

STEFAN
CZYŻEWSKI



**SPEKTAKULARNOŚĆ
FOTOGRAFII**

Prawdziwa kobieta „popelnia” literaturę jak jaki grzeszek: na próbę, mimochodem, oglądając się, czy nikt tego nie zauważył i żeby ktoś zauważył...

Friedrich Nietzsche¹

Klasyczna fotografia „reprodukuje” świat jak jakieś posłannictwo: na poważnie i starannie, zakładając, że wszyscy to rozumieją i wiedząc, że nie rozumieją...

Stefan Czyżewski

W pierwszej chwili po przeczytaniu powyższych aforyzmów przywołanych jako motto nie sposób nie ulec wrażeniu, że zestawienie ich treści jest intelektualnym żartem o charakterze figury retorycznej. Z pewnością tak jest, bowiem aforyzm jako forma literacka nacechowana „błyskotliwością stylistyczną” zawiera w obszarze konotacji element żartu. Tu, w cytacie ze zbioru wielkiego filozofa, jest on obecny. W drugim, autorskim motcie, będącym parafrazą pierwszego, żart także jest, choć w mniejszym stopniu. Aforyzm jednak, jako odmiana rodzajowa literatury, zawiera również, jakby rodowodowo, bo oparte na greckim źródłosłowie², znaczenie określania granic zjawiska, jakiego dotyczy jego treść; treść, która formułowana jest poprzez użycie kategorii antytezy i paradoksu.

Jeśli pozostawimy bez komentarza apoftegmat Nietzschego, jako zamkniętą formę literacką, samą przez się zrozumiałą, to druga sentencja, zdecydowanie wymaga wyjaśnienia.

Wyjaśnienia wymaga nie to, iż fotografia została spersonifikowana, że „zakłada”, że „wie”..., wie wszystko o swoich użytkownikach, gdyż to – choć to nie wypowiedź poetycka – usprawiedliwione jest *licentja poetica* motta... Wyjaśnienia wymaga referowany paradoks rozumienia i nierozumienia fotografii. Paradoks ten ma wymiar spektakularny!

SPEKTAKULARNOŚĆ FOTOGRAFII

Lingwistyczny punkt widzenia może podać w wątpliwość sens powyższej kolokacji, gdyż przymiotnik „spektakularny” znaczy po prostu „widowiskowy” – od swego francuskiego rodowodu o łacińskich korzeniach³. Spektakl, czyli widowisko teatralne, czyli coś nieautentycznego, ale rzeczywistego... Współczesne rozumienie przymiotnika „spektakularny”⁴ nieznacznie przesuwają jego znaczenie w kierunku: „rzucającej się w oczy atrakcyjności wizualnej i wyjątkowości”. Powszechnie rozumie się przez to zarejestrowany na zdjęciu inny obraz świata, odrębny od codzienności wizualnych doświadczeń oraz – co potęguje spektakularność – obraz świata spoza możliwości ludzkiej percepcji. Obecnie, w dobie nadużywania środków ekspresji praktykowanej „w” i osławianej „przez” media, przymiotnik „spektakularny” uległ znacznej dewaluacji⁵. Współcześnie kolokwialne stosowanie tego przymiotnika wykorzystuje przesunięcie na jego polu semantycznym w kierunku znaczenia pokrewnego do „niesamowity”⁶, co warto nadmienić i z czym trudno polemizować, zwłaszcza, że powoduje to nieco luźniejszy związek z wizualnością. W niniejszym tekście tak też będzie spektakularność rozumiana.

Zachowując jednak powściągliwość, to przez „spektakularność fotografii” należy rozumieć jej łatwą do zauważenia wizualną atrakcyjność i wyjątkowość. Dodać należy, że w takim ujęciu fotografii powinno być także miejsce na wywołaną na początku niniejszego tekstu – paradoksalność...

