

PAULINA NOWAK

FOTOGRAFIA NA ROZDROŻACH.  
ALBERTIAŃSKI I KEPLERIAŃSKI TYP OBRAZU  
A KONCEPCJA ROLANDA BARTHES' A

*Takie są dwie drogi Fotografii. I to ja muszę wybrać:  
czy podporządkuję jej spektakl cywilizowanemu kodowi  
doskonałych iluzji, czy stanę razem z nią twarzą w twarz  
wobec nieprzejednanej rzeczywistości<sup>1</sup>.*

Roland Barthes, *Światło obrazu*

Jaki jest związek fotografii z rzeczywistością? Czy alternatywą dla opisywania fotografii przez pryzmat procesu jej powstawania jest negowanie jej realnego odniesienia, jak twierdzi Roland Barthes?

Jonathan Friday stawia nas przed podobnym wyborem, przynosi go jednak na inny poziom metodologiczny. Proponuje on opis fotografii w odniesieniu do dwóch typów reprezentacji: albertiańskiego i keplerańskiego, z których jeden zakłada przedstawienie fikcji, a drugi – rzeczywistości fizycznej. Choć możliwe jest, że typ reprezentacji wiąże się z cechami medium, ostatecznie pozostaje on jednak sprawą konwencji.

Okazuje się zatem, że można mówić o związku fotografii z rzeczywistością, nie odwołując się do technicznego procesu jej powstawania. Ma to jednak pewną cenę: związek ten staje się kwestią konwencji i przestaje być cechą fotografii decydującą o jej specyfice.

---

<sup>1</sup> R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* J. Trznadel (tł.) Warszawa 1996 s. 201.

## Dwie drogi fotografii

Zacytowanym powyżej zdaniem Roland Barthes kończy *Światło obrazu*. Dwie drogi, o których pisze autor, odnoszą się do dwóch sposobów ujmowania fotografii: jako kontynuacji malarstwa lub jako zjawiska o całkowicie odmiennej niż malarska specyfice. Czy ustawiony przez Barthes'a drogowskaz wskazuje ciągle aktualne kierunki interpretacji fotografii?

Szukając odpowiedzi na to pytanie, spróbujemy zestawić koncepcję autora *Światła obrazu* z opublikowanym w 2001 r. tekstem *Photography and Representation of Vision*<sup>2</sup>, autorstwa Jonathana Fridaya. Friday stawia nas przed z pozoru podobną alternatywą, ale sformułowaną na zupełnie innej płaszczyźnie metodologicznej.

Wcześniej jednak przypomnimy tok rozumowania Rolanda Barthes'a. Autor świadomie rezygnuje z przyjęcia jakiegokolwiek określonej perspektywy badawczej. Z jednej strony próbuje zdefiniować istotę fotografii jako takiej, odwołując się przy tym głównie do języka fenomenologii. Z drugiej natomiast ignoruje zasady fenomenologicznej metody i za punkt wyjścia swoich rozważań obiera subiektywne i emocjonalne doświadczenie fotografii z rodzinnego albumu: *Fotografii z Cieplarni*. To dość ryzykowne przejście od osobistego doświadczenia konkretnego zdjęcia do wniosków na temat fotografii jako takiej Barthes tłumaczy swoistością fotografii jako przedmiotu badań: „żywiłem nieodparte poczucie, że Fotografia ze swej istoty, jeśli tak można powiedzieć (sprzeczność w terminologii), jest tylko przyległością, poszczególnością, przygodą”<sup>3</sup>.

W *Fotografii z Cieplarni* autor odnajduje „prawdę” o swojej zmarłej matce, choć zdjęcie przedstawia ją w okresie, gdy była jeszcze dzieckiem. Na podstawie tego doświadczenia Barthes definiuje *noemat* (przedmiot myślenia) fotografii w ogóle jako „to-co-było”, czyli przedmiot, który istniał realnie w określonym czasie:

Działając po linii porządku paradoksalnego (...) pod wpływem nowego doświadczenia intensywności wywiodłem z prawdy obrazu rzeczywistość jego powstania. Stopiłem prawdę i rzeczywistość w jednym odczuciu i w nim umieściłem odtąd naturę – ducha Fotografii<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> J. Friday *Photography and the Representation of Vision* „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” Autumn 2001 Vol. 59 No. 4.

