

## Fotografia jako obraz znaczący

„Niepewność przedstawienia” Marianny Michałowskiej - to praca traktującą o fotografii, jednak w inny sposób, niż można by się spodziewać we współczesnym świecie zdominowanym przez obrazy, a szczególnie w dobie obrazów spreparowanych komputerowo na potrzeby konsumenta produktów medialnych. Michałowska, podczas jak dotychczas kilkuletniej współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Poznaniu zapoznała się z przeżywającą obecnie renesans fotografią otworkową (inaczej zwaną fotografią bezobiektywową lub *pinhole photography*<sup>1</sup>). Jej wiedza sprawiła, że za innymi teoretykami fotografii, m.in. za Vilemem Flusserem, zaczęła na nią patrzeć nie jak na przejaw „nostalgicznej tęsknoty za czasami, kiedy fotografię nazywano jeszcze <<obrazem prawdziwym>>”<sup>2</sup>, ale jako na obszar, w którym, dzięki możliwości ominięcia przynajmniej niektórych pułapek technologii, otwiera się przed artystą przestrzeń wolności wytwarzania i komunikowania znaczeń kulturowych. Autorka twierdzi, że dzięki niepewności co do ostatecznego rezultatu swojej pracy fotograf prowadzi nieustanną grę z maszyną, inwencja twórcza gra tu z przypadkiem<sup>3</sup>.

Należy przyznać, że analiza fotografii dokonana przez Michałowską jest analizą odważną, łączącą rzadko spotykane w tej dziedzinie perspektywy. Trzy wątki przewodnie „Niepewności”, jakimi są: światło, czas i ślad, badaczka ujmuje z perspektyw: semiotyki Charlesa Sandersa Peirce’a, fenomenologii Edmunda Husserla i neofenomenologii Jacques’a Derridy. Jej sposób refleksji nad obrazem fotograficznym jest o tyle dodatkowo cenny na polskim rynku wydawniczym, że jak dotychczas uboga polska literatura przedmiotu opiera się w przeważającej mierze na klasycznych pozycjach Rolada Barthesa „Światło obrazu”<sup>4</sup> i Susan Sontag „O fotografii”<sup>5</sup>, z pominięciem współczesnej francuskiej i anglo-amerykańskiej analiz, choćby Martina Jaya, Johna Tagga czy Allana Sekuli.

Michałowska traktuje fotografię otworkową jako modelowy rodzaj fotografii, jako fotografię „czystsza” od innych, obecnie funkcjonujących powszechnie jej odmian, a zatem bardziej przydatną przy analizie specyfiki fotografii jako takiej. Autorka nie przygląda się tu poszczególnym sposobom wykorzystywania fotografii, jej rolom reklamowym czy informacyjnym, ale raczej jej wyjątkowemu związkowi z rzeczywistością, związkowi niejednoznacznemu i już od czasu jej pojawienia się ewokującego nadal nieustające dyskusje.

Na pytanie, czy fotografia przedstawia fragment z rzeczywistości, tzn. zdaje z niego relację, czy reprezentuje, zastępuje coś z rzeczywistości, czy też może brak jej określonego odniesienia w obiektywnej rzeczywistości, teoretycy fotografii nadal nie są w stanie jednoznacznie odpowiedzieć<sup>6</sup>. Przyzwyczajenie do traktowania fotografii jako lustra rzeczywistości (jak określał obraz fotograficzny jeszcze Baudelaire) czy też okna na rzeczywistość, nie jest argumentem na rzecz prawdziwości przedstawienia fotograficznego. Współcześnie wskazuje się na fakt, że znaczenia (tak słów, jak i obrazów) nie są stałe, że nie są one wiecznymi ideami, ale historycznymi konstruktami funkcjonującymi w określonym

<sup>1</sup> Technika ta oparta jest na znanym już od starożytności zjawisku powstawaniu odwróconego obrazu zewnątrz w zaciemnianym pojemniku, w którym wykonany został niewielki otwór, przez który wpada wiązka światła.

<sup>2</sup> M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004, s.10.

<sup>3</sup> Ibidem, s.12.

<sup>4</sup> Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. S. Sikora, KR, Warszawa 1996.