Jest ona obecna w całej rozciągłości komunikacyjnego funkcjonowania fotografii w obszarze kultury i występuje w wielu miejscach: od procesów wizualnego odbioru, poprzez intelektualne rozumienie zdjęć, po ich estetyczną kontemplację. Paradoksalność ta uzyskuje znaczne wzmocnienie w praktycznym relatywizmie sformułowań: 1) „spektakularność (wizualność) fotografii” – atrakcja wizualna widzialności (?); (w procesie powstawania fotografii podmiotem jest zapisujące obraz dla ludzkiej percepcji, „promieniowanie elektromagnetyczne w zakresie widzialnym” a więc światło widzialne⁷, przecież „światło niewidzialne” nie istnieje!) i 2) brak jakichkolwiek uniwersalnych i obiektywnych wyznaczników wizualnej atrakcyjności (pole semantyczne przymiotnika „atrakcyjny” zawiera zbyt silny ładunek subiektywizmu).

Komunikacyjne funkcjonowanie fotografii jest czymś oczywistym i bardzo często w równie oczywisty sposób, jako aspekt niezaprzeczalny, jest pomijane, by nie powiedzieć, że całkowicie zredukowane. A przecież komunikacyjność fotografii to często skomplikowana relacja pomiędzy twórcą zdjęcia a jego odbiorcą, ustanawiana poprzez fotografię z reguły przeźroczystą (przynajmniej tak się przyjmuje) wobec rzeczywistości – czasem jednak uwikłaną mocą konfliktu, z powodu różnic kontekstu kulturowego, w niezrozumiałą deskrypcję z realizmem. Komunikacyjność fotografii to funkcjonowanie mechanizmu parajęzykowego w przesyłaniu w zdjęciu, jako ikonicznym znaku rzeczywistości, informacji kodowanych i po ich odebraniu dekodowanych. Aby proces komunikacji zaistniał, to zarówno nadawca (twórca zdjęcia), jak i odbiorca muszą znać kod (język), w jakim się

porozumiewają – to podstawowe i oczywiste uwarunkowania, które ulegają komplikacji ze względu na niezwykle częstą konfliktotwórczą rolę kontekstu kulturowego. Jeśli jednak przejdziemy do szczegółów, oczywistość powyższa traci swą supremację...

Znajomość kodu (języka) opiera się na znajomości: 1) jego elementów i 2) reguł ich łączenia. Tylko sumaryczne wypełnienie obu tych warunków stanowi przesłankę *sine qua non* komunikowania, którego poziom skuteczności jest wprost proporcjonalny do redukcji różnic w obszarach kontekstu kulturowego twórcy zdjęcia i odbiorcy. W fotografii „elementy” to przyswojone doświadczeniem wizualnym widoki zdefragmentowanej rzeczywistości, a „reguły ich łączenia”, to również wykształcone w doświadczeniu wizualnym normy wzrokowej opartej na geometrycznej perspektywie zbieżnej oraz na doświadczeniu perspektywy powietrznej modyfikowanej rozkładem światłocienia. Zbiorczo można używać nazwy: naturalne kompetencje wizualne.

Powszechnie przyjmowana i akceptowana ikonizacja fotografii jest oczywistym faktem stanowiącym podstawę powszechnie przyjmowanego i akceptowanego jako oczywiste założenia, że fotografia jest przezroczysta jako medium oraz reprezentuje, duplikując na zdjęciu, kompletność składników wizualnego postrzegania rzeczywistości... Jeśli nawet tak jest, a nie jest to tak oczywiste, jak się przyjmuje (o czym poniżej), to nie można przejść do porządku dziennego nad przyjętym założeniem, że „widzieć” znaczy „rozumieć”.

C Z Ę Ś Ć I**ZDJĘCIE JAKO DUPLIKAT KOMPLETU
SKŁADNIKÓW WIZUALNEGO
POSTRZEGANIA RZECZYWISTOŚCI**

Zagadnienie to kształtują komplementarnie ze sobą związane dwa aspekty: technologiczny i psychologiczno-kulturowy (kompetencyjny).