<sup>3</sup> R. Barthes, wyd. cyt. s. 36.

<sup>4</sup> Tamże, s. 131.

Barthes, odkrywając prawdę w jednym zdjęciu, uświadamia sobie, że nie mógłby jej znaleźć w żadnym obrazie malarskim, gdyż wynika ona z faktu, że odniesieniem *Fotografii z Cieplarni* jest przedmiot realny – jego matka. Doświadczenie związku tego zdjęcia z rzeczywistością jest dla autora na tyle silne i swoiste, że uznaje je za istotową cechę fotografii, odróżniającą ją od wszelkich innych typów obrazu. Jednak chwilę później filozof doświadcza cierpienia spowodowanego płaskością zdjęcia i nie-  
możnością przebicia się przez jego powierzchnię do owej prawdy – przedmiotu odniesienia:

Mogę mieć szaloną nadzieję odkrycia prawdy tylko dlatego, że noemat Zdjęcia to właśnie «to-co-było». I żyję złudzeniami, że wystarczy oczyścić powierzchnię obrazu, żeby móc dotrzeć do tego, co jest poza nim. Niestety, mogę sobie tak badać – nie odkrywam nic<sup>5</sup>.

Ten brak konsekwencji u Barthes'a krytykuje André Rouillé w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*<sup>6</sup>. Autor twierdzi, że definiowanie fotografii przez pryzmat technicznego procesu jej powstawania nie tłumaczy wcale jej epistemologii, czyli tego, jak jest ona odbierana i co reprezentuje. Rouillé dowodzi, że Barthes, próbując dotrzeć poprzez zdjęcie do istoty swojej matki, wychodzi od – istniejącego tylko wirtualnie i tylko w jego pamięci – obrazu mentalnego i to ten obraz odnosi do aktualnego obrazu fotograficznego, a nie na odwrót. Istota matki, jaką Barthes odnajduje, to zdaniem Rouillégo „hybryda łącząca małą dziewczynkę i starą kobietę, a więc coś, czego nigdy nie mógł zobaczyć ani przeżyć”<sup>7</sup>. W tym sensie *Fotografia z Cieplarni* nie odnosi się do realnej osoby, czy do konkretnego czasu. Rouillé zdaje się jednak pomijać istotny fakt: sprzeczność i paradoks stanowią właśnie sens *Światła obrazu*.

Obraz, mówi fenomenologia, jest nicością przedmiotu. Jednak w Fotografii, jak zakładam, nie chodzi tylko o nieobecność przedmiotu; to także za jednym zamachem, na równi, fakt, że ten przedmiot naprawdę istniał i że znajdował się tam, gdzie go widzę. To w tym tkwi szaleństwo<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 168–169.

<sup>6</sup> A. Rouillé *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* O. Hedemann (tł.) Kraków 2007.

<sup>7</sup> Tamże, s. 255.

<sup>8</sup> R. Barthes, wyd. cyt. s. 194–195.

Barthes dotyka tej banalnej i poruszającej zarazem prawdy, że fotografia nie mogłaby powstać bez realnego przedmiotu, nawet jeśli jej doświadczenie nie jest tożsame z doświadczaniem przedmiotu. Będąc medium, tylko pozornie stanowi ona łącznik między nami a światem. Mimo wszystko jednak sposób, w jaki fotografia powstaje, nadaje jej szczególną moc oddziaływania i nie pozwala zapomnieć o odciętej pępowinie, która w momencie otwarcia migawki połączyła negatyw z rzeczywistością. To właśnie w tym tkwi paradoks, który może prowadzić do obłądzenia, o którym pisze Barthes. Fotografia jest więc „szalona”, kiedy patrzymy na nią przez pryzmat *noematu* „to-co-było”. Może być też jednak, czemu Barthes nie przeczy, „roztropna”, gdy ignorujemy jej nieosiągalne przedmiotowe odniesienie i interpretujemy ją za pomocą kulturowego kodu, niczym malarską fikcję.

## Dwa typy obrazu

Barthes stawia nas zatem przed alternatywą. Możemy traktować fotografię jako specyficzne, „magiczne” medium, całkowicie inne niż pozostałe media wizualne, i szukać w niej śladów realnego świata. Możemy też podporządkować fotografię schematom interpretacyjnym stosowanym zwyczajowo do opisu malarstwa i odczytywać ją przez pryzmat kodów, niosących konwencjonalne znaczenia.

