiej – wyobrażenie owo zawiera nie tylko wygląd przedmiotu, ale także przekazuje znaczenie, które z danym wyglądem wiąże autor, i to właśnie nazwałabym immanentnym sensem przedmiotowym. Jego konstrukcja stanowi tutaj jak gdyby jedną z wersji przedmiotu dopasowaną czy też zbudowaną według wyobrażenia, które o przedmiocie posiada fotograf. Czy jest to zgodne z fenomenologicznym „wypełnieniem sensu przedmiotu obecnością”? Nie dowiemy się tego, zanim nie rozstrzygniemy, czy takie wypełnienie jest w ogóle możliwe na poziomie procesu fotograficznego.

### 3. Redukcja

Spróbujmy przejść ponownie drogę, którą pokonuje świadomość uczestnicząca w procesie fotografowania. Zaczniemy od zebrania tego, co już wiemy: nie można sfotografować czegoś, czego nie ma. Konieczny jest obiekt, który zostanie poddany działaniu światła. Dzięki działaniu światła obiekt zostanie przetworzony w obraz. Przedmiot ten jest niewątpliwie transcendentny. Fotografujemy, posługując się pewnym modelem przedstawienia. Czy posługując się takim immanentnym modelem wytworzonym w umyśle jednostki, możemy pozbyć się psychologicznych uwarunkowań jego istnienia? Tutaj pojawiają się wątpliwości. Jak sprawić, by przy badaniu fundamentalnych dla fotografii czynników: przypominania i wspomniania, nie odwoływać się do przeżyć jednostki? Postulat intencjonalności sformułowany przez Husserla głosi, że tej sfery musimy się pozbyć. Mamy rozpatrywać jedynie czyste fenomeny poznawcze. Czy możemy jednak to czynić, wiedząc, iż fotografia jest w jakimś stopniu analogonem świata, jego świetlistym przeniesieniem w sferę świadomości? Jest to, jak pamiętamy, podstawowe założenie redukcji fenomenologicznej, prowadzącej do pewności poznania. Jej celem jest zbadanie, jak świadomość podmiotowa jest w stanie wykroczyć poza siebie, „utrafić” w transcendentny przedmiot. Husserl pisze:

Każdemu przeżyciu psychicznemu odpowiada zatem na drodze redukcji fenomenologicznej czysty fenomen, ukazujący jego immanentną istotę [...] jako daną absolutną<sup>26</sup>.

Co to znaczy? Przede wszystkim nie mówimy o psychologii podmiotu ani o materialnych cechach przedmiotu. Zostawiamy je niejako w zawieszeniu, natomiast przedmiotem rozważań czynimy procesy świadomości. Czy jest to konieczne dla fotografii? Tak, gdyż

<sup>26</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, dz. cyt., s. 55.



Paweł Borkowski, *Wnętrza (Puszkowizja)*, 1987

Dzięki fotografii przedmioty zostały poddane redukcji, zostały poza umysłem poznającego, tworząc ich mentalne odpowiedniki.

mówiąc o fenomenie, śledzimy sferę zjawiania się – uobecniania się przedmiotu, zaś tak naprawdę interesująca w fotografii jest nie reakcja chemiczna doprowadzająca do wywołania i utrwalenia obrazu, lecz sposób, w jaki nabiera ona znaczenia w naszym umyśle. Redukcja będzie więc o tyle ważna, o ile pozwoli nam uwolnić myślenie o fotografii od myślenia o jej technologicznej stronie. Okaże się, iż fotografia nie mówi o faktach, lecz o świadomości poznającego.

Zacznijmy od określenia spostrzeżenia, czyli sposobu, w jaki przedmiot dociera do świadomości. „W spostrzeżeniu rzecz spostrzeżona ma być dana bezpośrednio” – czytamy. „Spostrzegając, mam tę rzecz przed oczyma, widzę i chwytam ją”<sup>27</sup>. Spostrzeżenie fotograficzne ma kilka poziomów. Pierwszym jest moment, gdy patrzę na przedmiot sfotografowany, który przez ten fakt zostaje pozbawiony wymiaru transcendentnego i staje się przedmiotem immanentnym (właściwym mojej świadomości – opisywanym wcześniej modelem). Drugim poziomem jest proces przeniesienia go w sferę immanencji maszyny. Ten poziom jest dyskusyjny, ponieważ nasuwa się pytanie, czy maszyna może posiadać immanencję? Czy antropologizacja narzędzia, ciemni optycznej nie jest błędem? Husserl odpowiedzi na to pytanie nie dostarczy. W refleksji filozofa element pośrednictwa jest pomijany. Mam tu na myśli fakt, że „czarna skrzynka” jest etapem pośrednim, w którym obiekt nie jest już całkowicie transcendentny, zostaje pozbawiony swojej materialności, nie należy jednak jeszcze do immanencji *spectatora*<sup>28</sup>.

Być może więc rozwiąże ten problem krytyka koncepcji Husserla przeprowadzona przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Zgodnie z nią maszyna fotografująca będzie ową chiazmą – którą jest „rozszczerzenie na tego, kto zjawia się w świecie, a kto, patrząc z zewnątrz, zdaje się tkwić w sferze własnych «marzeń»”<sup>29</sup>. Byłoby to o tyle uzasadnione, iż „chiazma, poprzez którą to, co objawia mi się jako byt, jawi się w oczach innych jako jedynie «stany świadomości»”<sup>30</sup>. Fotografia jest bytem dla fotografującego, dla spektatora może być jedynie zapisem „stanu świadomości”. Pomimo tego, jak pisze Merleau-Ponty, dzięki chiazmie możliwe jest współdziałanie, współuczestnictwo w świecie. Fotografia jako taka staje się intersubiektywna, może przekroczyć istnienie tylko dla „ja” i stać się także stanem świadomości spektatora.

Dochodzimy w ten sposób do poziomu najbardziej mnie interesującego, czyli stanu, w którym przedmiot staje się przedmiotem intencjonalnym dla mnie. Możliwość redukcji fenomenologicznej zachodzi dopiero na tym etapie. Wtedy, gdy to ja „spostzegam

<sup>27</sup> Tamże, s. 30.

<sup>28</sup> Używam tu pojęcia, które do teorii fotografii wprowadził Roland Barthes w *Światle obrazu*. Spektator to patrzący na zdjęcie, w odróżnieniu od operatora – fotografującego.

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, dz. cyt., s. 216.

<sup>30</sup> Tamże.

spozstrzeżenie” obrazu fotograficznego. Teraz mogą dążyć do odnalezienia „absolutnej prezentacji, która nie oferuje już niczego transcendentnego”<sup>31</sup>. Jest to redukcja do immanencji, do świadomości poznającego. Następuje odróżnienie świata i świadomości. Świat reprezentują jego przejawy, absolutna prezentacja należy do sfery świadomości. Wokół czego zatem będą koncentrowały się dalsze dociekania? Z pewnością nie wokół „realnych przedmiotów przedstawionych”, ale ich analogii w postaci świetlnych emanacji na materiale fotograficznym. To, co się przejawia, ukonstytuuje się dopiero w świadomości spektatora patrzącego na obraz – na drodze domniemywania. Podsumujmy: to, co się przejawia, jest spozstrzeżeniem fotografii, gotowego obrazu, w którym cechy przedmiotu sfotografowanego zostały przetworzone, a nie pochodną spozstrzeżenia przedmiotu. Intencjonalność polega na tym, iż nasza świadomość kieruje się ku czemuś w obrazie, szuka jego sensu, ale nie potrafi powiedzieć nam ani o istnieniu, ani o nieistnieniu przedmiotu, stwarza jedynie jego obraz w świadomości.

Absolutna prezentacja jest pewnością istnienia, wypełnieniem obecności. Czy może ona zostać zagwarantowana przez jakikolwiek obraz? Obraz techniczny, dodajmy. Nakłada się tu na siebie kilka spraw. Po pierwsze, wypełnienie nigdy nie jest czymś danym raz na zawsze. Dokonuje się w momencie „teraz”, momencie naocznego spozstrzeżenia. Jest intencjonalnością, domniemywaniem, szukaniem pewności, której transcendentny obiekt zapewnić nie może. Po drugie, takie wypełnienie nie tyle odpowiada pewnej „przedstawieniowości” (wierności fotograficznej) obrazu, ile – skoro już użyłam słowa wierność – wierności świadomości. Dotyczy to istnienia w świadomości danych, które są pewne i oczywiste, danych, o których nie można wątpić.

W tym zasadniczym punkcie stanowisko Husserla okazuje się sprzeczne z podejściem fotograficznym: jakiej to bowiem pewności fotografia, ten mglisty, ludzący obraz mógłby być podstawą? Przywoływany wcześniej Roger Scruton nie miał wątpliwości. Skoro jest fotografia, to był również przedmiot. Tymczasem wcale nie jest to takie oczywiste. W *Widzialnym i niewidzialnym* Merleau-Ponty’ego natrafiamy na następującą definicję rzeczy:

Rzecz zatem – nie wdając się w to, co może się jej przytrafić, ani w to, że istnieje możliwość jej zniszczenia – jest węzłem własności, z których każda dana jest wtedy, gdy jest dana jedna z pozostałych, i stanowi zasadę identyczności. Jest ona tym, czym jest, poprzez swoje wewnętrzne uporządkowanie, a zatem w pełni, bez wątpienia, bez szczelin, całkowicie lub wcale<sup>32</sup>.

Jaką „rzeczą” może być to, co widzimy na fotografii: fragment, cień, zarys? Przedmiot w tym przypadku to jedynie zdjęcie, materiał światłoczuły. Nośnik obrazu nie in-

<sup>31</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, dz. cyt., s. 54.

<sup>32</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, dz. cyt., ss. 165-166.

interesuje mnie w tym momencie, lecz to, co przez ów nośnik się przejawia. Kiedy zastanowimy się głębiej, okaże się, że jawiący się na fotografii przedmiot nie spełnia zasady identyczności postulowanej przez Merleau-Ponty'ego. Obecność zostaje uwikłana w niemożność własnego wypełnienia. Jak zobaczymy później, dążenie do odnalezienia punktu źródłowego przenika nie tylko fotografię. I wszędzie tam, gdzie się pojawia, zadanie wypełnienia obecności wydaje się być skazane na niepowodzenie.

Powróćmy do chwili, w której transcendentny przedmiot zostaje przeniesiony w sferę immanencji. Redukcja, o której tu piszę, nie pozbawia fotografii odniesienia przedmiotowego. Ono zawsze istnieje, ponieważ fotografia odsyła nas zawsze ku czemuś. (Nie można sfotografować „niczego”. Nawet takie pojęcia jak czas i ruch, choć niewidzialne, istnieją.) Redukcja nie powoduje również swoistego „uwirtualnienia” fotografii, która będąc wynikiem reakcji fotochemicznej, nadal pozostaje transcendentnym obiektem. Jednak proces ten powoduje, iż świat transcendentny wkracza w sferę immanencji. Pozostawiając obraz w zawieszeniu, nakazuje nam powstrzymać się od sądów i przekonań na temat tego, co widzimy. Mamy „patrzeć bez uprzedzeń”. Ten sposób patrzenia czy, jak chciałby Husserl, „oglądania” przedmiotu w świadomości jest drogą domniemywań rozpoczynających się w momencie spostrzeżenia. To właśnie domniemywanie, czyli szukanie fenomenu tego, co się przejawia, stanowi cel fenomenologii. Być może poszukiwanie tego fenomenu leży także u podstaw powrotu do ciemni optycznej. Po cóż innego wskrzeszać niedoskonałą technikę, po co robić zdjęcie, jeśli można by je zastąpić bezpośrednim oglądaniem? Musi istnieć jakaś wartość, którą odbitka oferuje nam w zamian za widok rzeczywistości. Tym czymś może być konstytucja sensu.

Zapis przestrzeni we *Wnętrzach* Borkowskiego jest niedoskonały technicznie. Nie odpowiada spostrzeżeniu źródłowemu transcendentnej przestrzeni czy też nawet naszemu o niej wyobrażeniu. Zauważmy jeszcze jedną rzecz: wnętrze na zdjęciu nie ma znaczenia dopóty, dopóki my owego znaczenia mu nie nadamy. Fotografia jest drogą ideacji sensów świadomości. Czyny je widzialnymi i dopiero z nich, z elementów mniej istotnych wylania się sens ponad- lub pozaprzedmiotowy, dostępny jedynie świadomości.

Z pewnością, jaką budziło w nas przedstawienie fotograficzne (jako wizerunek „czegoś, co było”), przenosimy się w sferę domniemywań, dochodzenia do sensu tego, co jest przedstawione na zdjęciu. Przedmiot, do którego odsyła mnie odbitka, istnieje w mojej świadomości, wypełnia się znaczeniem. Nie pojawia się jednak tam nagle, jest procesem, któremu warto przyjrzeć się bliżej. Nie wystarczy powiedzieć, iż coś spostrzegam, muszę dowiedzieć się, co z moim spostrzeżeniem dzieje się później.

## 4. Wspomnienie

Fotografia uwydatnia różnicę między spostrzeżeniem oka fotografa, kamery i patrzącego. Spojrzenie operatora wylawia z masy przedmiotów ten jeden, który stanie się dla niego sensem zdjęcia. Ten sens ulegnie kolejnemu przetworzeniu, gdy obraz zostanie utrwalony. W technice, którą opisuję, fotograf nie do końca panuje nad procesem fotograficznym, szczególnie jeśli używa kamery wielootworkowej. Prześwietlenia i niedoświetlenia są właściwie nieuniknione. Obraz, który powstaje w ciemni optycznej, będzie czymś absolutnie różnym od spostrzeżenia źródłowego operatora. Również sens przypisany zdjęciu przez spektatora będzie inny. Pojawi się kolejne odróżnienie: spostrzeżenie dotyczy teraźniejszości, tymczasem, gdy zaczniemy mówić o konstytucji sensu fotografii, będziemy musieli sięgnąć już nie do spostrzeżenia, lecz przypomnienia.

Spostrzegam przedmiot, niech będzie nim budzik ze zdjęcia Wiktora Nowotki. Sensem zdjęcia nie jest przecież ten konkretny, materialny obiekt, lecz to, co uczyniło z niego światło. Ono zaś, otaczając i przenikając przedmiot, odmieniło jego stan. Przeniosło go w przestrzeń ciemni optycznej, wreszcie uczyniło go intencjonalnym, czyli takim, w którym muszę domniemywać, czym właściwie jest. W nastawieniu intencjonalnym wygląd (nie ulegając przecież materialnej przemianie, to wciąż ta sama odbitka) przestaje być czymś stałym i niezmiennym. Obraz za każdym razem wygląda na nowo, wypełnia się bowiem innym sensem. Pomimo tego widzimy przedmiot jako jedną całość. W jaki sposób się to dokonuje? Moment, gdy spostrzegłam pewną formę, ów budzik na zdjęciu stanowił pewną „naoczność”, przed moimi oczami był bowiem pewien bezpośredni, dany mi widok. Ale co właściwie widziałam? Zdjęcie – kawałek papieru pokryty emulsją. Z pewnością nie widziałam tego, co się przejawia, czyli sensu obrazu. Nie wiem, dlaczego i po co przedmiot został przeniesiony w sferę immanencji zdjęcia. Naoczność zakłada bowiem bezpośrednią obecność przedmiotu. W *Oko i umysł* Merleau-Ponty’ego czytamy:

Widzę coś i to wystarczy, abym umiał dosięgnąć tego i z tym się zetknąć, nawet jeśli nie wiem, jak to się odbywa w maszynerii nerwów<sup>33</sup>.

Dosięgnięcie czegoś w fotografii jest niemożliwe. Patrząc na zdjęcie, mam do czynienia jedynie z bezpośrednią obecnością papieru. To uczynienie sfotografowanego przedmiotu intencjonalnym pozwala wypełnić sens zdjęcia obecnością.

Ten sens nie wypełnia się tylko dlatego, ponieważ coś widzę. Widzenie jest tylko zbieraniem poszczególnych widoków (dopiero uzupełnienie tego „widoko-zbieractwa”

<sup>33</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 20.



Wiktor Nowotka, fotografie otworkowe, 1989-1999

Co jest sensem tej fotografii? Nie przedmiot, który został zarejestrowany, ale to, co przez przedmiot się jawi. Czas.

o wysilek skupienia uwagi sprawia, że widzenie staje się postrzeganiem). Tak dzieje się we *Wnętrzach*, gdzie obraz zwielokrotnia się i nakłada. Poza „naocznością” spostrzeżenia, naocznością terażniejszości istnieje naoczność inna, naoczność przeszłości.

Do istoty naoczności czasu należy to, że w każdym punkcie swego trwania [...] jest ona świadomością „czegoś, co właśnie było”, a nie tylko świadomością punktu teraz przedmiotu jawiącego się jako trwający<sup>34</sup>.

To w naoczności czasu mogę zobaczyć to, co się przejawia i to ona gwarantuje wypełnienie sensu. Chociaż naoczność jest dana bezpośrednio, to dla Husserla rozgrywa się na scenie świadomości.

Jak już pisałam, sens rzeczywistego przedmiotu stanowi pewnego rodzaju formę, która czeka na wypełnienie przez moją świadomość. Punktem wyjścia jest spostrzeżenie źródłowe – spostrzeżenie kształtu przedmiotu rzeczywistego, możliwego do rozpoznania. Dlaczego jednak rozpoznaję ten przedmiot? Ponieważ go znam, ponieważ istniał już w mojej świadomości, zanim spojrzalam na zdjęcie. Naoczność, pełna obecność nie jest nigdy czymś istniejącym tylko w jednym momencie, lecz raczej składa się z różnych sposobów funkcjonowania czasu w świadomości. Spostrzeżenie, jak już zauważyliśmy, dotyczy tego, co jest naocznie dane, tymczasem w naoczności czasu rozpoznajemy nie tylko to, co jest dane, ale przede wszystkim pewną „rozciągłość przejawu”, jego przemijalność. Tę właściwość Husserl nazywa modyfikacją retencjonalną lub pierwotnym przypomnieniem. Zasadę jej funkcjonowania przedstawia na przykładzie trwania dźwięku. Jak pisze, nie chodzi tu o „pogłos” dźwięku, ponieważ pogłos jest po prostu słabym dźwiękiem, który słyszę „teraz”, natomiast retencja jest świadomością dźwięku, czyli ciągiem modyfikacji umożliwiającym mi to, że dźwięk słyszę. W fotografii retencja jest jeszcze wyraźniejsza. Źródłowe spostrzeżenie przedmiotu jest jej terażniejszością, która następnie ulega retencji. Jak pisze Husserl, świadomość ulega nieustającej przemianie. Teraz przemienia się w „coś byłego”, ulegając modyfikacji retencjonalnej, która z kolei sama przemija. Nie jest jednak tak, że uświadomienie przedmiotu odbywa się *post factum*.

Przedtem świadomość przeszłości, ta pierwotna, nie była spostrzeżeniem, spostrzeżenie bowiem brane było jako akt źródłowo konstytuujący „teraz”. Świadomość przeszłości zaś nie konstytuuje „teraz”, lecz raczej „dopiero co byłe”, intuicyjnie wyprzedzające „teraz”<sup>35</sup>.

Retencja uświadamia mi sposób zjawiania się przedmiotu. Kształtuje się ono na podstawie pewnych wyobrażeń, wytwarzających się w praimpresjach, w „teraz” będących spostrzeżeniami źródłowymi. Dotyczy tego poziomu analizy fotografii, na którym widzę

<sup>34</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologicznej*, dz. cyt., s. 49.

<sup>35</sup> Tamże, s. 62.

przedmiot i rozpoznaję go jako ten konkretny przedmiot. Faza retencjonalna kończy się, gdy usuwam go sprzed moich oczu.

Rzecz się komplikuje, kiedy dochodzimy do wniosku, że fotografia jest nie tylko prezentacją absolutną przedmiotu, ale także jego *re-prezentacją*, uobecnieniem. To, że teraz widzę przedmiot, jest jego przypomnieniem pierwotnym, lecz *re-prezentacja* jest kolejnym poziomem przypominania, przypomnieniem wtórnym. Uobecnienie, czyli przypomnienie przypomnienia, wyklucza bezpośrednią obecność tego, co się przejawia w świadomości. Naoczność spostrzeżenia, która dotyczyła momentu „teraz”, w uobecnieniu nie obowiązuje. W jaki zatem sposób staje się możliwa konstytucja przedmiotu, skoro spostrzeżenie nie jest bezpośrednie?

Przedmioty, które budują się w procesach czasowych, kolejno konstytuując swe fazy lub człony (jako korelaty ciągłych, wielorako powiązanych i jednolitych aktów), można uchwycić w skierowanym wstecz spojrzeniu w taki sposób, jakby były one przedmiotami gotowymi w jednym punkcie czasowym. Jednakże ten sposób dania odsyła następnie do innego, właśnie źródłowego<sup>36</sup>.

Znaczy to, że uobecnienie pozwala zobaczyć powtórnie przedmiot, i że w tym przypomnieniu przedmiot jawi się identycznie, co w pierwotnym postrzeżeniu. „To, co dane jakby dopiero co byłe, okazuje się identyczne z tym, co ponownie przypomniane”<sup>37</sup>. Identyczny czy raczej „jakby ten sam”? Przecież został uobecniony, przywrócony. Nie mam tu świadomości przemijania, nie modyfikuję czasu, ale dążę do uobecnienia przeszłości w jej przeszłej formie, do jej odtworzenia w takiej formie, w jakiej zachodziło pierwotne spostrzeżenie. W uobecnieniu, pisze dalej filozof, przedmiot przedstawia mi się tylko jako pewien przejaw. Jak pamiętamy, przejaw nie gwarantuje obecności przedmiotu, a tylko potwierdza jego nieobecność<sup>38</sup>, nieobecność, której nie zauważamy w retencji. Jacques Derrida twierdzi wręcz, że przejaw niczego nie tłumaczy, bowiem przejaw powiadamia jedynie, zarazem skrywając to, o czym informuje<sup>39</sup>.

Widzimy zatem, że pomiędzy retencją a przypomnieniem wtórnym zachodzi istotna różnica. Każde z nich dotyczy innego wymiaru fotografii. Retencja jest konstytucją sensu, umożliwieniem rozpoznania przedmiotu, lecz przypomnienie wtórne jest świadomością, iż to, co zostało sfotografowane, już nie istnieje. Retencja stanowi modyfikację, wskazuje na płynność przejścia od „teraz” do „kiedyś”, tymczasem przypomnienie jest pewną samodzielną całością. Retencja nie wytwarza obiektu, jest bowiem świadomością przeszłości, przypomnienie wtórne to zatrzymanie czasu w świadomości. Jeśli retencja jest ciągl-

<sup>36</sup> Tamże, s. 57.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Por. J. Derrida, *Głos i fenomen*, dz. cyt., s. 110.

<sup>39</sup> Tamże, ss. 66-67.

ścią, świadomością przemijania, to każde kolejne przypomnienie bywa zastępowane następnym, i wskazuje na pewien ciąg następujących po sobie punktów. Jednak ani jedno, ani drugie zjawisko nie mogłoby istnieć, gdyby nie było „punktu źródłowego” – praimpresji, czyli spostrzeżenia pierwotnego. Co jest „punktem źródłowym” fotografii, momentem od którego zaczyna istnieć obiekt świadomości? Niewątpliwie, jest to „teraz” zamknięte w obrazie fotograficznym. Znow jednak okazuje się, że to „teraz” istnieje w dwóch co najmniej wersjach. Jedno „teraz” (retencjonalne) dotyczy naoczności spostrzegania: „źródłowe pojawianie się i odpływanie *modi* przemijania w pojawianiu się jest czymś stałym, [...] czymś, czemu możemy się tylko przypatrywać”<sup>40</sup>. „Teraz”, do którego odtworzenia dążymy oglądając fotografię, czyli uobecnienie, jest czymś, co dokonuje się w różnym tempie.

W tym samym immanentnym odcinku czasowym, w którym się ono rzeczywiście dokonuje, możemy «swobodnie» pomieścić większe albo mniejsze fragmenty uobecnianego procesu wraz z ich *modi* przemijania<sup>41</sup>.

To, co uobecniam, się nie zmienia, zarazem do ciągu odtworzeń dołączam wciąż nowe uobecnienia. Żadne z „teraz”, o których piszę, nie może istnieć samodzielnie. Bez względu na to, czy będzie to retencja, czy uobecnienie, zawsze istnieją one w relacji do przeszłości, która albo je modyfikuje, albo powoduje ich „zapadanie się” coraz głębiej.

Subtelność analizy Husserlowskiej zyskuje interesujący wymiar, gdy zaczynamy rozważać konkretne fotografie. Weźmy jedną z nich: *Ślimaki* Pawła Borkowskiego. Przedmioty i światło zostają tu skondensowane poprzez wielość punktów widzenia, zwielokrotniających ilość przestrzeni. Promienie światła padają na nieokreśloną powierzchnię i prześwietlają kolisty zarys skorupy. Niewyraźność obrazu zostaje wprowadzona celowo. To ona sprawia, że muszę zastanawiać się nad fenomenem, bo widok nie daje pewności co do samego obrazu. I znow, chociaż moje myślenie koncentruje się wokół pewnych, nieokreślonych jeszcze przedmiotów, to nie ich wygląd jest tym, co chcę rozpoznać. Tym, co chcę rozpoznać, jest „teraz”. „Teraz”, które miało miejsce kiedyś. Jak zatem rozstrzygnąć nasze wątpliwości co do tego, czym jest fotografia? Gdybyśmy potraktowali ją jako przypomnienie źródłowe, wówczas byłaby świadomością czegoś, co przeminęło – stanem skończonym i zamarłym; jeśli znajdziemy w niej cechy retencjonalne, wówczas okaże się świadomością przemijania. Który z czasów chcę tu odnaleźć: retencjonalny czy uobecniony? By to sprawdzić, muszę prześledzić kolejno wszystkie etapy procesu powstawania zdjęcia: od naświetlenia po ukonstytuowanie się sensu w świadomości. W dalszym ciągu mówię tu o procesach poznawczych, czyli tych procesach, które zapewniają „cudowną korelację między fenomenem poznania a obiektem poznania”. Procesy, których jesteśmy świadkami

<sup>40</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologicznej*, dz. cyt., s. 71.

<sup>41</sup> Tamże, s. 72.

w fotografii, chociaż posiadają swoją materialność, to rozgrywają się głównie w świadomości poznającego.

Fotografia bezobiektywowa powoduje efekt (opisywany już przy okazji *Wnętrze*), do którego wyeliminowania technologia fotograficzna dążyła przez wiele lat: długość naświetlenia jest tu przeciągana do wielu godzin. Jakże ma to konsekwencje dla obrazu? Moment naświetlenia – przysłowiowe „pstryknięcie”, zredukowane jest do jednej tysięcznej sekundy. Praktycznie, jest niemal nieuchwytne. Tymczasem w ciemni optycznej okazuje się trwaniem, które w pierwszej części nazwałam „powolnością spojrzenia”. To, co uznaliśmy za niewidoczne, za zanikające, jest teraz niemal fizycznie odczuwalne. Retencjonalność spostrzeżenia zostaje uwypuklona. Jak w przypadku trwania dźwięku, pozwalającego na odtworzenie melodii.

Nie jest tak – pisał Husserl – że w momencie, w którym dźwięk ustaje, po prostu nie ma już nic, lecz dźwięk ów „pobrzmiwa”, obecny jest fenomen o takim a takim odcieniu, [...] przedstawia się w nim stale ten sam przedmiot<sup>42</sup>.

W tym momencie konstytuuje się naoczne spostrzeżenie przedmiotu. W fotografii zamiast z pobrzmiwaniem mamy do czynienia z „powidokiem”. Retencja zapewniająca nam owo pobrzmiwanie sprawia, iż już-nie-teraz i jeszcze-nie-teraz stapiają się w pełne spostrzeżenie melodii. Powidok natomiast sprawia, że mogę doznać obecności przedmiotu. Husserl nazywa retencję „warkoczem komety dołączonym do spostrzeżenia”, czyli ciągiem następujących po sobie modyfikacji.

Jeśli powrócimy do określenia retencji jako powidoku, znajdzie ona swe odzwierciedlenie w zdjęciu. Zauważmy, iż proces powstawania obrazu jest nieustanną modyfikacją. Oto odsłaniam otwór, przez który wpada światło. Z początku ślad, który pozostawia na emulsji, jest zbyt słaby, by odcisnąć obraz, potem nabiera siły. Który moment tego procesu oglądamy? Obiekt, poddany wielogodzinnej ekspozycji, wymyka się klasyfikacji, ponieważ nie możemy odróżnić konkretnego „teraz”. Niemożliwe staje się również wyłączenie punktowego czasu z ciągu trwania. Tak samo trudno odróżnić to, co naświetliło się wcześniej od tego, co pojawiło się później. Który z „czasów” został zatrzymany na odbitce?

Podobny proces zachodzi w mojej świadomości, gdy spoglądam na obraz. Istnieje czas, który jest potrzebny do tego, by fenomen przedmiotu (jego sens) mógł się w niej ukonstytuować. Nie ma czegoś takiego, jak gotowa całość zdjęcia (ta istnieje w przedmiocie, nieulegającym dalszym procesom chemicznym), ponieważ jest ono obiektem intencjonalnym, pustym sensem, który należy dopiero wypełnić znaczeniem. W *Ślimakach* (innej fotografii tego cyklu) przedstawiona przestrzeń na skutek wygięcia naświetlanego negatywu

<sup>42</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, dz. cyt. s. 79.



Paweł Borkowski, fotografie otworkowe, 1987

Kamera otworkowa pokazuje obraz charakterystyczny tylko dla własnego „oka”, które postrzega przestrzeń i światło inaczej niż człowiek.

ulega deformacji – zwięża się ku brzegom, rozciąga. Ten efekt powoduje nie tylko wrażenie deformacji spostrzeżonego obrazu, ale również deformacji „czasoprzestrzeni”, ponieważ długość czasu, w którym material światłoczuły został poddany świetlnej ekspozycji, w każdym miejscu negatywu jest inny.

Dotychczas była mowa o pierwszym etapie powstawania zdjęcia, o etapie, w którym obraz w istocie tworzy się w kamerze otworkowej. Okazało się, że przedmiot w niej ulega czemuś w rodzaju modyfikacji retencjonalnej. Czym innym stanie się fotografia, gdy zaczniemy mówić o niej w kategoriach uobecnienia. Fotografowanie rozbija ciągłość czasu na punkty. Wycina fragmenty i zamyka je w emulsji fotograficznej. Mówimy tutaj o „teraz” uobecnionym. Żaden z punktów nie istnieje samoistnie, ale jest częścią większego procesu, w trakcie którego konstytuuje się w naszej świadomości czas. O ile w powyższej analizie nie mogłam odróżnić punktu „teraz”, to tu taki punkt istnieje, jest nim spostrzeżenie źródłowe przedmiotu, czyli sytuacja, w której mieliśmy do czynienia z absolutną prezentacją przedmiotu. Tym razem nasze patrzenie na fotografię jest uobecnianiem tego momentu. W jaki sposób to się odbywa? Husserl pisze:

Kaźde naoczne uobecnienie czegoś o charakterze przedmiotu przedstawia je w sposób charakterystyczny dla wyobraźni. „Zawiera” w sobie jego wyobraźniowy przejaw<sup>43</sup>.

Zauważmy, że przedmiot, który na pewnym etapie spostrzeżenia był przejawem spostrzeźniowym, staje się w uobecnieniu przejawem wyobraźniowym. Jak pamiętamy, to nie przejawy były celem procedury fenomenologicznej, lecz dotarcie do tego, co się przejawia. W przypadku uobecnienia jest podobnie. „Wyobraźniowy obraz jest wówczas sprawą wyobrażenia, lecz to, co poza niego wykracza, odniesienie do tego, co przedstawione w obrazie już nie”<sup>44</sup>. Nie po to poznaję, by dotrzeć do przejawu-wyglądu wyobraźniowego przedmiotu, ale aby ten przejaw wypełnić uobecnionym sensem. W ten sposób docieram do właściwego celu moich poszukiwań: odkrywam fenomen fotografii konstytuujący się w czasie. Uobecnianie dąży jedynie do wypełnienia obecności, do uczynienia prezentacji przedmiotu absolutną. Próbuje dokonać tego przez ciągle odsyłanie do doświadczenia źródłowego, do pierwotnego spostrzeżenia. Wtórne przypomnienie jest procesem wciąż następujących po sobie przypomnień.

W fotografii pojawia się jeszcze jeden punkt, którego dotąd nie opisałam. Czy patrząc na fotografię, której nie znalazłam wcześniej, mogę ją uobecnąć? Na to pytanie Husserl nam w pewien sposób odpowiada. Pisze mianowicie, iż przedstawienie uobecnione może być:

<sup>43</sup> E. Husserl, *Wykłady z fenomenologicznej...*, dz. cyt., s. 149.

<sup>44</sup> Tamże, s. 148.

[...] przedstawieniem symbolicznym, a więc takim, które przedstawia przedmiot nie tylko w sposób pusty [nie wypełnia obecności – przyp. MM], ale również przedstawia go «przez» znak albo obraz. W tym ostatnim przypadku przedmiot jest zobrazowany, jest unaoczniony w obrazie, ale «sam» nie jest naocznie przedstawiony<sup>45</sup>.

Jeśli powrócimy do fragmentu książki Flussera, w której opisywał fotograficzne kodowanie przedmiotu, to okazałoby się, że przedmiot na fotografii funkcjonowałby właśnie jako pewien symbol. Uważam jednak, że taka interpretacja opisuje fotografię niewłaściwie. To nie symbolu, kodu przedmiotu szukamy w fotografii, ale jego uobecnienia. Fotografia należy niewątpliwie do tej właśnie klasy naoczności, czy też unaoczniania. Przedmioty są reprezentowane poprzez obrazy, z których z kolei konstytuują się przedmioty intencjonalne. Należałoby przemyśleć status tych przedmiotów.

## 5. Noemat

Jak pisał Husserl, noematy są intencjonalnymi odpowiednikami przeżyć psychicznych i jako takie są czymś istniejącym obiektywnie. Czy przedmiotem myślenia, noematem, w przedstawianych fotografiach może być tylko szukanie obecności, absolutna prezentacja<sup>46</sup>? Jeśli w przybliżeniu udało się określić sposób, w jaki funkcjonuje w fotografii zasada retencyjności, to okazuje się, iż właściwą naocznością jest w fotografii świadomość przemijania. Właściwym, bezpośrednio nam danym sensem jest uobecnianie. Coś, co na dobrą sprawę było już zanikającym spostrzeżeniem w momencie fotografowania, a teraz na nowo może pojawić się w naszej świadomości, zostało bowiem zatrzymane w pamięci fotografii. Zostaje odtworzone i to odtworzenie jest możliwe za każdym razem na nowo, kiedy patrzę na fotografię. W opisywanych zdjęciach noematem (przedmiotem myślenia) nie są niewyraźne obiekty wybrane przez autora zdjęcia. Jest nim poszukiwanie pewnego punktu źródłowego, poszukiwanie momentu „teraz”. Materialność obiektu, który był podstawą spostrzeżenia źródłowego, może zostać włączona również w proces odtworzeń. Takie patrzenie – reprezentujące – zmierza do uobecnienia przedmiotu w sferze innej niż retencja. Zmierza do innego celu, nie tyle chce wypełnić znaczenie przedmiotu, ile przywrócić przedmiot w źródłowym spostrzeżeniu, przenieść czas, by przedmiot sfotografowany stał się „jak gdyby” obecny. Patrzymy na czas i jego uobecnienie niejako z zewnątrz. Jednak kolejne uobecnienia zawsze będą nas odsyłać do tego, co było dane „źródłowo”. Również w tym

<sup>45</sup> Tamże, s. 149.