ROLA TECHNOLOGII

Jeśli zdjęcie jest duplikatem rezultatów widzenia, to musi dostarczać analogicznych danych wzrokowych przedstawiających rzeczywistość, jakie występują podczas jej (rzeczywistości) naocznego percepcji. Przyjęcie takiego twierdzenia sankcjonuje szereg wymagań związanych z jakością obrazu fotograficznego, która dopiero po przekroczeniu pewnego poziomu może gwarantować powstanie duplikatu rezultatów widzenia rzeczywistości. Problematyka ta nie jest częsta w refleksji krytycznej nad sztuką obrazu, ale nie jest całkowicie nieobecna. Zajmował się nią między innymi w 1978 roku Adrian Frutiger w *Der Mensch und seine Zeichen*, pracy wielokrotnie wydawanej w wielu językach⁸. *Stopień jakości obrazowania określany jest wymaganiami, które ma produkt graficzny spełnić wobec czytelnika czy obserwującego. Może więc chodzić o wypowiedź bardzo dokładną, precyzyjnie mierzoną, albo przeciwnie – o informację tylko ogólną. Celem kreacji graficznej może być również kontemplacja. Wówczas ocena dzieła uwzględnia wyłącznie kryteria estetyczne*⁹. Frutiger zajmował się tymi zagadnieniami w perspektywie komunikacji wizualnej, dotykając zaledwie problemu technicznych warunków, jakie muszą być spełnione na poziomie materialnym nośników znaku i fizycznych warunków procesu komunikacji.

Obecne od dawna dyscypliny artystyczne wykorzystujące techniczną reprodukcję funkcjonują niejako niezależnie od rozwoju technologii, choć tam zostały opracowane szczegółowo [...] *zagadnienia warunkujące tzw. definicję obrazu – wyznacznik jego jakości, czyli zdolności do tworzenia kopii rzeczywistości, która zawiera składniki postrzegania tożsame z realnością, tj. akceptowalne jako tożsame ze skumulowanymi doświadczeniami wizualnymi. Im owa definicja jest na wyższym poziomie, tym wyższy jest poziom tej tożsamości. Poziom tej definicji warunkowany jest przez ilość odtwarzanych szczegółów na jednostkę powierzchni (rozdzielczość), ostrość konturową, kontrast i tzw. barwną szerokość fotograficzną (subtelność ilościowego rozróżniania zróżnicowań kolorystycznych – „gamut”)*¹⁰.

Dodać należy, że powyżej przedstawione parametry mają łatwo dostrzegalny związek z rozwojem technologicznym skutkującym podwyższaniem parametrów definicji obrazu fotograficznego. Swoistym fenomenem jest paradoksalna tolerancja na niedoskonałość tych parametrów na danych etapach historycznego rozwoju fotografii. Dość wspomnieć długotrwały brak powszechnie stosowanego koloru; niedoskonałość ta nie była pierwszoplanowo podnoszona jako wada, wraz z innymi zarzutami generowanymi w drugiej połowie XIX wieku, przez obrońców rzekomo zagrożonego malarstwa jako sztuki. Wyjaśnieniem takiej sytuacji może być argumentacja, że każdy etap technologicznego rozwoju fotografii podwyższał w stosunku do poprzedniego poziom parametrów definicji obrazu, co w znacznej mierze doraźnie niwelowało trwające w dalszym ciągu poczucie jej niedoskonałości. Na samym początku zaś fotografia zachwycała stopniem uzyskanego realizmu (głównie doskonałością perspektywicznego odwzorowania i – co brzmi niewiarygodnie – ilością szczegółów), wyższym niż osiągnęło ówczesne malarstwo, co w rezultacie „jakby niwelowało” brak koloru. Olbrzymie znaczenie miało także zaakceptowane istnienie obrazów czarno-białych, wytwarzanych

w różnych technikach graficznych i rysunkowych funkcjonujących jako dyscypliny artystyczne. Nie tylko fotografia była czarno-biała.