Tymczasem problem ten można postawić jeszcze inaczej, odrzucając zarówno charakteryzowanie fotografii z uwagi na jej techniczne właściwości (jej naturę jako medium), jak i podporządkowywanie fotografii malarstwu. Tradycyjny, oparty o rodzaj medium, sposób dzielenia sztuk wizualnych można bowiem zastąpić nowym kryterium podziału, odnoszącym się do typu obrazowej reprezentacji. Taką możliwość sugeruje Jonathan Friday w swoim eseju *Photography and Representation of Vision*. Różne typy reprezentacji wynikają, zdaniem Fridaya, z odmiennych wyobrażeń na temat natury obrazu i jego związku ze światem, które mają wpływ zarówno na sam proces twórczy, jak i odbiór sztuki. W swojej rozprawie Friday wyróżnia zatem dwa typy obrazu: zakorzeniony mocno w historii sztuki, oparty na metaforze okna, obraz albertiański i alternatywny względem niego, odwołujący się do metafory oka, obraz kepleriański.

## Obraz albertiański, czyli metafora okna

Typem obrazu, przez pryzmat którego standardowo – choć niekoniecznie świadomie – postrzegamy sztukę wizualną, jest – zdaniem Jonathana Fridaya – obraz albertiański. Stanowi on pewne wyobrażenie o obrazowej reprezentacji, którego źródeł można doszukać się w traktacie *O malarstwie*<sup>9</sup>. Istotne jest przy tym zaznaczenie, że opisany przez niego model nie jest wiernym odzwierciedleniem też Albertiego, a w niektórych istotnych aspektach jest nawet niezgodny z intencjami myśliciela.

Zasadniczą cechą obrazu albertiańskiego jest, wedle tej wykładni, geometryczna definicja płaszczyzny obrazowej. Zdefiniowanie obrazu jako przecięcia piramidy widzenia zakłada, że oko widza, będące wierzchołkiem piramidy, znajduje się przed obrazem, za obrazem natomiast rozciąga się reprezentowany świat. Takie ujęcie sugeruje istnienie dystansu między przestrzenią widza a przestrzenią reprezentacji, które odcięte są od siebie płaszczyzną obrazu. Friday przywołuje Albertiański opis tworzenia obrazu, wykorzystujący metaforę okna ukazującego pewną historię. Ową historią nie jest po prostu widziana rzeczywistość, lecz rzeczywistość skonceptualizowana, idea lub opowieść, otrzymane dzięki zastosowaniu odpowiedniej kompozycji, czyli takiego układu elementów, który oddaje znaczące relacje między nimi i tworzy z nich pewną całość. W tym sensie obraz może pełnić funkcję analogiczną do języka, to jest wyrażać pewne intencjonalne treści.

Jeśli postrzegamy sztukę zgodnie z opisywanym modelem, zakładamy, mniej lub bardziej świadomie, że tym, co ona reprezentuje, jest jakaś rzeczywistość intencjonalna, oglądana przez nas „jak gdyby przez okno”. Rzeczywistość, którą widzimy, patrząc na obraz, nie jest jednak autentycznym widokiem, lecz przedstawieniem bytowo różnym od świata rozciągającego się poza nim. Jak pisze Michał Paweł Markowski, konsekwencje połączenia teorii perspektywy z metaforą okna są następujące:

(...) granica pojawiająca się między okiem widza a skonstruowanym przez niego przedstawieniem dzieli świat – do tej pory niepodzielny – na dwie nieprzystające do siebie części. Ten, kto widzi, oddalił się bezpowrotnie od tego, co widziane, a okno, które miało służyć zbliżeniu, zmieniło się w ścianę izolującą człowieka od świata widzianego<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> L.B. Alberti *O malarstwie* M. Rzepińska, L. Winniczuk (tł.) [w:] *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów cz. 1 t. I Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 J.* Białostocki (wybór, oprac.) Warszawa 1978.

<sup>10</sup> M.P. Markowski *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza* Gdańsk 1999 s. 147.

Obraz albertiański, wbrew pozornej realistyczności, stanowi więc konstrukt umysłu, przedstawienie, którego związek ze światem zewnętrznym jest czysto konwencjonalny.