<sup>46</sup> Pamiętajmy, że w późnej wersji fenomenologicznej interpretacji Barthes melancholijnie przystaje na niemożliwość źródłowego doświadczenia fotografii, stwierdzając, że jej noematem jest „to było”, co należy już do przeszłości. Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt.

wypadku będziemy mieli do czynienia z aktem intencjonalnym nastawionym ku czemuś. Tym czymś nie będzie jednak już obecność, lecz nieobecność. Poszukiwane przez nas wypełnienie obecności jest bowiem stanem niemożliwym do osiągnięcia.

Ten trop prowadzi nas od określenia fotografii jako intencjonalnej do zastanowienia się nad istotą reprezentacji. Do refleksji nad „zjawianiem się” przedmiotu w świadomości. Interpretując Husserlowską wykładnię retencji i uobecnienia, Derrida wskazuje na to, że „przepaść” między obydwoma pojęciami wcale nie jest tak głęboka. Píše, iż istoty rozważań Husserla nie stanowi wcale wypełnienie obecności przedmiotu, lecz ruch powtórzenia dokonujący się w ciągłym jego uobecnianiu. Czy, gdy mówimy o fotografii, takie przestawienie akcentu może być istotne? Wydaje się, że tak, ponieważ doznanie obecności przedmiotu okazuje się tu zawsze w jakiś sposób pozorne. Tym, o czym mówi fotografia, jest w istocie nieobecność przedmiotu. Nieobecność tym bardziej dramatyczna, im konsekwentniej do jej wypełnienia zmierzamy.



## Część V

Ślad – fotografia i dekonstrukcja



# I. Dekonstrukcja i szukanie obecności

O fotografii mówi się potocznie, że „wycinając chwilę” z upływającego czasu, pokazuje nam coś, co miało wtedy miejsce. Wcześniejsze rozważania wskazywały jednak na to, iż w obrazie fotograficznym nie mamy do czynienia z wycinkiem czasu. Im dłużej przypatrujemy się fotografiom, tym wyraźniej okazuje się, że zamiast obecności ujawniają tylko śladowość i nieobecność przeszłości, o którą upominał się Jacques Derrida. To zdanie prowadzi ku problemowi zasadniczemu dla tych rozważań: czy przywrócenie doświadczenia źródłowego byłoby możliwe?

W książce zakładamy, że fotografia otworkowa jest nośnikiem wytwarzanych przez siebie komunikatów znaczeniowych, otwierającym się na pojawiający się przed nią horyzont semiozy. Zastanowimy się dalej, jak owa produkcja znaczeń przebiega, wedle jakich warunków i okoliczności. Jeśli zaś medium przekazuje nam pewien komunikat, to pomiędzy jakimi czynnikami zachodzi komunikacja? Wykorzystanie koncepcji Derridy, z jednej strony, stanowi punkt wyjścia do interpretacji myśli Husserla, z drugiej – pozwala (za pomocą takich kategorii, jak ślad i pismo) pokazać współczesne funkcjonowanie pojęć związanych z obrazami fotochemicznymi. Pojęcia pisma, sygnatury i wreszcie samego pisania zostaną tu przywołane w kontekście fotografii. Czy fotografia posiada własny charakter pisma? A jeśli tak, to czy obrazy fotochemiczne zapisane za pomocą *pinhole camera* różnią się od innych zapisów technicznych? Zaczniemy jednak od bezpośredniego nawiązania do koncepcji przywołanej w rozdziale wcześniejszym.

## 1. „Teraz” obrazu

Zastanówmy się najpierw, dlaczego w przypadku fotografii nie możemy mówić o całkowitej prezentacji. Przypomnijmy, iż Husserlowskie wypełnienie sensu wymaga ujawnienia całości – rzeczy samej. Tymczasem fotografia pokazuje zawsze i jedynie fragmenty, ułamki. Po drugie, aby doświadczyć całości, powinno się zobaczyć, być tam i widzieć, jak

na poprzedniej stronie:

Wiktor Nowotka, fotografie otworkowe na negatywie barwnym, 1999

całość się wypełnia. Fotografia dąży do punktu, który Husserl nazywa „źródłowym” (czyli do momentu doświadczenia). Ponieważ jednak jest zapośredniczona podwójnie – poprzez maszynę i obraz, to im bardziej zbliża się do tego punktu (pokazując coś, co bierzemy za przeszłość), tym szybciej źródłowe doświadczenie jej umyka (bo przeszłość nie może stać się terażniejszością). Czy to nie paradoks? Fotografia, którą tylokrotnie oskarżano o „zamrażanie obrazu”, ujawnia tu szczególną właściwość. Podobnie jak pismo w interpretacji Derridy posiada przeciwstawne własności *farmakonu*: zatrzymując czas, nie pokazuje jednego tylko momentu. Przyjmując, że czas w ludzkim doświadczeniu świata oznacza niejednokrotnie w fotografii to samo, co pamięć, można wyrazić to inaczej: zdjęcie zatrzymując pamięć, jednocześnie ją unicestwia.

Jacques Derrida w swojej fascynującej interpretacji Husserla pisze:

Idea źródłowej obecności i w ogóle „początku”, „absolutnego początku” pryncypium, w fenomenologii odsyła zawsze do owego „punktu źródłowego”<sup>1</sup>.

Jak pamiętamy, według Husserla absolutna prezentacja przedmiotu dokonuje się w punkcie źródłowym. W przedstawieniu fotograficznym trudno określić, gdzie taki punkt miałby się znajdować. Skoro zaś tego nie wiemy, to również nie możemy określić czasu absolutnej prezentacji. Gdzie bowiem miałby znajdować się punkt źródłowy fotografii? Jeśli umieścimy go w momencie fotografowania, to okaże się, że jest on dostępny jedynie fotografującej maszynie. Fotograf bowiem nie widzi tego, co fotografuje – opadające lustro zasłania widok. Kamera bezobiektywowa sprzyja podkreślaniu owego niewidzenia. Użytkownicy ciemni chętnie i często rezygnują z przywileju patrzenia na świat znajdujący się naprzeciw otworu wpuszczającego światło. Jeśli człowiek nie patrzy okiem kamery, nie wie również, jaką czaso-przestrzeń zamyka powstający w niej obraz. Czyżby miało to znaczyć, że przywileju całkowitej obecności miałyby dostąpić jedynie maszyna? Nawet gdybyśmy chcieli maszynie przypisać ludzkie właściwości, określenie „punkt” nas zwodzi. Mówimy przecież o „czasie otwarcia migawki”, a ten czas „trwa” część sekundy lub minuty. Fotograficzne „teraz” nawet dla maszyny jest procesem.

Wyznaczmy więc punkt źródłowy fotografii chwilą, w której na zanurzonej w wywoływaczu papierze wylania się obraz. Które „teraz” będzie czasem zdjęcia? Najpierw plamy szarości są jasne, „niedowołane”, potem ciemnieją, aż do momentu „przewołania”, czyli stanu, w którym obraz ulega zaczernieniu. Jaki czas rozpoznamy w znajdującym się przed nami zdjęciu? Czas „dzisiejszy”, kiedy patrzymy na kawałek papieru fotograficznego? Czy też czas „kiedys”? Nie wiemy, kiedy dane zdjęcie zostało zrobione, w nieokreślonym

<sup>1</sup> J. Derrida, *Głos i fenomen*, dz. cyt., s. 104.

„kiedyś”, jakiegoś dnia. Jeśli zaś nie możemy określić kiedyś, to nie wiemy również, czym jest „teraz”.

Ten sam problem pojawił się już wcześniej i nie udało się go rozwikłać przy pomocy koncepcji Husserla. Źródłowa obecność w fotografii może być tylko złudzeniem. To zatem, co chciałam nazwać fenomenologią fotografii, staje się fenomenologią dekonstrukcją: muszę spojrzeć na zdjęcia tak, jak Derrida na swoje kartki pocztowe, patrząc nie na obraz, lecz na ich stronę odwrotną, na to, co jest „za zdjęciem” – na białą powierzchnię drugiej strony. Zadane na początku pytanie dotyczy nie tyle punktu, ile obecności. Punkt, wyodrębniony fragment czasu stanowi jedynie pretekst, by szukać czegoś, co być może w obrazie się prezentuje. Sformułujmy początkowe pytanie jeszcze raz, lecz w inny sposób: czy można wyodrębnić taki punkt fotografii, w którym przeszłość się uobecni? Może łatwiej będzie odpowiedzieć na to pytanie, jeśli przyjrzymy się kilku fotografiom. W serii zdjęć Wiktor Nowotka sfotografował widoki z okien pociągu. Użył barwnego negatywu, co spowodowało efekt rozmycia się obrazu. Teraz przed naszymi oczami znajdują się po prostu smugi kolorów. Przestrzeń straciła swoje zarysy i wymiary. Można dodać, iż tę miarę utracił również czas, utrwalony w zdjęciu. W którym bowiem momencie fotograf patrzył przez okno? Derrida pisze:

Pojęcie punktowości, pojęcie teraz jako *stigme*, bez względu na to, czy jest ono metafizycznym założeniem, czy nie, odgrywa tutaj jeszcze ogromną rolę. Niewątpliwie żadne teraz nie może zostać wyodrębnione jako chwila i czysta punktowość<sup>2</sup>.

Jeśli nie potrafimy wyróżnić żadnego „teraz”, to również nie możemy odnaleźć czystej punktowości. Dlaczego odnalezienie „teraz” jest dla nas tak ważne? Ponieważ to w swoim źródle ujawniała się metafizyczna obecność. Jeżeli nie ma źródła, to także obecność zostaje zakwestionowana. Tym samym nie istnieje żadne „teraz”. Można tak powiedzieć, ponieważ to, co zdawało się nam być punktem teraz, nie jest możliwe do odróżnienia w procesie. Punkt, na który patrzyliśmy, zagubił się wśród barwnych linii oglądanych na zdjęciu. Zamiast niego patrzymy na coś innego, na to, czego wcześniej nie było widać. Jak pisał Derrida: „panowanie tego, co obecne”, czyli źródłowa tożsamość przedmiotu, jest nie do przyjęcia. Przedmiot nie może być tożsamy ze sobą, skoro kryje się w nim „różnica”, nietożsamość.

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 103.

## 2. Ślad obecności

W *Głosie i fenomenie* autor stwierdza, że w „panowaniu obecności” ujawnia się podskórnie istniejąca różnica. Zastanówmy się, co przez to rozumie. Powiedzieliśmy już, że obecność wiąże się z pewnością i oczywistością tego, co spostrzegam. Tymczasem to, o czym mówię, co widzę, nigdy nie jest tak obecne i oczywiste, jak pragnąłby tego Husserl. Przedmioty nie istnieją „same przez się” – wyłączone z porządku rzeczy. W teraz możemy tylko doświadczyć tego, co Derrida określa jako „nie-obecność i nieoczywistość w mgnieniu oka chwili”<sup>3</sup>. Czym jest mgnienie oka? Wytłumaczmy to na przykładzie fotografii: im dokładniej potrafimy obliczyć czas (do jednej tysięcznej, dziesięciotysięcznej czy też jednej stutysięcznej sekundy), tym trudniej jest nam odnaleźć określony moment. Chociaż bowiem dzielimy czas na coraz krótsze odcinki, to jednocześnie tych odcinków staje się coraz więcej. Wyznaczenie punktu okazuje się niemal niemożliwe, bo w każdym z nich istnieją potencjalnie dalsze podziały. To, co uznawaliśmy za teraz, ulega rozciągnięciu, a my mierzymy jego trwanie. Derridowskie mgnienie oka zaczyna ogarniać wieczność. Konsekwencje takiego potraktowania czasu są istotne: to, co przywykliśmy traktować jako grę uobecniania, zachodzącą pomiędzy obecnością i nieobecnością, okazuje się procesem, w którym obecne przechodzi w nie-obecne. Nie mamy zatem do czynienia z czarno-białym przeciwstawieniem sobie bycia i nie-bycia. Raczej obcujemy z wieloma odcieniami szarości, pomiędzy którymi gdzieś przeblyskuje bycie. (Właściwie zamiast o szarości powinnam napisać tu o zróżnicowaniu barw przechodzących jedna w drugą, jak na fotografiach Nowotki.)

Derrida ustanawia dwie okoliczności, w których możliwe byłoby mówienie o „teraz”. Po pierwsze:

[...] żywe „teraz” konstryuuje się jako absolutne źródło spostrzeżenia tylko w ciągłości z retencją jako nie-spostrzeżeniem. Wierność doświadczeniu i „rzeczom samym” nie pozwala, by było inaczej<sup>4</sup>,

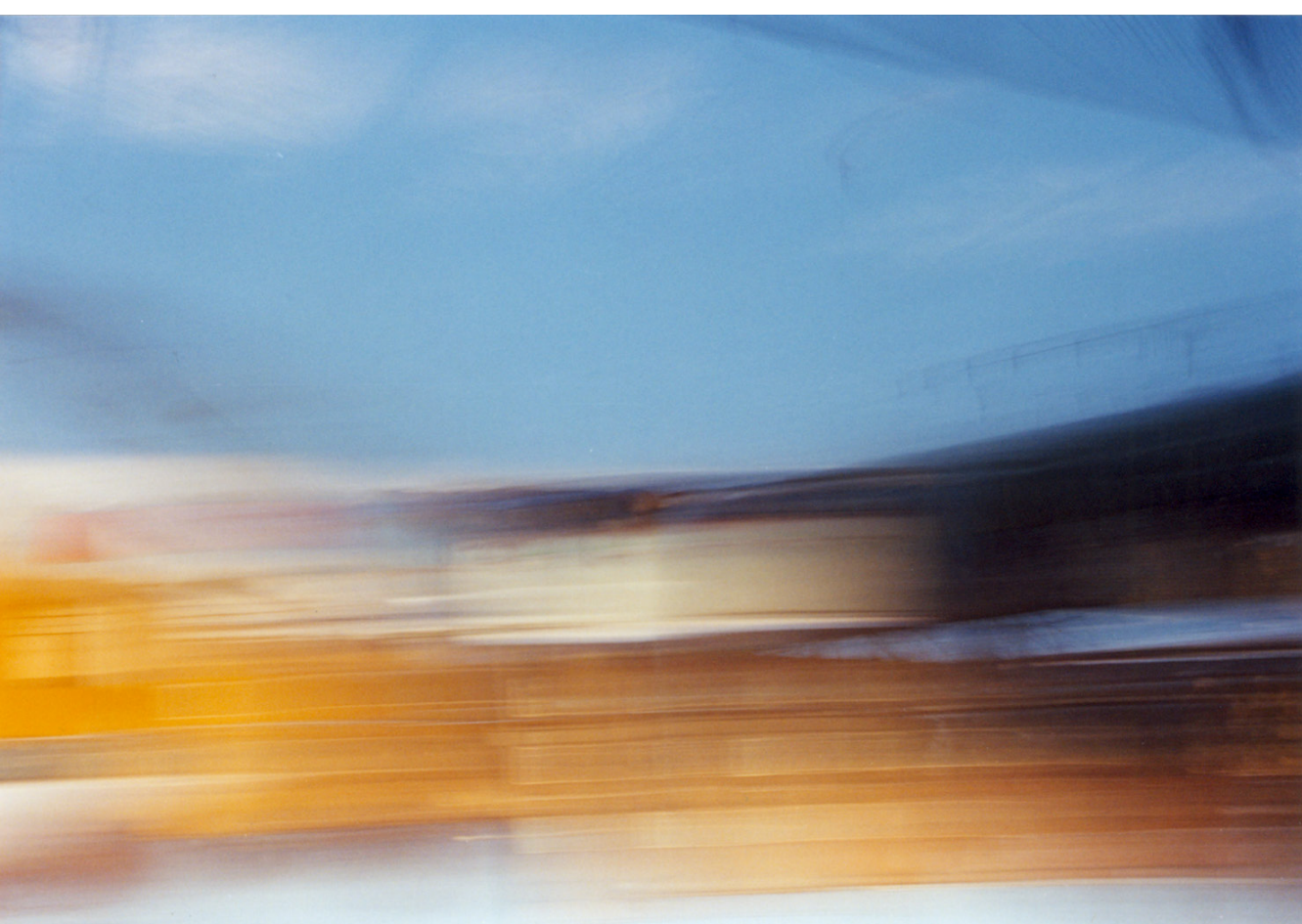
<sup>3</sup> Tamże, s. 110.

<sup>4</sup> Tamże, ss. 112-113.

na następnej stronie:

**Wiktor Nowotka, fotografie otworkowe na negatywie barwnym, 1999**

Kształty zanikają, pozostają kolory, linie, plamy. Czy nie tak doświadczamy świata?



oraz po drugie:

[...] ponieważ źródło pewności w ogóle jest źródłowością żywego „teraz”, retencję należy zachować w sferze źródłowej pewności i przesunąć granicę między źródłowością, sprawić, by przeszła nie między to, co czysto obecne, i to, co nie-obecne, między aktualność i nieaktualność żywego „teraz”, lecz między dwie formy po-wrotu lub re-stytucji tego, co obecne, re-tencję i przed-stawienie [*re-présentation*]<sup>5</sup>.

W rzeczywistości mówi więc nie tyle o pewnym spostrzeżeniu i jego przechodzeniu we wspomnienie, ile o dążeniu do powrotu do tego samego, o pragnieniu przywracania obecności. Gdybym chciała uprościć, mogłabym powiedzieć, że „widząc”, już nie widzimy tego, co było. Autor *Głosu i fenomenu* udowadnia, iż w istocie mamy do czynienia z tym, co z obecności pozostało, ze śladem. Derrida pisze, że w pojęciu czasu kryje się nieustający ruch, ponieważ to w tym określeniu mieści się znaczenie przywracania i rekonstrukcji śladu, który zdaje się wyprzedzać obecność. W rezultacie sens, który Husserl chciał wypełnić obecnością, nie może zostać nią wypełniony. Sens bowiem krąży; jest tym, co jest wysyłane i odsyłane: i tym, co w końcu powraca. Czy ślad może wyprzedzać obecność? Czy w tym określeniu nie zawiera się sprzeczność? W przytoczonym powyżej fragmencie Derrida pisał o dwóch formach powrotu tego, co obecne: o retencji i przed-stawieniu. Zostało już powiedziane, że zgodnie z założeniami fenomenologii Husserla retencja stanowiła „przemijalność przejawu”, z kolei przed-stawienie zakładało punktowość. Tymczasem Derrida dostrzega właściwość prostszą: źródłowe przed-stawienie nie istnieje, ponieważ nie ma takiego punktu, do którego moglibyśmy się odwołać. Uobecnienie rzeczy samej nie może być zatem przed-stawieniem, a jedynie re-prezentacją, czyli przedstawieniem powtórzonym, przedstawieniem, które zakłada nie-obecność.

Kluczem, dzięki któremu uobecnienie może się dokonywać, filozof czyni pojęcie śladu. Podążając za jego myślą dowiadujemy się, że ślad jest

[...] możliwością, która powinna nie tylko tkwić w czystej aktualności „teraz”, lecz ją ukonstytuować za pośrednictwem samego ruchu różnicy, jaką w nią wprowadza<sup>6</sup>.

Jesteśmy świadkami osobliwego procesu, w którym w ciągu uobecnień, w ciągu re-prezentacji stawia się przed oczy to, co było „przed”. Ślad re-prezentuje, ponieważ nie jest obecnością, lecz różnicą pomiędzy sobą samym a obecnością. Dlatego też można powiedzieć, iż ją poprzedza. Bez śladu nie moglibyśmy wiedzieć, iż była jakaś obecność.

Interpretacja Derridy zmierza zatem do ukazania „podszewki” Husserlowskiej analizy. Po tej drugiej stronie, niedostrzeżonej przez autora *Ideji fenomenologii* znajduje się nie-obecność.

<sup>5</sup> Tamże, ss. 112-113.

<sup>6</sup> Tamże, s. 113.

Derrida – pisze David Wood – nie podąża szlakiem Husserla [...]. Zamiast tego, w *Głosie i fenomenie*, Derrida zastępuje jeden czasowy współludział innym. Pęknięta więź pomiędzy czasową i epistemologiczną obecnością bezpośredniego przedmiotu dla siebie samego, zostaje zastąpiona bliskością czegoś innego, czegoś co stanowi wartość nieobecności, różnicy i odwleczenia<sup>7</sup>.

Przez ową bliskość czegoś innego możemy rozumieć bliskość śladu, właściwości, która „siebie [szo] żywej obecności jest pierwotnie śladem”<sup>8</sup>.

O śladzie nie można powiedzieć, iż po prostu jest. On wytwarza się w niustannym powtarzaniu i zarazem w wyprzedzaniu samego siebie. Jeszcze bowiem nie „będąc”, zakłada własne pojawienie się. Dodajmy tu, iż pisząc o śladzie w koncepcji Derridy, nie należy go mylić z używanym wcześniej znaczeniem tego słowa, odsyłającym do materialności. Pojęcie to, w interpretacji Derridy, nie jest tym samym, co indeksy Peirce’a. Raczej, jeśli przyjmiemy, że indeks „odsyla do czegoś”, to „śladowanie” będzie zawierać się w przyimku „do”. Ruch powtarzania jest operacją czasową. Jeśli zatem mogę sądzić, że fotografia jest śladem, to tylko w znaczeniu takim, w którym biorę pod uwagę ruch *re-prezentacji* w niej się dokonujący.

### 3. Re-prezentacja

Czy można znaleźć lepsze miejsce dla tej sfery wszelkich niedopowiedzeń niż fotograficzne cienie? To właśnie miejsce Derridowskiego mgnienia oka. To również przestrzeń, w której sens jest wysyłany i odsyłany bez końca. Jeśli zostaje *u-trwa*-lony w odbitce, to nie dzieje się tak dlatego, że w niej po prostu jest, lecz ponieważ ma swoje w niej trwanie. Powróćmy do terminologii używanej przez pre-fotografów. Ponownie okazuje się, że znaczenia fotografii zawierają się w pierwszych wątpliwościach, jakich słów użyć do opisanie zjawisk, których byli świadkami. Herschel nie mówił o utrwalaniu obrazu (*fixing*), lecz o „wypłukiwaniu” (*washing out*)<sup>9</sup> nienaświetlonych cząsteczek emulsji. Utrwalanie stanowi zatem proces wypłukiwania, usuwania nieobecnego obrazu. Czy można powiedzieć, iż jest rozmywaniem potencjalnej obecności? Co rozmywa się w zdjęciu: obecność czy nieobecność? Puste miejsce, niezaświetlony materiał czeka na pojawienie się obecności. Kiedy pada promień światła, rozpoczynając proces, nie możemy go zatrzymać tak długo, dopóki nie

<sup>7</sup> D. Wood, *The deconstruction of time*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands N.J. 1989, s. 112.

<sup>8</sup> J. Derrida, *Głos i fenomen*, dz. cyt., s. 143.

<sup>9</sup> Z technicznego punktu widzenia nazwa ta ma uzasadnienie głębsze niż popularne „utrwalanie”. Utrwalacz (tiosiarczan sodu) rozpuszcza te ziarna związków srebra, które są nienaświetlone. Dzięki temu proces zaświecenia zostaje powstrzymany. L. Shaaf, *Out of the Shadows...*, dz. cyt., s. 62.

wypluczemy tego, czego jeszcze nie ma i tym samym nie utrwalimy obrazu. Rozpuszczamy nieobecność światła, usuwając potencjalność pojawienia się obecności. Pozostawiamy nieobecne.

Postępując tak dalej, można powiedzieć, że trwanie fotografii nie jest czymś niezmiennym, lecz odsyła i przywołuje zdarzenia, które znajdują się poza nią. Proces fotograficzny polega bowiem nie tylko na *u-trwa*-leniu, lecz również *wy-wołaniu*. Sens fotografii jest *wy-wołaniem*, czyli przywracaniem czegoś, co przeminęło. Wołam kogoś, gdy ten/ta znajduje się daleko, gdy jego/ją widzę, lecz on/ona mnie nie słyszy lub gdy jego/jej szukam. Wołanie ma na celu przełamanie milczenia. Czyjego milczenia, zapytajmy?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy ponownie powrócić do różnicy pomiędzy przedstawieniem a reprezentacją. Przypomnijmy najpierw, co zostało napisane we wcześniejszym rozdziale o scenie świadomości, czyli o obszarze, w którym rozgrywa się przedstawienie. Iwona Lorenc w swojej interpretacji *Głosu i fenomenu* pisze:

„Milczenie świata”, który został pozostawiony poza sceną w geście transcendentnej redukcji, jest jednak tym, co umożliwia jego „przedstawienie”, jest warunkiem narodzin fikcji, wyobraźni i ponownego przypomnienia, oddzielonego od milczącego świata otchłania. Jest nią świadomość sceny<sup>10</sup>.

Fenomenologiczne przedstawienie, czyli zjawienie się obrazu w świadomości, jest możliwe, jeśli rzeczywisty świat pozostawiony zostanie poza sceną. Stwierdziliśmy również, że aby warunek przedstawienia został spełniony, należy założyć, iż mamy dostęp do owej obecności, którą „stawia” się przed nami. Jeśli jednak, tak jak stwierdza Derrida, obecność nam się wymyka, możemy mieć do czynienia jedynie z *re-prezentacją*, czyli powtórzeniem przedstawienia źródłowego. Otchłań, o której pisze Lorenc, dzieli nie tylko „milczący świat” i świadomość, lecz także prezentację i *re-prezentację*. Można powiedzieć, iż to drugie pojęcie zawiera w sobie pierwsze, jedynie pod warunkiem, że owo pierwsze zostanie w drugim powtórzone i jedynie przy założeniu istnienia Derridowskiej różni między pierwszym i drugim. Michał Paweł Markowski w *Pragnieniu obecności* ujmuje to następująco:

Każda reprezentacja okazuje się więc z istoty swojej paradoksem, gdyż w tym samym momencie odwołuje się do dwóch sprzecznych ze sobą aspektów<sup>11</sup>.

Aspekt pierwszy to owa obecność, którą jak nam się zdaje, dostrzegamy przez „okno przedstawienia”, aspekt drugi odnosi się do mediującej powierzchni (a więc owej sceny), na której przedstawienie się zjawia. Ta sama sprzeczność pojawia się wtedy, gdy zaczynamy analizować warunki fotograficznej *re-prezentacji*. Co bowiem *wy-wołuję* na fotografii? Obraz milczącego świata poza fotografią. Pojawia się on jednak dopiero w swoim po-

<sup>10</sup> I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, dz. cyt., s. 140.

<sup>11</sup> M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 203.

wtórzeniu w świadomości. Dzięki otchłani znajdującej się w rozsunięciu czasu pomiędzy zewnętrzną przestrzenią i wewnętrzną świadomością czasu, obraz ujawnia się już jako coś innego, różnego od swej milczącej postaci.

Powróćmy do odczytania Derridy. Pamiętajmy, że to, o czym pisze, dotyczy gry sensu i znaczenia oraz ich „rozprzestrzeniania” się w czasie. Znaczenie jest tym, co ma zostać wypowiedziane, zaś sens tym, czego wypowiedzieć się nie da. Francuski filozof podkreśla, iż do owego wypowiedzenia konieczny jest akt znaczenia (*du vouloir-dire*). Dopiero ów akt, który „nadaje Bedeutung (*Bedeutungsintention*), jest czymś, na co kieruje się stosunek do przedmiotu. Wystarczy jednak, że ta intencja ożywi ciało znaczącego, aby pojawił się dyskurs”<sup>12</sup>. Milczenie „znaczenia” przerywa ruch, który powoduje jego rozprzestrzenianie. W konsekwencji bezpośrednio doświadczenie sensu może zostać wyrażone jedynie jako powtórzenie. Wewnętrzna mowa wyrażająca idealność jest dostępna jedynie czystej świadomości. Czym jest otchłań fotografii? Powtórnie dochodzę zatem do wniosku, że relacja pomiędzy mną, spektatorem a zdjęciem dotyczy tylko i wyłącznie pamięci. Dzieje się we mnie, lecz czerpie z poza mnie samej, ze wspomnień i obrazów. Chcę uobecnić przedmiot, czyli „odgrzebać” go z mroków mego zapomnienia.

Warunkiem wszelkiego przypominania sobie – pisze Lorenc – jest zapadanie w niepamięć przeżytych treści, tj. jest ono możliwe tylko na tle odobecnienia – aprezentacji<sup>13</sup>.

Otchłań jest tu zatem nie tyle przestrzenią, ile czasem. Czasem, w którym obecność zostaje wyparta przez nieobecność.

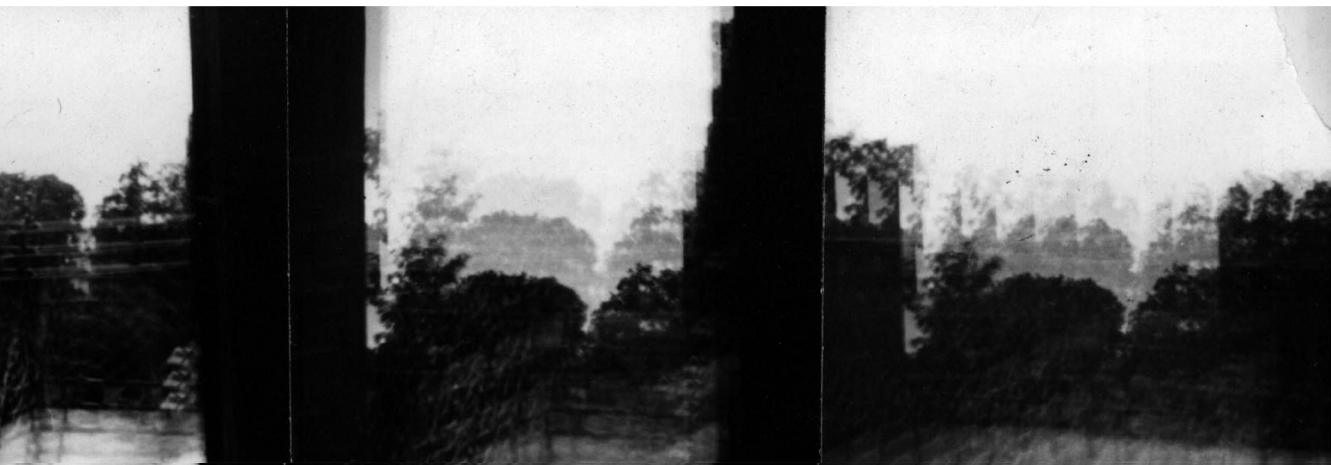
Przed chwilą posłużyłam się wyrażeniem: „z mroków zapomnienia”. Metafora ta w fotografii nabiera szczególnego znaczenia. Podkreślmy wagę słów, których używamy, opisując moment naświetlenia obrazu: mówimy przecież o wystawieniu na światło lub ekspozycji. Jeśli zatem wy-*wolam* zdjęcie z niepamięci, to tym samym fotografuję. Powtórnie robię zdjęcie. Co więcej, robię to samo zdjęcie, które już przede mną zrobiono. Powtarzam. Chcę za wszelką cenę dotrzeć do „punktu źródłowego”, do momentu, który chcę na-*światlić*. Technika fotografii dostarcza słów, dzięki którym mogę opisać, co dzieje się w moim umyśle. Czy zatem samo pamiętanie, zapominanie i przypominanie sobie tego, co się zdarzyło (będąc również zdarzeniem), jest fotografią?

Przyjrzyjmy się cyklowi fotografii przedstawiającemu widok z balkonu. Na pierwszej obraz jest wyraźny. Na kolejnych zwielokrotnia się (poprzez zwielokrotnienie ilości otworków *camery obscury*), by wreszcie na ostatniej stać się „widokiem ogólnym”, na którym konkretność miejsca rozplywa się. Wcześniej stwierdziliśmy, że „jednorazowe uobecnienie”

<sup>12</sup> J. Derrida, *Głos i fenomen*, dz. cyt. s. 150.

<sup>13</sup> I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, dz. cyt., s. 139.





Paweł Borkowski, fotografie wykonane kamerą otworkową przy systematycznym zwiększaniu liczby otworków, 1978

Im bardziej chcę „przypomnieć” sobie, co widziałam, tym bardziej tracę widok pierwotny, dopuszczając coraz to nowe jego interpretacje.

chwili fotografowania jest niemożliwe, musi odbyć się w powtórzeniu. „Moment przedstawienia” zatem rozwija się w czasie. Czy fotografia jednak może przedstawiać „widok ogólny”? Czy jest możliwe, by jakikolwiek widok stać się mógł „pejzażem w ogóle”?

Gdyby byłyoby to możliwe, mielibyśmy wówczas do czynienia z „ideą pejzażu”, stanowiącą syntezę naszych przekonań na temat tego, w jaki sposób jawić nam mógłby się jakiś „ogólny widok z okna”. Jak jednak dowiodły próby fotografii awangardowej (choćbyby futuryzmu), fotografia nie sprawdza się w przedstawianiu idei<sup>14</sup>. Dokąd bowiem mogłoby doprowadzić nas dążenie ku „istocie świata” czy chociażby do „fotografii samej”? Według nurtów awangardowych, poprzez „samość” fotografii miał otworzyć się „świat sam w sobie”. Równie trudno jest nam wyobrazić sobie, czym ma być świat w sobie, jak i fotografia jako taka. „Fotografia czysta”, „metafizyczna” nie istnieje. Mamy przed sobą jedynie tę materialność, która pozostawiła swój odcisk. Zatem nie ma czegoś tak nieokreślonego jak widok z okna. Widzimy tylko konkretny pejzaż, zapisany na „tej oto” fotografii. Czy ten sam pejzaż zjawia się, jednakże, w wewnętrznym oku mojej świadomości?

Przywoływany już David Wood pisze:

Husserl łączy idealność z możliwością nieskończonej repetycji, i jest to jeden z punktów podejmowanych przez Derridę. Jego krytyka odnosi się do potrójnej idealności znaku prezentowanej przez Husserla (słowa, znaczenia i [czasem] obiektu do których się odnosi) [...] Idealność objawia się w dwóch formach: idealnego obiektu stającego przed nami i idealnej możliwości powtórzenia zagwarantowanego przez czystą obecność. Wartość i uprzywilejowanie obecności polega na tym, że ta dostarcza form dla każdego doświadczenia, a także, że jako idealna forma, jest nieskończenie powtarzalna. Nie odnosi się do mojej obecności, odnosi się do Obecności jako takiej<sup>15</sup>.

Jeśli poszlibyśmy tropem Husserla, moglibyśmy (przy jednoczesnym zawieszeniu istnienia materialności) dotrzeć do Obecności. Jednak, jak pamiętamy, „absolutna prezentacja” zostaje poddana przez Derridę krytyce. Jej istnienie zostało bowiem postawione pod znakiem zapytania ze względu na czasowy charakter zjawiania się obrazów w świadomości. Obecność, powiązana blisko z koniecznością powracania do punktu źródłowego pozostaje nadal nam niedostępna.

---

<sup>14</sup> Jak pisze Tadeusz Miczka futurystów nie interesowała możliwość zewnętrznego odwzorowania przedmiotu, lecz widzenie syntetyczne, ujmujące mnogość zjawisk rzeczywistości, pozwalające wyjść poza granice przedmiotu. Autor przywołuje *Fotodynamizm futurystyczny* Antona G. Bragaglii, według którego fotografia ma ukazać „relatywizm zjawiska, ruch rozpraszający ciało, [...] duchowość gestu [...], wewnętrzną istotę rzeczy”. Por. T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany*, Wyd. UŚ, Katowice 1984, s. 121. Zauważmy jednak, że próby te dążyły raczej w stronę prób impresjonistycznych.

<sup>15</sup> Wodd używa tu wyrażenia „the presence”. Tłumaczę jako Obecność (z wielkiej litery). Zob. D. Wood, *The deconstruction...*, dz. cyt., s. 117.