<sup>5</sup> Por. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAiF, Warszawa 1986.

<sup>6</sup> Michałowska, op.cit., s.21-28.

kontekście społeczno-kulturowym. Powstaje zatem pytanie, czy można analizować związek z rzeczywistością fotografii abstrahując od sposobów jej wykorzystywania, funkcjonowania w kontekście kulturowo-społecznym. Michałowska odpowiada na nie twierdząco, wyrażając przekonanie, że jest to możliwe dzięki powrotowi do źródeł fotografii, do jednej z jej pierwszych, niedoskonałych jeszcze pod względem technicznym postaci, tj. do fotografii otworkowej. Jej zdaniem niedoskonałość techniczna fotografii otworkowej sprawia, że wymyka się ona dyskursom władzy, w tym też władzy wzroku, mody i pieniądza, przez co pozostaje niesfunkcjonalizowana i daje nam możliwość odczucia bezpośredniej (nie)obecności.

Badaczka jest zdania, że fotografia otworkowa wymyka się „programowi kamery”, definiowanemu przez jednooczną, porządkującą perspektywę zakorzenioną jeszcze w renesansowym pragnieniu umieszczenia świata na abstrakcyjnej, dwuwymiarowej płaszczyźnie, poddawanej analizom i obliczeniom. Działając zgodnie z programem, kamera występuje jako narzędzie badawcze, jako klucz do poznania i opanowania świata – postawienia go do raportu przed rozumem ludzkim<sup>7</sup>. Natomiast fotografia otworkowa, jak twierdzi autorka, będąc wynikiem „gry tworzenia”, opartej na sztuczkach, którymi można oszukać *apparatus*, ukazuje analogię obrazu i rzeczywistości, analogię na płaszczyźnie czasu i światła. Na tym przekonaniu opiera ona swoją próbę restytucji aury, śladu obecności rzeczywistości w fotografii.

Dla W. Beniamina pojawienie się fotografii znamionowało początek znaczącego przewartościowania, przeredagowania zasadniczych sposobów opisu i odbioru dzieła sztuki. Zanik aury spowodowany możliwością nieskończonego kopiowania sprawia, że zaczęto przyznawać znacznie mniejszą wartość nie tylko oryginałowi, ale także dziełu sztuki w ogólności. Fotografia była pierwszą techniką dającą taką możliwość powielania jej efektów w sposób powtarzalny. Następne powtarzalne techniki nasilały tylko efekt standardowości, powtarzalności i monotonii otaczającego nas świata. Zanik aury był niewątpliwie jednym z czynników, które doprowadziły do zaniku magii, tzn. magiczności świata naszego doświadczenia. Zamierzony jako odsłaniający nagą rzeczywistość obraz fotograficzny jest pozbawiony aury, desakralizuje rzeczywistość<sup>8</sup>, jest pornograficzny, jak powiedziałby S. Žižek<sup>9</sup>. Pornograficzność obrazu fotograficznego realizującego program kamery polega przede wszystkim na tym, że przedmiot przedstawiony na obrazie jest nagi i patrzy prosto do kamery (jak aktorka w filmie porno w chwili „ekstazy”), tym samym uniemożliwiając nam spojrzenie na niego z ukosa, z punktu, z którego nie może on oddać nam naszego spojrzenia<sup>10</sup>, w którym jest nie tylko jego powierzchniowy wizerunek, ale także pewien nieprzedstawialny sens. Brak możliwości spojrzenia na to, co przedstawiane z punktu, z którego to, co przedstawiane nie może samo spojrzeć na nas w taki sposób, byśmy mu nie mogli odwzajemnić spojrzenia, byśmy nie mogli zawłaszczyć go wzrokiem, obedrzeć go z tego, co jego własne, a fundujące go w jego byciu i sensie, odbiera obrazowi aurę, tajemniczą „plamę” wymagającą spojrzenia z ukosa<sup>11</sup>, a nadającą sens takiemu ujeciu. To, co nieprzedstawialne, a z czego obraz pornograficzny obdiera reprezentowany obiekt, to obecność, ku której można wskazywać tylko za pomocą niedopowiedzenia. Ażeby ją odzyskać, trzeba pornograficzny obraz fotograficzny zastąpić obrazem nostalgicznym<sup>12</sup>. Zdaniem więc Michałowskiej w praktyce fotograficznej należałoby obraz wykonany aparatem fotograficznym realizującym

<sup>7</sup> Michałowska, op.cit., s.69-71.