## Fotografia jako obraz albertiański

Model albertiański może być jawnym lub (częściej) ukrytym kontekstem interpretacji fotografii. Z pierwszą sytuacją spotykamy się na przykład w opublikowanym w 1980 roku artykule Joela Snydera pod tytułem *Picturing Vision*<sup>11</sup>. Autor tekstu przekonuje, że reguły obrazu albertiańskiego wywarły zasadniczy wpływ na kształt dzisiejszej fotografii. Jak się dowiadujemy, w początkowym okresie istnienia *camera obscura*, kiedy filozofowie przyrody wykorzystywali ją do badań astronomicznych i studiów nad perspektywą, dla artystów narzędzie to było nieistotne. Dopiero gdy renesansowi twórcy z Albertim na czele sformułowali zasady perspektywy linearnej i realistycznego obrazowania, dostrzeżono wartość owego urządzenia. Snyder twierdzi, że wbrew powszechnym mniemaniom, problemem, który zajmował spadkobierców renesansu, nie było stworzenie obrazów wyglądających jak wizerunki z *camera obscura*, lecz odwrotnie – dostosowanie budowy i działania *camera* do nowożytnego typu obrazowania:

*Camera obscura* nie stanowi naukowej bazy, potwierdzenia dla schematów i zasad wynalezionych przez malarzy w celu tworzenia realistycznych obrazów. Przeciwnie, reprezentuje ona wcielenie tych schematów w narzędzie, które było projektowane i budowane, w wielkich trudach i przez długi wycinek czasu, po to, by pomóc malarzom i rysownikom w produkcji określonego typu obrazów<sup>12</sup>.

Fotografie nie reprezentują więc, zdaniem autora, wiernie rzeczywistości. Są natomiast zgodne z kształtowanymi od renesansu zasadami obrazowej reprezentacji. Owe zasady, najpełniej wyrażone przez Albertiego, opierają się na założeniu o obrazowej naturze samej percepcji. Percepcja jest tu rozumiana jako zainicjowany przez bodźce wzrokowe proces konstruowania obrazów, w którym większą rolę niż zmysły odgrywają rozum i wyobraźnia. Alberti nauczył nas, twierdzi Snyder, że „przed-

---

<sup>11</sup> J. Snyder *Picturing Vision* „Critical Inquiry” Spring 1980 Vol. 6 No. 3.

<sup>12</sup> Tamże, s. 511 (tł. własne).

miot widzialny”, przenoszony przez artystę na płótno, jest zawsze pewną konstrukcją, a nie czystym wrażeniem. To dlatego, zdaniem autora, kiedy przypisujemy fotografiom szczególną realistyczność, nie dziwi nas fakt, że pod wieloma względami różnią się one od postrzeżeń, tak samo jak nie dziwią nas różne konwencje przedstawiania i fikcyjne odniesienia obecne w malarstwie realistycznym.

## Obraz keplerański, czyli metafora oka

Wróćmy do artykułu Fridaya. Alternatywą dla negującego bezpośredni związek dzieła sztuki ze światem obrazu albertiańskiego jest, według autora, obraz keplerański. Stanowi on pewną ideę obrazowej reprezentacji, którą można stworzyć w oparciu o studia nad budową oka prowadzone na przełomie XVI i XVII wieku przez niemieckiego badacza Johanesa Keplera. Choć nie stworzył on żadnej szczególnej teorii obrazu, w swoich badaniach nad optyką, powiązanych z doświadczeniami z *camera obscura*, udowodnił jednak, że oko jest narzędziem, w którym powstają obrazy z wpadających do niego porcji światła i że obrazy te są zdeformowane w wyniku zakrzywienia powierzchni siatkówki.

Aby zrozumieć istotę różnicy między obrazem albertiańskim a keplerańskim, powróćmy do wyobrażenia pola widzenia jako piramidy. Jeśli obraz albertiański stanowi przecięcie tej piramidy, to obraz keplerański znajduje się na jej wierzchołku, czyli w oku artysty. Reprezentuje on zatem widzenie rzeczywistości z uwzględnieniem sposobu tego widzenia. Jest to obraz, którego metaforycznym odpowiednikiem jest wizerunek powstający na siatkówce oka, kiedy patrzymy na świat.