Patrząc na cykl zdjęć Borkowskiego, można sądzić w pierwszym momencie, iż fotografia bezobiektywowa jest techniką, która prowadzi do syntetycznego ujęcia przestrzeni. Wielość kształtów uzyskuje tu pewną formę wspólną, w której przedstawione przedmioty tracą swoją konkretność. Gubiąc dokładność, zdjęcie uobecnia nie tyle „akurat ten przedmiot”, ile pewną związaną z nim czaso-przestrzeń. Czy możemy jednak to nazwać reprezentacją idei? Jeśli możemy się domyślać, czym było obecne, które zostało sfotografowane, to dlatego, że ruch powtórzeń, kolejnych przybliżeń obrazu dostarcza nam tropów do jego rozpoznania. Tymczasem, jak pisze podążający drogą Husserla i Merleau-Ponty’ego Edouard Pontremoli:

[...] prawda, obecność, głębia – sfotografowane, zawsze znajdują się na swoim miejscu, jako powiązane ze światem. Nieobecne, które je wspiera, nie jest puste, ale stanowi środowisko zagęszczone, podstawowe i pierwotne<sup>16</sup>.

Czy nieobecne może nie być puste? Wydaje się, że w tym fragmencie Pontremoli, podobnie jak ujmował to Husserl, pisząc o horyzoncie przedstawienia, zakłada pewną potencjalność pojawienia się obecności. Zauważmy jednak, że w jego interpretacji to nieobecność, polegająca na ciągłym wymykaniu się obecności, „zagęszcza” środowisko fotografii. To ona wiąże obraz ze światem: ze wspomnianą przez autora głębią i prawdą. Mogą się one pojawić w obrazie jedynie jako oddalone, odsunięte poza obraz. Fenomenologia, w odczytaniu Pontremolego, zmierza w kierunku innym od zaproponowanej przez Husserla. Portugalskiego badacza interesuje bardziej to, czego nie ma, od tego, co jest. To czysta obecność, a nie, jak w przypadku redukcji fenomenologicznej, istnienie świata – pozostaje w zawieszeniu.

Zaczynamy obcować z przedstawieniem, chociaż właściwiej byłoby tu napisać – z reprezentacją. To w *re-prezentacji* bowiem, jak już zostało napisane, wyraźnie zaznacza się powtórzenie prezentacji. Jak pisze Iwona Lorenc, oznacza to „prezentować siebie, reprezentując jakąś rzecz”<sup>17</sup>. Czas, który był wtedy, jest reprezentowany, wywołany moim spojrzeniem. Powtarzam go i jednocześnie, poprzez akt powtórzenia potwierdzam jego niedostępność, jego oddalenie w przeszłość. Czym są przedstawianie i uobecnienie – stopniowym pojawianiem się obrazu? Czy może wręcz przeciwnie – powolnym jego zanikaniem? Jak pisze Derrida: „obecność tego-co-obecne wywodzimy z powtórzenia, a nie na odwrót”<sup>18</sup>. To dopiero z powtórzenia dowiadujemy się o tym, że coś istniało. Fotografia informuje nas, że jakaś przeszłość w ogóle istniała. Jeśli więc fotografia powtarza, to owo powtórzenie, które nam podsuwa, jest znakiem nieobecności.

<sup>16</sup> E. Pontremoli, *Fotografia, czyli nadmiar widzialnego*, dz. cyt., s. 6.

<sup>17</sup> I. Lorenc, *Świadomość i obraz...*, dz. cyt., s. 146.

<sup>18</sup> J. Derrida, *Głos i fenomen*, dz. cyt., s. 88.

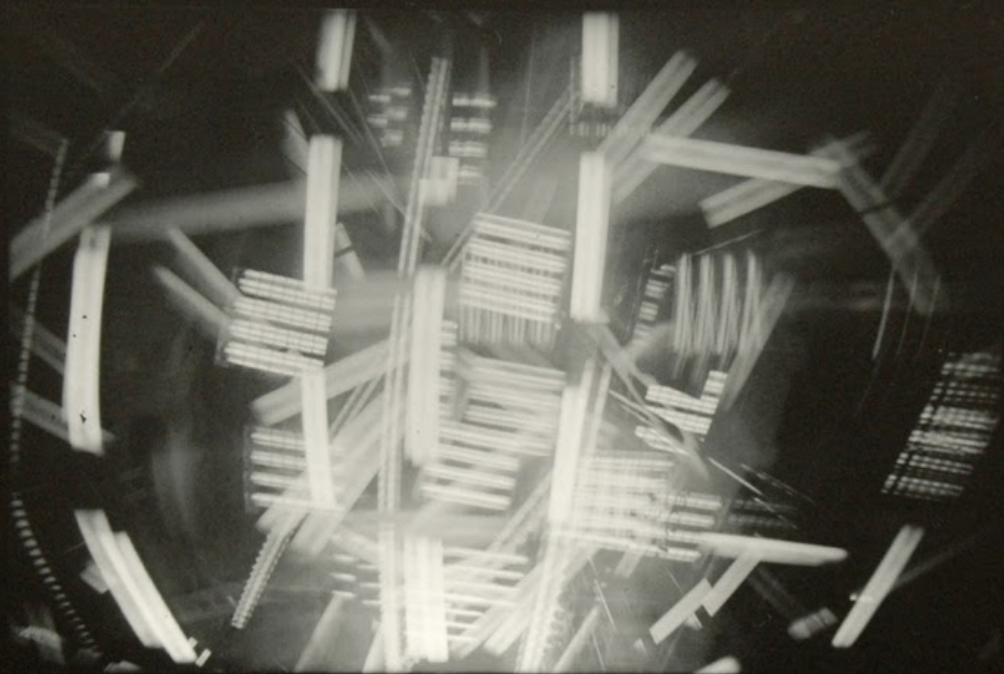
Kiedy Derrida w *Envois* wciąż na nowo zapisuje identyczną kartkę pocztową nigdy nie jest pewien, czy otwarty list przez niego napisany, trafi do adresata. I tak, jak jego książka opowiada historię przesylek i słów zaginionych i odnalezionych lub trafiających pod niewłaściwy adres, tak i reprodukcja stanowiąca duplikat obecności wciąż na nowo wysyła i odsyła przeszłość. „Kto pisze? – pyta filozof – Do kogo? I co jest wysyłane, co dociera, co jest doręczane? Na jaki adres?”<sup>19</sup>. Nie odpowiada jednak na zadane przez siebie pytanie. Ta sama ilustracja opowiada tę samą i za każdym razem inną historię. Jest zapisem błędzącym między obecnością i jej przeciwieństwem. Sensy, zapisane na kartce pocztowej, widoczne przecież dla każdego, wcale nie są oczywiste. Krążą i zwodzą zarazem. Gdy fotografujemy, zdaje nam się, że zatrzymujemy teraźniejszość lub wysyłamy pewien przekaz (wiadomość) w przyszłość (do kogoś lub siebie samych, którzy obejrzymy to zdjęcie kiedyś). W tym samym momencie staje się ona przesyłką odeslaną z powrotem, do przeszłości. Nigdy nie jest tylko jednym czasem, lecz ruchem między nimi.

W jednym z esejów Jacques Derrida rozważa znaczenie słowa „komunikacja”. Pyta: „czy aby na pewno słowo «komunikacja» odpowiada jedno, jednoznaczne pojęcie, dające się ściśle opanować i przekazać: komunikować?”<sup>20</sup>. W odpowiedzi wysuwa propozycję, w której pojęcie komunikacji wiąże się nie tylko z przekazywaniem jakiegoś określonego znaczenia (w odczytaniu semiotyki) czy też jednego sensu. Komunikacja, użyjmy tu słów autora *Pisma filozofii*, rozplenia sensy. Jeśli jednak byłoby tak, jak pisze, to jakie granice ma owo rozplenie, lub, sformułujmy to pytanie inaczej: w jakiej przestrzeni dokonuje się przemieszczanie sensu? W koncepcji Derridy, komunikacja stanowi jedynie nośnik ograniczony kontekstem. Zapytać tu musimy, co rozumiane jest przez kontekst? W interpretacji filozofa kontekstem będzie sygnatura pozostawiona w piśmie (czy też raczej przez akt odczytania pisma), w proponowanym tu ujęciu kontekstem komunikacji będzie sygnatura pozostawiona w fotografii. „Pismo się czyta, nie daje ono okazji – «w ostatniej instancji» – dla hermeneutycznego rozszyfrowania, deskryptażu sensu bądź prawdy”<sup>21</sup> – pisze filozof. Zauważmy rzecz szczególną: pismo zostaje w dekonstrukcji potraktowane jako medium komunikacji, lecz pomimo tego nie daje nam ono odpowiedzi, jakiej moglibyśmy oczekiwać – że komunikat za pomocą pisma sformułowany przekaże nam jakiś sens. Podobnie fotografia będzie dla nas jedynie nośnikiem znaczeń, możliwością zaistnienia komunikacji, lecz nigdy nie da nam gwarancji, iż w końcu do jej sensu dotrzemy.

<sup>19</sup> J. Derrida, *The Post Card, From Socrates to Freud and Beyond*, przeł. A. Bass, University of Chicago Press, Chicago & London 1987, s. 5.

<sup>20</sup> J. Derrida, *Sygnatura zdarzenie kontekst*, przeł. B. Banasiak, w: tenże, *Pisma filozofii*, wyb. B. Banasiak, Inter esse, Kraków 1993, s. 265.

<sup>21</sup> Tamże, s. 281.



Marek Noniewicz, Światłoczułe przesyłki nr 2, 2000

Noniewicz wysłał kamery obskury pocztą. W drodze poprzez otwory rejestruje się obraz. Dla kogo są te przesyłki? Co komunikują? Sensy błędzą między korespondentami.

Powróćmy do kolorowych, rozmytych ruchem przestrzeni widoków z okien pociągu. Patrząc na zdjęcia pochwytywane kątem oka, w poruszeniu głowy. Ruch fotografii, który według Pontermolego był ruchem fałszywym, bo „czasu zatrzymać nie można”, nie tyle zatrzymuje ruch, co informuje nas o ciągłej jego przemienności, o nieustannym „zdarzaniu się” w obrębie obrazu. To zaś jest danym nam przez odbitkę fotograficzną śladem, jaki światło wytłacza w emulsji i zarazem niewypełnionym pragnieniem przywrócenia obecności.

## 4. Dekonstrukcja znaku

Mamy tu do czynienia z paradoksem, na który zwróciłam uwagę już wcześniej: wywoływanie obrazu jest wzywaniem nieobecnego. Oglądanie zdjęcia przeobraża się w śledzenie śladów, które pozostały po czymś, czego nie ma. Jest także obserwowaniem pewnych przesunięć, zmian obrazu. W tekście dotyczącym fotografii Borkowskiego czytamy:

[...] ślad świadczy o zmianie, a zmiana jest przejawem wiecznego ruchu materii. Ale ruch ten nie jest całkiem przypadkowy, podlega on jakimś prawom. Podstawowa właściwość tego ruchu jest wyznaczana przez fakt, że zaistniałe zmiany w materii nie znikają, lecz są zatrzymywane, każda następną zmianą dokłada się do poprzedniej i powoduje w ten sposób proces komplikowania się materii<sup>22</sup>.

Jeśli zastanowimy się nad powyższym fragmentem, dostrzeżemy, iż powtórzenie nie tylko wprowadza różnicę między kolejnymi obrazami, lecz wprowadza niepokój do samego obrazu. Witold Leszczyński wspomina o „komplikowaniu się materii”, lecz to nie materia się tu komplikuje, lecz sposób, w jaki doświadczamy nieobecności przedmiotu postrzeżenia. W każdej chwili, gdy patrzę na zdjęcie, uobecnienie dokonuje się na nowo i za każdym razem jest inne. Za każdym razem różnicujące się ślady ujawniają jego fragmenty. Pamiętajmy jednak, że widz obserwujący zmiany w serii prac Borkowskiego doświadcza nie tyle fizycznego ruchu materii, ile pewnego ruchu dokonującego się w jego świadomości. Co jednak zostaje tu wprowadzone w ruch? Gdybyśmy chcieli odpowiedzieć na to pytanie w języku C.S. Peirce’a, to musielibyśmy odpowiedzieć, iż jesteśmy świadkami generowania znaczeń. Kiedy bowiem patrzymy na fotografie i je interpretujemy, to mamy do czynienia ze znakami, nie materia<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> W. Leszczyński, *Fotografia jako pamięć technotroniczna*, w: *Paweł Borkowski* (katalog wystawy), Galeria „gn” ZPAF, Gdańsk 1978.

<sup>23</sup> Należy jednak pamiętać, że jak pisze Derrida, „signifiant «materia» nie wydaje się mi skomplikowane aż do chwili, kiedy jego ponowne zapisanie wpada w pułapkę uczynienia zeń fundamentalnego principium, kiedy przez teoretyczne uwsteczniczenie przekształca się je w «signifié»

Przeprowadzona przez Derridę w *O gramatologii* dekonstrukcja koncepcji znaku Peirce'a została już przywołana w rozdziale poświęconym semiotyce. Powróćmy tutaj do tej problematyki. Jak pamiętamy, w odczytaniu francuskiego filozofa w koncepcji Peirce'a „nie ma fenomenalności redukującej znak lub przedstawienie, aby rzeczy oznaczanej pozwolić w końcu jaśnieć w blasku obecności”<sup>24</sup>. Dzieje się tak, ponieważ każda z owych rzeczy samych, które czasem są nam dostępne, jest już tym, co Derrida nazywa za Peirce'm *representamenem*<sup>25</sup>, czyli potencjalnym znakiem. *Representamen* nie może być obecnością, bowiem nie jest końcem procesu, jego kulminacją, lecz stanowi element procesu wytwarzania znaczeń. Kiedy *representamen* napotyka swojego interpretanta zostaje wytworzony znak i jednocześnie funduje się możliwość zaistnienia kolejnego znaku. Znak może zatem w pełni funkcjonować i wytwarzać kolejne znaczenia jedynie pod warunkiem, że będzie elementem ciągu znaków. Istnienie ciągu znaków stanowi gwarancję sensu. „Skoro istnieje sens, to istnieją tylko znaki”<sup>26</sup> – pisze filozof. Sens (a zatem także znaczenie) nie jest czymś, co po prostu jest i czeka na swoje odczytanie, lecz czymś, co dopiero się staje w procesie odczytywania kolejnych znaków.

Jeśli przyjrzymy się analizowanym sekwencjom fotograficznym Borkowskiego, przekonamy się, iż interpretacja Derridy podsunąć nam może trafny sposób ich odczytania. W sposobie przechodzenia od jednego obrazu do kolejnego, w rozwinięciu od pierwszej ilustracji cyklu do ostatniej „samo zjawianie się – zacytujmy zdanie z *O gramatologii* – nie ujawnia obecności, lecz czyni znak”<sup>27</sup>. W jaki sposób spostrzegany przez nas obraz może nie ujawniać obecności rzeczy? Jak już napisałam, w cyklu fotograf stосуje wielokrotne nałożenie na siebie tego samego obrazu. Multiplikacja powoduje charakterystyczne rozmycie kształtów, spowodowane w jednoczesnym nałożeniu wielu obrazów. Gdyby przed nami było jedno tylko zdjęcie, prawdopodobnie nie moglibyśmy odczytać sensu sekwencji. Ta bowiem rozwija się wraz z każdym kolejnym przejściem od obrazu do obrazu. Przeczytajmy zdanie Derridy jeszcze raz: zjawianie się obrazu na fotografii nie ujawnia obecności fotografowanego przedmiotu, czyni jednak jej znak. To, że na fotografii pojawił się pewien widok, nie gwarantuje nam jego obecności, jego pojawienie się, natomiast, może być znakiem obecności. Dodajmy jednak, że jest to taki znak, który musi zostać rozwinięty w znaku następnym.

---

transcendentalne». W tym sensie nie możemy potraktować materii jako obszaru całkowicie przeciwnemu myśli. J. Derrida, *Pozycje*, dz. cyt., s. 62.

<sup>24</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, dz. cyt., s. 78.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże, s. 77.

Za pomocą Peirce'owskiej koncepcji znaku można dokonać dekonstrukcji pojęcia obecności. Dekonstrukcja taka ujawnia co najmniej dwa aspekty znaku: po pierwsze, ponieważ znak nie może istnieć niezależnie od innych znaków, nie możemy uzyskać dostępu do obecności. Po drugie, obecności przeczy nieprzerwany „ruch znaczenia”. W odczycaniu Hanny Buczyńskiej-Garewicz interpretacja Derridy zmierza w stronę usunięcia pojęcia znaczenia i zastąpienia go śladem. Autorka dostrzega konsekwencje takiego postawienia problemu w zagubieniu tożsamości znaczenia. Jeśli znaczenia nie ma, jest ono bowiem jedynie śladem, odsyłającym do innego śladu, to w istocie nie poddaje się ono rozszyfrowaniu, zmierzając w niewiadomym kierunku. Każde ze słów poddanych przez Derridę dekonstrukcji otwiera się na wiele sensów, a tym samym one same nie mają znaczenia i zostają oderwane od swoich przedmiotowych odniesień. Znaczenie pojawia się dopiero w przejściu znaku w swój następnik. W opinii Buczyńskiej-Garewicz, Derrida popełnia jednak błąd zasadniczy w odczycaniu idei generatywności znaków Peirce'a. Autorka podkreśla, że autor *O gramatologii* pomija jedną z podstawowych zasad triady znakowej, to, iż

[...] generatywność znaków nie tylko nie stoi w opozycji do przedmiotowego odniesienia znaku, lecz jest z nim ściśle związana [...]. To właśnie niewyczerpalność przedmiotu powoduje, iż wiele interpretatów może odnosić się do tego samego przedmiotu determinując się wzajemnie<sup>28</sup>.

Znaki nie mają w koncepcji Peirce'a mocy, zgodnie z którą mogłyby się „samoreprodukować”. Każdy z przedmiotów musi przejść przez kolejne elementy triady i dopiero wtedy stanie się znakiem, tymczasem w ujęciu francuskiego filozofa znaki rozpoczynając ruch znaczenia, odsyłają do innych znaków, negując ich odniesienie przedmiotowe. W odczycaniu Buczyńskiej-Garewicz koncepcja Derridy ogniskuje się wyłącznie wokół języka. W takim razie pozostawałaby ona w sprzeczności z koncepcją Peirce'a, dla którego znak wyraża coś, o ile odnosi się do czegoś innego (i pamiętajmy, że u podstaw takiego odnośnienia się leżeć może również rzeczywistość fizyczna). Zwróćmy uwagę jednak, że również krytyka Buczyńskiej-Garewicz może być nie w pełni uzasadniona. W innym ze swoich tekstów Derrida pisze:

Z pewnością dekonstrukcja próbuje pokazać, że kwestia referencji jest o wiele bardziej złożona i problematyczna niż zakładają to tradycyjnie teorie. Zastanawiam się nawet, czy nasz termin „referencja” jest odpowiedni dla oznaczenia „innego”. Inne/ inny [*the other*] które(y) jest poza językiem i które(y) przywołuje język, nie jest być może „referentem” w zwykłym znaczeniu tego słowa [...] nie oznacza to, że nie ma nic poza językiem<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, dz. cyt., s. 135.

<sup>29</sup> Cyt. z Derridy za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji, Jacques Derrida i literatura*, Homini, Bydgoszcz 1997, s. 297.

Podstawowy warunek dekonstrukcji mówi bowiem, że nie ma ona na celu zniesienia słów, a jedynie ukazanie ich nierozstrzygalności. Jeśli więc należałoby krytykować Derridę, to być może z punktu widzenia przedstawionego przez Jerzego Kmitę. W *Wymykaniu się uniwersaliom* czytamy, iż

[...] poststrukturalista typu Derridowskiego nie chce wykazywać fałszywości fenomenologii czy strukturalizmu, a tylko „problematyzuje” te orientacje, wskazując drogą dekonstrukcji ich „miejsca nierozstrzygalne”<sup>30</sup>.

W ten sposób dekonstrukcja nie odpowiada ostatecznie na pytania zadawane przez fenomenologię czy, jak w analizowanym przypadku, przez semiotykę. Kiedy więc Derrida pisze, że inny/e nie jest być może „referentem” w zwykłym słowa tego znaczeniu, to dzieje się tak dlatego, że filozof pragnąc uwolnić filozofię od dziedzictwa metafizyki, nie może jednak wykroczyć poza obszar pojęć na jej gruncie sformułowanych.

Jeśli w procesie generowania znaczeń miałyby uczestniczyć jedynie pojęcia, uwolnione od swoich przedmiotowych odniesień, to przedstawiana tu interpretacja fotografii musiałaby być chybiona. Jak bowiem próbowałam pokazać w części odwołującej się do koncepcji C.S. Peirce’a (i tu zgadzam się w pełni z Hanną Buczyńską-Garewicz), reprezentacje zawsze są odniesione do przedmiotu reprezentacji (nawet jeśli tym przedmiotem nie jest rzecz materialna). Owo odniesienie istnieje tym bardziej w przypadku fotografii czyli, znaku nieautentycznego. Jeśli rozważymy przytoczone wcześniej słowa Derridy, że: „nie oznacza to, iż nie ma nic poza językiem”, to kolejnym pytaniem, które musimy zadać, jest: co wobec tego znajduje się poza językiem? I w jakim związku z językiem owe coś pozostaje?

Do tego wątku dekonstrukcji powraca Jeffrey Barnouw, zastanawiając się nad tożsamością przedmiotu. Bez wątplenia owa tożsamość budowana jest poprzez język, nazwanie czy też, jak określa to Derrida, zostawienie sygnatury.

„Tożsamość” przedmiotu – pisze Barnouw – (która jest tym, co Derrida zdaje się rozumieć przez „znaczone”) nie „ukrywa się bezustannie”, lecz przeciwnie, produkuje się stopniowo i nigdy ostatecznie w serii znaków lub myśli<sup>31</sup>.

Także zatem tożsamość potwierdzana zostawieniem sygnatury nie jest czymś, co po prostu jest. Dlatego też w *Piśmie filozofii* zostaje ona nazwana zdarzeniem sygnatury. W pojęciu tym obserwujemy charakterystyczną dla pojęć poddawanych dekonstrukcji właściwość. Potwierdzająca tożsamość sygnatura „zakłada z definicji aktualną czy też empiryczną nie-obecność sygnatariusza”<sup>32</sup>. Z jednej strony mówi nam o tym, że był autor danej wypowiedzi lub pisma, z drugiej zakłada jego nieunikalną nieobecność. Z jednej strony, za-

<sup>30</sup> J. Kmita, *Wymykanie się uniwersaliom*, dz. cyt., s. 171.

<sup>31</sup> J. Barnouw, *Peirce and Derrida...*, dz. cyt., s. 79.

<sup>32</sup> J. Derrida, *Sygnatura zdarzenie kontekst*, dz. cyt., s. 280.

klada niepowtarzalność wydarzenia, jakim było pozostawienie sygnatury, z drugiej – wskazuje na konieczność jego powtórzenia w późniejszym odczytaniu. Przypomnijmy, co zostało napisane wcześniej o reprezentacji. Ona również występuje niejako „w zastępstwie przedmiotu”, zostaje nam pozostawiona pod jego nieobecność. To, co dzieje się w fotografii, jak pokażemy wkrótce, podlega takim samym prawom, jakie rządzą sygnaturą. Koncepcje Derridy należałoby zatem uznać za nadzwyczaj skuteczną w tych przypadkach, w których poddaje on dekonstrukcji konkretne pojęcia i wykazuje ich nierozstrzygalność. Zakładam tu, że jednym z takich nierozstrzygalników jest również pojęcie fotografii, z jednej strony podporządkowane zasadzie referencji, z drugiej zaś dążące do uwolnienia się od owej referencjalności.

## 5. Przyległość

Dlaczego mam wrażenie, że to, co widzę na zdjęciu, jest prawdziwe? Przecież znam wszystkie triki i pułapki fotografii. Wiem, że mnie zwodzi swoimi obiektywami, negatywami, załamaniem światła. A jednak jej wierzę... Gdzie zatem znajduje się ten punkt, to *punctum*, które we mnie uderza. Czy moja wiedza jest czym innym niż widzenie? Moje oczy mnie oszukują... Czy to znaczy, że moja świadomość i moje postrzeganie są czymś diametralnie różnym? Fotograficzne powtórzenie obrazu, reprodukcja, która dokonuje się poza naszym wzrokiem, w „czarnej skrzynce”, wzbudza ciekawość, jak zobaczy nas coś, co jest poza nami, jak odmaluje nas światło. Za sprawą „czarnej skrzynki” możemy się o tym przekonać. Wiktor Nowotka ustawia kamerę na wprost siebie i kładzie się spać. Jakby chciał zobaczyć, jaka część jego snu przeniknie do emulsji wtedy, gdy jego umysł jest uśpiony. Gdy do ciemnego pomieszczenia wpadają pierwsze promienie światła, na fotografii pojawia się obraz powolnego przechodzenia ze stanu nieświadomości do świadomości.

To sztuka mówi prawdę, a fotografia kłamie. Dlatego, że w rzeczywistości czas nie zatrzymuje się, i jeśli artysta zdoła oddać wrażenie gestu trwającego kilka sekund, jego praca z pewnością będzie mniej konwencjonalna niż obraz naukowy, w którym czas jest zatrzymany<sup>33</sup> – napisał kiedyś Auguste Rodin, dowodząc tym samym, że fotografii nie można wierzyć.

Intuicja artysty nie do końca jednak była słuszna. Czas nie zostaje zatrzymany także w fotografii, gdzie przecież, jak pokazaliśmy, punktowość obrazu nie istnieje. Nie chodzi tu tylko o „wrażenie gestu”, lecz przede wszystkim o wewnętrzną percepcję fotograficznego czasu. Obrazy przenikają się, zlewając ze sobą. Zamiast z momentem źródłowym, mamy do

<sup>33</sup> Za: P. Virilio, *The vision machine*, dz. cyt., s. 2.



Wiktor Nowotka, *Śnienie*, 1998

Godziny snu w jednym kadrze. Trwanie i przemijanie możliwe do uchwycenia tylko dzięki temu, że obraz rejestrowany jest powoli, sekunda za sekundą.

czynienia ze stopniowym stawaniem się. Powracam w jakiś sposób do tego, o czym pisałam wcześniej, przywołując fenomenologiczne „pobrzmiwanie obrazu”. W *Śnieniu* Wiktora Nowotki obraz trwa, kolejne widoki jak nałożone na siebie kalki powtarzają obraz i czynią go za każdym razem różnym. W koncepcji Peirce’a nałożenia tego rodzaju tworzyły „złożoną fotografię” pamięci. Na takim nałożeniu zostaje zbudowane wrażenie realności, odpowiadające naszej percepcji czasu. Przekonujemy się, że ktoś tam, przed kamerą musiał być. Świadczą o tym poruszenia obrazu. Obraz zanikającej obecności, do której nie możemy dotrzeć, lecz w którą wierzymy.

Przywoływałam już wcześniej esej Jacques’a Derridy *Deaths of Roland Barthes*. W tym pośmiertnym wspomnieniu fotografia pojawiała się niebezpośrednio, za sprawą *Światła obrazu* Rolanda Barthes’a. Stanowiła pretekst do określenia relacji ruchu odniesienia dokonującego się pomiędzy przedmiotem odniesienia i jego reprezentacją. W jakiś więc sposób korespondowała z pytaniem postawionym wcześniej o związek owego „innego” i języka, który do niego się odnosi.

Przedmiot odniesienia [*réfèrent*] – pisał autor – jest tam [na zdjęciu] biorąc pod uwagę jego dosłowną widzialność, nieobecny, daje się zawiesić, znika w czasie przeszłym swego zdarzenia, jednak odniesienie do tego przedmiotu odniesienia, powiedzmy, intencjonalny ruch odniesienia [...] zakłada także, w sposób nieredukowalny, bycie pewnego wyjątkowego, niezmiennego przedmiotu odniesienia<sup>34</sup>.

Zatem jest tam, niejako zawieszony, na skutek ruchu czy też rytmizacji tego, co odbywa się pomiędzy Barthes’owskim *studium* a *punctum*. Pomiedzy tym, co ogólne (wynikające z kodu języka, jakim posługuje się fotografia), a tym, co jednostkowe (należące do określonego zdjęcia). Bo chociaż fotografia odsyła do jednostkowego, to może jednak istnieć tylko przez swoje własne powtórzenie.

W przywoływanych wcześniej fotografiach Borkowskiego tym, co ogólne był „widok w ogóle”, a jednostkowym – „ten właśnie widok”. Przez pierwszą fotografię z omawianego cyklu byliśmy odsyłani do pewnej określonej przedmiotowo rzeczywistości. Czy zmultiplikowanie kolejnych obrazów powodowało również ich „odrealnienie”? Zwróćmy jednak uwagę, że ostatnia fotografia z serii, gdzie kształty i kontury zostają rozmyte, nie jest wcale mniej wiarygodna niż pierwsza. Wierzmy w oglądany świat, chociaż nie wszystko widać tu wyraźnie. Rzeczywistość należąca do postrzeżenia zostaje, jak pisze Derrida, nieskończenie odwleczona, co „otwiera nieskończenie niepewne odniesienie do tego, co całkiem inne”<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> J. Derrida, *The Deaths of Roland Barthes*, dz. cyt., s. 281; cyt. za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji*, dz. cyt., s. 295.

<sup>35</sup> Tamże, s. 296.

„Niepewność przedstawienia” posiada zatem specyficzne konsekwencje. Wiemy i nie mylimy się w kwestii istnienia rzeczywistości, jednak jej bliskość jest tylko pozorem, wynikającym z tego, że obraz odsyła nas nie tylko ku temu, co zostało pokazane na obrazie. W tym sensie mamy tu do czynienia nie tyle z „odrealnieniem” obrazu, ile raczej ze zwielokrotnieniem rzeczywistości czy też rozszerzeniem jej wymiarów.

Jednocześnie jednak każdy z obrazów posiada własną niepowtarzalność, własne (używając określenia Barthes’a) *punctum*. Przypomnijmy, że zostało ono w części pracy odwołującej się do semiotyki nazwane wskaźnikiem rzeczywistości; tym, co porusza widza wtedy, gdy natrafia na ślad rzeczywistości. Polega ono nie tyle na znalezieniu jakiegoś wyjątkowego obiektu do sfotografowania, ile na uruchomieniu ciągu znaczeń. Dopóki nie ma poruszenia wywołanego przez *punctum*, fotografia milczy. Centralnym punktem swojej analizy Derrida za Barthes’em uczynił przyległość fotografii:

[...] metonimiczność *punctum*: skandaliczna jak tylko może być, pozwala nam mówić, mówić o niepowtarzalnym, mówić o nim i do niego. Ulega własności [własność: linia, ślad, rys, odniesienie, rysunek, przejście muzyczne, itd.], która odnosi się do niepowtarzalnego<sup>36</sup>.

Fotografia zawiera w sobie niepowtarzalność właśnie poprzez swoje zwodnicze przyleganie do świata: jednoczesną bliskość i oddalenie<sup>37</sup>. Wydaje się nam zatem, że wystarczy wyciągnąć rękę, by uchwycić rzeczywistość, lecz gdy chcemy po nią sięgnąć, nasza dłoń pozostaje pusta. Chociaż mamy obraz, to nie możemy osiągnąć tego, co kryje się za nim, a czego w istocie pożądamy.

Patrząc na niektóre zdjęcia, można dostrzec w nich rzeczy, o których przywykliśmy myśleć jako o niewidzialnych. Jako przykład niech posłużą fotografie Wiktora Nowotki, na których zarejestrowane zostały ślady światła. Na ciemniejszym tle galeryjnego wnętrza rysunek niespokojnych jasnych linii. Przesuwające się przed otworem *obscury* źródło światła wyrysowało swój kontur. Jednak osoba, która to czyniła, jest niewidoczna, jej postać wymagała bowiem naświetlania przekraczającego czas ekspozycji otoczenia. Człowiek rozplynął się na zdjęciu, podczas gdy światło ujawniło swoją materialność.

Zatrzymajmy się tu, by przypomnieć wciąż popularne, lecz bardziej tradycyjne od zaproponowanego przez Derridę, odczytanie fotografii. Jego wyrazicielem był André Bazin. W eseju *Ontologia obrazu fotograficznego* możemy przeczytać, że obraz fotograficzny stanowi „obecność życia, zatrzymanego w trwaniu”<sup>38</sup>. Co jest w obrazie fotograficznym

<sup>36</sup> J. Derrida, *The Deaths of Roland Barthes*, dz. cyt., s. 286.

<sup>37</sup> Przypomnijmy, że takie właśnie określenia używał Walter Benjamin by opisać zjawisko aury. „Jest to niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była”. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji...*, dz. cyt., s. 204.

<sup>38</sup> A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, dz. cyt., s. 15.

„obecnością życia”? Co zaś będzie „zatrzymywać jego trwanie”? Zaczniemy od odpowiedzi na drugie pytanie. Przyjmijmy, że obecność życia została zatrzymana przez czas ekspozycji. Co jednak owa chwila mogłaby zatrzymać? Światło? Zdjęcie rejestruje ruch promienia. Nie tyle więc łapie światło, to bowiem już umknęło, ile przechowuje jego ślad. Powróćmy do pytania o obecność życia. Gdzie w obrazie jej szukać? Jeśli miałyby to być obecność życia ludzkiego, to – jak napisałam wcześniej – owa obecność przeminęła, zanim zdążyła wchłonąć ją fotografia. Czy może to być obecność promieniowania świetlnego? Wątpliwe, fotografia wydaje się raczej świadczyć o tym, że ono „już tu nie mieszka”. Czym zatem jest fotografia? Obecnością życia jak chciałby Bazin czy raczej świadomością śmierci, jak sądził Barthes?

Według pierwszego, dzięki fotografii obecność czegoś, czego już nie ma, może zostać przywrócona teraźniejszości. Również Barthes’owi fotografia służy do tego, by odnaleźć zagubioną w czasie osobę. Czytając *Światło obrazu*, zauważyć można, że odnaleziona przez autora „fotografia z oranżerii” nie tyle przywraca obecność matki, ile podkreśla fakt, że ta już nie powróci. Jest nie tyle powrotem, co znakiem odejścia – pożegnaniem. Przeszła obecność nie zostaje ani przywrócona ani zatrzymana, raczej przechodzi przez obraz.

Zaryzykujmy tu stwierdzenie, że Bazin mylił się zasadniczo pisząc, iż

[...] jedynie obiektyw daje obraz, który jest zdolny „wygrzebać” z dna naszej nieświadomości ową potrzebę zastąpienia obiektu czymś więcej niż niedokładną kopią: nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych<sup>39</sup>.

„Irracjonalna siła, [...] która zmusza nas do wierzenia w jej [fotografii] realność”<sup>40</sup>, nie polega na zastąpieniu jednego obiektu innym, nowym i niezależnym, lecz na przyległości obiektu i obrazu. Jeśli zatem chcielibyśmy odnaleźć słaby punkt koncepcji Bazina, to znajdowałby się on właśnie w pretensji obrazu do bycia niezależnym od obiektu. Zauważmy tu rzecz dosyć oczywistą: jeśli obraz zastępowałby odniesienie w sposób idealny, gdyby istniał „sam w sobie”, to nie byłby znakiem, lecz samym obiektem. Tymczasem, chociaż obraz pozostaje zawsze w ścisłym związku ze swoim obiektem jako jego zamiennik, to jest jedynie (a może aż) jego znakiem. Wyraźnie to widać w analizowanym wcześniej zdjęciu. Światło zostaje zastąpione rysunkiem własnego promienia. Oba elementy są niemal „zlepione” ze sobą związkiem przyległości. Nie pomyliłyśmy znaku z tym, co oznacza. Nawet jeśli powiem, że „to zdjęcie jest świetliste” nie będzie to znaczyło, że mówię o świetle w sensie fizycznym, lecz o jego fotograficznym odpowiedniku.

Metonimia ma tę właściwość, że reprezentuje cechę tożsamą z zastępowaną, podczas jednoczesnej nieobecności zastępowanego. Możemy zatem coś uobecnić tylko poprzez akt, w którym przywracamy to samo w innej postaci. Nie zapominajmy, że mówimy

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Tamże.