Interesującą odmianą tej problematyki jest sytuacja bliźniacza tego medium – filmu. Tu niezmiennie brak jest tolerancji na niedoskonałość techniczną warstwy dźwiękowej (zmieniamy kanał TV, jeśli nie rozumiemy dialogów) w porównaniu z tolerancją na braki w definicji obrazu. Akceptujemy nieostrości, niedoskonałości kontrastu i barwnego odwzorowania, po „zadeszczenia” i rysy – wady techniczne wynikające ze zużycia kopii, czy nawet, w zapisie cyfrowym, częściową pikselizację. Akceptujemy, gdyż wynikowa ikoniczność obrazu o zdegradowanej definicji i tak pozwala na zdekodowanie przedstawianej przezeń rzeczywistości. Więcej, degradacja ta jest bardzo często odczytywana jako efekt celowo przeprowadzonych zabiegów formalnych; wówczas granicą tej akceptacji nie jest nawet utrata ikoniczności.

Praktycznym komentarzem do powyższych uwag jest technika CAPTCHA¹¹ stosowana jako zabezpieczenie stron internetowych umożliwiające logowanie się na nich tylko przez człowieka. Zadziwiający jest fakt dekodowania przez nas liter i cyfr ze znaków tak graficznie zniekształconych, że ledwie dotykają granicy rozpoznawalności. Powyższe przypadki wyjaśnia specyfika ludzkiego zmysłu postrzegania wzrokowego. *Jest on niejako faworyzowany poprzez kilkudziesięcioprocentową przewagę nad innymi zmysłami w odpowiedzialności za rezultaty kontaktów człowieka ze światem go otaczającym. Dowodzą tego zarówno prace naukowe¹², jak i popularna publicystyka. Przykład banalny, choć »książkowy« – w sytuacji koniecznej koncentracji (aby np. szybko przypomnieć sobie ważny szczegół – datę, nr tel. itp.) zamyamy oczy, aby odciąć strumień informacji wzrokowej przetwarzanej samoczynnie w procesie ciągłym przez mózg i w ten sposób zwolnić część jego „mocy przerobowej”. [...] Z innej strony – choć to także przykład oczywisty – ewolucja wyposażyła nas w powieki, których zamknięcie konieczne jest*

do przejścia w stan snu; nie mamy zamykanych uszu, nosa, jak i innych organicznych, ni fizjologicznych sposobów wyłączania innych zmysłów. Zmysł słuchu jest na drugim miejscu w hierarchii ważności komunikacyjnej i jego ranga jest dużo niższa⁵⁵.

Stwierdzić można, że obszar ikoniczności dźwięku jest znacznie mniejszy niż obrazu i – co należy podkreślić – wyznaczają go o wiele bardziej ostre granice. Ikoniczność obrazu fotograficznego określona jest przez takie same uwarunkowania jak obrazu filmowego.

Wspomniana wyżej dominacja zmysłu wzroku pozwala w praktyce na znaczną tolerancję w odbieraniu zdjęć, czyli w ich ikonicznym dekodowaniu. Łatwo zauważyć niemały zakres redundancji informacji wizualnej, dzięki któremu śladowa nawet ikoniczność zdenotowana zostaje jako realistyczne odwzorowanie. Ewentualne braki elementów informacji zostają uzupełnione z bazy doświadczenia wizualnego zewnętrznego wobec danego zdjęcia, aby nadać sens temu, co widzą oczy i dopełnić realizm odwzorowania.

Swego rodzaju „oporność” fotografii na utratę znaczenia ze względu na osłabienie jakości obrazu stanowi ważny wyznacznik jej spektakularności.

**ZNACZENIE KONTEKSTU
PSYCHOLOGICZNO-KULTUROWEGO
I ASPEKT KOMPETENCYJNY**

Powtarzając powyżej sformułowaną tezę, iż powszechnie przyjmowana i akceptowana ikoniczność fotografii jest oczywistym faktem stanowiącym podstawę powszechnie przyjmowanego i akceptowanego jako oczywiste założenia, że fotografia jest przezroczysta jako medium i reprezentuje, duplikując na zdjęciu, kompletność składników wizualnego postrzegania rzeczywistości... i uznając tezę tę

w dalszym ciągu za prawdziwą, należy rozwinąć zgłoszone tam zastrzeżenia o jej względnej oczywistości. Problem ten ukształtowany jest przez uwarunkowania związane z funkcjonowaniem fotografii w kulturze, czyli ze stopniem akceptacji konwencjonalności medium fotograficznego oraz z poziomem kompetencji odbiorców wobec fotografii.