Przypomnijmy, że w odniesieniu do typu albertiańskiego również była mowa o pewnym obrazie, który w wyniku percepcji powstaje w umyśle artysty. Efektem końcowym procesu twórczego był jednak obraz stanowiący przetworzoną przez umysł konstrukcję, rzutowaną na powierzchnię płótna za pomocą zasad perspektywy. Obraz keplerański jest w tym sensie o jeden stopień mniej przetworzony. Nie jest więc konstrukcją czy ideą stworzoną przez umysł na podstawie doświadczenia wzrokowego i przeniesioną na widzialny obraz, lecz zapisem samego doświadczenia (co nie znaczy, że doświadczenie to jest „czyste” i pozbawione jakiegokolwiek struktury). W konsekwencji różny jest przedmiot reprezentacji w dwóch typach obrazu:

Podczas gdy rama obrazu albertiańskiego ujmuje fikcyjny bądź przeobrażony przez wyobraźnię świat, rama obrazu keplerańskiego reprezentuje ramę pola wzrokowego i w związku z tym ujmuje reprezentację świata widzianego lub prościej: reprezentację widzenia<sup>13</sup>.

Fakt, że obraz keplerański nie reprezentuje świata fikcyjnego, nie oznacza wcale, że pokazuje on świat taki, jaki jest *sam w sobie*. Reprezentuje natomiast doświadczenie świata, czyli świat taki, jaki jawi się podmiotowi. Nie zmienia to jednak tego, że za przyczynę owego doświadczenia uznać można, oprócz działania samej optyki oka, zewnętrzną rzeczywistość. W modelu keplerańskim powstały w oku obraz rozumiany jest zatem jako wynik pewnej interakcji między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne.

## Fotografia jako obraz keplerański

Jonathan Friday jako przykłady obrazów keplerańskich wymienia płótna surrealistów i impresjonistów, którzy ukazywali doświadczenie rzeczywistości, zniekształcone przez patrzący na świat podmiot. Szczególnie dobrze, zdaniem autora, model ten stosuje się jednak do opisu fotografii. Wynika to częściowo z konwencji, a częściowo z istnienia analogii między okiem a *camera obscura*. Określeniu fotografii jako obrazu keplerańskiego sprzyjają zatem, choć tego nie warunkują, już same jej właściwości jako medium:

Tak jak albertiański malarz reprezentuje analogiczny, ale różny od realnego świat, tak mechanizmy optyczne, na przykład oczy czy *camera obscura*, reprezentują jeden jedyny realny świat, lecz czynią to w sposób koniecznie (choć wymiennie) zniekształcający albo wręcz odbiegający od tego, jakie rzeczy są w rzeczywistości<sup>14</sup>.

To, że fotografie przedstawiają rzeczywisty świat, jest – jak wskazaliśmy – bardzo ważnym elementem keplerańskiego modelu. Równie istotne jest jednak to, że reprezentują one świat zawsze w jakiś sposób i to właśnie sposób reprezentacji jest przestrzenią intencjonalności w fotografii:

---

<sup>13</sup> J. Friday, wyd. cyt. s. 353 (tł. własne).

<sup>14</sup> Tamże, s. 355.



Obraz keplerański nie reprezentuje tylko widzenia; czyni to wraz z manierą widzenia – sposobem, w jaki świat jest reprezentowany jako widziany. Reprezentacja widzenia neutralnego obserwatora albo surrealistyczna reprezentacja niespójnego widzenia czy impresjonistyczna reprezentacja złożona z barwnych wariacji konstytuują pewne perspektywy wizualne czy też sposoby formowania widzenia świata<sup>15</sup>.

Zamiast *perspektywy geometrycznej* mamy tu do czynienia z pojęciem *perspektywy wizualnej*, odnoszącej się do sposobu, w jaki doświadczenie wizualne organizowane jest w przedstawienie rzeczywistości. Fotografia jest – zdaniem Fridaya – obrazem, którego najbardziej charakterystyczną *perspektywą wizualną* jest *perspektywa ekspresyjna*, odpowiadająca dwom rodzajom percepcji. Pierwsza to taka, w której świat ujmowany jest przez pryzmat psychicznego nastawienia osoby patrzącej. Druga wynika z właściwości samej oglądanej rzeczywistości, wywołującej w obserwatorze jakiś nastrój. Tym, co decyduje o specyfice fotografii, jest – zdaniem Fridaya – właśnie niezwykle szeroki zakres i subtelność perspektyw ekspresyjnych, którymi fotografia jest w stanie operować.