<sup>8</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikora, w: W Benjamin, *Anioł historii*, oprac. H. Ormowski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996, 226-227.

<sup>9</sup> S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Mariański, KR, Warszawa 2003, s.166-168.

<sup>10</sup> Ibidem, s.167.

<sup>11</sup> Ibidem, s.166.

<sup>12</sup> Ibidem, s.169.

„program kamery”<sup>13</sup> zastąpić obrazem wykonanym za pomocą *kamera obskura*, by odzyskać ową aurę.

Autorka podejmuje więc próbę rehabilitacji fotografii, stara się dowieść, że fotografia fotochemiczna nie zamyka się w wąskich ramach społecznego jej funkcjonowania jako medium komunikacji i ideologii, ale sięga ku niezracjonalizowanej rzeczywistości, ku obecności tego, co jest, ku oryginałowi.

Trzeba tu jednak zauważyć, że przekonanie, iż fotografia otworkowa wymyka się programowi kamery nie jest takie oczywiste. Obraz powstały w ciemni optycznej również jest obrazem jednoocznym, powstałym dzięki tym samym procesom optycznym, chemicznym i technicznym, co obraz wykonany za pomocą bardziej skomplikowanych aparatów, jest on tylko mniej wyraźny. Skoro zatem zasadnicze techniczne wytyczne fotografii otworkowej są tożsame z technicznymi wytycznymi innych form fotografii, to albo musimy przyznać, że w każdej fotografii jest odnajdywany uobecniający się ślad bycia, albo że fotografia otworkowa nie wskazuje nigdzie poza swoją powierzchnie zapisaną tekstem kultury rozumu ludzkiego. Możliwe, że fotografia otworkowa wywołuje wrażenie odsyłania poza jej powierzchnię, ze względu na swoją techniczną niedoskonałość, w związku z przyjmowaniem w niej niestandardowej perspektywy i uzyskiwaniem przez nią zamazanych kształtów. Powstawanie wrażenia tego typu może jednak zostać wyjaśnione skojarzeniami z czasem, gdy fotografia dopiero powstała a ludzie jeszcze wierzyli w przedstawialność rzeczywistości tak w języku, jak i za pomocą obrazu.

Michałowska wierzy, że fotografia otworkowa „rehabilituje” fotografię, bo przywraca ona powiew aury i wnosi przeczucie świata spoza percepcji człowieka – co niekoniecznie musi oznaczać świata przedstawionego obiektywnie, ile raczej świata żyjącego, patrzącego czy odczuwającego poza kategoriami rozumu i wzroku człowieka. Ta wiara wydaje się jednak wyrazem nostalgicznego i nierealizowalnego we współczesnym świecie, w świecie, w którym wszystkie symbole, w tym obrazy i słowa, dryfują nie zakotwiczone na powierzchni komunikacji społecznej. W świecie postmodernistycznym pragnienie restytucji miejsca, w którym przejawia się obecność, choćby poprzez ślad swojej nieobecności, wydaje się pragnieniem nostalgicznym. Na to nostalgiczne pragnienie faktycznie zdaje się odpowiadać fotografia otworkowa. Z tego też powodu można uznać fotografię otworkową za nostalgiczną, jednak w innym, niż sugerowany przez Michałowską sensie. Nostalgiczność obrazu z *kamery obskury* polegałby raczej na wyrazie naszej tęsknoty za utraconą wiarą w bezpośrednią obecność, niż na jej wskazywaniu tejże obecności. To odbiorcy fotografii otworkowej wpisują w nią swoją tęsknotę za utraconą wiarą w możliwość źródłowego odniesienia naszych przedstawień do rzeczywistości. Tęsknotę i nostalgię, których w samym obrazie nie ma.