Wytworzenie takiego obrazu rzeczywistości, który nosiłby cechy zastępczości umożliwiające tożsamość doświadczenia długo wydawało się niemożliwe. W nowożytnej kulturze Zachodu wytwarzanie i istnienie obrazów, jak również ich funkcjonowanie zostało zawłaszczone przez sztukę, która ustanawiała własne kryteria ich wartości: piękno, biegłość warsztatowa, funkcjonalność ideowa, itp. Kryterium zgodności w stosunku do rzeczywistości było co prawda obecne, lecz nie pierwszoplanowo i było nieco inaczej rozumiane¹⁴.

Dość przywołać najbardziej skrajne, bowiem dotyczące portretu przypadki referowane przez historyków sztuki. Michał Anioł na przykład odpierał zarzuty co do braku podobieństwa w posągach Medyceuszów z florenckiego kościoła św. Wawrzyńca, twierdząc, że po upływie wieków nikt i tak nie będzie w stanie tego zweryfikować! *„Za tysiąc lat i tak nikt nie będzie znał różnicy”. [...] Podobnie sądzono w XVIII wieku. „Któż dba o to, czy dzieła van Dycka są rzeczywistymi podobieństwami, czy nie? Zasluga podobieństwa żyje krótko, prawdziwym jest zachwyty, jakim raczy nas pędzel i tworzy dzieło nieśmiertelnym”. Ważna jest więc idea, którą ma przekazać artysta i samo piękno sztuki¹⁵.* Idealizacja problematyki odtwarzania rzeczywistości, czy też raczej wytwarzania jej obrazu jako surogatu przez sztukę, istniała już w starożytności. Celnie komentuje te zagadnienia Aleksandra Łukaszewicz-Alcaraz: *Platon, postępując w zgodzie z przekazanymi mu refleksjami Sokratesa, uznał idee za wyrażające prawdę, a ich obiektywne intelektualne poznanie za prawdziwą wiedzę. Obraz natomiast, niepodlegający wyłącznej władzy rozumu, uznał za (nieudolne) naśladowanie rzeczywistości materialnej*

(nieudolnie) naśladowującej z kolei prawdziwą rzeczywistość idei, a zatem za naśladowanie naśladowania idei i zamknął go w obszarze sztuki¹⁶.

Dalej w cytowanym tekście, autorka, dostrzegając przełomowy moment pojawienia się fotografii, kontynuuje: *Prawdę przekazywaną przez obraz przeróżnie definiowano w ciągu wieków, jednak uważano powszechnie, że najpełniej może zostać pojęta intelektem, dla którego znaki językowe są znakami komunikacji. W odniesieniu do sztuki wysunięto natomiast postulat dążenia do prawdziwego przedstawienia, który przetrwał niemal do czasów obecnych. Fotografia miała ziścić marzenie o dotknięciu rzeczywistości, wprowadzając obraz wymykający się Platońskiej krytyce, oparty na charakteryzującym fotografię automatycznym mechanizmie. Stanowiąc jednocześnie odcisk fizyczny i zapis chemiczny, zdawała się sytuować bliżej rzeczy niż jakiegokolwiek inny obraz czy jakiegokolwiek słowo¹⁷. Poglądy Łukaszewicz-Alcaraz nie są odosobnione – blisko czterdzieści lat wcześniej Rudolf Arnhem twierdził, iż w fotografii obiekty fizyczne same tworzą swój własny obraz za pomocą optycznego i chemicznego działania światła¹⁸.*