Wiktor Nowotka, fotografia otworkowa, 1998

Ślad zapisany w materiale światłoczułym nie jest dowodem na to, że coś było, ale na dzisiejszą tego momentu nieobecność.

tu o fotografii jako pewnej strukturze znakowej, w której znaczenie istnieje tylko pod warunkiem wypełnienia warunków istnienia znaku. Mityczne zdjęcie Barthes'a może znaczyć, ponieważ jest znakiem tego, co zostało odwleczone.

Sila metonimii – czytamy u Derridy – dzieli referencję linią [własnością], zawieszając odniesienie i pozostawiając je pożądanemu, wciąż o nim przypominając<sup>41</sup>.

Wierzmy fotografii, ponieważ przypomina nam o nieobecnych. Jeśli porównamy teksty Bazina i Barthes'a, moglibyśmy pomyśleć, że ich autorzy przeciwstawiają sobie życie i śmierć. Bazin domaga się od obrazu przechowania życia, podczas gdy Barthes widzi w fotografii „agenta śmierci”. Po której zatem stronie: życia czy śmierci opowiada się fotografia? Jeśli zastanowimy się nad tym, okaże się, iż także w Bazinowskim „balsamowaniu czasu” kryje się przecucie śmierci. Nie balsamuje się bowiem tego, kto jeszcze żyje. Fotografia napotyka tu na granicę, której nie może przekroczyć – granicę życia. W obrazie nie ma już życia, pozostał natomiast jego ślad. Jest tak dlatego, ponieważ w fotografii śmierć nie jest oczywista. Nie bez powodu w tytule swojego eseju Derrida użył liczby mnogiej – „śmierci”, nie zaś „śmierć”.

W zdjęciu śmierć wyznaczona dźwiękiem opadającego lustra aparatu, jest czymś niejednoznacznym. Jak napisaliśmy wcześniej – obecność wciąż nawiedza obraz, równocześnie przywracając i likwidując w nim życie. Moglibyśmy zatem powiedzieć, że każde zdjęcie zawiera tyleż śmierci, co żywotów. Dodajmy tu, że wyroku śmierci wykonanego poprzez *pin-hole* można nie usłyszeć, kamera jest bowiem cicha: nie posiada ani lustra, ani migawki. Gdy robimy zdjęcie, nie rozlega się żaden dźwięk.

Tutaj również okazuje się, że niemożliwe jest odnalezienie jakiegokolwiek fotografii absolutnej. Obraz odnosi się bowiem zawsze do sfery przygodności, a nie świata transcendentnego. Tu także, jak pisze David Wood, zaznacza się różnica pomiędzy myślą Husserla i Derridy. Podczas gdy dla pierwszego indywidualna śmierć rozplywa się w transcendentnej obecności<sup>42</sup>, ta bowiem jako forma idealna zakłada nieskończoną potencjalność powtórzeń, to drugi w odwleczeniu obecności zakłada „milczące rozpoznanie możliwości mojej śmierci”<sup>43</sup>. W koncepcji Derridy każde powtórzenie jest już czymś odmiennym. Nic nie wydarza się po raz drugi tak samo. W fotografii nie ma jednej śmierci, lecz są śmierci poszczególne. Każde zdjęcie stanowi znak czegoś konkretnego, jakiejś sytuacji. Tymczasem obecność, Husserlowska czysta prezentacja przerastała istnienie świata przygodnego i przypadkowego. Ten bowiem zostawał w zawieszeniu.

<sup>41</sup> J. Derrida, *The Deaths of Roland Barthes...*, dz. cyt., s. 290.

<sup>42</sup> Czy też raczej „transcendentnego życia, w którym nie tylko istnienie przygodnego świata, lecz również mojej własnej śmierci nie ma już znaczenia”. D. Wood, *The deconstruction of time*, dz. cyt., s. 117.

<sup>43</sup> Tamże.

Przywoływane tu zdjęcie odsyła mnie do konkretnego zdarzenia, do pewnego ruchu, który dokonał się w czasie naświetlania. Ten ruch (czy może gest) został powtórzony na obrazie. I ja teraz, patrząc na obraz, powtarzam go po raz kolejny. Nie jest jednak on już tym samym gestem. Nabral innego znaczenia i innego wymiaru. Choć droga do źródła została zagubiona, to jednak ono samo nadal przebija przez swój własny ślad.



## II. Fotografia jako zdarzenie komentarza

Podsumujemy pokrótce drogę, którą przebyliśmy w tym rozdziale. Zaczęliśmy od sformułowania pytania o punkt źródłowy fotografii. Za każdym razem jednak, kiedy zdawało się, że uda się ustalić jego miejsce w czasie, punkt pierwotny oddalał się. W mgnieniu oka ujawniało się trwanie, czas, którego istnienia nie podejrzewaliśmy. Swoją niejednoznaczność ujawniło pojęcie obecności. Pomimo tego, iż przepelniona pragnieniem obecności fotografia wciąż ją przywołuje, to nie może jej zatrzymać. Pod jej powłoką drzemie nieobecność. Stopniowo doszliśmy do wniosku, że przywracanie obecności nieobecnego jest możliwe pod pewnymi określonymi warunkami, przede wszystkim dzięki powtórzeniu. To pojęcie, w którym zgodnie z zamysłem Derridy podąża się śladami obecności, kieruje naszą uwagę w stronę nierozstrzygalności pojęcia znaku i odniesienia. Z jednej bowiem strony, francuski filozof dokonuje dekonstrukcji pojęcia znaku, pokazując, iż nie może on funkcjonować inaczej niż w procesie nieustannego generowania znaczeń, w którym przedmiotowe odniesienie zanika. Z drugiej strony, pisze o „odwleczeniu” referenta, co zakładałoby jednak jego ostateczną obecność. Odniesienie warunkuje reprezentację i w tym ścisłym związku kryje się tajemnica fotografii. Przyległość obu sfer: obrazu i świata wytwarza szczególne napięcie. W ten sposób, jak pisze Vincent Descombes,

Derrida dekonstruuje Husserlowską „zasadę zasad”, opierającą się na możliwości ciągłego rozdzielania tego, co pierwotne (naoczności zwanej „pierwotnym fundamentem” rzeczy samej „z krwi i kości”), i tego, co pochodne (intencji świadomości nie wypełnionych przez naoczność)<sup>44</sup>.

Istota śladu polega na tym, iż intencja może wyprzedzać doświadczenie. Ślad istnieje, zanim mogłaby pojawić się obecność. Odnotujmy, że powyższe rozumienie śladu przynosi w naszej interpretacji fotografii bardzo istotne konsekwencje. Problem *re-prezentowania* obecności nie dawałby się bowiem oddzielić od pytania o związek znaku i odniesienia, o ich następstwa i tryb zastępowania.

---

<sup>44</sup> V. Descombes, *Różnica*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, w: *Derridiana*, red. B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1994, s. 69.

na poprzedniej stronie:

Wiktor Nowotka, fotografia otworkowa, 1998

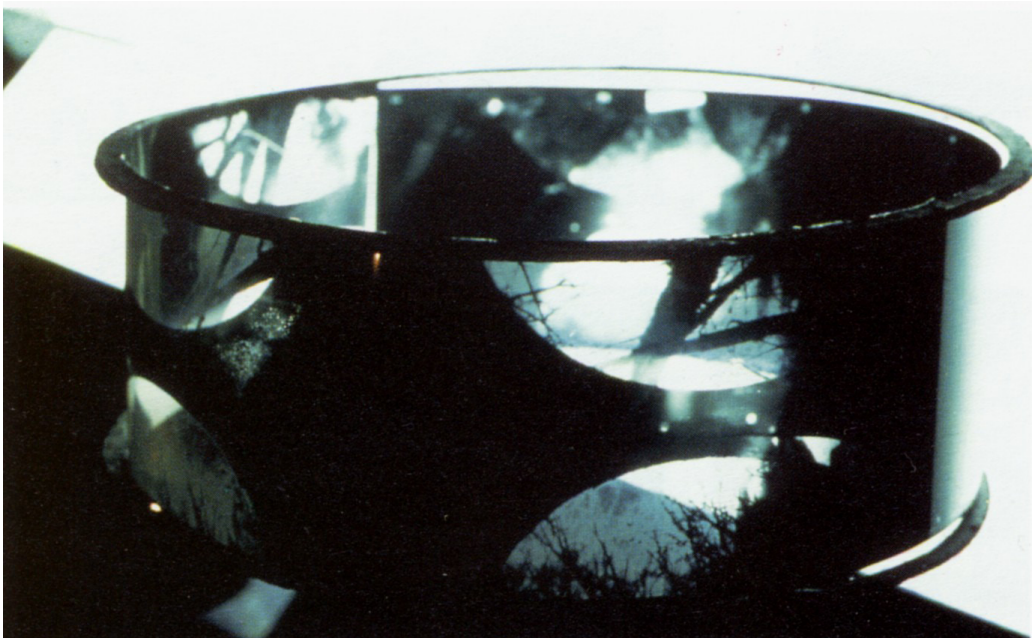
## 1. Tożsamość

Autorzy fotografii otworkowych rzadko czynią przedmiotem swoich przedstawień obiekty niezwykle i nietypowe. Nie fotografują uprzywilejowanych przez fotoreporterów „momentów historycznych”, wyczynów sportowych lub zadziwiających pejzaży. Robią zdjęcia pospolitym rzeczom: przedmiotom codziennego użytku, wnętrzom lub też samym sobie czy ludziom, którzy akurat znaleźli się obok. Co więcej, również kamery często są wynikiem szczególnego bricolage’u. Fotografowie używają w tym celu przedmiotów „znalezionych”: pudełek od zapalek, najróżniejszych puszek i pojemników. Zauważmy, że chociaż kamerą otworkową może być każdy szczelny pojemnik, to w momencie zmiany swojej funkcji nabiera specjalnego znaczenia. Każda z tak powstałych „ciemnych skrzynek” określa obraz, który w nich powstaje. W pewien sposób obraz nie może uwolnić się od medium. Jest z nim blisko związany, niemal tożsamy.

Mamy zatem dwa przedmioty: medium i obiekt. Jedno zostaje ustawione na przeciw drugiego. W pewnym sensie to, co zachodzi w obrębie ciemni optycznej, stanowi powtórzenie jednego w drugim, naznaczanie własnego środowiska. Rzeczy fotografowane przez rzeczy, można powiedzieć. Otwór, przez który do kamery dociera obraz świata, równocześnie kształtuje materiał światłoczuły znajdujący się wewnątrz. Ujmijmy to w następujący sposób: materiał zostaje naznaczony przez medium, które wypaliło w nim swoje piętno. Sprawdźmy to na przykładzie.

Iza Królik buduje, użyjmy tu jej słów, „samofotografujące się kamery”<sup>45</sup>. Wyobraźmy sobie szczelny pojemnik wygięty w okrąg. Na jego wewnętrznej ścianie znajdują się otwory, przez które do środka wpada światło. Materiał światłoczuły (tu: błona graficzna) znajdował się wewnątrz pojemnika. Materiał jest następnie prezentowany w skali 1:1 jako obiekt. Przyjrzyjmy się temu, co na nim widać. Zarejestrowany na błonie obraz zawiera zarówno sam „autoportret” kamery, jak i fragmenty przestrzeni wokół. Kamera została nie tylko zarejestrowana jako pewien widok, lecz także pozostawiła w nim swoje piętno. Co mam na myśli, pisząc o „piętnie”? Kamera, decydując o wygięciu błony, ukształtowała obraz. Medium i obraz znajdują w sobie nawzajem uzasadnienie. Z jednej strony, medium, które uformowało obraz potwierdza jego sens, z drugiej, obraz uzasadnia istnienie narzędzia, które zbudowano dla powstania obrazu. Ujmijmy to zatem w następujący sposób: obraz fotograficzny zyskuje właściwą sobie tożsamość za sprawą piętna maszyny. Kamera i fotografia odbijają się w sobie. Owo rozpoznanie bez wątpienia ułatwia

<sup>45</sup> I. Królik, *Obiekty fotograficzne*, „Fotografia” 2001, nr 6, ss. 68-69.



Iza Królik, Aparaty samofotografujące się, 1999

Otwory, „oczy” urządzenia zostały wykonane w wewnętrznej części kamery. Teraz może widzieć zawsze tylko siebie i fragment przestrzeni wokół. Ideal samoobserwacji.

świadomość medialnego rodowodu obrazu. Bez tej wiedzy oglądany przedmiot może nam się wydawać w wielu wypadkach co najwyżej dziwnym kaprysem artysty. W *Formie i znaczeniu. Uwagach o fenomenologii języka* Derrida przywołuje fragment<sup>46</sup>, w którym Husserl pisał:

Oto mamy tu pewne szczególne intencjonalne medium, które ze swej strony posiada ten wyróżniający je rys, że każdą swą intencjonalność co do formy i treści, by tak rzec, odzwierciedla, odmalowuje we własnych barwach i przy tym wnosi w nią swą własną formę „pojęciowości”<sup>47</sup>.

Język stanowił tu pewne intencjonalne środowisko, zachowujące swoją neutralność. Dopiero jego naznaczenie, czyli „upojęciowienie” sprawia, że język może coś wyrażać, że pojęcie nabiera znaczenia. Jedno przegłąda się w drugim. Derrida komentuje:

Podwójny efekt środowiska, podwójny stosunek logosu do sensu: z jednej strony czyste i proste odbicie, odbłask, który szanuje to, co otrzymuje i odsyła, który od-malowuje sens jako taki w jego własnych barwach początku i re-prezentuje we własnej osobie<sup>48</sup>.

Co dzieje się, gdy sens odbija się w samym sobie? Jesteśmy świadkami potwierdzenia tożsamości sensu, przez jego powtórzenie. Jest to zatem problem opisywany już wcześniej, kiedy rozważaliśmy mechanizm repetycji obrazu. „Z drugiej jednak strony – czytamy – odtworzenie to narzuca białe znamię pojęcia”<sup>49</sup>. Pojęcie zarazem zakotwicza i warunkuje intencjonalne środowisko języka. Można powiedzieć, iż sens zostaje naznaczony, umiejscowiony, przestaje unosić się niezależnie od swoich znaczeń.

Przeczytajmy to, co zostało napisane przed chwilą, w inny sposób. Wyobraźmy sobie, że neutralnym środowiskiem, oczekującym na potencjalne pojawienie się światła jest wrażliwy na nie materiał ukryty w ciemnym wnętrzu kamery obskury. Zyskuje on własną formę dzięki maszynie, która go przekształca. To jednak dotknięcie światła, pozostawiające ślad w podłożu, jest tym, który „od-malowuje sens we własnych barwach”. To ono również zakotwicza w samym sobie pojęcie. Dzięki temu, że mamy z nim do czynienia, odtwarzamy sens fotografii. Można zatem powiedzieć, że również fotografia jest „czystym odbiciem, odbłaskiem”, potwierdzającym tożsamość nie tyle wyglądu przedmiotu z przedmiotem sfotografowanym, lecz światła i śladu.

Derrida pisze: po pierwsze „mówić o jakimś języku można tylko w tym języku.

---

<sup>46</sup> Cytowany fragment odnosi się oczywiście nie do fotografii, lecz do sposobu kształtowania „pojęć” przez język. Zostaje on tu przywołany ze względu na opisany przez filozofów sposób kształtowania „pojęciowości” przez „środowisko”. W pracy związek środowiska i pojęciowości zostaje zastąpiony więzią światła i śladu.

<sup>47</sup> J. Derrida, *Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka*, w: tenże, *Pismo filozofii*, dz. cyt., s. 139.

<sup>48</sup> Tamże, ss. 139-140.

<sup>49</sup> Tamże.

Nawet gdy umieszcza się go poza sobą<sup>50</sup>. Oraz: „tożsamość nie jest nigdy dana, przyjęta albo osiągnięta, nie: może się odbywać jako jedynie niekończący się, nieskończenie fantazmatyczny proces utożsamiania”<sup>51</sup>. Jeśli mówić o języku (pamiętając, iż w wypadku fotografii, można użyć tego słowa jedynie metaforycznie) można tylko w tym języku, to proponowane tu zestawienie maszyny i przedmiotu byłoby uzasadnione. Język maszyny bowiem, w pewien sposób, jest również językiem obrazu. Jak to możliwe? Pisząc o szukaniu tożsamości przez język, filozof nazywa ów proces „zamieszkiwaniem”. Jednocześnie jednak zauważa, że nie można nigdy całkowicie zamieszkać w języku. Ten pozostaje w jakimś stopniu obcym (nawet jeśli jest jedynym). „Zamieszkanie” obrazu w kamerze polega na ciągłym przybliżaniu się i odchodzeniu od swojego przedmiotu. W tym też sensie jest niekończącym się procesem utożsamiania. Obraz może zostać „wypowiedziany” w języku maszyny, chociaż istnieje poza nią i w istocie nie mówi o samym medium. Nadal jednak nosi w sobie jej ślad.

Derrida nazywa proces utożsamiania „autobiograficzną anamnezą”. Mieści się w niej przypominanie, jak również projektowanie w przyszłość treści nie tylko należących do osobistego przeżycia tego, kto pragnie rozpoznać tożsamość, lecz przede wszystkim wypowiedzanie w języku treści społeczno-kulturowych. Jeśli więc będę w obrazie fotograficznym szukała tożsamości (jak Barthes w fotografii z oranżerii), to mogę ją odnaleźć (a właściwie jedynie się do niej zbliżyć, bowiem ostateczne odnalezienie tożsamości jest niemożliwe) jedynie poprzez wypowiedzenie „siebie”. „Chodzi tu zarówno o «ja myślę», jako «ja» gramatyczne czy lingwistyczne i o «ja» lub «my» w ich statusie utożsamiającym – takim, w jakim go kształtują figury kulturowe, symboliczne, socjokulturowe”<sup>52</sup>. W pewien sposób można powiedzieć, że przez medium fotografii przemawia środowisko, w którym została wytworzona. Może ono zostać zmienione wtedy, kiedy zostanie „wymówione” przez kogoś innego i posłuży pracy anamnezy kolejnego jej czytelnika. Anamneza w wypadku fotografii bezobiektywowej polega na czymś jeszcze: technika ta bowiem przypomina o tym, iż medium fotografii nie zawsze było utożsamiane z masową reprodukcją. U swoich początków było zjawiskiem tajemniczym, któremu bliska była niepowtarzalność. To, iż pierwsza legendarna fotografia Nicéphore’a Niépce’a (*Martwa natura*, 1826) znana jest nam jedynie poprzez reprodukcje litograficzne, a nie fotograficzne, jest tego przykładem<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> J. Derrida, *Jednojęzyczność innego*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 46.

<sup>51</sup> Tamże, s. 53.

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> Wynika to z faktu, iż pierwsze obrazy fotograficzne nie posiadały negatywu. Ich publikacja wymagała zastosowania techniki litografii, tak jak w przypadku skopiowania obrazów malarskich.

## 2. Widzenie poza technologią

Stwierdziłiśmy, że w maszynach zbudowanych przez Iżę Królik zachodzi ścisła zależność pomiędzy obrazem a maszyną, dzięki której powstał. „Oczy” kamery, otworki okręgu obserwują przestrzeń poza nią i ją samą. Używamy tu słowa „widzenie” w szczególnym znaczeniu. Chodzi bowiem o to, by uchwycić zależność obrazu i maszyny, w której rola człowieka w tworzeniu obrazu kończy się w momencie, gdy ustawia aparat w określonym miejscu. Obiekt i obraz istnieją poza nim. Jeśli jednak w owym przeglądaniu się przedmiotów nie ma miejsca dla człowieka, to czy nadal mogą być dla niego interesujące? Spróbujmy odpowiedzieć na postawione przed chwilą pytanie, sięgając do jednego z filmów Wima Wendersa. To w tym obrazie zostaje sformułowana pewna szczególna koncepcja widzenia. W *Lisbon Story* jeden z bohaterów – reżyser – wędruje po mieście z przewieszoną przez ramię kamerą wideo. Kamera pozostaje cały czas włączona, nieustannie rejestrując obrazy, natomiast bohater nigdy nie ogląda nakręconych filmów. Nie wchodzi w świat przedmiotów, pośród których przebywa. W tym przypadku znaczenie ma jedynie gest reżysera, który prowokując pewną sytuację, jednocześnie wyrzeka się udziału w związku obrazu i przedmiotu.

Obraz nie widziany [...] jest czysty, a zatem prawdziwy i piękny. Jednym słowem – niewinny. Dopóki oko go nie skała, jest w doskonałej zgodzie ze światem. Jeśli nie jest widziany – obraz i przedmiot należą do siebie<sup>54</sup>.

Dodajmy jednak, iż akt reżysera, owo „wyzwolenie przedmiotów” w istocie nie służy poznaniu rzeczywistości. Samo-potwierdzenie tożsamości obrazów i przedmiotów nie dotyczy naszego świata, nie możemy o nich myśleć, bowiem ich istnienie nam się wymyka.

C.S. Peirce napisał, iż „znaczyć coś, to znaczyć coś dla kogoś”. Obraz nie nabierze znaczenia tak długo, aż nie przerwiemy milczenia przedmiotów. Nie możemy przywrócić obrazowi takiej „niewinności”, o której pisze Wenders. Obraz musi bowiem zostać jej pozbawiony, by mógł coś wyrazić i zacząć dla nas istnieć. Okazuje się zatem, że niemiecki reżyser pragnie niemożliwego – obrazu, który posiadałby znaczenie poza obecnością człowieka. Jak jednak miałyby to być jednak możliwe, jeśli wytwarzanie znaczenia jednak jest działalnością specyficznie ludzką? Przypomnijmy ostatnią scenę filmu: reżyser i dźwiękowiec zastępują nowoczesny sprzęt kamerą na korbkę. Zaczynają filmować miasto tak, jak czyniono to sto lat wcześniej. Tym razem obrazy posłużą do tego, by ktoś je obejrzał.

<sup>54</sup> Za: A. Gwóźdź, *Aż na koniec kina. O filmach Wima Wendersa*, „Kino” 2000, nr 9, s. 46.



Iza Królik, *Światłortrety*, 1999

Maszyna bez wizjera. Aparat, który przestaje być lustrem. Obserwuje i rejestruje nas, nie dając możliwości zdecydowania o wyglądach.

Przestaną milczeć. Świat przedmiotów uznakowiony przez staromodne medium fotochemiczne stanie się znakiem rzeczywistości.

Wenders naprowadza nas na trop innego jeszcze, a niezwykle dla nas istotnego problemu. Przeciwstawia prymitywną kamerę z początku dwudziestego wieku nowoczesnemu produktowi z jego końca. W filmie terkocząca, niewygodna skrzynka zyskuje przewagę nad techniką wideo. Przewaga ta wynika, z jednej strony, z fotochemicznej struktury obrazu, z drugiej zaś z potrzeby obecności człowieka, który wprawi kamerę w ruch. Zauważmy tu rzecz szczególną – w pewien sposób stare medium przywraca utraconą niewinność działaniu bohaterów. Ta niewinność nie jest już dziecięcą naiwnością i niewiedzą, lecz bardziej odkupieniem grzechu wiary w moc technologii. Stanowi akt podpisania pokoju ze światem kończący wojnę człowieka i maszyny o panowanie nad rzeczywistością. Obraz przypomina o aurze, którą posiadał, zanim świat opanowała nowoczesna technologia powielania obrazów.

Nostalgia za obrazem pełnym znaczeń, obecna w filmie niemieckiego reżysera, przypomina tę, którą przejawiają użytkownicy *pinhole*. Oba sposoby opowiedzenia się wobec świata próbują przypomnieć, że technologia nie musi władać obrazem. Przestaje on powstawać jako wynik chłodnej kalkulacji. Zostaje zostawione miejsce tak dla przypadku, jak i ludzkiej niedoskonałości. Wyznaczają one obszar wolności, o który upominał się Vilém Flusser. Autor *Ku filozofii fotografii* zauważał: „fotografia nie jest narzędziem jak maszyna, lecz zabawką, tak jak karta do gry czy figura szachowa”<sup>55</sup>. Choć więc w pewnym stopniu służy zabawie, to jako „zabawka” okazuje się być czymś wcale nie błahym, wcale nie dziecinnym. Odwrotnie, fotografia jawi się tu jako szczególnego rodzaju pułapka na coś, „co dopiero się stanie”. Można zapytać, dlaczego zaprogramowana maszyna nie mogłaby spełniać podobnego zadania? Powróćmy do przywoływanego już w tej pracy fragmentu myśli Flussera<sup>56</sup>. Filozof stwierdził tam, że każda technologia działa dzięki wpisanemu w jej obręb programowi. Program ten usuwa nieścisłości i przypadkowości. Im lepiej znamy program, tym łatwiej uzyskujemy pożądaną efekt. Nie zdarza się nic, co nie zostało wcześniej zaprogramowane, bowiem program z zasady służy do tego, by przypadek wyeliminować. Tymczasem rezygnacja z programu powoduje, że zaczynamy zostawiać miejsce dla czegoś, czego nie znamy.

Podobną praktykę stosował w swoich pracach Andreas Müller-Pohle. Artysta, testując w praktyce artystycznej idee Flussera, także fotografował „poza widzeniem”. Świadomie rezygnował z mocy przyznanej mu przez wizjer aparatu. Czy jednak taktyka Müllera-Pohlego nie była próbą zaprogramowania przypadku? Bez wątplenia, zostawianie wolnego miejsca na coś, czego nie przewidujemy, stanowi grę z przypadkiem. Jednak on

<sup>55</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, dz. cyt., s. 68.

<sup>56</sup> Tamże.

sam jest programowalny tylko do pewnego stopnia. Gdyby było inaczej – nie byłby przypadkiem. Można uznać, zgodnie z myślą Flussera, że gra z przypadkiem pozostaje kwestią zachowania ludzkiej wolności. „Wolność – pisał filozof – to strategia podboju przypadku i konieczności przez ludzkie intencje. Innymi słowy, wolność to wymóg gry przeciw aparatuwi”<sup>57</sup>. Gra z technologią ma tu znaczenie wykraczające daleko poza zabawę. W opinii cytowanego teoretyka mediów stanowi próbę ocalenia ludzkiej wolności i prawa do udziału w otaczającym nas świecie. Z drugiej strony, rezygnując z programu kamery i zastępując własne oko okiem innego (nawet jeśli jest to tylko pozbawiona zdolności myślenia maszyna), otwieramy naszą świadomość na obraz świata, nad którym dotychczas nie zastanawialiśmy się. Istnienie świata potocznych przedmiotów, zjawisk i zdarzeń było zbyt oczywiste, byśmy zdawali sobie sprawę z jego istnienia. Przeoczyliśmy ów świat, ponieważ znajdował się na samym wierzchu (jak „skradziony list” Edgara Allana Poe). Zaś przypadek pozwała go odkryć. Z drugiej strony jednak, sam przypadek nie wystarcza, by powstał interesujący obraz. Dlatego też Flusser nazywa fotografię „strategią”, taktyczną rozgrywką, która pozwala zderzyć ze sobą zamiar i przypadek. Na tym polega gra.

Podejście Flussera wyrasta z zupełnie innych przesłanek niż podejmowane w tym rozdziale wątki Derridowskiej dekonstrukcji. Pomimo tego obaj autorzy zwracają uwagę na rolę, którą odgrywa w procesie wytwarzania znaczeń zdarzenie. Z punktu widzenia pierwszego jest ono tym, co wydarza się w momencie, kiedy rezygnujemy z użycia technologii. Zawiera potencjalność stworzenia obrazu i nadania mu znaczenia. W refleksji Derridy zdarzenie jest pojęciem znacznie bardziej skomplikowanym.

Wyjątkowość zdarzenia – pisze filozof – jest wydarzeniem jedynej w swoim rodzaju relacji między tym, co wyjątkowe, a jego powtórzeniem, jego iterowalnością<sup>58</sup>.

Jego słowa podkreślają związek zachodzący między tekstem a jego ponownym odczytaniem oraz istnienie wytworzonej pomiędzy nimi różnicy. Z jednej bowiem strony tekst zawiera w sobie unikalność (sygnaturę), z drugiej – tej unikalności nie można utrzymać, musi bowiem zostać poddany komentarzowi (a właściwie jednostkowości innego, czyli kontrsygnaturze). Zdarzenie pojawia się pomiędzy nimi. Dlaczego mówimy tu o wyjątkowości? Namysł Derridy dotyczy zawsze tekstów ściśle określonych przez kontekst, w którym zostały napisane. Dlatego też filozof pisze, iż niemożliwe jest odtworzenie ich „idiomatyczności” (w sensie niepowtarzalności). Jednocześnie owa idiomatyczność domaga się powtórnego odczytania, przetłumaczenia.

<sup>57</sup> Tamże, s. 69.

<sup>58</sup> J. Derrida, D. Attridge, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, przeł. M. P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 65.

Jest to jakby pojedynek jednostkowości, pojedynek pisania i czytania, w którego toku kontrsygnatura zmierza zarówno do potwierdzenia, powtórzenia i uznania sygnatury innego, sygnatury „oryginału”<sup>59</sup>.

Właściwie nie jest to nawet pojedynek, lecz raczej zderzenie wielu kontrsygnatur. Czy to, co pisze Derrida o literaturze mogłoby dotyczyć także fotografii, jako swoistego rodzaju tekstu wizualnego?

Idiomatycznością fotografii mogłaby być niepowtarzalność, którą Barthes dostrzegł w *punctum*. Michał Paweł Markowski pisze: „*punctum* jest nie tylko częścią, lecz także czymś, co pozostaje «nietknięte» przez wzór, kod i figurę”<sup>60</sup>. *Punctum* zawiera się w zdjęciu, lecz nie daje się go dokładnie określić. Ujawnia się wraz z odczytaniem, za każdym razem jest inne. Jest więc sygnaturą, która domaga się kontrsygnatury przychodzącej z zewnątrz. *Punctum* z jednej zatem strony jest zapisane w zdjęciu, z drugiej jednak to dopiero czytanie pozwala mu się zdarzyć. Zdarzenie nie jest czymś absolutnie nieprzewidywalnym, jest bowiem już zapisane, jednak jeszcze się nie ujawniło.

Powróćmy do obiektów konstruowanych przez Iżę Królik. Budując kamerę, autorka zostawia miejsce, w którym objawi się coś, czego nie zna. Będzie mogła zobaczyć świat istniejący poza jej widzeniem. Patrzenie obskury nie otwiera przed nami tego, co niezwykle i nieznanne, raczej pokazuje, jak wiele nieznanego kryje się w tym, co oczywiste. Przyglądamy się sprowokowanemu przez nas procesowi pozostawiania śladu. Musimy rozpoznawać, śledzić, zgadywać. Wszystko, co dotyczy obrazu i świata, odbywa się w świadomości. To w obskurze naszej świadomości fragmenty układanki zostają zrekonstruowane: świat widziany w kamerze bezobiektywowej łączy się z jego interpretacją. Odcisnięty ślad o czymś nam mówi, rozpoczyna proces wytwarzania się znaczeń.

### 3. Charakter pisma

W koncepcji Derridy żadne z pojęć, których analizę podejmuje (czy będzie to *farmakon*, *chora*, suplement czy ślad) nie posiada jednej tylko strony. Odnotowaliśmy to już wcześniej, kiedy próbowaliśmy zrekonstruować pojęcie śladu. Ślad, okazywał się wówczas „wyprzedzać sam siebie”. Podobnie *chora* jest zarówno miejscem i nie-miejscem, zaś suplement – uzupełnieniem, stanowiącym w istocie wewnętrzną własność rzeczy. Rozważając przypadek fotografii, można zauważyć, iż zawiera ona w sobie wiele cech Derridowskich

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, dz. cyt., s. 294.

nierozstrzygalników: oddalenie poprzez bliskość, przechowywanie nieobecnego. Spróbujmy sprawdzić, czy własności, które Derrida przypisuje pismu, sprawdzą się w pisaniu o fotografii. „Pod pretekstem za-stąpienia pamięci pismo sprzyja zapomnieniu; zamiast powiększać wiedzę, zmniejsza ją”<sup>61</sup> – napisał Derrida w *Farmakonie*. W obu wspomnianych rodzajach zapisu zdarzeń świata, w równym stopniu uwydatnia się napięcie istniejące pomiędzy tym, co obecne i nieobecne. Oba nośniki znaczenia mają właściwości tajemnicze i niezwykle.

Otóż – pisze Derrida – z jednej strony Platon stara się przedstawić pismo jako tajemną, a tym samym podejrzaną siłę. Taką jak malarstwo, z którym później je porówna, i jak iluzja lub techniki *mimesis* w ogóle<sup>62</sup>.

Zapytajmy najpierw, dlaczego pismo podejrzewa się o przynależność do „czarnej magii”? Pismo, tak jak *farmakon*, nie ma jednego oblicza. Działa zarówno jako lekarstwo, jak i trucizna. W tym sensie tak niszczy, jak i gwarantuje przetrwanie. Zastanówmy się jednak, co pismo niszczy, a co uzdrowia? Odpowiedź nie jest ani prosta, ani oczywista. Pismo stworzono dla zapisania tego, czemu grozi zapomnienie. Ten wynalazek służący pamięci, równocześnie ją zniszczył. A właściwie pozwolił rozpoznać w niej dwie formy: pamięć żywą, *mneme* od sztucznej – *hypomnesis*. Pismo unicestwia nie pamięć w ogóle, a jedynie pamięć żywą, *mneme* związaną z ustnym przekazem opowieści. *Mneme* przestało być konieczne, bowiem tekst został zapisany. Z drugiej strony, istnieje cały czas pozytywna strona pisma: gdyby nie zapisano sobie opowieści, to pewnie zostałyby zapomniane. Również fotografię stworzono po to, by zapamiętać czyjąś twarz lub jakiś widok i tym samym zapewnić im przetrwanie. W momencie, w którym obrazy zostały już zapisane, nasza świadomość została zwolniona z obowiązku ich przechowywania. Jednocześnie jednak, także pamięć nie może się obyć bez śladu jej zapisu. Zauważyliśmy, że w sposobie, w jaki Derrida odczytuje Platona, podkreślone zostaje odróżnienie „żywej pamięci” – *mneme* od *hypomnesis*. Żywa pamięć przywołująca wydarzenia, doświadczenia, miałyby prowadzić do upragnionego przez nas momentu źródłowego. Tej właściwości nie posiada *hypomnesis* – proteza żywej pamięci. Zauważmy, że w przywołanym wcześniej fragmencie pismo zostaje zaliczone do tej samej grupy, w której umieszczane są wszystkie techniki mimetyczne. Pismo traktuje się jako rodzaj naśladowania<sup>63</sup> i przywoływanie tego, co się wydarzyło. Pismo, powtarzając i zatrzymując wydarzenie w znaku, zsuwa je w dół hierarchicznej drabiny przedstawień. O ile więc *mneme* prowadzi do prawdy, o tyle przed *hypomnesis* znajduje się jedynie iluzja. Czy znaczyłoby to, że pismo należy potępić? Odpowiedź na postawione przed chwilą pytanie ma istotne

<sup>61</sup> J. Derrida, *Farmakon*, w: tenże, *Pismo filozofii*, dz. cyt., s. 49.

<sup>62</sup> Tamże, s. 45.

<sup>63</sup> Pamiętajmy jednak, że Derrida dekonstruuje również pojęcie *mimesis*, krytykując tę jego interpretację, którą nazywa mimetologizmem. *Mimesis* zostaje w niej zredukowane do imitacji.

znaczenie. Potępiając pismo, musielibyśmy bowiem odrzucić wszystkie techniki, za pomocą których dokonywana jest reprezentacja.