## Kwestia interpretacji

Spróbujmy teraz odnieść omawiane modele obrazów do konkretnych zjawisk w fotografii. Jeśli na przykład przyjrzymy się powojennej fotografii francuskiej, możemy dojść do wniosku, że realizuje ona założenia obrazu albertiańskiego. Peter Hamilton, autor tekstu *Representing The Social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography*<sup>16</sup>, wskazuje, że fotografowie tacy jak Doisneau, Ronis, Cartier-Bresson, Charbonnier i inni tworzyli swoje zdjęcia reportażowe w ramach paradygmatu humanistycznego, dając wyraz pewnym założeniom i celom, a konkretniej: odbudowaniu tożsamości narodowej i społecznej w powojennej Francji. Najczęściej fotografowali więc codzienne życie tzw. *classe populaire* oraz skupiali się na kwestiach społecznych i solidarnościowych. Do fotografowanych zdarzeń i postaci podchodzili z empatią, ukazując je w anegdotyczny i niwelujący dystans sposób. Ważną rolę odgrywała też konsekwentnie utrzymywana monochromatyczność.

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 358.

<sup>16</sup> P. Hamilton *Representing the Social: France and Frenchness in Post-war Humanist Photography* [w:] *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* S. Hall (red.) London 1997.

Te wszystkie elementy konstituowały, zdaniem Hamiltona, paradygmat humanistyczny i nadawały charakterystyczny wspólny ton fotografiom reportażowym tworzonym we Francji w latach 1945–1960. Dla nas istotne jest jednak to, że zdjęcia te zdają się reprezentować nie tyle rzeczywistą Francję, co określone jej wyobrażenie, pewne „humanistyczne” idee, które nie dokumentowały, lecz konstruowały nową rzeczywistość. Szczególnie wyraźnie potwierdza to cykl fotografii przedstawiających całujące się pary, stworzony przez Roberta Doisneau dla magazynu „Life”. Szanując prywatność zwykłych ludzi, fotograf zatrudnił do projektu aktorów, którzy pozowali na tle znanych paryskich zakątków, kreując i podtrzymując obraz Francji jako kraju romantycznej, beztrudnej miłości, mimo iż uliczne manifestowanie uczuć nie było jeszcze wówczas powszechnie akceptowane. Nawet jeśli większość pozostałych fotografii francuskich reportażystów nie była inscenizowana, to cechuje je podobna, „humanistyczna” zawartość ideowa.

Z drugiej strony Cartier-Bresson, jeden z tworców w opisywanym paradygmacie fotografów, twierdził, że uchwytując rzeczywistość w odpowiednim, „decydującym momencie”, dajemy wyraz jej głębokiej strukturze czy istocie. Można by zatem powiedzieć, że dla Bressona znaczenie fotografii nie było sprawą konwencji, wcielenia w obraz idei, lecz kwestią dostrzeżenia i uchwycenia sensu wyłaniającego się z chaosu rzeczywistego świata.

To właśnie żyjąc, odkrywamy siebie w tym samym czasie, kiedy odkrywamy świat zewnętrzny. On nas kształtuje, a my możemy działać również na niego. Nastąpić musi pewien rodzaj równowagi między tymi dwoma światami, wewnętrznym i zewnętrznym, które w stałym dialogu tworzą jeden świat i to o tym świecie trzeba informować<sup>17</sup>.

Pisząc te słowa, Bresson formułował koncepcję fotografii bliższą obrazowi keplerańskiemu niż albertiańskiemu. Zakładał on bowiem, że specyfika i wartość fotografii leżą właśnie w jej otwarciu na świat zewnętrzny i w konfrontowaniu tego świata, w całej jego czasowej i przestrzennej rozciągłości, z natychmiastowo porządkującym, wychwytyjącym sens spojrzeniem fotografa.

Jak widać, kiedy mamy do czynienia z konkretnymi fotografiami, kwestia ich zaklasyfikowania w ramach koncepcji Fridaya nie jest jednoznaczna. Trudno jednak traktować to jako zarzut, gdyż sam Friday wpro-

---

<sup>17</sup> H. Cartier-Bresson *Decydujący moment* „Format – Pismo Artystyczne” 2005 nr 46 (1–2) s. 4.

wadza rozróżnienie między owymi typami obrazów, rozumianymi jako abstrakcyjne koncepcje, a rzeczywistymi sposobami obrazowania. O ile więc obrazy albertiańskie i keplerańskie są klarowne jako pewne typy idealne, o tyle rzeczywiste sposoby obrazowania nie są prawie nigdy, zdaniem Fridaya, czysto albertiańskie lub keplerańskie.