Michałowska zauważa wprawdzie, że fotografia jest efektem działania konwencji kulturowej lub praktyki społecznej, wyrażając przekonanie o dwoistym charakterze fotografii, materialnym i symbolicznym. Proces semiozy, produkcji znaczeń funkcjonuje - jej zdaniem - także na materialnej tkance fotograficznej, w wyniku czego znaczenie obrazu fotograficznego stanowi splot znaczenia indeksalnego obrazu z jego znaczeniem symbolicznym<sup>14</sup>.

Trzeba jednak pamiętać, że w obszarze refleksji przywoływanego przez Michałowską Ch. Peirce’a, przekonanie o „dotykaniu” świata za pośrednictwem znaków, symboli jest tylko założone, że ślad, który rzeczywistość rzekomo zostawia w symbolu to tylko przedmiot wiary. Na gruncie semiotyki Peirce’a ów „Idealny Pierwszy”, czyli przedmiot bezpośredniego doświadczenia rozpoczynający proces poznania i semiozy jest nieosiągalny, niepoznawalny. Jako niepoznawalny i nienazywalny może on zmanifestować się w pełni tylko w

<sup>13</sup> M. Michałowska, op.cit., s.95.

<sup>14</sup> N Houser, Ch. Kloesel (red.), *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 1 (1867-1893), Indiana University Press, Bloomington (Indianapolis) 1992, s. 20-21.

nieograniczonej i niekontrolowanej wielości i różnorodności<sup>15</sup>, czyli na końcu procesu poznawania i nazywania świata, a nie na jego początku. Chociaż Peirce postuluje doświadczalny początek poznania, to określa każde poznanie jako poznanie nieintuicyjne, jako zdeterminowane poprzednim poznaniem, a uznając, że prawdopodobnie początek procesu poznawczego jest intuicyjny, to określa go jako niepoznawalny<sup>16</sup>. Jego zdaniem tylko to, co ma charakter racjonalny jest poznawalne. Doświadczenie bezpośrednio rozplywa się zatem w nieskończonym szeregu interpretacji, stanowiąc jedynie postulowany punkt, na który można się powołać chcąc zapewnić stabilność naszym interpretacjom, tj. komunikacji społecznej.

Skoro zatem nie możemy ani pojąć, ani tym bardziej wyrazić tego, co „Idealnie Pierwsze”, to również nie wiadomo, w jaki sposób rozpoczyna on proces semiozy, w jaki sposób warunkuje język i nasze poznanie, w jaki sposób zostawia on swój ślad w symbolu. Nie wiadomo wówczas, ani *co* tak naprawdę poznajemy, ani *o czym* tak naprawdę mówimy, bo pozostajemy w płaszczyźnie komunikacyjnej bez odniesienia do rzeczywistości pozajęzykowej, do bezpośredniej, pierwotnej obecności. Realne, faktyczne istnienie takiego odniesienia nie wydaje się jednak Peirce’owi konieczne. Konieczną jest natomiast wiara w istnienie tego odniesienia. Wierząc we wspólny punkt odniesienia nie musimy go uzasadniać, by mógł służyć on jako podstawa porozumienia. Potrzebny jest tylko konsensus społeczny, co do bazy poznania, by wierzyć w prawdziwość jego efektów. Taka wiara jednak daje tylko wrażenie ukorzenia systemu symbolicznego w bezpośredniej obecności rzeczywistości, samego ukorzenia nie zapewniając - a bez owego ukorzenia systemu symbolicznego w założonej, postulowanej bezpośredniej obecności rzeczywistości, pozostaje nam przyznać, że system ten swobodnie dryfuje w przestrzeni komunikacyjnej, nie będąc z konieczności nośnikiem jakiegokolwiek śladu tego, co bezpośrednio (nie)obecne. Zatem ani słowo, ani obraz nie wskazują poza siebie, jak chciałby tego Michałowska, a jedynie odsyłają do swoich kolejnych interpretatorów w nieskończonym się procesie semiozy, tzn. do kolejnych słów i obrazów.