Tymczasem Derrida, wypominając Platonowi, iż ten wymierzał pisarzowi karę, sam bierze pismo w obronę. Ono, pisze, tak jak *farmakon*, nie jest ani dobre, ani złe. W pewnym sensie jest konieczne i neutralne. *Hypomnesis* jako pewien suplement, uzupełnienie żywej pamięci, zaświadcza o jej istnieniu. „Nieograniczona pamięć – dodaje Francuz – nie byłaby zresztą pamięcią, lecz nieskończoną obecnością dla siebie”<sup>64</sup>. Powtórzmy zatem, że tak jak okazywało się wcześniej, spór o pismo dotyczy w istocie nie tylko kwestii pamięci, lecz także obecności. To, co zapisane w znaku pisma świadczy o nieobecności „żywej pamięci”, a jeśli zgodnie z komentarzem zawartym w *Farmakonie* uznamy, że żywa pamięć mogła świadczyć o bezpośredniej obecności, to pismo ową obecność nieskończenie odwleka. Derrida pisze, iż „to, o czym marzy Platon, to pamięć bez znaku”<sup>65</sup>. Żywa pamięć nie potrzebuje bowiem znaków, by się objawiać. Z perspektywy dekonstrukcji jednak żywa pamięć jest niemożliwa.

Moglibyśmy tu zapytać, czy istnienie pamięci nie jest przypadkiem uzależnione od trwania jej znaku? Dostępność *mneme* wydaje się przecież niemożliwa bez posłużenia się znakiem. Żywa pamięć, doskonale wewnętrzna, nie ujawnia się inaczej niż poprzez przychodzące z zewnątrz (tak jak pismo) medium. Tym zaś bez wątplenia jest *hypomnesis*, pamięć w pewnym sensie sztuczna.

Tak więc – kontynuuje Derrida – mimo że pismo jest zewnętrzne wobec (wewnętrznej) pamięci, mimo że hipomneza nie jest pamięcią, oddziałuje ono na pamięć i hipnotyzuje ją w swym wnętrzu<sup>66</sup>.

Przed chwilą określiliśmy *hypomnesis* jako uzupełnienie. Zauważmy, że suplement, który zwykle uznawany jest za wtórny wobec właściwości, którą uzupełnia, wysuwa się tu na plan pierwszy. To dzięki suplementowi znamy cechy owej właściwości. *Hypomnesis* jako suplement *mneme* w pewnym momencie zaczyna nad nią dominować. Proteza pisma zaczyna świadczyć o wydarzeniu (stanowi jej pisany dowód), podczas gdy żywa pamięć może nas mylić. Dodajmy, że to samo dotyczy mediów wizualnych: obrazów malarskich (przypomnijmy nabożny stosunek do malarstwa historycznego), fotografii czy filmu. Traktuje się je jako źródłowe dokumenty zdarzeń, nawet jeśli bierze się pod uwagę możliwość popełnienia fałszerstwa.

Jeśli chcę jednak szukać pokrewieństw pisma i obrazu fotograficznego (pokrewieństw z pozoru odległych, biorąc pod uwagę historię obu mediów), to jak miałyby owe

<sup>64</sup> J. Derrida, *Farmakon*, w tenże, *Pismo filozofii*, dz. cyt., s. 60.

<sup>65</sup> Tamże.

<sup>66</sup> Tamże, s. 61.

pokrewieństwa się ujawniać? Pismo, pisany obraz słowa zawiera przecież niepowtarzalność indywidualnego charakteru osoby piszącej, zaś fotografia jest zapisem mechanicznym, powtarzalnym. W piśmie zamykamy pojęcia, w fotografii (na pierwszy rzut oka) obrazy rzezczy. Co miałyby je łączyć? Tylko pozornie są od siebie oddalone. Łączy je ślad. W tekście Derridy czytamy, iż ten, który posiada umiejętność pisania, pozostawia *traces*, zostawia ślady. Te zaś „będą go reprezentować, jeśli nawet o nich zapomni, poniosą jego mowę, jeśli nawet on, nieobecny, nie będzie mógł ich ożywić”<sup>67</sup>. Ślad odnosi się nie tylko do pojęć, które reprezentuje, lecz stanowi również świadectwo istnienia tego, kto pisze. Można więc powiedzieć, że zarówno pismo, jak i fotografia stanowią dwie odmienne „przechowalnie śladów”. Jeśli jednak, w przypadku pisma, w sposób dosyć oczywisty rysowałaby się postać „pisarza”, to kto (lub co) miałby pisać fotografie? Światło, kamera? Człowiek?

Z dotychczasowych rozważań wynikałoby, że częściej niż fotografowi funkcję pisania przypisywano światłu (czy też tak jak w tradycji romantycznej – naturze). „Obraz pisany światłem” byłby przecież literalnym tłumaczeniem słowa fotografia. *Traces* świadczyłyby zatem o nieobecności światła stwarzającego obraz. Związek „tego, który posiada umiejętność pisania” i ręki, która zostawia ślad, różni się od związku analizowanego przez Derridę. W przypadku fotografii umiejętność pisania należy bowiem do fotografa, który rozpościera przed „ręką, która pisze” papier. Natomiast, z pewnością sam znak zostaje uczyniony nieludzką ręką. I tak, chociaż ślad nie jest tu śladem człowieka, to zawiera w sobie jego zamysł. O ile filozof w piśmie podkreśla pozostawiony ślad, o tyle w fotografii eksponujemy medium, którego „charakter pisma” czytamy.

## 4. Powierzchnia tekstu

Pokrewieństwo pisma i fotografii dotyczyłyby nie tylko fotografii bezobiektywowej, która jest przecież przedmiotem pracy, lecz każdej fotografii fotochemicznej. Ślad światła zostaje zapisany w każdym zdjęciu. Jednocześnie ów zapis unicestwia pamięć o świecie, do którego się odnosił. Teraz pamięcią zawsze będzie już tylko ten kawałek papieru, w którym ślad został zapisany. Ilekroć wspomnę o przeszłym zdarzeniu, powróci nie ono samo, lecz jako obraz ze zdjęcia, na które patrzę. Ludzie będą już zawsze twarzami ze zdjęć, miasta – wedytami miejskich pejzaży. „Pisanie fotografią” zawiera w sobie także działanie,

---

<sup>67</sup> Tamże, s. 55.

które jednocześnie nazwać można czytaniem<sup>68</sup>. Pojawienie się obrazu na kliszy, naświetlenie go w czułym na światło podłożu stanowi materialne objawienie. Objawienie, które następuje najpierw stopniowo, powoli odciskając się w podłożu, by wreszcie rozblysnąć w świetle rozpoznania.

Na czym jednak polegałaby odmienność fotografii „obiektywowej” od fotografii otworkowej? Podkreśliłyśmy tu jedną tylko z różnic: fotografia obiektywowa pracuje nad stworzeniem wrażenia powierzchni doskonale przezroczystej, by przedmioty zdawały się wyglądać „jak żywe”, natomiast w obrazie powstającym w *obscurze* zwraca się uwagę na zachowanie powierzchni nieprzezroczystej (w pewnym sensie „zakłóconej”), zdradzającej istnienie pośrednika. Dlaczego ten właśnie aspekt medium miałby być istotny? Powiedzmy, że wyznacza on sposób nie tylko „pisania” fotografii, lecz również czytania, sposób, w jaki dociera do nas sens obrazu. Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* następująco opisywał różnicę pomiędzy powieścią dziewiętnastowieczną a współczesną. Pierwszą czytało się „polykając”, przenikając przezroczystą powierzchnię tekstu, by jak najszybciej dotrzeć do jego zawartości, treści. Jednak powieść współczesna przezroczysta nie jest, jej tekst przypomina gęsto utkaną tkaninę, której nie sposób przeniknąć.

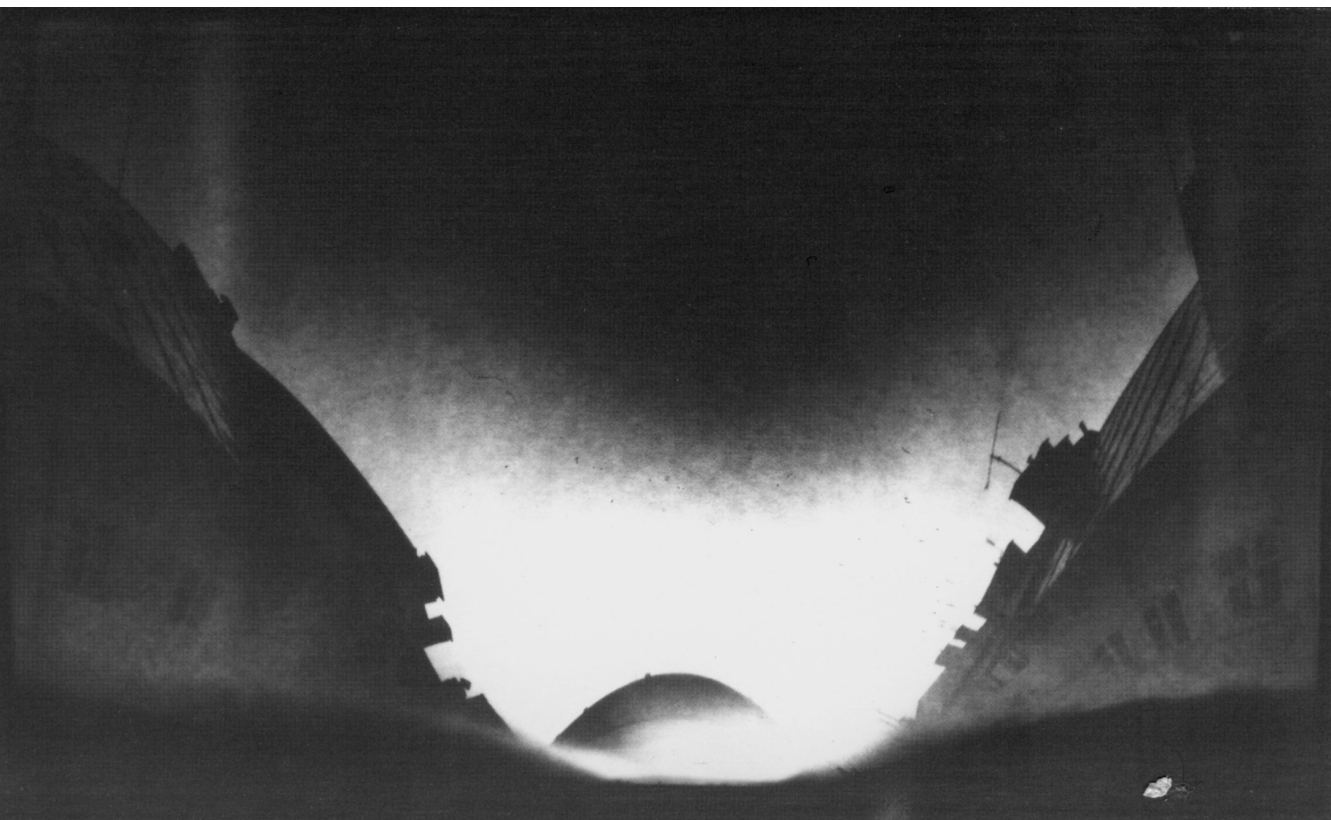
To, co „się dzieje”, to, co „się zdarza” – zerwanie między brzegami, szpara rozkosisy – powstaje w obrębie języków, w akcie wypowiedzania, a nie w następstwie wypowiedzi. Pora przestać polykać i pożerać, a zacząć skubać i drobiazgowo przeżuwać<sup>69</sup>.

Jak zatem „czyta się” fotografię? Weźmy pod uwagę dwa przykłady: pierwszym uczynimy fotografię wykonaną z zachowaniem wszelkich restrykcji czystej fotografii, pejzaż klasyka Anselma Adamsa. W dali widok gór, na pierwszym planie powiększone szerokim kątem aparatu głazy. Surowy krajobraz w oszczędnej, czarno-białej tonacji. W tym pięknym obrazie naszej percepcji nie zakłóca żaden element, który znajdowałby się pomiędzy widokiem i widzem. Przeciwstawmy mu pejzaż Magdaleny Poprawskiej<sup>70</sup>, wykonany kamerą zniekształcającą perspektywę: ulicę i wykrzywioną linią dachów kamienic. Obraz jest niewyraźny, przestrzeń wynurza się stopniowo z ciemności. Czy możemy powiedzieć, że pierwsza fotografia jest lepsza od drugiej? Czy też odwrotnie? Oczywiście możemy wybrać „techniczne” kryterium wartościowania. Wtedy zdjęcie drugie odrzucimy, ponieważ powiemy o nim, iż jest „niedobre” – zabrudzone i prześwietlone. Równie dobrze możemy jed-

<sup>68</sup> Próbowalam już nakreślić pewne cechy takiego pisania w artykule *Fotografia – pismo sztuk intermedialnych*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 1999.

<sup>69</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., ss. 20-21.

<sup>70</sup> M. Poprawska, *Prezentacja*, w: *In memoriam Pierre Voyeur*, red. K. J. Baranowski, ASP w Poznaniu, Poznań 1997, s. 10.



Magdalena Poprawska, bez tytułu, 1997

„Z kamerą obskurą jestem i ślepcem, i demiurgiem. Ludzie i przedmioty kładą się pokracznym cieniem na jej ściankach. Ten świat jest tak samo złudny i fałszywy jak cień w jaskini Platona. Ale jest tak samo dotykalny i prawdziwy jak byt materialny” (M. Poprawska, zob. przypis 70).

nak odrzucić fotografię pierwszą jako „typowy pejzaż”, który, aczkolwiek świetny technicznie, przestaje nas interesować po chwili. W obrazach fotograficznych zachodzi bowiem zjawisko, które znakomicie podsumował David Hockney: „Na większość zdjęć nie możesz patrzeć dłużej niż, powiedzmy, trzydzieści sekund.” I dalej „przyczyną, dla której nie możesz długo patrzeć na fotografię, jest to, że w niej wirtualnie nie ma czasu”<sup>71</sup>. Nie po raz pierwszy podkreślam w pracy konieczność odmiennego patrzenia na fotografie bezobiektywowe. I nie chodzi tu o hierarchię, w której zadecydujemy, jakie fotografie są „dobre”, a jakie „złe”, lecz o podkreślenie tego, że każde ze zdjęć musimy czytać w inny sposób. Właśnie tak, jak napisał Barthes, „skubiąc i drobiazgowo przeżywając”. Dlatego w obrazach z *pinhole* ważniejszy od samego tematu jest związek obrazu i świata. Ich autorzy zmuszają nas do zatrzymania się na powierzchni obrazu, w tym tekście fotografii, którego spłoty i wątki mamy rozwikłać.

W fotografii klasycznej (użyjmy raz jeszcze następujących określeń: programowanej i nieprzypadkowej) wzrok ześlizguje się ku tematowi. Chcemy nie tyle obejrzeć zdjęcie, ile widok, który został sfotografowany – pożeramy powierzchnię, by zaraz dotrzeć do wnętrza. Przechodzimy przez nią i chcemy być „tam”, w rzeczywistości. Przypomnijmy postulat Henri Cartier-Bressona. Było nim „ogarnięcie przedstawianej sceny w jednej sekundzie”. W fotografii bezobiektywowej jest to niemożliwe. Obraz wymaga od nas czasu, skupienia się nie tyle na samym temacie, ile na powierzchni obrazu, to przez nią przemawia sens obrazu.

## 5. Zdarzenie komentarza

Jeśli uznamy, że fotografia bezobiektywowa stanowi pewnego rodzaju tekst, w którym przeplatają się rozmaite wątki zacierające wyrazność obrazu, to można uznać, że wymaga ona również szczególnego sposobu czytania, sposobu odmiennego od stosowanego do odczytywania potocznych zdjęć. Jak zatem należałoby odczytywać tekst fotografii bezobiektywowej? Aby sformułować odpowiedź na to pytanie, po raz kolejny sięgnijmy do lektury Derridy. Michał P. Markowski powtarza za filozofem, iż ten „nigdy nie przeczytał żadnego tekstu do końca”<sup>72</sup>, że wybrał tylko słowa, np. „yes, yes” z *Ulysesa* lub frazę „he war” w *Finnegans Wake* i na nich zbudował tekst, obudował i rozbudował słowa komentarzem – otworzył istniejący tekst na zdarzenie. Sam filozof ujmuje to inaczej:

<sup>71</sup> Za: L. Weschsler, *True to Life*, dz. cyt., s. 9.

<sup>72</sup> M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, dz. cyt., s. 312.

[...] u Joyce'a potrafiłem jedynie wydzielić dwa słowa (*He war* albo *yes, yes*); U Celana jedno obce słowo (*Shibboleth*); u Blanchota jedno słowo i dwa homonimy (*pas*). Nigdy jednak nie twierdziłbym, że „odczytałem” jego dzieło lub zaproponowałem jego ogólną lekturę<sup>73</sup>.

W dekonstrukcji nie chodzi o hermeneutyczne wyjaśnienie całości tekstu, przypisanie mu jednoznacznego sensu, a tylko o pewną właściwość, nazywaną tu zdarzeniem tekstu. Zwróćmy uwagę na dwie kwestie: po pierwsze, nie wszystkie teksty poddają się równie dobrze dekonstrukcji, właściwie poddają się jej nawet nie teksty w całości, lecz niektóre ich fragmenty (wybrane z tekstów filozofów, takich jak: Platon, Husserl lub Nietzsche, czy tekstów literackich, np. Mallarmégo, Artauda, Becketta czy Joyce'a), i po drugie – co wynika z uwagi poprzedniej – dekonstrukcja nie służy tradycyjnej interpretacji, lecz dopisaniu szczególnego komentarza do tekstu istniejącego.

Napisałem tekst – podejmuje poprzednią myśl Derrida – który w obliczu zdarzenia tekstu kogoś innego, nadchodzącego mnie w danym, bardzo konkretnym momencie, stara się „odpowiedzieć” lub postawić „kontrygnaturę” w idiomie, który okazuje się moim własnym<sup>74</sup>.

Można powiedzieć, iż tekstu (lecz także obrazu) nie da się pojąć w całości, zawiera bowiem w sobie jednostkowość i unikalność, której nie można przywrócić. Niemożliwe jest „oswojenie” lektury. Jednocześnie, za każdym razem, gdy do niego się sięga, staje się innym tekstem. Pamiętajmy jednak, że dekonstrukcja nie zmierza do tego, by wykazać potencjalność każdego dowolnego odczytania. Gdyby tak bowiem było, okazać by się mogło, że sam tekst nie posiada kompletnie żadnego znaczenia<sup>75</sup>. Tymczasem, chociaż Derrida wskazuje na „nierozstrzygalność” pewnych pojęć, to równocześnie zwraca uwagę, że wynika ona z odczytania osadzonego ściśle w samym, poddanym analizie, pojęciu. Ponowne odczytanie polega na zostawianiu sygnatury, naznaczeniu tekstu.

Zastanówmy się, co znaczą słowa, iż czytanie stanowi odpowiedź na tekst? Chodzi tu nie tylko o to, że sam napisany tekst jest niejako martwy, dopóki nie zostanie wypowiedziany, lecz również o to, że filozof zawsze podkreśla, iż w samym piśmie zawarta jest potencjalność jego odczytania. „Tekst – pisze Derrida – jest (wy)twórczym pisaniem, któ-

<sup>73</sup> J. Derrida, D. Attridge, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, dz. cyt., s. 56.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> J. Hillis Miller w odpowiedzi na taki zarzut stawiany dekonstrukcji, pisze: „Skierowane przeciw niej [dekonstrukcji – M.M.] ataki opierają się na potrójnie błędnym założeniu. Błędnie odczytują jasny sens tego, co na przykład Derrida czy de Man mówią o relacji czytelnika do tekstu. Żaden z nich nigdy nie zakładał, że czytelnik ma wolność nadawania tekstowi znaczenia wedle woli. W rzeczywistości każdy stwierdzał coś wręcz przeciwnego”. J. Hillis Miller, *Czytanie dokonujące odczytania*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich...*, dz. cyt., s. 137.

rego domaga się oryginał, pisaniem, które poszerza i modyfikuje oryginał<sup>76</sup>. Pomiędzy pismem i jego odczytaniem istnieje zatem *différance*, która zostaje wyrażona w akcie komentowania. Zauważmy tu, iż w Derridowskim rozumieniu komentarza istotną rolę odgrywa powtórzenie. Filozof powtarzając słowa wypowiedziane wcześniej, odczytuje je w taki sposób, że znaczenia im przypisane ulegają przemieszczeniu (przemieszczenie to jednak ich nie usuwa). Pojęcia poddane dekonstrukcji stają się dla niego podłożem opisywanego wcześniej procesu generowania znaczeń. W jakiś więc sposób „jedyną odpowiedzią na zdarzenia tekstu może być inne zdarzenie, zdarzenie tłumaczenia”<sup>77</sup>. Pisząc o „zdarzeniu tłumaczenia” autor podkreśla w nim rolę pośredniczącego między tekstem a lekturą komentarza. Z jednej strony dodaje on coś z zewnątrz, z drugiej wyklucza możliwość całkowitego i absolutnego zrozumienia tekstu. Przynosi bowiem coś spoza niego. Komentarz sprawia, że lektura staje się nieprzewidywalna. Tekst „wymyka się tłumaczeniu” nie tylko dlatego, że słowa różnych języków nie odpowiadają sobie dokładnie, lecz przede wszystkim dlatego, że kontekst, w którym są zanurzone, ulega bezustannym zmianom. Pisząc o relacji wnętrza tekstu do jego zewnątrz, Ewa Rewers zauważa, że interpretacja Derridy nie zmierza do interpretacji czy też rekonstrukcji *milieu* (środowiska) i kontekstu, lecz do pisania o ograniczeniach, które stoją przed interpretacją. W efekcie Derrida buduje „nowe otoczenie z własnych zdań”<sup>78</sup>. Jak długo będzie pojawiać się nowe otoczenie, tak długo również będzie istniała możliwość przetrwania tekstu.

Obrazy fotograficzne, na co niejednokrotnie zwracaliśmy uwagę, nie dają jednoznacznej odpowiedzi. Dzieje się tak dlatego, ponieważ, po pierwsze, komentują milczący świat, po drugie, także one same są wciąż na nowo obudowywane komentarzem. Fotografia jest naddatkiem, komentarzem do rzeczywistości, do której się odnosi. Przed kamerą znajdował się świat i ten świat został przetłumaczony na obraz. Owo tłumaczenie, będące jednocześnie komentarzem, wymaga jednak odczytania. Z tego tekstu nie możemy wybrać słów, które uczynimy załącznikiem odczytywania. Musimy sięgnąć do niezapisanego inaczej niż tylko obrazem znaczenia. Nie wiemy, do czego nas doprowadzi, jakie odczytanie proponuje, w jaki świat nas popchnie. Na tej nieprzewidywalności polega też urok czytania. Za każdym razem, gdy napotykam tekst, ten staje się innym. W ten sposób komentarz służy nie tyle tekstowi, ile własnemu poznaniu. Poznanie (czy też trafniej byłoby tu użyć słowa rozpoznanie) Derrida nazywa zostawianiem sygnatury, podpisywaniem tekstu sobą (naznaczeniem). Tekst obrazu zostaje „podpisany” indywidualnym odczytaniem czytelnika. W tym momencie tekst zaczyna należeć do niego. W perspektywie dekonstrukcji pozycja czytelnika

<sup>76</sup> M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, dz. cyt., s. 314.

<sup>77</sup> Tamże, s. 310.

<sup>78</sup> E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, dz. cyt., s. 84.

ka jest szczególna. W *Tej dziwnej instytucji zwananej literaturą* Derrida stwierdza, że czytelnik nie istnieje. Jednak nie chodzi tu o to, że nie ma fizycznej osoby, która tekst by przeczytała, lecz o to, że czytelnik jest wytworzony przez samo zdarzenie tekstu. Jest to zatem ktoś, kto odpowiedział na wyzwanie, które zostało mu postawione przez tekst.

Marzenie, o którym mówiliśmy, dotyczy tego, co w dziele wytwarza swego czytelnika, czytelnika, który jeszcze nie istnieje, którego kompetencji nie sposób ustalić, czytelnika, który byłby „uformowany”, „wyszkolony”, pouczony, skonstruowany, nawet powołany do istnienia, powiedzmy: wynaleziony przez dzieło<sup>79</sup>.

Pamiętajmy, że chociaż dzieło pozwala wynaleźć swojego czytelnika, to nie jest on ostatecznie ukształtowany jedynie tekstem. Zdarzenie bowiem jest tym, co pojawia się w różnicy między wnętrzem tekstu a jego zewnątrz. Czytelnik jest tu „jednocześnie znaleziony przypadkiem i wytworzony w procesie badawczym”<sup>80</sup>.

W wypadku tekstu fotograficznego zachodzi podobna sytuacja. On także znajduje swojego czytelnika przypadkiem i następnie „uczy” go własnego odczytywania. Właściwie zmusza go do dokonania przekładu obrazu w słowa. Zatrzymajmy się przy problemie przekładu. Tekst fotografii istniejącą rzeczywistość „przekłada” na rzeczywistość znaku. Zobaczmy, że jego „literalne” tłumaczenie jest niemożliwe, ponieważ fotografia zdarza się jako fakt jednostkowy i niepowtarzalny. Jest zatem nie tyle „tłumaczona” (zarówno jako przekład, jak i zrozumienie) ile komentowana. Jeśli zaś zostaje skomentowana, to znaczy, że jest powtarzana.

Tekst – pisze filozof – jako osobliwe, jedyne idiomatyczne zdarzenie, tekst jako sygnatura, polega na natarczym, niestrudzonej, potencjalnie nieskończonym powtarzaniu się<sup>81</sup>.

Na czym polega komentarz fotografii? Zaczynijmy od tego, że rzeczywistość zostaje skomentowana przez „pośrednika”, ową „czarną skrzynkę”. Później jednak następuje komentarz przychodzący z zewnątrz – ze strony czytelnika. *Obscura* powtarza zatem, i komentuje. Dodaje coś z zewnątrz, od siebie i jednocześnie zostawia swój ślad, swoją sygnaturę, podpisując się w obrazie. W lekturze fotografii nie można od razu rozpoznać obrazu. I chociaż patrząc na zdjęcie z wakacji, mogę powiedzieć: „o, zobacz – to my na wycieczce (w Wenecji, Paryżu czy gdziekolwiek indziej)”, to jednocześnie w mojej wypowiedzi narasta chęć skomentowania tamtego świata, tamtych zdarzeń, powtórzenia ich wobec przypadkowego świadka, który nieopatrznie zapytał, jak spędziłam lato. Samo zdjęcie nic nie mówi, wskazuje jedynie ku horyzontowi znaczeń. Według Derridy:

<sup>79</sup> J. Derrida, D. Attridge, *Ta dziwna instytucja zwanana literaturą*, dz. cyt., s. 72.

<sup>80</sup> Tamże.

<sup>81</sup> M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji...*, dz. cyt., s. 357.

[...] lektura jest mieszaniną doświadczenia innego w jego jednostkowości oraz zawartości filozoficznej, informacji, które mogą być zastosowane w tym konkretnym kontekście<sup>82</sup>.

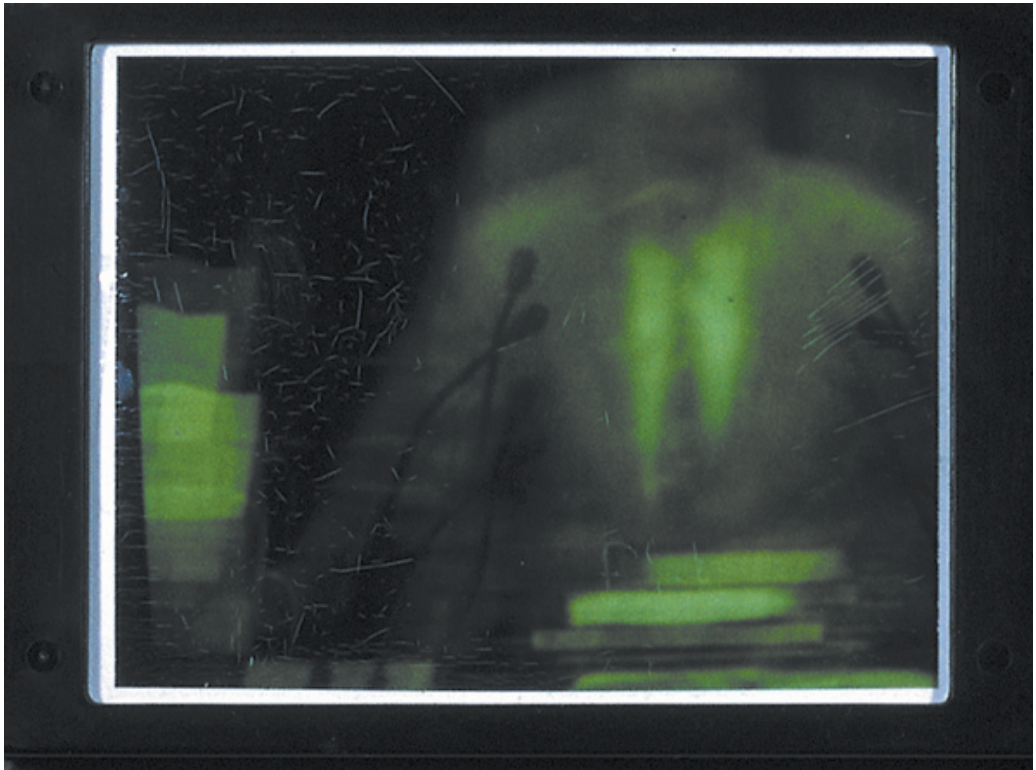
Oglądając zdjęcia, nie tylko patrzymy, lecz przede wszystkim czytamy to, co w nim zostało zapisane. Lecz jeśli komentarz otwiera tekst zdjęcia, to czy obiektyw aparatu owemu otwarciu przeszkadzałby? Jak istnieją teksty (i słowa) poddające się analizie lepiej, tak samo istnieją obrazy zawierające w swojej strukturze elementy zmuszające nas do komentarza. *Pinhole* prowokuje lekturę i zarazem jej się poddaje. Cel omawianej techniki, o który pytałam wcześniej, na tym być może polega – by na zdjęcie nie tylko patrzeć, ale zacząć o nim myśleć. Jeśli szukamy zatem miejsca starej techniki we „wszechświecie obrazów technicznych”, to musiałoby się ono znajdować gdzieś w obszarze refleksji o świecie znaczeń społeczno-kulturowych, nie tylko zaś otaczających nas obrazów.

Przyjrzyjmy się na zakończenie jeszcze jednej realizacji: pracy Zbigniewa Tomaszczuka *Pinhole TV*. Autor za pomocą kamery otworkowej fotografuje ekran telewizora. Do wykonania zdjęć używa kolorowego materiału polaroidowego. Pozbawione negatywu podłoże fotograficzne sprawia, że możemy otrzymać tylko jeden egzemplarz każdej fotografii. W pracy tej fotografia bezobiektywowa prezentowana jest jako technika, która przypomina o tym, że nie zawsze medium fotografii było podporządkowane zasadom masowej reprodukcji. Jednak, jak pamiętamy, wkrótce po publicznym ogłoszeniu wynalazku to właśnie znaczenie zdominowało myślenie o fotografii. W swoich realizacjach Tomaszczuk prowadzi dyskusję z prostym utożsamieniem fotografii i reprodukcji. Tworzy bowiem obrazy, które są unikatami, na podobieństwo dagerotypów. To znaczy, że ich powtórzenie w takiej samej postaci jest niemożliwe. Poddawany analizie jest tu także problem przynależności medium do świata kultury masowej. Zauważmy bowiem, iż zarówno polaroid, jak i telewizja łączone są z kulturą popularną. Charakteryzuje je dostępność i łatwość przyswajania. Tymczasem fotograf stawia znak zapytania przy obu tych właściwościach.

Z jednej strony, *pinhole* jest spowinowaczone ze światem kultury popularnej (jedną z przyczyn jej powstania była nie tyle potrzeba, ile rozrywka), z drugiej – zawsze wymykało się masowej produkcji. W *Pinhole TV* Tomaszczuk zestawia media pochodzące z dwóch epok: dziewiętnasto- i dwudziestowieczną. W jego interpretacji telewizja (medium służące przecież bezpośredniej transmisji) staje się czymś równie nieaktualnym, co fotografia otworkowa. W fotografiach z *pinhole* bezpośredni przekaz jest niemożliwy. Kiedy jednak weźmiemy pod uwagę budynki kamer obserwacyjnych, to można zauważyć, że również one służyły obserwacji z wnętrza tego, co rozgrywa się poza nią.

---

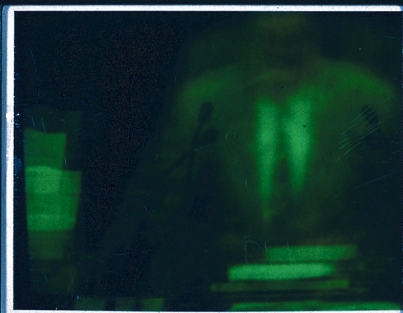
<sup>82</sup> Tamże, s. 356.



Zbigniew Tomaszczuk, *Pinhole TV*, polaroid, 2001

Nośnikiem kamery otworkowej jest polaroid. Powstaje obraz unikalny – obraz i obiekt jednocześnie.

Podłączył ostatni z przewodów i z zadowoleniem odłożył pudełko. Jeszcze raz dokładnie przeanalizował notatki. Zasada skonstruowanego przed chwilą urządzenia oparta była na przeświadczeniu, iż fotograficzny obraz srebrowy jest świadkiem stanu energii fotografowanej sceny. Zbudowane z takim trudem urządzenie zamieniało energię zamkniętą w strukturze atomów emulsji w obraz rzeczywistości. Spojrzał z nostalgią na pakiet POLAROIDÓW, które przed laty otrzymał od ojca. Tajemnica ich tkwiła w tym, że zawierały syntetyczny obraz, ponieważ czas ich naświetlania sięgał od kilku do kilkudziesięciu minut. Mógł więc odtworzyć dosyć długi przedział czasu. Wyciągnął pierwszy z POLAROIDÓW włożył go do pudełka i nacisnął czerwony guzik...



Obrady sejmu 16.09.96. godz. 12.00 - 12.16



Zbigniew Tomaszczuk, *Pinhole TV*, polaroid, 2001

Pinhole, polaroid, telewizja. Archaiczność i nowatorstwo technologii idą w parze. Nasze współczesne wynalazki na naszych oczach stają się zabytkami.

Powróćmy tu do wspomnianego wcześniej problemu tłumaczenia. W analizowanej pracy mamy do czynienia z tłumaczeniem tekstów pochodzących z odmiennych mediów. Obraz telewizyjny zostaje przełożony na obraz w kamerze obskurze, ten z kolei staje się tekstem fotografii polaroidowej. Odnotujmy, że znaczenia związane z każdą z tych technik różnią się zasadniczo. W akcie tłumaczenia znaczenia te nie zanikają, lecz zostają uwypuklone. Został stworzony tekst, który domaga się ponownego odczytania. Jaka rolę w tym tworzeniu odegrała fotografia otworkowa? Czy tego samego efektu nie można uzyskać za pomocą typowego aparatu fotograficznego? Warto dostrzec, że tekst, który wówczas by powstał, miałby zupełnie inne znaczenie. Być może niepowtarzalność fotografii, „poczucie pewnego oddalenia” nie byłoby w wypadku zastosowania aparatu fotograficznego tak wyraźne. Jak już zostało powiedziane, niemożliwe jest dowolne odczytanie znaczeń tekstu. Wyrastają bowiem one z jednego tekstu, z jednego zapisu. Fotografię próbuje się tu traktować w sposób podobny do „zdarzenia komentarza”. Rozsuwamy sklezione ze sobą związkiem przyległości warstwy rzeczywistości i obrazu. W to rozsunięcie, w otwarcie na to, co nadchodzi, wnika znaczenie. Przez otwór światło dociera do ciemnego wnętrza skrzynki, by dotknąć powłoki emulsji i zostawić ślad. I to jest pierwszy wymiar, w którym w fotografii pojawia się zdarzenie (nie taki jednak wymiar, o jakim pisze Derrida – ten fotograficzny jest fizyczny, przyczynowo-skutkowy). Lecz to materialne działanie otwiera fotografię na inny jeszcze wymiar, który pozwala przekładać widzialny świat w niewidzialną myśl i to jest owo zdarzenie, na które czekam – mój umysł otwiera się na rozumienie. Ślad, który zostawia fotografia, jest śladem niewidzialnym. Jest tym czymś, co rodzi się w mojej świadomości. W nim zazębia się materialność i niematerialność. Komunikacja z innym jest możliwa tylko o tyle, o ile istnieje ślad, który w pragnieniu powrotu do własnego początku przypomina nam o tym, że w każdym momencie zanikamy. To znaczenia wytwarzające się jedne z drugich, powołujące się nawzajem do istnienia wyznaczają w istocie sens obrazu i przerażają jego widzialny wizerunek.