Nowy wymiar zgodności z rzeczywistością, wprowadzony i ustanowiony przez fotografię, zapanował w XIX wieku, współbrzmiając zgodnie z tezami panującego wówczas pozytywizmu, który: *za jedyną formę wiedzy poznawczo wartościowanej uznaje empiryczny opis faktów. Wzorem poznania są dla niego nauki szczegółowe. Istota pozytywistycznej epistemologii polega na identyfikacji poznania ludzkiego z naukami. Źródłem tego przeświadczenia trzeba szukać w gwałtownym rozwoju nauk empirycznych w wieku XIX i w swoistym dla owego okresu kulcie nauki¹⁹. Szybko jednak pojawiły się trudności wynikające z determinizmu językowego, sankcjonującego prawo rozwoju cywilizacyjnego oparte na twierdzeniu, według którego *zmysłowy obraz świata jest dla człowieka o tyle zrozumiały i użyteczny, o ile potrafi on ponazywać elementy tego obrazu. To, co nie nazwane, nie ma praktycznego znaczenia w organizacji przyszłego działania²⁰.**

Pogląd ten generuje pytanie: czy istnieje poznanie, jeśli jego rezultatów nie można ująć w formach języka? Trudność jak „opisać/zapisać”, jak też, jak przekazać innym rezultaty wszelkich doświadczeń zmysłowych wydaje się nieprzezwyčajalna na obszarze form języka. Ranga tej „niemożliwości” jest wręcz priorytetowa w kontekście opisanego wyżej pozytywistycznego prymatu nauk empirycznych. W XX wieku sytuacja ta nie uległa zmianie – Rudolf Carnap aforystycznie stwierdził, że *na świecie istnieje tyle rzeczy, ile zmieści się ich w języku*²¹, a jego rówieśnik, Ludwig Wittgenstein, wtórowała mu słynną tezę 5.6 swego traktatu: *Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata*²². Rozszerzanie tych granic wydaje się stosunkowo proste – wystarczy spełnić warunek „ponazywania” w języku (w danej kulturze) efektów danych doświadczeń. Proces ten musi jednak zaistnieć wielokrotnie w wielokrotnie zmultiplikowanych indywidualnych aktach doświadczenia, aby poprzez ich wymianę uzyskać status doświadczeń powszechnie zestereotypizowanych. Jest to jednak proces długotrwały i w dużym stopniu samoistny, a więc nie do końca kontrolowany.

Jak można zrealizować współdzielenie doświadczeń i obiektywizację ich rezultatów, jak można proces ten przyspieszyć? Jeśli formy języka nie są w stanie temu sprostać, to należałoby dystrybuować nie językowo opisane dane z doświadczenia, a zduplikowane doświadczenie... Chodzi o to, aby osiągnąć tożsamość pobudzeń zmysłowych, bazując niejako na źródle doświadczeń, a nie na opisie językowym ich rezultatów. Takie *vehiculum*, które na obszarze doświadczeń wizualnych by to umożliwiał, zaistniało w XIX wieku – to fotografia!

Do tej sytuacji odnosi się Siegfried Kracauer, pisząc: *Mentalność pozytywistyczna postulowała wierne, zupełnie bezosobowe oddanie rzeczywistości w duchu radykalnego sformułowania Taine'a: „Chcę tak reprodukować przedmioty, aby były takimi, jakimi są albo jakimi byłyby, gdybym nie istniał”. Liczyła się nie treść, jaką artysta chciał przekazać,*