Michałowska jednak wierzy w ślad obecny w fotografii, ślad (nie)obecności, który odsyła nas ku nigdy nie złapanemu „teraz”, ku „teraz” wiecznie minionemu. Można odnieść wrażenie, że Michałowska *chciałaby*, by coś wskazywało ku źródłowej obecności i to pragnienie wpisuje w tekst, w znaczenie fotografii. Obecność tego pragnienia jest wynikiem niechęci do „sprowadzenia” sztuki do poziomu rzemiosła i techniki funkcjonujących w ramach i w imieniu pewnej określonej praktyki społecznej. Mając jednak na uwadze myśl wyrażoną przez J. Tagga, że specyficzna relacja między prefotograficznym zdarzeniem a obrazem fotograficznym konstruowana jest poprzez techniczne, kulturowe i historyczne procesy, że reprezentacją fotograficzną rządzi ideologia, że jej znaczenia są wytwarzane w praktyce historyczno-społecznej, zaś cele są każdorazowo określone w zależności od kontekstu<sup>17</sup>, powinniśmy być ostrożni przy próbach restytucji jakiegokolwiek systemu metafizycznego za pomocą tej dziedziny sztuki. Autorka, co ciekawe, sama wskazuje na J. Tagga jako na jednego z bardziej interesujących współczesnych teoretyków fotografii, sama jednak nie ustosunkowuje się w żaden sposób do możliwego do sformowania na gruncie jego

---

<sup>15</sup>Ch. S. Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, (w:) Ch. Hartshorne and P. Weiss (red.), *Principles of Philosophy*, vol. I, Harvard University Press, Cambridge 1931, (1)302-(1)303.

<sup>16</sup> Co ciekawe, aby uniknąć istnienia niepoznawalnego początku poznania, Peirce stwierdza, że istnieje tylko takie poznanie, które samo jest poznawalne. Tym sposobem, choć jedną stroną twarzy uznaje istnienie niepoznawalnego poznania, drugą temu istnieniu przeczy. – Por. Ch. S. Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, (w:) Ch. Hartshorne and P. Weiss (red.) vol. V, *Pragmatism and Pragmaticism*, vol. V., Cambridge, Harvard University Press, 1934, (5)262.

<sup>17</sup> J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s.188.

refleksji zarzutu względem własnego sposobu przedstawienia fotografii, przestrzeni dającej oparcie możliwości odbudowania metafizyki.

Książka Michałowskiej jest jednak pozycją ważną, bo stanowi pogłębione studium znaczenia i statusu fotografii zasługujące na uwagę między innymi dzięki niestandardowemu podejściu do zjawiska fotografii, traktowaniu jej jako specyficznego splotu rzeczywistości (uobecnianej na fotografii poprzez to, co nieobecne, ślad) i tekstu kultury. Dzięki takiemu dwubiegunowemu podejściu udaje się autorce uniknąć redukcji fotografii zarówno do wycinka rzeczywistości, jak i do arbitralnego konstruktów rozumu ludzkiego. Wychodząc od ogólnego zarysowania problemów nękających współcześnie fotografię oraz uzasadnienia wyboru fotografii otworkowej jako modelowego przykładu fotografii, Michałowska przechodzi do analizy sposobów uobecniania się rzeczywistości w fotografii - tego co inne, co inne względem powierzchownego porządku symbolicznego - ujmując je jako peirce'owski znak indeksalny, husserlowski czas i derridiański ślad.

Praca ta jest propozycją oryginalną, choć miejscami kontrowersyjną, to wartą dalszej dyskusji, także ze względu na jej przewrotną próbę powrotu do, wydawałoby się, że dawno już zapomnianej metafizyki obecności. Tak jak obecnie niemal nikt nie stara się restytuować pojęć piękna i pozytywnego doświadczenia estetycznego, jako kluczowych przy pojmowaniu sztuki, to, jak widać to na przykładzie tej pracy Marianny, nadal podejmowane są próby rehabilitacji sztuki, jako obszaru, w którym może się uobecnić źródłowa obecność. Taka próba powrotu do metafizyki (nie)obecności w sztuce jest warta przyjrzenia się jej, zwłaszcza, że próba ta podejmowana jest za pomocą fotografii, dziedziny sztuki obwinianej za kryzys reprezentacji, a co za tym idzie również za upadek metafizyki obecności.

*Aleksandra Koś*

---

Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004.S. 252, (20 stron z czarno-białymi ilustracjami i 9 stron z kolorowymi).