Jak próbowałam pokazać w książce, fotografia otworkowa może być interesującym przykładem praktyki artystycznej, na którym prześledzić można konsekwencje kryzysu reprezentacji. Chociaż jest ona tylko jednym z wielu obszarów, których dotknął, pozwala dostrzec szersze tło owego kryzysu. Jednym z najważniejszych problemów, które zasługują na rozważenie, była zdolność reprezentowania znaczeń kulturowych. Owa zdolność, jak zauważyliśmy, nie zanikła pomimo tego, że pojawiają się coraz to nowe środki komunikacji. Ulegają one jednak przekształceniu. Inaczej widziana jest współcześnie zarówno funkcja tekstu literackiego, jak i obrazu.



Stefan Wojnecki, *Fotografia rzeczywistości programu Photoshop*, z cyklu: *Szczeliny fotografii postmedialnej*, 2002

Fotografia otworkowa – narzędzie, wydawałoby się, tylko do rejestrowania tego, co jest, dotyka wirtualności.

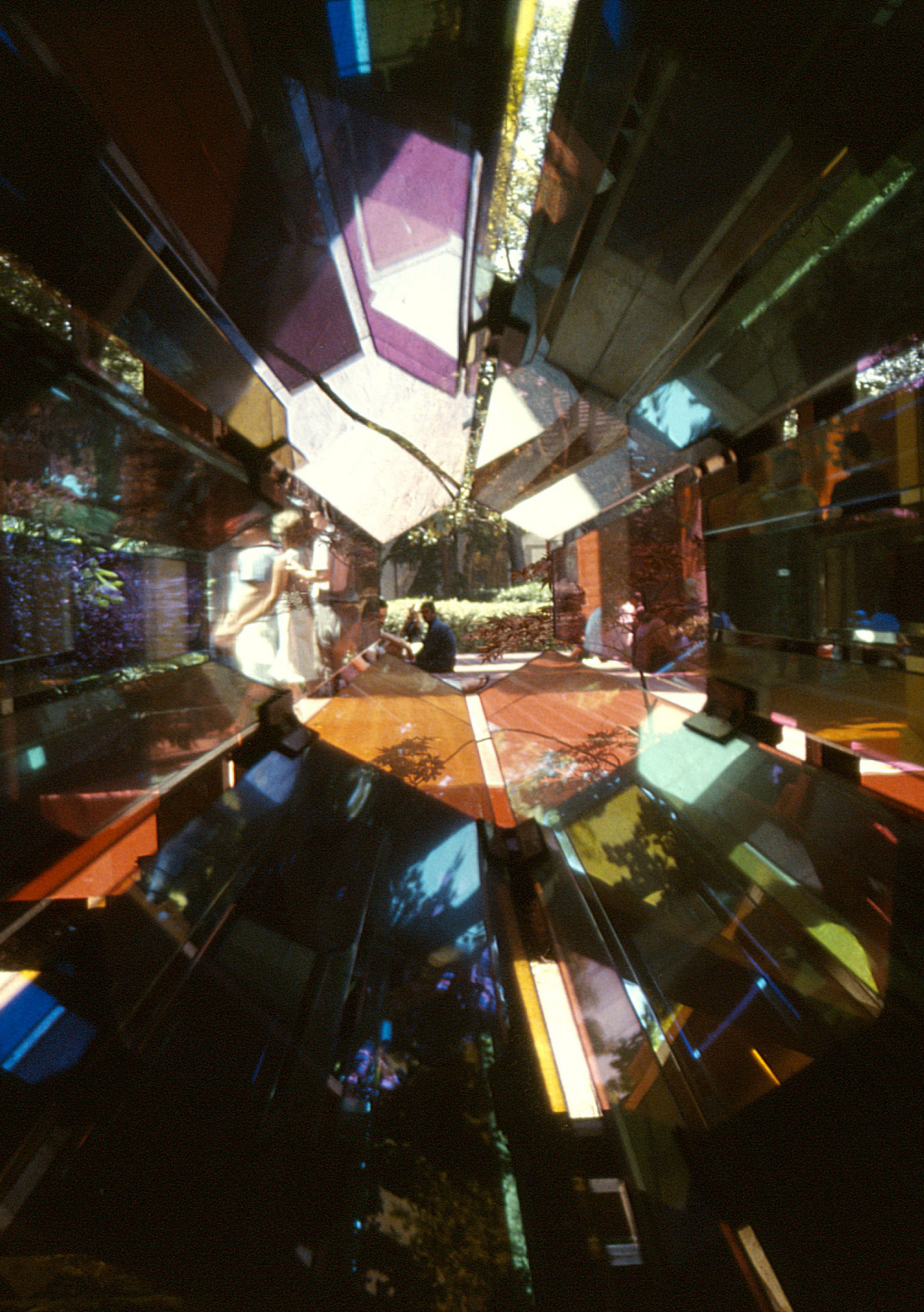
Miejsce fotografii otworkowej zostaje wyznaczone przez przypominanie pewnych zapomnianych wartości obrazu fotograficznego. Dobrym terminem, który mógłby określić to zadanie, mogłaby być anamneza. Jak pisze Anna Zeidler-Janiszewska, od momentu, kiedy pojawia się masowa reprodukcja, w fotografii „możliwe jest tylko śledzenie tropów aury”<sup>83</sup>. W obskurze tropy te zaznaczają się wyraźnie. Autorka wpisuje „eksperymentatora-fotografika” w obszar estetyki oporu. Odnotujemy, że nie jest to zadanie wiele odbiegające od tego, które stawiali przed sobą artyści awangardowi. Na czym więc polega różnica między nimi? Można powiedzieć, że wyznaczona zostaje przez kontekst społeczno-kulturowy, który wywołuje opór ze strony twórców. O ile przeciwnikiem awangard były przede wszystkim instytucje (np. muzeum), ucieleśniające polityczne instytucje, o tyle współcześnie opór artystów prowokowany jest wszechobecnością technologii. Zauważmy jednak, że również w fotografii otworkowej pojawiają się inspiracje pochodzące z nowych mediów. Przykładem mogą być tu analizowane *Pinhole TV* Zbigniewa Tomaszczuka (z kolei Stefan Wojnecki fotografuje za pomocą *pinhole* obrazy wygenerowane komputerowo), lecz również realizacje, w których obrazy otworkowe są przekształcane cyfrowo. Tym, co pozostaje ze specyfiki kamery obskury w przestrzeni wirtualnej, nie jest już materialny nośnik fotografii, a jedynie znaczenie społeczno-kulturowe mu przypisywane. Można zatem uznać, że w przestrzeni wirtualnej operujemy wyłącznie znaczeniami obrazów.

---

<sup>83</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą*, dz. cyt., s. 111.



Zakończenie



## Zakończenie

W 2003 roku na Weneckim Biennale Olafur Eliasson wypełnił duński pawilon instrumentami optycznymi. Widzowie mogli zgubić swoje odbicie w labiryncie luster, spojrzeć w gigantyczny kalejdoskop, by wreszcie znaleźć się przed obserwacyjną kamerą obskurną. Zatoczyliśmy krąg – ponownie zaproponowano nam doświadczenie efektu optycznego niemal na własnej skórze. I nagle, zamiast rozważać szczegóły konstrukcyjne maszyn do budowania złudzeń wzrokowych, mogliśmy po prostu tym złudzeniom ulec. *Camera obscura* Eliassona projektowała na płaszczyznę obraz świata znajdującego się na zewnątrz pawilonu – na ekranie poruszały się cienie drzew i zarysy chmur. Oglądaliśmy świat poprzez ruchomą fotografię.

Pytania zadawane w książce dotyczą nie tylko realizacji artystycznych: poruszają kwestię odniesienia przedmiotowego i sposobu jego reprezentacji w obrazie fotograficznym. Zaprezentowana w rozdziale części III analiza semiotyczna fotografii fotochemicznej (w perspektywie koncepcji Charlesa Sandersa Peirce'a) pokazała, w jaki sposób kolejne elementy triady znakowej wytwarzają znaki i pozwalają jej uczestniczyć w procesie semiozy. W tworzeniu znaku istotny (choć nie nadrzędny) jest jego związek z odniesieniem przedmiotowym. I chociaż jest ono zawsze zapośredniczone (ponieważ, jak pamiętamy, Peirce zakładał, że obcujemy jedynie ze znakami) obecnością medium, to nie można go pominąć. Zauważmy, że odniesienie przedmiotowe zostaje wyznaczone przede wszystkim przez zespół przekonań kulturowych wiązanych z fotografią. Znaczeniowótwa funkcja medium wynika z jej zanurzenia w rzeczywistości społeczno-kulturowej. Fotografia uczestniczy w procesie komunikowania znaczeń, nie tracąc przy tym swojego odniesienia do rzeczywistości. Można powiedzieć nawet, że to właśnie owo odniesienie decyduje o jej znaczeniu i przypisuje jej cechę wiarygodności (która jest podstawą traktowania fotografii jako archiwum przeszłości, tak jak ujmuje to Allan Sekula)<sup>1</sup>. Wartości, takie jak podobień-

---

<sup>1</sup> A. Sekula, *Reading an archive*, w: *Photography/Politics. Two*, red. P. Holland, J. Spence, S. Watney, Comedia Publishing Group, London 1986.

Na poprzedniej stronie:  
Olafur Eliasson, *Blind Pavillion*, 2003

Gigantyczny kalejdoskop, fragment dokumentacji Biennale w Wenecji, fot. M. Michałowska

stwo obrazu do przedmiotu czy dokładność jego odwzorowania, są wobec tej szczególnej wiary w odniesienie drugorzędne. Zauważmy, że owa wiara nie wymaga od obrazu fotograficznego zachowania właściwości podobieństwa do obrazu rzeczywistości. Zdjęcie, nawet w przypadku, gdy nie będzie odwzorowywało rzeczywistości, nadal będzie wiarygodne. Anna Zeidler-Janiszewska ujmując to następująco:

[...] poszerzając jednocześnie rzeczywistość o to, co potocznie niewidzialne, nawiązuje fotografia do tradycji „zakazu obrazów”, a rezygnuje z „kopiowania”, na które skazał ją pierwszy jej głośny przeciwnik – Baudelaire<sup>2</sup>.

Kolejna konkluzja dotyczy problemu aury i wiąże się ściśle z przywoływaną w książce techniką fotografii bezobiektywowej. Jeśli bowiem fotografia, jako jedna z technik reprodukcyjnych, pozbawiła obraz aury, to jak mogłaby ją przywracać? Próbowałam tu pokazać, że sformułowana przez Benjamina teza o utracie aury jest jedynie jednym z możliwych odczytań fotografii. Na gruncie tego medium (zwłaszcza w pierwszym okresie jego rozwoju) istniały techniki fotograficzne, w których aura była dostrzegalna. Rozwój technologii sprawił jednak, że zostały one odsunięte na margines dominującego modelu fotografii. Nie próbuje się tu forsować tezy, że powrót do fotografii bezobiektywowej zwróci aurę, którą dzieło sztuki utraciło na skutek rozwoju technik reprodukcyjnych. Procesu utraty aury nie da się odwrócić. Przypomina się jedynie, że istnieją techniki i obrazy, których aura nigdy nie opuściła. Obraz bezobiektywowy sytuuje się w przestrzeni, w której dokonuje się – jak pisze Ryszard Różanowski – „swoista gra między zbliżeniem a oddaleniem”<sup>3</sup>. Ponowne użycie wczesnych technik fotograficznych sygnalizuje pojawienie się nostalgii za obrazami, które wzmacniają „zdolności postrzegania wpływające na rozumienie rzeczywistości, którym żyje wspomnienie i wraz z którym kształtuje się doświadczenie”<sup>4</sup>. W takim rozumieniu ważna jest zarówno rola indywidualnego doświadczenia twórcy w powstawaniu obrazu, jak i jego czytelnika uczestniczącego w procesie komunikowania znaczeń. Ambiwalencja fotografii, jej „nieskończenie niepewne odniesienie do tego, co całkiem inne”<sup>5</sup>, by użyć słów Jacques’a Derridy, byłaby zatem argumentem za auratycznością obrazu. Owa szczególna „niepewność” obrazu (czy też zawieszenie w czasie pomiędzy nieobecnością i obecnością przedmiotu odniesienia) prowadziłyby do zastosowania wobec fotografii pojęcia Derridowskiej nierozstrzygalności.

Prowadzę zatem dyskusję z tym sposobem myślenia o fotografii, w którym jej funk-

<sup>2</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą*, dz. cyt., s. 117.

<sup>3</sup> R. Różanowski, *Pasażer Waltera Benjamina*, dz. cyt., s. 214.

<sup>4</sup> Tamże, s. 215.

<sup>5</sup> J. Derrida, *Right of inspection*, przeł. D. Wills, „Art & Text” 1989, 32 (Autumn), s. 91.

cja jest ostatecznie przesądzona, jak chciałby to widzieć Jean Baudrillard<sup>6</sup>, jako składnika współczesnej „kultury monitorów”, dzielącego wraz z innymi mediami technicznymi dylematy masowej produkcji i zanik jednostkowego doświadczenia. W optyce francuskiego filozofa zwielokrotnienie obrazów stopniowo doprowadza do dewaluacji ich znaczeń i w konsekwencji do „estetyki znikania”. Zauważmy, że refleksja Baudrillarda odpowiada w pewien sposób temu, co o upadku doświadczenia pisał Benjamin – proliferacja obrazów doprowadza do stanu anestetyzacji (kolejnej konsekwencji kryzysu reprezentacji). Z pewnością ważność takich odczytań obowiązuje na gruncie fotografii technologicznej. Przyjęty tutaj punkt widzenia ujmuje przywołane stanowisko za przyczynę pojawienia się powtórnego zainteresowania pierwszymi technikami fotochemicznymi. Chociaż fotografia bezobiektywowa częściowo podziela problemy mediów technicznych, to jednocześnie zachowuje własną odrębność. Z kolei John Tagg postrzega fotografię jako „materialne urządzenie zatrudnione w określonym kontekście przez określone siły”<sup>7</sup>. Zgadza się z tym, iż fotografia otworkowa nadal pozostaje zatrudniona w określonym kontekście, należy dodać, że tym razem jest nim opór wobec technologicznego myślenia o świecie. Artyści, do prac których się odwołuje, prowadzą różnego rodzaju gry z technologią, postulując potrzebę ponownego przemyślenia funkcji obrazów fotochemicznych. Fotograf zatem postępuje tak, jak ujmuje to cytowana już Anna Zeidler-Janiszewska:

[...] może jednak zachować dystans i odrębność, pytając o własne reguły, a więc podtrzymać opór właściwy nie tylko awangardom plastycznym, ale i filozofii, która ciągle na nowo pragnie określić, czym jest myślenie<sup>8</sup>.

Z powyższego wynika problem związany z usytuowaniem fotografii otworkowej w obszarze obrazów postfotograficznych. Zostało już wspomniane, że jedno z przypisywanych znaczeń łączy się z przekonaniem o jej wiarygodności. Tak też postrzegają analizowane medium jego użytkownicy. Jednak również to przekonanie poddawane jest refleksji. Dowodzą tego próby włączania *pinhole* w obręb nowych mediów. Wspominana już praca Zbigniewa Tomaszczuka *Pinhole TV* bada relacje techniki wytwarzającej obiekty unikatowe w zestawieniu z przekazem masowym. Jeszcze bardziej intrygujące wydają się próby, w których obraz z kamery obskury staje się podłożem manipulacji cyfrowych. Zauważmy, że – w realizacjach tego typu – tym, co poddaje się próbie, jest znaczenie obrazu fotograficznego związanego z rzeczywistością oraz pojęcie obrazu, które z rzeczywistością związku nie posiada. Same obrazy są jedynie obiektem gier znaczeniowych. W owych grach obraz fotogra-

<sup>6</sup> J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?...*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994.

<sup>7</sup> J. Tagg, *The Burden of Representation...*, dz. cyt., s. 3.

<sup>8</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą*, dz. cyt., s. 117.

ficzny ujawnia swoją ambiwalencję, wynikającą z niemożności przyporządkowania ostatecznego znaczenia. Funkcjonuje jako tekst (czy też raczej hipertekst), w obszarze którego można nawigować. Jest to zatem jedna z mutacji, którym ulegają przywoływane już, wyróżnione przez Ryszarda W. Kluszczyńskiego, układy kultury artystycznej<sup>9</sup>.

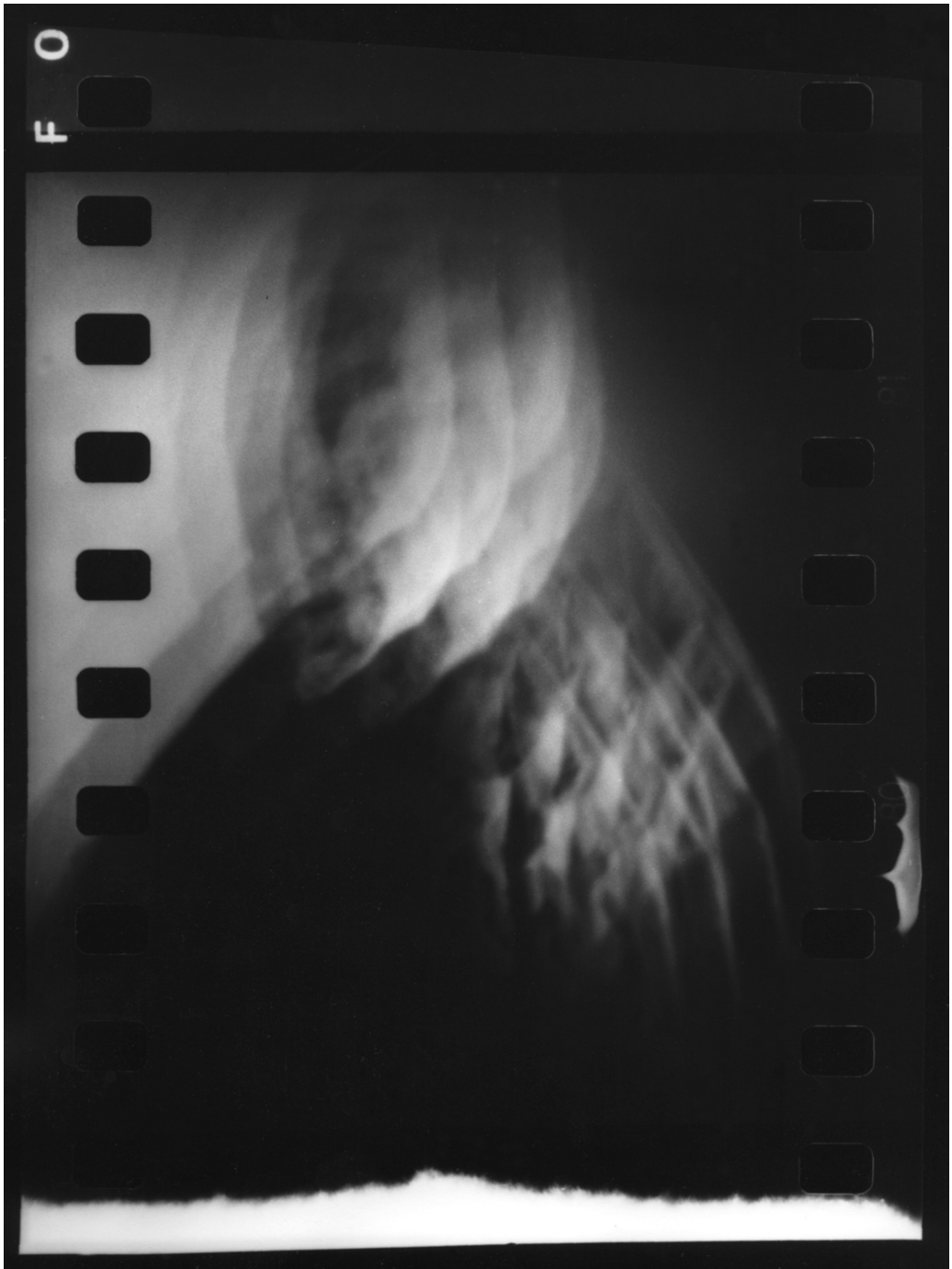
Wnioski, które zostały sformułowane na gruncie konkretnej praktyki artystycznej odnoszą się do szerszego obszaru zjawisk kulturowych. Przywoływany w pracy kryzys reprezentacji (czy też raczej kryzysy) dotknął przecież przede wszystkim filozofii. Przemiany zachodzące w sztuce oraz innych dziedzinach aktywności kulturowej były jedynie odbłaskiem głębokich przesunięć znaczeniowych, z którymi musiała się zmierzyć filozofia. Tytułowa niepewność przedstawienia sugeruje wyraźne we współczesnej refleksji nad kulturą odchodzenie od pojęcia przedstawienia na rzecz pojęcia reprezentacji. Dlaczego uznajemy, że przedstawienie skażone jest niepewnością? Jest to konsekwencja zarówno zwrócenia się w stronę badania kultury w terminach jej znaczeń, jak również utraty wiary w możliwość realistycznego odwzorowania świata. Przedstawienie utraciło również swoją legitymizację ze strony zachodnioeuropejskiej metafizyki. Stało się niepewne, ponieważ zakwestionowaniu uległa idea absolutnej obecności, która mogłaby się nam przedstawiać. Niepewność przedstawienia wyrasta zatem z sytuacji kryzysu. Kryzys nie doprowadził do końca reprezentacji, nadal jej jedynie nowe znaczenie.

---

<sup>9</sup> Zauważmy, że mamy tu do czynienia z fuzją fotografii bezobiektywowej, należącej do układu tradycyjnego (z podzielanym na jej gruncie przekonaniem o przewadze intencji dzieła i uprzedniości znaczenia) i pewnych elementów układu postfiguratywnego (jak hipertekstowa nawigacja i aktywna rola odbiorcy-czytelnika). Zob. R.W. Kluszczyński, *Film, video, multimedia...*, dz. cyt., ss. 6-7.



Coda  
Refleksyjność *pinhole*



Marianna Michałowska, fotografia otworkowa, ok. 1998.

## Coda. Refleksyjność *pinhole*<sup>1</sup>

Przeglądając ponownie materiał do książki, sięgnęłam do własnych archiwów. Znalazłam fotografie otworkowe, które zrobiłam wiele lat temu. Teraz dostrzegłam w nich coś, z czego – wykonując zdjęcia – nie zdawałam sobie sprawy – opisywały one nie tyle sam fotografowany przedmiot, ile przekształcały go w nową formę, wymagającą od widza refleksji nad tym, co zarejestrowano. Tak jak portret – nie-portret zarejestrowany urządzeniem z wieloma otworami, rozbijającymi przedmiot na fragmenty. Sfotografowana przeze mnie maska była tylko pretekstem, sugestią ludzkiej postaci. Nie była reprezentacją rzeczywistości, lecz jej wyobrażeniem.

Kiedy zatem przeczytałam po latach w ostatnim zdaniu książki, że „kryzys nie doprowadził do końca reprezentacji, nadał jej jedynie nowe znaczenie”, mogłam stwierdzić, że z perspektywy lat, które upłynęły od czasu ich napisania, to „nowe znaczenie” okazało się ciekawą wariacją na temat kulturowej interpretacji technologii. Celem *Niepewności przedstawienia* było pokazanie, jak w wyniku kolejnych ogłaszanych przez badaczy „zwrotów”: lingwistycznego, kulturowego, obrazowego, przepracowania i przemyślenia wymaga nasze myślenie o wizualności i jej technologiach. Kamera otworkowa i obraz fotograficzny powstający w wyniku jej działania stanowił tylko model, za pomocą którego o świecie i jego doświadczeniu próbowano opowiadać.

W istocie jednak chodziło tu o coś więcej niż tylko retorykę „zwrotów”. Już w 1994 roku William J. T. Mitchell podkreślał, że innowacyjność myślenia o obrazie u schyłku dwudziestego wieku polegała na dostrzeżeniu wielowymiarowości uwikłań wzroku w cielesność oraz na kulturowym wymiarze takiego uwikłania. W *Picture Theory* ten badacz wizualności pisał:

Czymkolwiek jest zwrot obrazowy, powinno być jasne, że nie jest to powrót do naiwnego *mimesis*, kopii, pokrewnych teorii reprezentacji czy też odnowionej metafizyki obrazowej „obecności”: jest on raczej postlingwistycznym, postsemiotycznym odkrywaniem na nowo obrazu jako złożonej gry pomiędzy wizualnością, aparatem, instytucjami, dyskursem, ciałami i figuralnością<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> W rozdziale wykorzystuję artykuł *Mediomanie pamięci – o „pinhole” raz jeszcze* („Kultura popularna” 2016, nr 2(48), ss. 116-131) oraz fragmenty tekstu poświęconego Georgii Krawiec. Zob. M. Michałowska, *Uwiedzenie punctum. Czy teoria fotografii może obyć się bez Barthes’a?*, w: *Imperium Barthesa*, red. A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2016.

<sup>2</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago, Chicago, London 1994, s. 16.

Obraz nie istnieje bez swojego kontekstu. Złożona gra, o której pisał Mitchell, toczy się w każdym momencie naszego uwikłania w kulturę. Obrazy nie służą dostarczaniu wizualnych kopii przedmiotów, tak jak moja fotografia otworkowa niewiele może powiedzieć o oryginalnym przedmiocie, który fotografowałam. Zainteresowanie zarówno wizualnością (rozumianą na sposób Hala Fostera – jako kulturowe uwarunkowanie biologicznego widzenia), jak i samymi obrazami jest skutkiem konieczności poradzenia sobie z ekspansją technologicznych środków wytwarzania reprezentacji wizualnych, które są poddawane społeczno-kulturowym reżimom rzeczywistości kulturowych. Ponieważ wpływają one na doświadczenie codzienności współczesnej istoty ludzkiej, konieczne jest zdanie sobie sprawy ze skutków owego wpływu.

Na wielowymiarowość usytuowania wzroku we współczesnej refleksji kulturowej zwraca uwagę także Dorota Wolska, u jej podstaw sytuując wieloznaczne pojęcie doświadczenia.

Paradoksalnie zwrot ikoniczny zbiega się z obwieszczeniem końca epoki wroko-  
kocentrycznej. Najogólniej rzecz ujmując powiedzieć można, iż wszystkowidzące i neutralne, zdystansowane oko „wraca” do ciała z wszystkimi tego konsekwencjami, a obraz staje się nie tylko przedmiotem, ale także źródłem doświadczeń<sup>3</sup>.

Konsekwencją opisywanych w książce teoretycznych rozważań byłoby zatem uwzględnienie w refleksji nad kulturą aspektów materialności i doświadczenia. Dzięki temu, co dostrzegają coraz częściej badacze tacy jak – wielokrotnie tu przywoływany – Martin Jay, tekstualne analizy poststrukturalistów nie tylko zyskują „ciało”, dostarczane im przez przedmioty, do których się odnoszą, ale okazuje się, że w istocie tekstualizm postmodernistyczny stanowił próbę uporania się kwestią także fizycznego doświadczenia<sup>4</sup>.

W żadnej ze wspomnianych przed momentem książek nie znajdziemy informacji i fotografii bezobiektywowej, ale przyjmując ją za model, na którym testować możemy filozoficzne rozpoznania, także do niej powyższe się stosuje. Tak jak fotografia otworkowa mogła być „próbką” (trochę jak biologiczna substancja umieszczona na szalce Petriego) ukazania skomplikowanych przepływów inspiracji między semiotyką, fenomenologią i dekonstrukcją, tak też może być ona znakomitą ilustracją wzrastającej roli materialności we współczesnej humanistyce. Stanowi to wynik zarówno technologicznych uwarunkowań medium, jak i odnajdywanych w nim inspiracji. W ostatnich latach fotografia otworkowa wydaje się bowiem jeszcze mocniej niż w ubiegłym wieku specjalizować. O ile zawsze była ona wyni-

<sup>3</sup> D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków 2012, s. 250.

<sup>4</sup> S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 4.

kiem indywidualnych poszukiwań i artystycznego eksperymentowania, o tyle dzisiaj mocniej jeszcze znajdują w niej miejsce ci, których trawi potrzeba „doświadczenia”: siebie i otaczającej rzeczywistości. Prace autorów, którzy pozostają wierni tej technice, wydają się potwierdzać moją intuicję.

## 1. Czy „maszyny mogą umierać”<sup>5</sup>?

Badaniom fotografii otworkowej sprzyjają koncepcje „archeologii mediów”, stanowiącej próbę przeciwstawienia się nieustającemu pościgowi za nowinkami technologicznymi i myśleniu. Archeologia mediów stawia opór łatwości, z którą rozstajemy się z urządzeniami traci swoją aktualność. Nowe wydają się zawsze lepsze od poprzednich. Z komputerów stacjonarnych zrezygnowaliśmy na rzecz laptopów o wyższych parametrach technicznych, telefony komórkowe zastąpiliśmy smartfonami – wszystko dla naszej wygody. Jednak o ile w życiu codziennym łatwo rozstać się z maszynami poprzedniej generacji, o tyle w praktyce artystycznej „archeologiczne” odkrycia służą czemuś zupełnie innemu. Używając słowa „archeologiczne”, mam na myśli podejście preferowane przez Siegfrieda Zielinskiego, dla którego oznacza ono szukanie w przeszłości wynalazków źródeł naszej współczesnej technologii. Jak pisze autor *Archeologii mediów*: „opłaca się pomyśleć i eksperymentalnie wypróbować odwrócenie jako zamierzone przesunięcie: nie szukać w nowym starego, tego, co już zawsze było, ale w starym odkrywać to, co nowe, co zaskakujące”<sup>6</sup>.

Proponowana przez Zielinskiego koncepcja „głębokiego czasu mediów” pokazuje, jak spojrzenie po latach (a czasem wiekach) na dawne technologie pozwala zmieniać konfigurację kultury. Z perspektywy kulturoznawczej badanie takie ciekawe jest z innego jeszcze powodu – wskazuje bowiem na pogłębione relacje zachodzące pomiędzy dwiema, rozdzielanymi w teorii, sferami kultury – techniczno-użytkową i symboliczną<sup>7</sup>.

Dla rozważenia zatem, dlaczego powraca (a właściwie nie odchodzi z pola sztuki) fotografia bezobiektywowa (*pinhole photography*) należy przyjrzeć się nie tylko teorii, lecz przede wszystkim praktyce artystycznej. Zanalizuję tu prace dwojga artystów: *Autotwory* Jarosława Klupsia oraz *EXodus* i *Dychotomie gniazd* Georgii Krawiec, pokazując, jak wykorzystanie dawnych technik może przynosić interesujące efekty artystyczne oraz stanowić interesującą

<sup>5</sup> Tamże, s. 6.

<sup>6</sup> J. Kmita, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2007.

<sup>7</sup> S. Zielinski, *Archeologia mediów...*, dz. cyt., s. 4.

podstawę przemyslenia dzisiejszego statusu technologii. Zielinski powtarza za Dietmarem Kamperem, że „maszyny mogą umierać”<sup>8</sup>, ale dodaje także, że mogą powracać, już nie w postaci identycznej, ale zawsze odmienionej i skonfigurowanej w inny sposób, oparte często w niewielkim stopniu na konstrukcji, a większym na sensie ich działania. Należy zatem porzucić, oparte najczęściej na idei postępu zaklinającej świat, „wielkie genealogie” technologii: telematyki czy historii komputerów i spojrzeć na nie „pod włos”, by zobaczyć nieciągłości, a czasem i ostateczną śmierć niektórych urządzeń. Chociaż ta śmierć nigdy nie jest pewna. „W kulturze świata technicznego nie ma nic trwałego”, pisze Zielinski, ale dodać można, że dzięki temu na nowo może się narodzić. Zamierzam zatem pokazać, że ideą technologii jest powracanie, zaś zamiast myślenia o ekonomicznie i politycznie motywowanym liniowym progresie, należy założyć rodzaj spiralnej cyrkulacji idei i urządzeń. Spoglądając na fotografię otworkową ponownie, należy zatem uwzględnić perspektywę archeologii mediów, stosując taktykę przybliżeń i oddaleń (a właściwie, używając języka fotografii – powiększeń i szerokich planów), sprawdzając, na ile do koncepcji teoretycznych zbliża nas praktyka artystyczna. Dlatego też chciałabym widzieć historię wynalazków jako ciąg odrzuceń i powrotów. Czytając Zielinskiego, upewniam się zatem, że przypadek fotografii otworkowej (ang. *pinhole photography*) dobrze tę cyrkulację ilustruje. Typowe ćwiczenie szkolne z optyki, pozwalające pokazać uczniom zasadę działania kamery obskury i szerzej, aparatu fotograficznego, w polu praktyki artystycznej stanowić może bowiem teren twórczych eksperymentów, o których autor *Archeologii mediów* wspominał.

Spójrzmy tylko, jak taka cyrkulacja mogłaby wyglądać. W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku pozbycie się obiektywu pozwalało artystom zerwać z realistycznym nastawieniem fotografii dokumentalnej, prasowej czy reklamowej, pozwalając dotrzeć do analitycznych struktur światła i czasu. Jej ówczesny powrót miał też wymiar krytyczny – skierowany przeciw uniwersalizującym tendencjom fotografii – cyfrowej, komercyjnej. Wkrótce *pinhole* stał się modny – każdy robił „otwory”, aż do wyczerpania i znudzenia – i został przechwycony przez popkulturowe style życia. Wydawało się, że moda przeminęła, ale po kilku latach znów powróciła. Możemy zatem wyobrazić sobie zmiany technologiczne jako rodzaj sinusoidy, pulsującej pomiędzy dwiema skrajnościami: popularnością i żywym wykorzystaniem określonej technologii oraz jej odrzuceniem (czy może raczej – wyparciem przez inne narzędzia). To, co pierwotnie odrzucone może jednak powracać, gdy zmienia się konfiguracja poszczególnych elementów kultury (możliwości technologicznych, ekonomicznych kontekstów, medialnego dyskursu). Fotografia otworkowa jest zatem zapominana i przywracana terażniejszości, jako rodzaj Derridowskiego widma nawiedzającego współczesność.

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 339.

I to ta współczesna perspektywa interesuje mnie najbardziej. Do czego służyć może *pinhole* w nowym wieku?

Zwracam uwagę na trzy, istotne dla przywrócenia techniki, kwestie: koncepcję mediacji, status pamięci i, wreszcie, ważność autorefleksji twórcy. Spójrzmy kolejno na każdą z nich.

## 2. Pinhole – gra czy mediacja?

W cyklu *Autotwory* z 2003 roku Jarosław Klupś konstruuje aparat, który można zamontować na wprost twarzy. Te specyficzne okulary odwracają perspektywę. To nie podmiot może zobaczyć przez nie lepiej świat, ale maszyna patrzy na to, co otacza podmiot. Na obrazie, powstającym w wyniku tej obserwacji, środek kadru zajmuje twarz, otoczona po brzegach kadru płataniną linii i światła.

Praca Klupsia dekonstruuje myślenie o iluzji zanurzenia w rzeczywistość. Zieliński pisze o charakterystycznym dla mediów komputerowych końca dwudziestego wieku pragnieniu rozmycia granic między światem ludzi używających maszyn i światem „aktywnych maszyn i programów”<sup>9</sup>. „Należałoby móc zanurzyć się w tzw. wirtualnej rzeczywistości obrazów i dźwięków, nie czując, i co więcej, nie wiedząc, że chodzi o konstrukcję płaszczyzn i rytmów czasu precyzyjnie uprzednio zaplanowaną i obliczoną”<sup>10</sup>. Kamera, której używa poznański artysta, iluzję tę obnaża. Chociaż niejako „stapia się” z maszyną, stapiając się z tą umieszczona na wprost twarzy protezą, to nie oglądając jego pracy, nie roztapiamy się w obrazie rzeczywistości – wręcz przeciwnie, widzimy, jak jest zbudowany. To zatem raczej przykład Brechtowskiego „myślenia interweniującego”, którego celem jest zjednoczenie zmysłów i rozumu dla ujawnienia manipulacji świata kultury<sup>11</sup>.