ani zawodna wyobraźnia, lecz bezstronny obiektywizm w przedstawianiu widzialnego świata²³. Epoka pozytywizmu, kultywująca empiryzm jako źródło prawdy o rzeczywistości, dążyła do modyfikacji jej klasycznej definicji, pomniejszając czynnik ludzkiego udziału w jej orzekaniu. W sensie poznawczym: *Prawda jest zgodnością intelektu ze stanem rzeczy, polegającą na tym, iż intelekt stwierdza istnienie tego, co jest, albo nieistnienie tego, czego nie ma*²⁴. Kracauer jednak, tak samo jak wcześniej Taine, nie zajmuje się problemem nierozwiązywalnym, jakim jest weryfikacja zgodności obrazu z przedmiotem „takim, jakim on jest”. To nierozwiązywalny problem, który trwa „od zawsze”, gdyż nie istnieje obiektywny obraz świata. Filozoficzna granica poznania, jaką jest rzecz sama w sobie, w praktyce funkcjonowania fotografii, przenosi się na granicę wierności odwzorowania (uwarunkowaną także technologią – o czym wyżej). Kwestionowana jest sama „istota wierności”, bowiem „wierność” pojmować należy jako zgodność z doświadczeniem wizualnym rzeczywistości, a nie po arystotelesowsku, jako zgodność z rzeczywistością²⁵. Owa „zgodność z rzeczywistością” jest zarówno zgodnością z – często bardzo zindywidualizowanym – doświadczeniem wizualnym, jak też, rodzajem sumy procesów indywidualnego poznawania (już w sensie praktycznym), nie zaś zgodnością z rzeczywistością obiektywną. Ten kontekst został zoptymalizowany wraz z rozszerzeniem udziału fotografa w dynamicznym rozwoju nauki w XIX wieku. Współcześnie Zdzisław Toczyński zajmuje stanowisko łączące fotografię z klasyczną definicją prawdy: *Arystotelesowska definicja najlepiej oddaje pojęcie mimesis i mimetyczne rozumienie fotografii. Fotografia poza faktem, iż jest medium funkcjonującym w określonej przestrzeni czasowej, społecznej i artystycznej, że ma swoją biografie, jest także formą ekspresji, znakiem i swoistym językiem*²⁶.

Zacytowaną powyżej konstatację Toczyńskiego trudno byłoby podważyć, ale zgadzając się z nią, należy dodać, że wyliczone przez

jej autora przymioty fotografii nie są tak oczywiste, aby można było przyjąć je bez zastrzeżenia, że dotyczą sytuacji „tu i teraz” współczesnej kultury. Powyżej w niniejszym tekście wspomniane zostało, że uwarunkowania funkcjonowania fotografii w kulturze, czyli stopień akceptacji konwencjonalności medium fotograficznego i poziom kompetencji uczestników tej kultury wobec fotografii nie są i nigdy nie były dane jako naturalne. Musiały ulec wykształceniu, przyswojeniu, akceptacji i sfunkcjonalizowaniu, aby mogły stać się obecnie – jak to wylicza Toczyński: *formą ekspresji, znakiem i swoistym językiem*. W takim stadium rozwoju fotografia osiągnęła, jak żadne inne medium, niespotykany dotychczas poziom spektakularności – stała się stymulatorem rozwoju nauki i rozkwitu cywilizacyjnego ludzkości. Rangę tego przełomu celnie podsumowuje Bernd Stiegler. *Na początku lat osiemdziesiątych XIX w. mnożyły się próby dotarcia, dzięki fotografii, do nowych obszarów widzialności dla oka. Fotografia wyrusza w odkrywczą podróż do niewidocznej dla oka terra incognita i przynosi stamtąd obrazy, które po części zmieniają także dotychczasową ocenę widzialnego świata. Obrazy Muybridge’a i Mareya, które analizują ruch, dają człowiekowi inne spojrzenie na jego własny ruch, rentgen prześwietla ludzkie ciało i za pomocą fluoroskopu pomaga oglądającemu wejrzeć do jego własnego wnętrza. Fotografie spirytystyczne podejmują próby zapisania ukazujących się duchów i utrwalenia promieniowania ludzkiego ciała. Janssenowskie określenie fotografii jako „prawdziwej siatkówki naukowca” oznacza oddanie inicjatywy przez ludzkie oko na rzecz sztucznego oka aparatu fotograficznego i precyzyjnie nazywa „anatomiczne przeniesienie widzenia, delegowanie widzenia do sztucznej siatkówki Niepce’a” (Virilio, 32). Od lat osiemdziesiątych XIX w. fotografia ma kompensować ludzkie niedostatki widzenia i służyć za pośrednika między widzialnością i niewidzialnością²⁷.*