## Drogowskazy

Wróćmy jednak do punktu wyjścia naszych rozważań. Tym, co łączy *Światło obrazu* Barthes'a i artykuł Fridaya, jest próba odpowiedzi na pytanie o specyfikę fotografii. Próba znalezienia języka, w którym można by ująć jej wyjątkowość, co do której obaj autorzy zdają się nie mieć wątpliwości. Znalezienie takiego języka w obrębie istniejących dyskursów o sztuce nie jest jednak łatwe. Dlatego właśnie Barthes mówi o fotografii językiem „fenomenologii dosyć nieokreślonej, swobodnej, a nawet cynicznej”<sup>18</sup>, jak ją sam nazywa, wprowadzając postulat stworzenia osobnej nauki o każdym przedmiocie, nauki, która swe założenia i metodę dostosowywałaby do badanego przedmiotu. To podejście do fotografii kontrastuje on z badaniem, które podporządkowuje swój przedmiot metodzie, zatracając przez to jego specyfikę (mówienie o fotografii językiem malarstwa). Rozwiązanie to narażone jest jednak na krytykę, gdy spogląda się na nie przez pryzmat nauki o sztuce, lub lekceważenie, gdy umieszcza się je poza głównym dyskursem, w przestrzeni zarezerwowanej dla literatury.

Jonathan Friday próbuje z kolei znaleźć rozwiązanie, które pozwoliłoby ująć specyfikę fotografii poprzez wprowadzenie nowych rozróżnień w obrębie istniejącego dyskursu. Buduje on enklawę dla fotografii, wyróżniając omówione w tym artykule dwa typy obrazu i znajdując dla niej szczególne miejsce wśród zjawisk sztuki odpowiadających koncepcji obrazów keplerańskich. Rozwiązanie Fridaya, choć ciekawe, może jednak pozostawiać niedosyt. Odniesienie obrazów keplerańskich do rzeczywistości jest bowiem sprawą metafory, założenia, a niekoniecznie fizycznego, kauzalnego związku. Co za tym idzie można mówić o nim tak w kontekście fotografii, jak i obrazów impresjonistycznych czy surrealistycznych, które Friday także uznaje za przykłady obrazów keplerańskich. Różnica między nimi okazuje się być tylko różnicą stopnia ekspresywności, a nie różnicą jakościową. Można zatem powiedzieć, że choć

---

<sup>18</sup> R. Barthes, wyd. cyt. s. 36.

koncepcja Fridaya omija paradoksy fotografii, w których (z niemalą przyjemnością zapewne) zanurzył się Barthes, to płaci za to pewną cenę. Fotografia zyskuje bowiem bezpieczne miejsce w świecie sztuki jako wcielenie pewnego typu obrazowej reprezentacji, ale zostaje tym samym ostatecznie oderwana od „ziemi”. Okazuje się, że ta jej właściwość, która kiedyś przyprawiła Barthes’a o „oblęd” i skłoniła go do napisania *Światła obrazu*, została skonwencjonalizowana i zasymilowana do tego stopnia, że nie pozostał w niej ślad dawnego szaleństwa. Znaleźliśmy się zatem w sytuacji, w której możemy mówić o fotografii językiem sztuki, ale opisywana w ten sposób fotografia nie jest już tą fotografią, o której pisał Barthes.

### Photography at the Crossroads.

#### Albertian and Keplerian Pictures in the Context of Roland Barthes’ Conception of Photography

What is the connection between photography and reality? Do we have to choose between describing photography in terms of the process of its production or questioning its reference to reality, as Barthes argues?

Jonathan Friday suggests a similar alternative, which is however constructed on a different methodological level. He argues that photography can be described on the basis of two types of representation: Albertian and Keplerian. First one refers to a fictional world, whereas the other one refers to reality. While it is possible that a type of representation is connected with properties of a medium, eventually it remains a matter of convention.

It turns out then that it is possible to speak about the relation between photography and the world without referring to the mechanical process of its production. This however comes at a price: as the discussed relation becomes conventional it ceases to constitute a specific character of photography.

*Paulina Nowak* – e-mail: paulina.anna.nowak@gmail.com