Co ciekawe, byłoby to też sprzeciwienie się zasadzie samej kamery obskury, do której Zieliński porównuje komputery. Pisze: „komputery są dla użytkowników zainscenizowane jako *camera obscura*, której efektami możemy się cieszyć i którą możemy się posługiwać, nawet nie mając informacji o sposobie jej funkcjonowania”<sup>12</sup>. Praca Klupsia ujawnia kulisy tej inscenizacji. Kształty w tle, poza twarzą na pierwszym planie, są nierozpoznawalne. Całość wymaga skupienia i przemyślenia tego, co właściwie widzimy.

<sup>9</sup> Tamże, s. 339.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, dz. cyt., s. 34.



Jarosław Klupś, *Autotwory*, 2003  
14 czerwca 2003, czas naświetlania 1h30' (sprzątanie, rozmowy telefoniczne)  
dokumentacja urządzenia

Czy można spojrzeć maszynie „w oczy”? Czy wtedy zobaczymy siebie „prawdziwego”?

Praca Klupsia funkcjonuje na dwu poziomach, które w pierwszym oglądzie wydawać się mogą niewspółmierne: pierwszy to refleksja nad samą technologią, drugi nad ontologicznym wymiarem doświadczenia rzeczywistości. Pierwszy to refleksja z ducha Viléma Flussera, drugi – z przypomnienia filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego.

Nawiązując do teorii pierwszego z wymienionych, powiedziałabym, że Klupś relacjonuje nam czystą sytuację gry. Oto jesteśmy obserwowani przez maszynę, która uważnie rejestruje to, co znajduje się w jej polu widzenia. Ponieważ jednak naświetlanie trwa długo, obserwacja nie daje obrazu w formie łatwo rozpoznawalnej. Czas się nakłada, kondensuje, powiela, komplikując linie i cienie. Można zastanawiać się, jaką formę przybiera tu maszyna – i nie mówimy tu o żadnym antropomorfizmie. Ona patrzy – ale przecież wiemy, że nie ma natury podmiotowej. Jedynie tę podmiotowość symuluje i dzięki temu staje się uczestnikiem gry ludzkiej. Flusser porównywał ją do gry w szachy. Fotograf to szachista, który „poszukuje nowych możliwości, nowych ruchów w programie szachowym”<sup>13</sup>. Przez to inaczej widzimy aparat fotograficzny, który

[...] nie jest narzędziem, lecz zabawką, a fotograf nie jest robotnikiem, lecz osobą bawiącą się, jest graczem: nie „homo faber”, lecz „homo ludens”. Zakrada się do aparatu, aby wydobyć na światło dzienne ukryte w nim intrygi<sup>14</sup>.

Słowa Flussera znakomicie opisują to, co robi Klupś, który szukając nowych użyć kamery otworkowej, wydobywa na światło istotne techniczne cechy urządzenia – konieczność długiej ekspozycji i związane z nią rozmycie obrazu, oraz sprawiając, że techniczne cechy zaczynamy interpretować symbolicznie, bo – by znów użyć słów Flussera – „funkcjonować oznacza grać z symbolami oraz kombinować symbole”<sup>15</sup>. Skoro technologii używa się dla ekspresji znaczeń kulturowych, to wchodzi my tu zarówno w pole semiotyki, jak i fenomenologii. W pierwszym rozumieniu, możemy interpretować pracę Klupsia jako rozwijający się ciąg kulturowych znaczeń wiązanych z tradycją badania twarzy – rozpoczynający się od pierwszego malarskiego autoportretu i biegnący aż do współczesnych *selfie*. W drugim – omawiana fotografia zachęca do zadawania pytań o sens samego obrazu zdarzającego się w czasie lub też (co opiszę dalej) o istotę doświadczenia obecności. Fotografia Klupsia byłaby zatem przeniesieniem we współczesność wielokrotnie przywoływanego<sup>16</sup> doświadczenia Merleau-Ponty’ego, zakładającego jednoczesne widzenie i bycie widzianym. To odczytanie fenomenologii, które tu proponuję, stanowi zmierzenie się z wyzwaniem, jaki stawia przed nami pytanie

<sup>13</sup> Tamże, s. 34.

<sup>14</sup> Tamże, s. 35.

<sup>15</sup> Tamże, s. 34.

<sup>16</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, dz. cyt., s. 216.

o własne istnienie. Merleau-Ponty pisał o *chiasmie*, podwójności, umożliwiającej spotkanie tego, co widzą inni, a jednocześnie jest wyrazem indywidualnej jaźni. To „rozszczerzenie na tego, kto zjawia się w świecie, a kto, patrząc z zewnątrz, zdaje się tkwić w sferze własnych «marzeń»”<sup>17</sup>. Fotografia otworkowa Klupsia ilustruje tę podwójność – zarówno dla podmiotu dokumentującego proces obserwacji (czyli fotografa, który może zobaczyć „siebie”), jak też dla widza, który oglądając zdjęcie, może przez chwilę ustawić się w pozycji „patrzącej” maszyny. Byłoby to zatem znakomite połączenie widzenia i bycia widzianym, ale też fenomenologiczne patrzenie na patrzenie czy też (jak chciał Husserl) „sposrzeganie spostrzeżenia”<sup>18</sup>. A pamiętajmy, że zobaczyć siebie oczyma innego zawsze było jednym z podstawowych dążeń fotografii.

Do pojęcia *chiasmy* w interpretacji Merleau-Ponty’ego odwołuje się także Sean Cubitt. W *The Practice of Light* znajdujemy jednak inne rozumienie jego koncepcji, w którym na pierwszy plan wysuwa się pojęcie „mediacji”<sup>19</sup>. Cubitt pisze:

Wizualność jest specjalnym warunkiem „mediacji”, terminu, który opisuje warunki wszystkiego, co mediuje i co jest mediowane w odpowiedzi. Mediacja jest podstawą związków; relacji, które poprzedzają i konstruują podmioty i obiekty<sup>20</sup>.

Takie pośredniczenie jest koniecznym warunkiem ustalenia sfery poznawalności i doświadczania świata. Co ciekawe jednak, Cubitt nie ogranicza mediacji do czynnika ustanawiającego relacje między istotami ludzkimi i urządzeniami. W jego koncepcji nasze doświadczenie jest zapośredniczone przez wszelkie właściwości materii, takie jak światło i czas. Spójrzmy raz jeszcze na fotografię Klupsia. Jeśli uznamy początkowo, że to *pinhole camera* jest tu pośrednikiem, to być może należy poszerzyć naszą perspektywę i dostrzec, że tym, co stwarza obraz, jest w istocie światło i czas, w którym odbywa się proces rejestracji. Cubitt pisze:

Przez media rozumiem procesy fizyczne – materię, wymiary energii i formy – w których zachodzi ludzka komunikacja, włączając w to pieniądze, seks, transport, broń, i bogactwo kanałów komunikacji, przez które realizujemy w praktyce to, co badacze społeczni ujmują pod terminami „polityka” i „ekonomia”. Zanim zaczniemy się porozumiewać, mediujemy<sup>21</sup>.

W konsekwencji Cubitt proponuje napisanie nowej historii mediów, nie w oparciu o techniczny postęp w rozwoju urządzeń, ale o koncept mediacji właśnie. Jego propozycja ukazuje technologie wizualne jako próby zapanowania nad materią światła. Koncepcja

<sup>17</sup> E. Husserl, *Idea fenomenologii*, dz. cyt., s. 92.

<sup>18</sup> Polski język nie oddaje złożoności terminu *mediation*, bo zawiera ono nie tylko „zapośredniczenie”, ale też rodzaj „negocjacji”. W tekście będę jednak używać tych trzech terminów.

<sup>19</sup> S. Cubitt, *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London England 2014, s. 2.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże, ss. 8-9.

Cubitta, chociaż zasadniczo odmienna od propozycji Zielinskiego przypomina ją w co najmniej jednym – proponuje spojrzenie na, wydawałoby się, znakomicie rozpoznane technologie w nowy sposób, wyjmując je z zastanych ram i ustanawiając nowe konfiguracje. Pisząc o archeologii mediów, za Friedrichem Kittlerem i Raymondem Bellourem autor *Archeologii mediów* wskazuje na ich (mediów) ontologiczną niestabilność i różnicowanie, które jest rezultatem sporu sił i wpływów<sup>22</sup>. W tej perspektywie z jednej strony fotografia otworkowa stanowi medium „przebrane”, wyparte ze współczesności przez ekonomicznie bardziej efektywne techniki obrazowania, z drugiej jednak może powracać w nieoczekiwanych i nieprzewidywalnych w gruncie rzeczy okolicznościach. Ponownie zatem możemy zadać pytanie: dlaczego powraca?

José van Dijck pisze o fantastycznym wynalazku, wymyślonym (jako fikcja literacka) przez Vannevara Busha w 1945 roku. Opisywał on cyklopią kamerę (*the Cyclops Camera*), która „noszona na czole, mogłaby sfotografować wszystko, co widzisz i chcesz zarejestrować”<sup>23</sup>. Realizowałyby zatem marzenie o wszechzapisie, utworzeniu archiwum wszystkiego, co widzimy. Kamera Klupsia odwrócona jest w drugą stronę, nie ku światu, ale ku doświadczającemu podmiotowi. Czy dzięki temu możemy dowiedzieć się lepiej, co mu się przydarza?

Porównam fotografie Klupsia do cyklu Georgii Krawiec, zatytułowanego *EXodus*. Artystka dokumentowała kamerą otworkową przeobrażenia, którym poddawała własną twarz. Widzimy ją pochylającą się nad książką, w dziwnych okularach. Na innej fotografii jej twarz przegląda się w sobie (niczym na fotografii Claude Cahun). Inspiracją dla tej pracy była minimalistyczna sztuka Karen Karin Rosenberg *Pokazała mi, jak rzuca się tortem*. Komentujący realizację Adam Mazur zwraca uwagę, że interpretując dzieło, Krawiec zmieniła oryginalny absurd sztuki w „turpistyczną, niezwykle pociągającą poezję”<sup>24</sup>. Opisuując pracę, pisze:

*EXodus* z całą pewnością zabawą nie jest. To raczej śmiertelnie poważny rytuał. Trochę jak przygotowywanie maski pośmiertnej, obstalowanie portretu w dawnym atelier, gdzie ludzie fotografowali się po raz pierwszy i ostatni<sup>25</sup>.

Skojarzenie Mazura jest słuszne. Fotografie Krawiec przywoływać mogą techniki takie jak abro- lub ferrotypia. Są trochę jak prace surrealistów, a trochę jak Bragagli. Do tego ostatniego skojarzenia przyznaje się Marijana Erstič, uznając, że wewnętrzny ruch autoportretów można nazwać futurystycznym<sup>26</sup>. Opinie krytyków wskazują, iż prace Krawiec

<sup>22</sup> Tamże, ss. 8-9.

<sup>23</sup> J. van Dijck, *Mediated Memories...*, s. 151.

<sup>24</sup> A. Mazur, *Autoportret wielokrotny Georgii Krawiec*, w: G. Krawiec, *EXodus*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2009, s. 5.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> M. Erstič, *Dawne życie futuryzmu?*, w: tamże, s. 18.



Georgia Krawiec, z cyklu *EXodus: Z martwych wstanie*, 2009

„Z martwych wstanie” osoby? Czy może raczej pamięci o niej, pamięci niepewnej i rozedrganej. Jak fotografie futurystów.

potraktować można jako archiwum przeszłości fotograficznej. Jednocześnie jednak do żadnego z tych kierunków nie prowadzi linia bezpośrednia. To raczej nieustające poszukiwanie „nowego w starym”, niemal zgodnie z zaleceniem medialnych archeologów.

Czym jest ten *EXodus*, skąd to „wyjście” i dokąd nas prowadzi? Patrząc na obrazy Krawiec, zauważmy, że jej praca wychodzi poza grę z maszyną czy też cytowanie technologii. Artystka „wychodzi” poza siebie (a może z siebie). Może więc ta próba opuszczenia ciała służy temu, by oczyma urządzenia, kamery obskury zobaczyć „siebie”? Odpowiedź na pytanie o powroty opisywanej techniki może więc kryje się w kolejnym wymiarze – w czasie, a właściwie w próbach jego opanowania za pomocą technicznych sposobów zapamiętywania. Pomocą będą tu dla mnie ponownie prace Georgii Krawiec. Zanim jednak do nich przejdę, przywołam własne doświadczenie użytkownika fotografii.

### 3. Utrata pamięci? Pozorne odcięcie mediów

Jakiś czas temu spotkała mnie przykra niespodzianka – utraciłam pamięć<sup>27</sup>. Co mam na myśli? Oto po powrocie z podróży zgrywałam cyfrowe zdjęcia z karty do komputera. Zobaczyłam miniaturki obrazów, ale przy próbie kopiowania nastąpił błąd. Pliki zostały uszkodzone. Nie tyle zniknęły, ile nie mogłam ich otworzyć. Ktoś może powiedzieć: zaraz, zaraz – nie ma tragedii. Po pierwsze, nic nie stało się fizycznie. Nie utraciłam tej pamięci, która potrzebna jest do ludzkiej egzystencji, mój mózg pracuje właściwie. Utraciłam część zewnętrznej, sztucznej *hypomneme*, protezy, którą wspieramy nasz umysł. Utrata pamięci „zewnętrznej” jest mniej bolesna niż utrata zdolności do pamiętania (jak w filmie *Memento* Christophera Nolana); po drugie, jeśli warto (racjonalnie myśląc) żałować utraconych zdjęć, to tych znakomitych, niezwykłych. Tymczasem, zdjęcia z karty mojego kompaktu były niecodzienne, robione „przy okazji”, pomiędzy służbowymi obowiązkami, takie tam „fotki z podróży”. Po trzecie, dość szybko, za pomocą odpowiedniego, prostego programu, zdjęcia odzyskałam. Nie wszystkie, i niektóre z błędem zapisu, ale właściwie w większości bez strat. A jednak poczułam żal.

<sup>27</sup> Zakładam tu za Anette Kuhn, że wykorzystanie własnego doświadczenia w kulturowej analizie może być przydatne nie dlatego, że pozwala zbudować interesującą opowieść (choć to też), ale ponieważ może być metodą dotarcia tak do indywidualnego, jak i społecznego wymiaru pamiętania. Kuhn pisze: „Jeśli wspomnienia należą do czyjejś indywidualności, ich asocjacje wykraczają daleko poza to, co osobiste. Rozprzestrzeniają się na poszerzoną sieć znaczeń, które scalają osobiste z rodzinnym, kulturowym, ekonomicznym, społecznym i historycznym”. A. Kuhn, *Family secrets. Acts of Memory and Imagination*, Verso, London, New York 2002, s. 5.

Zdarzenie to skłoniło mnie do przemyślenia współczesnego statusu pamięci, który niewątpliwie jest odmieniony. Cyfrowa pamięć jest plastyczna, jej utrata nie jest nieodwracalna jak ta materialna<sup>28</sup>. Pamięć utraconą można zatem odzyskać, ale poczucie utraty, w momencie gdy nie miałam już dostępu do zdjęć było dojmujące. Widoki Brighton, momenty przepływających w sztormowym wietrze chmur zniknęły i nie potrafiłam już odtworzyć (w pamięci „żywej”) tego, jak wyglądały, ponieważ przez moment widziałam je w formie obrazów. Po utracie przeżyłam moment żaloby – szybko się pogodziłam z tym, że w istocie rzeczy zdjęcia nie były ważne, raczej przypadkowe. Gdy natomiast je odzyskałam i przywróciłam – odczułam ulgę (może więc jednak byłam do nich przywiązana) i poczułam rodzaj zwycięstwa nad przewrotnością maszyny i przeciwnościami losu. Wkrótce jednak odzyskane zdjęcia trafiły do archiwum jak setki innych i właściwie więcej ich nie oglądałam. Jakie korzyści badawcze przynieść może analiza tego, drobnego w gruncie rzeczy, incydentu?

Od roku 1833, kiedy na wycieczce nad jezioro Como William Henry Fox Talbot zamarzył o utrwaleniu na papierze umykających chwil, fotografia była spełnieniem tego pragnienia. Fotografia nie tyle zastępowała, ile wspomagała naszą pamięć, pozwalając na podstawie zapisanych ułomków, dzięki konfrontacji z tym, co pokazywał obraz, rekonstruować obrazy i przeżycia, które odeszły w zakamarki naszego umysłu.

Wraz z nadejściem fotografii cyfrowej coraz głośniejsze zaczęto mówić o wirtualizacji obrazów. Obrazy uwalniały się od ciężaru papieru i wędrowały gdzieś po łączach sieci między serwerami. I chociaż coraz trudniej było je przypisać do konkretnego miejsca<sup>29</sup>, to przecież te prywatne, własne, wydawało się, że są bezpieczne na naszych dyskach. Tymczasem są bezpieczne tylko do momentu, kiedy nośnik ulegnie awarii. I chociaż zakładamy, że tak może się stać (brak prądu, kradzież danych, uszkodzenie serwera, twardego dysku itd.), to nie traktujemy tej groźby poważnie. Kiedy się zdarza (jak przydarzyło się to mnie), przeżywamy szok, rozczarowanie, i prowadzimy gorączkowy trud odzyskiwania.

Ktoś może powiedzieć, że przecież zagrożenie błędem i utratą obrazu istniało zawsze. Można było przypadkowo zaświecić film albo źle go wywołać. Zniszczyć fizycznie za sprawą niewłaściwego przechowywania: wilgoci, kwaśnej atmosfery lub po prostu zgubić. W istocie jednak rozmaite pułapki czyhające na fotografa w chemicznej pracowni były równoważone technicznymi środkami odzyskiwania: doświetleniem, użyciem odpowiednich chemikaliów, przestrzeganiem rygoru wywoływania. Tylko kilka było

---

<sup>28</sup> Michał Bulhakow, co prawda, pisał, że książki nie płoną, ale wiemy niestety, że ta piękna metafora się nie sprawdza. Zniszczony, spalony papier znika, choć możliwe jest zachowanie gdzieś jego kopii.

<sup>29</sup> O uwolnieniu przestrzeni od miejsc i osadzeniu tychże w ciele człowieka pisał Hans Belting. Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

ostatecznych – zaświecenie, zniszczenie fizyczne nośnika lub bezpowrotne zagubienie. Obrazy wirtualne, wydawałoby się niezniszczalne (bo gdzieś przebywają w „chmurach”, narażone na przechwycenie lub kradzież danych), mogą równie łatwo zaginać.

Karty pamięci, *memory sticks*, pamięć operacyjna. Współczesna technologia stosuje określenie „pamięć”, nie dla zawartości, ale dla samych urządzeń do przechowywania danych. „Mieć pamięć” to znaczy mieć przestrzeń na dysku, „nie mieć pamięci” – oznacza tej przestrzeni brak. Rób kopie, mówią informatycy i doświadczeni użytkownicy, „twój system nie robi kopii”, ostrzega komunikat na ekranie komputera. Twórcy systemów wiedzą, jak są one zawodne, jak łatwo pamięć utracić i jak trudno ją odzyskać. Zmuszają nas do jej multiplikowania, tworzenia coraz to nowych wersji zapasowych, jakby cierpiały na nerwicę natręctw. Jednak żyjemy najczęściej bez świadomości utraty, lekkomyślnie.

Pamięć w dobie cyfrowych mediów zmieniła się technicznie od przeszłych swoich wcieleń, ale czy jej postrzeganie jest przez nas dzisiaj inne? Powiedzieć, że wspomnienia są przekształcane w obrazy, jest stwierdzeniem banalnym, analizowanym w przypadku fotografii co najmniej od lat siedemdziesiątych<sup>30</sup> ubiegłego wieku. Do tego dodać trzeba cyrkulację – kolejne wyświetlenia tego samego obrazu na stronach www, powielenia na blogach czy podwieszenie np. do Pinterestu powoduje ich popularyzację, ale też wyczerpanie i wizualne znudzenie. Ciekawsze wydaje się odniesienie nie do tego aspektu fotografii, który podkreśla jego trwałość i niezmienność, ale dynamizm związany z samą dialektyką pamiętania i zapominania. Okazywałoby się, że obrazy stanowią materiał przeobrażeń pamięci. Pisze o tym Douwe Draaisma w *Księżę zapominania*, wskazując na kluczowy moment rozwoju jednostki – przejście do bycia istotą „językową”. Gdy to następuje

[...] wspomnienia zaczynają stopniowo nabierać innego charakteru, częściej związanego z wewnętrznym monologiem i komunikacją za pomocą mowy. To przejście ma dwojakie następstwa: otwiera nowe możliwości formowania i przechowywania wspomnień, a jednocześnie zaczyna utrudniać dostęp do wspomnień wcześniejszych<sup>31</sup>.

Innymi słowy, im lepiej potrafimy się ze sobą komunikować oraz rozumieć to, kim jesteśmy, tym łatwiej zapominamy. Maszyny pamiętania: starożytne systemy mnemotechniczne, pismo, rysunek, fotografia miały temu procesowi przeciwdziałać i powstrzymać naturalną, ochronną wobec ludzkiego mózgu i psychiki tendencję, by wszystkiego nie pamiętać. Coraz wyraźniej we współczesnej teorii kultury podkreśla się, że analizie należy poddać nie tylko pamięć, ale i zapomnienie. Książki Paula Connerton, Marca Augé, Paula Ricoeura czy przywoływane wcześniej rozważania Draaismy przekonują, że uporczywe skupianie się

<sup>30</sup> Nadal najczęściej przywoływana jest Susan Sontag z koncepcjami tak melancholijnego, jak i politycznego ujęcia pamięci. Zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAIiF, Warszawa 1986.

<sup>31</sup> D. Draaisma, *Księżę zapominania*, przeł. R. Pucek, Wyd. Aletheia, Warszawa 2012, s. 47.

na tym, by pamiętać coraz więcej, jest nie tylko Borgesowską utopią i obsesją, ale też może być szkodliwe dla pamiętających. Podobnie zatem, jak uważa Augé, trzeba zapominać.

Autor *Form zapomnienia* pisze:

Zapominanie jest konieczne zarówno dla społeczeństwa, jak i dla jednostki. Trzeba umieć zapomnieć, aby poczuć smak chwili, obecności i pragnienia; sama pamięć też potrzebuje zapomnienia: trzeba stracić najbliższą przeszłość, by odnaleźć przeszłość najdawniejszą<sup>32</sup>.

W perspektywie archeologii mediów napięcie pomiędzy pamięcią nośników i ich (oraz o nich) zapominaniu generuje kulturową dynamikę technologii. Należy tu wziąć pod uwagę zarówno to, że wraz ze zmianą technologii odczytanie zapisanych na nośnikach pamięci danych okazuje się niemożliwe (kto dzisiaj ma jeszcze komputer wyposażony w kieszeń na *floppy disc*?), jak też to, że – o czym pisze Cubitt – wypieranie jednych technologii przez inne podlega procesom ekonomicznym i politycznym.

Tym samym powinniśmy mówić nie tylko o rejestracjach: obrazach i rekordach dźwiękowych, ale też samych maszynach. José van Dijck podkreśla, że dzisiejsza dyskusja o pamięci i zapominaniu nie dotyczy samych reprezentacji, ale przede wszystkim nośników. Tezy głoszące uwirtualnienie i nieskończoną proliferację obrazów, charakteryzujące filozofię mediów końca dwudziestego wieku (Baudrillard, Virilio), wymagają uzupełnienia. „Podobnie do mitu o odcieleśnieniu, cyfrowość często promuje mylne założenie o dematerializacji”<sup>33</sup>, pisze van Dijck. Tymczasem o przeszłości przypominają nie, same fluktuujące obrazy – te są przekształcane i manipulowane, lecz ich nośniki. Dotyczy to oczywiście nie tylko współczesnych nam urządzeń cyfrowych, ale także wcześniejszych, opartych na technologiach analogowych (lub raczej analogicznych, jak używał tego terminu Andreas Müller-Pohle<sup>34</sup>).

I tak, od utraty i odzyskania pamięci wracam do kamer otworkowych. Aparaty, które robi Klupś, trzeba interpretować nie tyle jako narzędzia służące do wytwarzania obrazów, ile jako świadectwa, łączące różne wymiary przeszłości, mediujące właśnie (w rozumieniu Cubitta) nasze rozumienie czasu. Mocniej jeszcze podkreśla to Georgia Krawiec, która w cyklu *Dychotomie gniazd* buduje stereoskopowe kamery obskury, pozwalające pochwytować obecność i nieobecność.

---

<sup>32</sup> M. Augé, *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, Universitas, Kraków 2009, s. 13.

<sup>33</sup> J. van Dijck, *Mediated Memories...*, dz. cyt., s. 46.

<sup>34</sup> Müller-Pohle zakładał, że przemiany w obrębie obrazu należy skojarzyć z trzema sposobami postrzegania obrazu: analogicznym (o analogicznym, nie analogowym własnie pisze niemiecki badacz) w odniesieniu do sposobu postrzegania ludzkiego, oka; cyfrowym, pozwalającym przekładać kod analogowy na cyfrowy i projekcyjnym, rzutującym obrazy przyszłych światów. Zob. A. Müller-Pohle, *Analogizacja...*, dz. cyt., s. 5.



Georgia Krawiec, instalacja *Dychotomia gniazd – Rodzeństwa*, 2013,  
stereoskopy, wystawa w galerii Rondo Sztuki w Katowicach

Stereoskop narzuca widzowi konieczność intymnego kontaktu z obrazem. W tej jednej chwili widzę tylko ja. Nie ma nikogo innego.

Stereoskop otworkowy to urządzenie, które działając na zasadzie kamery obskury (jak każdy aparat fotograficzny), jest pozbawione obiektywu. Obraz powstaje zatem tak, jak sugeruje sama *camera obscura*, wymagająca tylko wyciemnionego pudelka i otworu, przepuszczającego promień światła. Kamera otworkowa daje nieco inny obraz od współczesnych aparatów obiektywowych, światło jest bardziej rozproszone, kontury mniej wyraziste. Najważniejszy jest jednak wydłużony czas naświetlania, wymagający od pozujących, by wytrwali przed kamerą bez ruchu, bo ta nie pozwala na użycie szybkostrzelnych migawek. Wydaje się, że dzięki temu przedłużonemu procesowi pozowania portretowani pogrążeni są w czasie, przejęci trwaniem. Użycie starannie wybranej technologii pozwala Krawiec uzyskać efekt, o którym pisał już w latach trzydziestych ubiegłego wieku Walter Benjamin<sup>35</sup>. Ta technologia wymaga „od modelu, aby nie wyrwał się z chwili, lecz by do niej przenikał”<sup>36</sup>. Długi czas ekspozycji poszerza jednak pole możliwości artystycznego eksperymentu i pozwala nadawać obiektom obrazowanym charakterystyczną „przezroczystość”, która sprawia, że przez obiekt, który nie został w pełni zarejestrowany, przenika plan dalszy – ekspozycyjny dłużej. Fotografia może w ten sposób dawać wrażenie ruchu lub wielowymiarowości.

W analizie pracy Krawiec trzeba wziąć pod uwagę także to, że przypomina ona swoim urządzeniem dwie cechy fotografii: po pierwsze, że już od dziewiętnastego wieku fotografia wcale nie musiała być dwuwymiarowa, po drugie, że była ona oglądana w specyficzny, prywatny sposób – w specjalnych okularach. Nie dostarczała zatem wcale doświadczenia wspólnego, dzielonego podczas oglądania, lecz absolutnie indywidualne i osobiste.

Na wystawach, na których można było oglądać prace Krawiec, artystka udostępniała widzom ten sposób doświadczenia obrazu, zawieszając w przestrzeni galerii stereoskopy. W efekcie patrzący zostają przeniesieni w autonomiczną, prywatną sferę, pozwalającą wizualnie (i wirtualnie) zanurzyć się w obrazie (wprowadzić by można tutaj kolejny wątek „archeologiczno-medialny”, stereoskop jako poprzednik okularów wirtualnych). Czy ma znaczenie, ktoś zapyta, że stereoskopy, używane do zrobienia zdjęć nie miały obiektywów? W moim mniemaniu – tak, fotografia bezobiektywowa zawsze stosowana była przez tych, którzy przekonywali, iż dzięki temu rzeczywistość ma szansę odcisnąć się bardziej bezpośrednio. Nadal więc narzędzie mediuje, lecz jakaś część modulująca widzenie zostaje pominięta. Konstrukcja stereoskopu Krawiec jest ściśle powiązana z sensem pracy, a ten dotyczy przede wszystkim pytania o powrót i o wartość pamiętania (i zapomnienia) tego, co bolesne.

---

<sup>35</sup> W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, dz. cyt., s. 111.

<sup>36</sup> Tamże.

## 4. Natręctwo powrotów

Trójwymiarowa fotografia otworkowa Georgii Krawiec przywołuje przed nasze oczy postaci w szczególnym zawieszeniu – jedno z przedstawień, składające się na część postrzeganego obrazu, daje wrażenie realności, drugie – zanika, prześwituje przez nią wnętrze pomieszczenia. Dzięki temu przeciwstawiona zostaje konkretność, fizyczność – nieobecności i ulotności. Takie ujęcie jest ważne dla zrozumienia sensu obrazu. *Dychotomie gniazd* opowiadają bowiem o odejściu i powrocie. Bohaterami fotografii są rodzeństwa, które rozdzieliły polityczne, społeczne, ekonomiczne okoliczności. Jedno wyemigrowało, drugie pozostało. Fotografia umożliwia rozdzielonym spotkanie po latach. Jest zatem narzędziem zjednoczenia i przywrócenia, lecz może być także źródłem resentymentu. Ponownie należy zadać pytanie o wartość zapomnienia, które mogłoby być pomocą w zasklepieniu psychicznych ran. Przypomnienie, z kolei, powoduje ich otwarcie, przypomina o bólu, ale niekiedy może mieć moc oczyszczającą. To doświadczenie fotografka dzieli ze swoimi modelami. Także ona jest dzieckiem rodziny rozdzielonej (rodzice artystki wyjechali z Polski w latach osiemdziesiątych), dlatego, być może, decyduje się zagrać w swoim cyklu rolę medium. To właśnie jej, przejrzysta figura pojawia się w każdej z prac, nawiedza prace.

Zauważmy, że znaczenie terminów medium i mediowanie funkcjonuje tutaj w kolejnym znaczeniu. Cubitt rozróżnia *storage media* od *transmitting media*. Pierwsze składują pamięć, drugie komunikują, przekazują<sup>37</sup>. Ta transmisja charakterystyczna jest dla nowoczesnej reprodukcji. Zatem czy fotografia składa (jak archiwum)? Czy też transmituje? W koncepcji Cubitta najważniejszym przekazywaczem jest światło, dla moich celów jednak uznaję, że może być nim fotografia, *medium* w sensie spirytystycznym.

Ponownie musimy tu sięgnąć do archeologicznego przeszukiwania przeszłości kulturowej. Cykl obrazo-objektów Krawiec przypomina techniki popularne w dziewiętnastym wieku, stosowane w praktyce spirytystycznej. Wykorzystywane przez spirytystów wielokrotne ekspozycje miały być dowodem na istnienie zjawisk paranormalnych i potwierdzać zdolności mediumiczne tych, którzy obiecywali kontakt z „tamtą stroną”. Simone Natale w swojej analizie fenomenu wiktoriańskiego spirytyzmu przypomina o sposobach „wykorzystania fotografii i innych mediów wizualnych do produkcji obrazów, które były obiektami religijnymi w równym stopniu co atrakcjami i wizualnymi ciekawostkami”<sup>38</sup>. Z jednej strony, spirytystyczne fotografie (pełniące funkcję reklamową, popularyzujące media, czyli ludzi

<sup>37</sup> S. Cubitt, *The Practice of Light*, dz. cyt., s. 4.

<sup>38</sup> S. Natale, *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2016, s. 8.





Georgia Krawiec, z instalacji *Dychotomia gniazd – Rodzeństwa*, 2013  
otworkowa fotografia stereoskopowa na papierze srebrnym w stereoskopie

Przez fotografię osoby nigdy nie „są” tam, w miejscu, jedynie nawiedzają czas swoją  
obecnością. Umożliwia im to „medium” – pośrednik fizyczny.

obdarzonych mediumicznymi cechami i ich spektakle) traktowane były jako jarmarczny trik, z drugiej jednak – otaczane były rodzajem kultu.

Na zdjęciach Krawiec widzimy podobne do spirytystycznych pocztówek zestawienia – jedna postać (świadek objawienia się ducha) jest wyraźna, druga – przezroczysta (duch, plazma), w wyniku zbyt krótkiego naświetlenia. Przedmioty przenikają przez ciało, co ma wzmacniać poczucie niesamowitości. Istotne jednak, że obraz, który zobaczy widz w stereoskopie, będzie iluzją trójwymiarowości. Przed naszymi oczyma przezroczysta postać będzie oplatać tę pozornie bardziej materialną (pozornie, bo przecież w istocie obie postaci są fotograficzną reprezentacją, nie mają swojej cielesności). Czemu służy takie zestawienie? Prześwietlenie figury ludzkiej symbolizuje nieobecność.

Wskazywałam wcześniej na ważną dla fotografii dialektykę pamiętania i zapominania, Krawiec odwołuje się do innej, ale z pamięcią i zapominaniem związaną – do obecności i nieobecności. Fotografka swoją pracą sugeruje ponowne spotkanie rodzeństw rozdzielonych geografiami i czasem. Ale przecież widzimy tylko jedno z nich, drugie powraca przez medium. Czy tym medium jest jednak używająca do swoich obrazów ciała Krawiec, czy sam obraz fotograficzny?

Ponownie na myśl przychodzi pośmiertny esej dedykowany Rolandowi Barthes'owi<sup>39</sup>, w którym Jacques Derrida napisał o obrazie fotograficznym, że nawiedza on teraźniejszość, przychodząc z innego czasu, jak duch. Nie ma wątpliwości filozof, że to, co dotyczy obrazu, dzieje się w sferze kulturowych znaczeń i przeczuć. Motyw nawiedzenia będzie później „nawiedzał” także jego filozofię, aż do *Widm Marksa*, w których istotne będą nie tylko liczne polityczne duchy, krążące po świecie, lecz także psychoanalitycznie rozumiane lęki współczesności (dlatego też motywem istotnym dla interpretacji filozofa jest Hamletowski zakłócony porządek świata). Czy technologie nie nawiedzają nas w podobny sposób? Maszyna licząca Charlesa Babbage’a, sprowadzona ze świata czystej matematyki do stanu powszechnej (i często banalnej wręcz) użyteczności, transmisja sygnału radiowego – wszystkie powracają, co zgłębia właśnie archeologia mediów. Fotografia jednak jest takim medium podwójnie: nie tylko powraca w kolejnym technologicznym wcieleniu, lecz buduje iluzję spotkania z tym, kogo widzimy (lub zdaje się nam, że widzimy) na zdjęciu.

---

<sup>39</sup> J. Derrida, *The Deaths of Roland Barthes*, dz. cyt., ss. 162, 226-230.

na następnej stronie:

**Georgia Krawiec, z cuklu *EXodus, Homeopatia*, 2003**

Lęk i zakłócenie. Widok własnej twarzy może budzić niepokój. Zdjęcie pozostaje obce i nieoswojone.



Jeśli pomyślimy o fotografii jako medium (ze wszelkimi, także tymi opisanymi przed chwilą, nadprzyrodzonymi własnościami tego słowa), to okaże się, że dzięki obrazowi gość z innego świata nawiedza nas w teraźniejszości. Czy takim nawiedzeniem nie jest spotkanie po latach rozdzielonej rodziny? Czy może poczucie nieustannej obecności bliskiej osoby, nawet jeśli oddziela nas od niej fizyczne (geograficzna przestrzeń) i polityczne (granica państw) oddzielenie. W rozmowach z osobami rozdzielonymi często pojawia się motyw przecucia, podświadomej intuicji tego, co przydarza się drugiej osobie. To także forma transmisji, mediowania.

## 5. Konkluzja: media jako myślenie

Fotografia otworkowa nigdy nie stawiała do wyścigu z „postępowymi” aparatami obiektywowymi. Widziana jako Brewsterowski dostarczyciel obrazu melancholijnego i artystycznego spełniała rolę eksperymentu i poszukiwania. Należała zatem do tej niszy technologii, którą Siegfried Zielinski lokuje w laboratorium. Nie służy wcale (choć tak może się nam wydawać) tworzeniu pięknych, atrakcyjnych przedstawień, ale metarefleksji. *Autotwory* Klupsia czy *EXodus* Krawiec dostarczają specyficznego doświadczenia estetycznego, opartego nie na znanych konwencjach, ale dziwności i nieswojności. Jakbyśmy patrząc na obraz, byli świadkami przekształcenia i manipulacji. Powracają w nich obrazy, które pamiętamy skądinąd i dzięki temu możemy rozpoznać, że widzimy ludzkie twarze. Jednak są to twarze zniekształcone, przychodzące z innego wymiaru. Wylaniające się nie tyle z naszej pamięci świadomej i racjonalnej, ile z koszmaru sennego nieświadomości.

José van Dijck pisze o mediowaniu wspomnień jako zakorzenieniu w ludzkich umysłach technologicznych praktyk kulturowych i społecznych<sup>40</sup>. Tym samym nie tylko pamiętamy dzięki fotografii, ale nigdy nie będziemy pamiętać inaczej niż przez fotografię. Kamery otworkowe powracają, bowiem podważają pewność i oczywistość innych przedstawień fotograficznych – od momentu produkcji aparatu fotograficznego po ostateczny moment obejrzenia zdjęcia każą nam zastanawiać się nad tym, co widzimy i wątpić w obraz. I wydają się magiczne. Nie, nie popełniam tu błędu, sięgając do magii – one są jednocześnie magiczne i naukowe. Zielinski pisze:

Praktyka magiczna, naukowa, techniczna nie następują po sobie w porządku chronologicznym, ale w określonych punktach czasu sprzymierzają się ze sobą,

<sup>40</sup> J. van Dijck, *Mediated Memories...*, dz. cyt., s. 174.

wchodzą w kolizje, prowokują się wzajemnie i w ten sposób utrzymują rozwój w pełnej napięcia dynamice. Wskutek zderzania się ze sobą heterogenicznych metod podejścia mogą otwierać się perspektywy, w dłuższym okresie czasu prowadzące nawet do względnie stabilnych technicznych innowacji<sup>41</sup>.

Fotografia otworkowa dzisiaj jest taką właśnie innowacją dzisiaj. Jej powroty świadczą o tym, że stale jest interesująca dla twórców, bo pozwala ujawniać tkwiące w niej historyczne źródła i nieustannie je modyfikować. Jeśli pisałam na początku, że celem archeologii mediów jest odkrywanie tego, co w starym jest nowe i zaskakujące<sup>42</sup>, to praca z fotografią otworkową takich zaskoczeń nieustannie nam dostarcza.

*Poznań, lipiec 2016*

---

<sup>41</sup> S. Zielinski, *Archeologia mediów*, s. 338.

<sup>42</sup> Tamże, s. 6.



# Bibliografia

- Alpers S., *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, John Murray and University of Chicago, London 1983.
- A new history of photography*, red. M. Frizot, R. Albert, S. Bennet, C. Harding, Könemann, Köln 1998.
- Augé M., *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, Universitas, Kraków 2009.
- Barnouw J., *Peirce and Derrida: „Natural Signs” Empiricism Versus “Originary Trace” Deconstruction*, w: „Poetics Today” 1986, vol. 7, no. 1.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wyd. KR, Warszawa 1997.
- *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wyslouch, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- *Świat obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996.
- Batchen G., *Burning with desire*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England) 1997.
- *Each Wild Idea*, The MIT Press, Cambridge Mass., London, England 2002.
- Baudelaire Ch., *Salon 1859*, w: tenże, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław - Warszawa - Kraków 1961.
- Baudrillard J., *Precesja symulaków*, w: *Postmodernizm, antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?...*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994.
- Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tenże, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michalek, WAiF, Warszawa 1963.
- Belting H., *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: tenże, *Aniół historii*, oprac. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996.
- *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, w: *Aniół Historii*, oprac. H. Orłowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996.
- Berger J., *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
- Bruno G., *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*, October 41 (Summer 1987).
- Buczyńska-Garewicz H., *Semiotyka Peirce’a*, Zakład Semiotyki Logicznej UW „Znak, Język, Rzeczywistość”: Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1994.
- Burgin V., *Nieobecność obecności: konceptualizm i postmodernizm*, przeł. S. Kawiecki, „Estetyka w świetle”, t. 5, red. M. Gołaszewska, Wyd. UJ, Kraków 1997.
- *Re-reading Camera Lucida*, w: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, London 1987.
- *Seeing Sense*, w: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, London 1987.
- *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, London 1987.
- Carroll L., *Przygody Alicji w krainie czarów*, przeł. M. Słomczyński, Czytelnik, Warszawa 1975.
- Chernewski A., *Pinhole history*, <http://www.alternativephotography.com/wp/history/pinhole-history> (dostęp 12 lutego 2016).
- Chyla W., *Dyspozytyw – solipsyzm*, w: A. Gwóźdź, *Prędkość i przyjemność*, Universitas, Kraków 1997.
- Coleman A.D., *Seems/ to Be. On the Photography of Andreas Müller-Poble*, 1997, [http://www.muellerpoble.net/texts/project\\_texts/colemansynopsis.html](http://www.muellerpoble.net/texts/project_texts/colemansynopsis.html) (dostęp 10 lutego 2016).

- Crary J., *Techniques of the Observer*, "October" no. 45 (Summer 1988).
- *Modernizing Vision*, w: *Vision and Visuality, Discuss in Contemporary Culture no 2*, red. H. Foster, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle 1988.
- Crimp D., *The Museum Old/The Library's New Subject*, w: *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, red. R. Bolton, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England) 1993
- Cubitt S., *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London England 2014.
- Daguerre L.M.J., *The Daguerreotype*, w: *Classic Essays on Photography*, red. A.Trachtenberg, Leete Island Books, New Haven (Conn.) 1980.
- Derrida J., *Farmakon*, w: tenże, *Pismo filozofii*, wybór B. Banasiak, Inter esse, Kraków 1993.
- Attridge D., *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, przeł. M.P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- *Sygnatura zdarzenie kontekst*, przeł. B. Banasiak, w: tenże, *Pismo filozofii*, wybór B. Banasiak, Inter esse, Kraków 1993.
- *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1997.
- *Jednojęzyczność innego*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12.
- *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Wyd. KR, Warszawa 1999.
- *Pozytyje*, przeł. A. Dziadek, FA-Art, Katowice 1997.
- *Right of inspection*, przeł. D. Wills, „Art & Text” 1989, 32 (Autumn).
- *The Deaths of Roland Barthes*, w: *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, red. Hugh Silverman, Routledge, New York 19887.
- *The Post Card, From Socrates to Freud and Beyond*, przeł. A. Bass, University of Chicago Press, Chicago & London 1987.
- *Widma Marksa. Stan dług, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Zaluski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Descombes V., *Różnica*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, w: *Derridiana*, red. B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1994.
- *Umykanie sensu*, przeł. M. Kowalska, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8-9.
- Dijck J. van, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford California.
- Draaisma D., *Księga zapominania*, przeł. R. Pucek, Wyd. Aletheia, Warszawa 2012.
- Dziamski G., *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1996.
- Dziewit J., *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2014.
- Eco U., *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Znak, Kraków 1999.
- *Wyspa dnia poprzedniego*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1995.
- Edwards S., *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M.K. Zwierzdzyński, Nomos, Kraków 2014.
- Eisinger J., *Trace and Transformation, American Criticism of Photography in the Modernists Period*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1995.
- Erstić M., *Dawne życie Futuryzmu?*, w: Georgia Krawiec, *EXodus*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2009.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wyd. Astrum, Wrocław 1999.
- Flusser Glossary*, (red.) A. Müller-Pohle, B. Neubauer, „European Photography” 50, vol. 13, issue 2, 1992, [http://equivalence.com/labor/lab\\_vf\\_glo\\_e.shtml](http://equivalence.com/labor/lab_vf_glo_e.shtml) (dostęp 16 października 2017).
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Foliae academiae, ASP w Katowicach, Katowice 2004.
- *Ku universum obrazów technicznych*, w: *Po kinie...*, red. A.Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994.
- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.
- Galassi P., *Before Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1981.

- Gioli P., *Photographs/Cameras*, „Pinhole Journal”, no 2(2).
- Grepstad J., *Pinhole Photography – History, Images, Cameras, Formulas*, <http://jongrepstad.com/pinhole-photography/pinhole-photography-history-images-cameras-formulas/> (dostęp 10 lutego 2016); także: <http://www.fotografiaotworkowa.pl/ofotografii.php?p=7> (dostęp 10 lutego 2016).
- Grundberg A., *Crisis of the Real, Writings on Photography 1974-1989*, Aperture, New York 1990.
- Gwóźdź A., *Aż na koniec kina. O filmach Wima Wendersa*, „Kino” 2000, nr 9.
- *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 1997.
- Hall S., *The Work of Representation*, w: *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, red. S. Hall, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi 1997.
- Heim M., *The Methaphisic of Virtual Reality*, Oxford University Press, Oxford 1993.
- Hillis Miller J., *Czytanie dokonujące odczytania*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich, Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R.Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Hockney D., *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, Universitas, Kraków 2006.
- Hordziej K., Wójcik R., *Wszystko o fotografii otworkowej*, <http://www.fotopolis.pl/n/2880/wszystko-o-fotografii-otworkowej-cz-i/> (dostęp 12 lutego 2016).
- Husserl E., *Idea fenomenologii*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1990.
- *Wykłady z fenomenologicznej wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. J. Sidorek, PWN, Warszawa 1989.
- Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, red. W. Lefèvre, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin 2007.
- Jäger G., *Pinhole Structures*, „Pinhole Journal”, 1989, nr 5(2).
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K.Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976.
- Jay M., *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. E. Rewers, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1999.
- *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008.
- *Scopic Regimes of Modernity*, w: *Vision and Visuality, Discuss in Contemporary Culture no 2*, red. H. Foster, Dia Art Foundation, Bay Press, Seattle 1988.
- Jenkins R., *Science, Technology, and the Evolution of Photography, 1790-1925*, w: *Pioneers of Photography, The Society for Imaging Science and Technology*, red. E. Ostroff, SPSE – the Society for Imaging and Technology, Rochester 1987.
- Kalaga W., *Semioza literacka: ślad i głos*, w: *Znak i semioza, z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T.Sławek, Prace Naukowe UŚ, Katowice 1985.
- *Semioza. Ślad i głos*, w: *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. W. Kalaga, T. Sławek, Wyd. UŚ, Katowice 1985.
- Kepińska A., *Energie sztuki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Klupś J., *Photography is photography. Między reprezentacją a egzekucją. Between representation and execution*, Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie, Leszno 2013, <http://publishart.com.pl/wp-content/uploads/2014/04/klups-ksiazka-2013-v8-mini.pdf> (dostęp 12 lutego 2016).
- Kluszczyński R.W., *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, IK, Warszawa 1999.
- Kmita J., *Jak słowa łączą się ze światem*, Wyd. Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000.
- *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2007.
- *Wymykanie się uniwersaliom*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000.
- Krauss R.E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1989.

- *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Kristeva J., *Revolution in Poetic Language*, w: *The Kristeva Reader*, red. T. Moi, Basil Blackwell Ltd., Oxford 1987.
- Królik I., *Obiekty fotograficzne*, „Fotografia” 2001, nr 6.
- Kuhn A., *Family secrets. Acts of Memory and Imagination*, Verso, London, New York 2002.
- Leszczyński W., *Fotografia jako pamięć technologiczna*, w: *Paweł Borkowski* (katalog wystawy), Galeria „gn” ZPAF, Gdańsk 1978.
- Lister M., *Introductory essay*, w: *The Photographic Image in Digital Culture*, red. M. Lister, Routledge, London, New York 1998.
- Lorenc I., *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2001.
- Lübbe H., *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, „Estetyka w Świecie”, t. 3, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991.
- Lündstrom J. E., *Notes on ‘On the Action of Light in Photography...’*, „Pinhole Journal” 1989, nr 4(1).
- Lytard J.-F., *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.
- *The Inhuman*, przeł. G. Bennington, R. Bowry, Polity Press, Cambridge 1991.
- Markowski M. P., *Efekt inskrypcji, Jacques Derrida i literatura*, Homini, Bydgoszcz 1997.
- *Pragnienie obecności, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 1999.
- Mazur A., *Autoportret wielokrotny Georgii Krawiec*, w: G. Krawiec, *EXodus*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2009.
- McQuire S., *Visions of Modernity*, SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi 1998.
- Merleau-Ponty M., „*Uwaga*” i „*Sąd*”, przeł. J. Migasiński, w: *Fenomenologia percepcji*, Wyd. IfiS PAN Warszawa 1993.
- *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.
- *Widzialne i niewidzialne*, przeł. I. Lorenc, Wyd. Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1996.
- Merrell F., *Semiosis in the Postmodern Age*, Purdue University Press, Indiana 1995.
- Michałowska M., *Fotografia – pismo sztuk intermedialnych*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Białystok 1999.
- *Entropia. Piękno fotografii*, „Kultura Współczesna” 2001 nr 2(28).
- *Jak Peirce stał się teoretykiem fotografii? Kwestia indeksu*, „Studia Kulturoznawcze” 2015, nr 1(7).
- *Niepełność przedstawienia*, Wyd. Rabid, Kraków 2004.
- *Mediowanie pamięci – o „pinhole” raz jeszcze*, „Kultura popularna” 2016, nr 2(48).
- *Unwiedzenie punctum. Czy teoria fotografii może obyć się bez Barthes’a?*, w: *Imperium Barthesa*, red. A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Miczka T., *Czas przyszły niedokonany*, Wyd. UŚ, Katowice 1984.
- Mitchell W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1987.
- *Picture Theory*, The University of Chicago, Chicago and London 1994.
- Mitchell W. J., *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England) 1992.
- Moholy-Nagy L., *Vision in Motion*, Paul Theobald and Company, Chicago 1969.
- Morawski S., *Czy kryzys estetyki*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Müller-Pohle A., *Analogizacja Digitalizacja Projekcja*, „Format” 1997, nr 3-4 (24-25).
- *Fotografia inscenizująca*, w: *Inszenizacje. Współczesna fotografia w RFN* (katalog wystawy), Göttingen 1988.
- Natale S., *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*,

- Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2016.
- Nycz R., *Tekstony świat*, IBL, Warszawa 1995.
- Owens C., *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992.
- Paternák M., *Intersubjectivity. Media metaphors, play & provocation. Interview with Vilém Flusser*, 1988, <http://www.c3.hu/events/97/flusser/participantstext/miklos-interview.html> (dostęp 10 lutego 2016).
- Pelc J., *Wstęp do semiotyki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.
- Petrie, W. M. Flienders, *Methods and Aims in Archaeology*, Macmillan & co., London 1904.
- Pontremoli E., *Fotografia, czyli nadmiar widzialnego*, przeł. L. Brogowski, „Format” 1997, nr 24/25(3-4).  
 ——— *Nadmiar widzialnego*, przeł. L. Brogowski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Poprawska M., *Po drugiej stronie otworu* (katalog wystawy), Foto-Medium-Art, Wrocław 1999.  
 ——— *Prezentacja*, w: *In memoriam Pierre Voyeur*, red. K. J. Baranowski, ASP w Poznaniu, Poznań 1997
- Proust M., *W stronę Swanna*, przeł. T. Żeleński-Boy, PIW, Warszawa 1992.
- Renner E., *Pinhole Photography – rediscovering a historic technique*, Focal Press, London 1995.
- Rewers E., *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1996.
- Różanowski R., *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.
- Sandbye M., *Photographic Anamnesia: The Past in the Present*, w: *Symbolic Imprints: essays on photography and visual culture*, red. L.K. Bartelsen, R. Gode, M. Sandbye, Aarhus University Press, Aarhus 1999.
- Scruton R., *Fotografia i reprezentacja*, przeł. L. Sosnowski, „Estetyka w Świecie”, t. 5.  
 ——— *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Methuen, London, 1983.
- Sekula A., *Reading an archive*, w: *Photography/Politics. Two*, red. P. Holland, J. Spence, S. Watney, Comedia Publishing Group, London 1986.
- Shaaf L., *Out of the Shadows. Herschel, Talbot & the Invention of Photography*, Yale University Press, New Haven, London, 1992.
- Snyder J., *Inventing Photography*, w: *On the Art of Fixing a Shadow, One Hundred and fifty years of Photography*, red. S. Greenough, J. Snyder, D. Travis, C. Westerbeck, National Gallery of Art, The Art Institute of Chicago, Chicago 1989.
- Solomon-Godeau A., *Photography After Art Photography*, w: *też: Photography at the dock. Essays on photographic history, institutions and practice*, University of Minneapolis, Minneapolis 1991.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAiF, Warszawa 1986.  
 ——— *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na świecie” 1979 nr 9 (101).
- Steadman P., *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Szarkowski J., *Mirrors and Windows*, MoMA, New York 1978.  
 ——— *Photography until now*, MoMA, New York 1989.  
 ——— *The Photographer's Eye*, MoMA, New York, 1966.
- Tagg J., *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, red. R. Bolton, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London (England) 1993.
- The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 1 (1867-1893)*, red. N. Houser, Ch. Kloesel, Indiana University Press, 1992.
- The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)*, red. The Peirce Edition Project, Indiana University Press, Bloomington 1998.
- Tomaszczuk Z., *Odwzajemnione spojrzenie: O fotografii otworkowej*, Typoscript, Wrocław 2004.

- Ulmer G.L., *O przedmiocie postkrytyki*, „Estetyka w świecie”, t. 4, red. M. Golaszewska, Kraków 1986.
- Verat M., *L'influence de la photographie*, 2009, [http://verat.pagesperso-orange.fr/la\\_peinture/La\\_Photographie.htm](http://verat.pagesperso-orange.fr/la_peinture/La_Photographie.htm) (dostęp 26 lipca 2014).
- Virilio P., *The vision machine*, przeł. J. Rose, Indiana University Press, British Film Institute, London 1995
- Wechsler L., *True to Life*, w: *Cameraworks. David Hockney*, Alan A.Knopf, New York 1984.
- Wolin R., *Walter Benjamin, An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, New York, 1982.
- Wolska D., *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Universitas, Kraków 2012.
- Wood D., *The deconstruction of time*, Humanities Press International, Inc. Atlantic Highlands, 1989.
- Zeidler-Janiszewska A., *Między melancholią a żałobą*, IK, Warszawa 1996.
- *Wprowadzenie*, w: *Prawdziwe możliwe*, red. M. Michalowska, M. Poprawska, P. Wołyński, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań 2000Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań 2000.
- Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

# Indeks nazwisk

- Adams, Ansel 48, 256  
Adamson, Robert 78  
Alberti, Leon Battista 89, 92-94, 99, 101, 103  
Alhazen 84, 88  
Alpers, Svetlana 101, 102  
Antonioni, Michelangelo 71, 101  
Arystoteles 84  
Augé, Marc 289, 290
- Babbage, Charles 296  
Banasiak, Bogdan 130  
Barnouw, Jeffrey 135, 177, 233  
Barth, John 38  
Barthelmy, Donald 40  
Barthes, Roland 9, 16, 23, 27, 34-36, 40, 77,  
129, 144, 150, 151, 153, 172, 200, 211,  
236- 238, 240, 247, 252, 256, 258, 296  
Batchen, Geoffrey 14, 108, 109, 111  
Baudelaire, Charles 20, 53, 118, 272  
Baudrillard, Jean 20, 40, 69, 70, 273, 290  
Bayard, Hippolyte 108, 115  
Bazin, André 147, 237, 238, 240  
Belting, Hans 288  
Benjamin, Walter 28, 29, 53, 54, 71, 75-78, 101,  
107, 109, 112, 117, 121, 153, 237, 272-  
273, 292  
Berger, John 51  
Bolton, Richard 41, 54  
Borges, Jorge 19, 166, 290  
Borkowski, Pawel 17, 60, 124, 157, **158-159**,  
160, 162, 163, **164**, 167, 180, **181**, 182,  
**192**, 194, **195**, **199**, 202, 207, **209**,  
**224-225**, 230, 231, 236  
Bragaglia, Anton G. 73, 180, 226, 285  
Brehm, Frederick 121  
Brewster, David 90, 117, 120, 298  
Brunelleschi, Filippo 97  
Bruno, Giuliana 170  
Bryson, Norman 96  
Buczyńska-Garewicz, Hanna 135, 174, 233  
Bunnell, Peter 50
- Burgin, Victor 42, 43, 45, 50-52, 128-131, 172, 174  
Burke, Edmund 112, 118
- Cahun, Claude 285  
Canaletto (Giovanni Antonio Canal) 105  
Carrol, Lewis 170  
Coleman, Allan Douglass 73, 74  
Connerton, Paul 289  
Crary, Jonathan 42, 84-86, 92  
Crimp, Douglas 42  
Cubitt, Sean 284, 285, 290, 293  
Culler, Jonathan 27
- Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 108, 109, 115,  
167  
Darwin, Charles 109  
Davison, George 117, 118  
Davy, Humphry 111  
Decyk, Sławomir 17, **79**  
Delaroche, Paul 21, 22  
Derrida, Jacques 8, 9, 14, 16, 23, 27, 31-33, 37-  
40, 110, 129, 130, 134, 135, 172, 174,  
177, 206, 212, 215-218, 220-223, 226-  
228, 230, 231-234, 236, 237, 240, 243,  
246, 247, 251-255, 259-261, 266, 268,  
272, 280, 296  
Descartes, René (Kartezjusz) 19, 48, 52, 59, 83,  
85, 89, 92, 97, 101, 105, 110, 124  
Descombes, Vincent 36, 243  
Dijck, José van 17, 285, 290, 298  
Doesburg, Theo van 121  
Draaisma, Douwe 289  
Duchamp, Marcel 144  
Dürer, Albrecht 94, **95**, 96, 97, 99, 101  
Dziamski, Grzegorz 17, 38, 46  
Dziewit, Jakub 22
- Eco, Umberto 54, 85, 99, 100, 107, 162  
Edwards, Steve 141  
Eisinger, Joel 49  
Eliasson, Olafur **270**, 271

- Ernst, Max 41  
Erstič, Marijana 285  
Escher, M.C. 89
- Feldman, Ronald 50  
Fiske, John 30, 34  
Flusser, Vilém 9, 20-22, 30, 52, 66-72, 107, 124, 128, 151, 162, 183, 197, 211, 250, 251, 283  
Foster, Hal 13, 42, 45, 128, 146, 278  
Foucault, Michel 16, 38, 42, 44  
Frisius, Gemma 84
- Galassi, Peter 89, 90  
Galton, Francis 136  
Gioli, Paolo 80, 121, 122, 124  
Goethe, Johann Wolfgang 86, 122, 167  
Greenaway, Peter 92, 93, 101  
Greenberg, Clement 45, 47  
Grepstad, Jon 84  
Grundberg, Andy 55  
Gwóźdź, Andrzej 58, 68  
Habermas, Jürgen 38, 40  
Hall, Stuart 33, 34  
Hals, Frans 103  
Hartman, Geoffrey H. 27  
Hausmann, Raul 48  
Heartfield, John (Helmut Herzfeld) 153  
Heim, Michael 168  
Herschel, John 22, 108-110, **144**, 221  
Hill, David Octavius 78  
Hillis Miller J. 27, 259  
Hockney, David 14, 91, 256  
Holbein, Hans 105  
Hordziej, Karol 15  
Husserl, Edmund 9, 14, 23, 39, 177-179, 182-184, 187-190, 193, 194, 196-198, 200-202, 205, 207, 208, 210-212, 215-218, 220, 221, 226, 227, 240, 243, 246, 259, 284  
Jäger, Gottfried 72, 80, 88, 89, 121, 122, **123**, 124, 161-163  
Jakobson, Roman 30  
Jay, Martin 15, 16, 29, 42, 43, 52, 83, 86, 96, 102, 103, 110, 278, 303  
Joyce, James 19, 259
- Kalaga, Wojciech 132, 173  
Kamper, Dietmar 279  
Kanicki, Witold 15, 280  
Kepler Johannes 84, 89  
Klucis, Gustavs 153  
Klupś, Jarosław 14, 15, 17, **106**, **113**, 279, 281, **282**, 283-285, 290, 298  
Kluszczyński, Ryszard W. 17, 41, 57, 64, 93, 274  
Kmita, Jerzy 27, 29, 130, 134, 233  
Kracauer, Siegfried 54  
Krauss, Rosalind E. 13, 41-43, 46, 47, 50, 53, 54, 128, 129, 143, 144, 146, 147  
Krawiec, Georgia 14, 17, 277, 279, 285, **286**, 287, 290, 292, 293, 296, 298, **291**, **294-295**, **297**  
Kristeva, Julia 16, 129, 163, 174  
Królik, Iza 244, **245**, 248, **249**, 252  
Kuhn, Anette 287  
Kula, Paweł 17, **62-63**, **65**, **145**
- Leibnitz, Gottfried Wilhelm 19  
Leszczyński, Witold 230  
Levine, Sherrie 40, 45, 46, 54  
Lister, Martin 149, 150  
Locke, John 86  
Lorenc, Iwona 32, 184, 187, 188, 222, 223, 227  
Lübbe, Hermann 13, 304  
Lyotard, Jean-François 40, 43, 55, 124, 168
- Majak, Katarzyna 14  
Man, Paul de 27  
Mann, Thomas 20  
Marin, Louis 42  
Markiewicz, Henryk 30  
Markowski, Michał Paweł 222, 258  
Maskell, Alfred 117  
Mazur, Adam 285  
McQuire, Scott 128  
Merleau-Ponty, Maurice 179, 183, 190, 194, 200-203, 227, 283, 284  
Merrel, Floyd 68, 173  
Michałowska, Marianna 9-11, **276**  
Miczka, Tadeusz 226  
Mitchell, William J. 19, 21, 24, 27, 29, 30, 57, 58, 70, 71, 77, 149, 151  
Mitchell, William J. T. 143, 277, 278

- Moholy-Nagy, László 48, 72, 88, 99, 101, 121, 161, 165, 166, 180  
Müller-Pohle, Andreas 49, 72, 73-75, 120, 128, 160, 163, 169, 250, 290  
Muybridge, Eadweard 91, 163  
Natale, Simone 293  
Niépce, Nicéphore 22, 90, 108, 115, 167, 247,  
Nolan, Christopher 287  
Noniewicz, Marek 14, 17, **87, 154, 229**  
Nowotka, Wiktor 17, **18, 60, 126, 137, 142, 171, 176, 180, 204, 214, 217, 219, 234, 235, 239, 242**  
Owens, Craig 42, 52-54, 99  
Pavek, Karl 72  
Peirce, Charles Sanders 9, 14, 17, 23, 127, 129-139, 141, 143, 144, 146, 149-151, 153, 156, 157, 160-162, 165-170, 172-174, 177, 180, 184, 221, 230-233, 236, 248, 271  
Pelc, Jerzy 127, 128, 130  
Paternák, Miklós 66, 67  
Petrie, William M. Flienders 117, 278  
Petzval, Joseph 117  
Platon 19, 33, 39, 40, 86, 99, 253, 254, 257, 259  
Pontremoli, Edouard 129, 179, 182, 227  
Poprawska, Magdalena 17, 60, **152, 256, 257**  
Porta Giovanni Battista della 84, 88, 89  
Pozzi, Lucio 144  
Prince, Richard 40, 45, 46  
Proust, Marcel 20, 170  
Rajkowska, Joanna 46  
Rauschenberg, Robert 46  
Ray, Man (Emmanuel Rudnitzky/Radnitzky) 72, 73, 146  
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 105  
Renner, Eric 14, 80, 84, 92, 94, 115, 119, 121  
Rewers, Ewa 17, 39, 260  
Ripa, Cesare 97  
Rodin, Auguste 234  
Rons, Henri 39  
Rorty, Richard 40  
Rosenberg, Karen Karin 285  
Rosler, Martha 46  
Rousseau, Jean-Jacques 39  
Rózanowski, Ryszard 75, 272  
Sandbye, Mette 168  
Scruton, Roger 49, 72, 73, 188, 201  
Searl, John 68  
Sekula, Allan 29, 129, 271  
Sherman, Cindy 45, 46, 50  
Snyder, Joel 146, 155  
Solomon-Godeau, Abigail 50  
Sontag, Susan 35, 36, 289  
Spencer Nancy, 14  
Steadman, Philip 14  
Strand, Paul 48  
Strasz, Maksymilian 108  
Strindberg, August 119, 120, 167, 169  
Szarkowski, John 41, 47, 49, 73  
Tagg, John 29, 44, 45, 52, 54, 77, 78, 129, 153, 273  
Talbot, William Henry Fox 108, 109, 112, 114, 119, 122, 143, 144, **154, 155, 156, 162, 167, 288**  
Teyssot, Georges 168  
Themerson, Stefan 180  
Tomaszczuk, Zbigniew 14, 15, 17, 262, **263, 264-265, 268, 273, 305**  
Toscanelli, Paolo 84  
Turner, Beatrice K. 184, **185, 186, 187**  
Ulmer, Gregory 27, 28, 40  
Verat, Marc 22  
Vermeer, Johannes 101-103, 105  
Vinci, Leonardo da 84, 88, 105, 120  
Virilio, Paul 90, 96, 166, 290  
Warhol, Andy 46  
Wedgwood, Thomas 108, 109, 111  
Welsch, Wolfgang 28, 38  
Weston, Edward 46, 48, 54  
Wojnecki, Stefan 10, 14, 17, **56, 148, 267, 268**  
Wollaston, William 111  
Wolska, Dorota 278  
Wolyński, Piotr 8, 9, 14, 17, 26, **27, 60, 124**  
Wood, David 221, 226, 240

*Indeks nazwisk*

Wójcik, Ryszard 15

Wypierowska, Edyta **116**

Zablocki, Piotr 17, 60, **82, 98**

Zeidler-Janiszewska, Anna 2268, 272, 273

Zielinski, Siegfried 279-281, 284, 285, 298

Żebrowska, Alicja 46

# Summary

The book *Uncertainty of representation: from camera obscura to contemporary photography* proposes a cultural interpretation of pinhole photography, a technique which was particularly popular at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century. Why I became interested in this specific photographic genre? Nothing gets older more quickly than technology. Nevertheless, the object of the analysis presented in the book – *pinhole photography* was old (or ancient) already in the moment of its invention. Might this be a reason why pinhole photography even today does not seem to be out of date. This direct successor of *camera obscura*, due to its aesthetical values (David Brewster rated highly in pinhole images some pictorial effects as lack of sharpness, which made the image more poetical), became the part of art discourse in 19th century. The advent of modern era in art marginalized pinholes for some time, but in the late 20th century the sudden fascination with lensless images thrived again together with the cultural and artistic activities of artists and theoreticians, who saw in photography not a mimetic reproduction of reality, but an image full of symbolic meanings and self-referential reflection on the language of medium. Such interpretation let artists like Gottfried Jäger, Paolo Gioli and, last but not least, the author of a seminal book on pinhole photography Eric Renner, come back to the basis of technological history of modern vision. The great interest of both experienced artists and young adepts of photography was influenced by the number of pinhole exhibitions also in Poland (by authors, whose artworks are the objects of interpretation in this book, such as Wiktor Nowotka, Pawel Borkowski, Piotr Zablocki, Magdalena Poprawska, Zbigniew Tomaszczuk, Piotr Wolyński, Marek Noniewicz, Katarzyna Majak, Jaroslaw Klupś, Georgia Krawiec, Pawel Kula, Stefan Wojnecki and others). Digital era brought new possibilities for pinhole and it is still a medium of communication which negotiates memories, creates feeling of closeness, or expresses longing for a distanced object of desire.

As stated in the book, pinhole cameras shouldn't be confused with photographic cameras. They are applied for unique niche practices and are useless in everyday media and information discourse, though they are well ingrained in convergent aesthetics. The lenslessness and illusion of metonymical character of a picture are an inspiration for philosophical questions on the nature photography. In subsequent chapters I consider the meanings of photographic images (mostly based on photosensitive footage) in the era of "post-photography," when the medium stops to be seen as a reproduction of reality and

changes into “text of culture”. While reading this text, the notion of photography turns into a metaphor of reality, of memory and of a trace. Photography, thus, is still present in everyday language. We talk about “photographic precision,” “photographic memory” or we compare the process of forgetting to fading of the image. Photography grows over the reason of its invention in the 19<sup>th</sup> century. It no longer shows the reality, but characteristically represents it. That is why so many recollections of photographs might be found in literature, theatre, films, or in media art which absorbed photographic pieces.

In the book I propose three general perspectives on studies of pinhole photography: the first is inspired by Charles Sanders Peirce’s concept of semiotics, the second by Edmund Husserl’s phenomenology, and the third by Jacques Derrida’s deconstruction. Each of these approaches introduces a new insight into photography. This choice of critical view on photographic practices might seem odd. To what end, one may ask, I reach for theories that essentially overlook photography or even disregard it? That is right, Peirce recalled photography only twice, Husserl did not write about it at all, and Derrida mentioned photography only because of Roland Barthes’ ideas. Nevertheless, following in the steps of Villem Flusser, I would like to treat “the gesture of photography” analogically to “the gesture of philosophy,” as a way of recognition of the world and our presence therein. In this case my choice of philosophical paths seems accurate for understanding ontology of photography anew.

The first chapter recalls the discussion of cultural researchers (W. J. Mitchell, R. Krauss, S. Hall, I. Lorenc and others) on the complex issue of “the crisis of representation” in the 20<sup>th</sup> century philosophy of culture and its consequence for art practice. The second part is devoted to the history of *camera obscura* (my guide here is E. Renner) in the context of post-modern criticism towards “scopic regimes of modernity” (by i.a. M. Jay, S. Alpers). Three next chapters, presenting an interpretation of photographs based on philosophy by Peirce, Husserl and Derrida should be read in close relation. Peircean semiotics leads me towards analyses of relations between an image and light, Husserlian phenomenology directs me to the inquiry of time, and Derridian deconstruction introduces a discourse of photographic trace. Those three levels of reflection present photography not as “frozen” or “fixed,” but in never-ending movement, in progress. In conclusion the sign of photography, exposed in time by a ray of light in the photosensitive footage turns out to be a trace, where all three theoretical approaches meet. In the second edition of the book the chapter dedicated to archaeology of photography and some notions of Derrida’s hauntology were added, as well the introduction by Piotr Wolyński. The book was revised in comparison to the first version. Articles and internet data on pinhole photography, which were

published after 2004 were updated. In theoretical view since that time cultural history of photography, initiated by Geoffrey Batchen among others, has developed extensively also in Poland. Photography is still read through references to Peirce's semiotics, and Barthes' understanding of phenomenology, which proves that my initial idea to present photography as an exemplary case for cultural interpretation in terms of semiotics, deconstruction and phenomenology was accurate.<sup>1</sup> Pinhole photography might inevitably help understand the interplay between a human being and technologies of vision.

---

<sup>1</sup> See: G. Batchen, *Each Wild Idea*, The MIT Press, Cambridge Mass., London, England 2002, s. 142; W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987, s. 58; S. Edwards, *Photography. A very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 80; M. Michałowska, *Jak Peirce stał się teoretykiem fotografii? Kwestia indeksu*, „Studia Kulturoznawcze” 2015, nr 1(7), ss. 151-164.