Stiegler przytacza fakty, dzięki którym zapanowało powszechne przekonanie, że horyzont widzenia (wizualnej percepcji rzeczywistości)

jest inny – znacznie węższy – niż horyzont fotografowania. Dziś wiemy, że ówczesne osiągnięcia były tylko załączkiem możliwości fotografii. W wieku XX fotografia dostarcza niezwykle spektakularnych obrazów rzeczywistości objawiających się poza ludzkimi zmysłami. *Fotografia szybko wyszła poza robienie zdjęć zgodnie z tym, jak widzi je oko ludzkie. Zaczęła natomiast badać, jak aparat mógłby uczynić duże rzeczy mniejszymi, a małe rzeczy dużo większymi. W ramach tych prac zapewniła milionom ludzi zminiaturyzowaną rozrywkę, a także przyniosła korzyści szpiegom i naukowcom*²⁸. Istotnie, W pierwszej połowie XX wieku można już było sfotografować wszystko – w skalach makro i mikro, w ultrakrótkich czasach i wydłużonych poza standardy postrzegania, w pozawidzialnych zakresach promieniowania, itd. Z pełnym przekonaniem twierdzić można, że zakres wiedzy o świecie, wizualnie dokumentowanej i rozpowszechnianej, został bezgranicznie rozszerzony. Rozwój astronautyki w drugiej połowie XX wieku dodał jeszcze inne elementy – fotografowanie bez atmosfery (Kosmiczny Teleskop Hubble'a udowodnił, jak ważną rolę w astronomii mogą odgrywać obserwatoria pozaziemskie) oraz spektakularne obrazy planet z bliskich odległości dostarczane przez sondy kosmiczne i z ich powierzchni wykonane automatycznie z lądowników. Na tym obszarze szczególnie znaczenie mają fotografie z księżycy zdobytego 20 lipca 1969 roku lądowaniem w trakcie misji Apollo 11. Pośród nich jest ta najważniejsza, choć o charakterze „pamiątkowym”, bowiem Neil A. Armstrong sfotografował drugiego astronautę Edwina E. Aldrina stojącego na księżycu²⁹, ale to właśnie ona stała się ikoną cywilizacji XX wieku.

Niemające już charakteru ikon, ale niezwykle spektakularne poznawczo są zdjęcia odległych galaktyk (np. M82³⁰), a nawet obrazy przestrzeni kosmicznej otaczającej „czarne dziury” zarejestrowanej w promieniowaniu rentgenowskim³¹. Wszystko to – co najważniejsze – jest powszechnie dostępne, np. na stronach programu NuSTAR³².

Druga strona poznawczego horyzontu fotografii – mikroskala, umożliwia wgląd w procesy, o których, że istnieją, wiedziano od dawna, ale

z konieczności *poprzestawano tylko na etapie opisu. Zdjęcia światłowodowe umożliwiły wgląd w głąb ludzkiego ciała, oraz obrazy np. embriona we wczesnych fazach rozwoju (Marian Hudson, 20-tygodniowy płód³³), a rejestracja obrazów uzyskanych przy pomocy mikroskopu elektronowego powiększającego kilka tysięcy razy umożliwiła obejrzenie pojedynczego plemnika zapładniającego jajo³⁴.*

„I wszędzie dookoła zaobserwować można taką magiczną fascynację obrazami technicznymi: sposób, w jaki magicznie naładują one życie oraz sposób, w jaki my w tej funkcji obrazów przeżywamy, rozpoznajemy, wartościujemy i działamy. Dlatego tak ważnym jawi się pytanie, jakiego rodzaju magii to dotyczy”.³⁵ Wydaje się, że Vilém Flusser za magię uznaje przekraczanie horyzontu ludzkiego poznania za pośrednictwem technicznych obrazów³⁶.

C Z Ę Ś Ć I I

ZDJĘCIE JAKO MATERIALNY

NOŚNIK ZWIZUALIZOWANEJ WIEDZY

O RZECZYWISTOŚCI

Trawestując nieznacznie opinię Flussera i uznając fotografię za źródło magii w przekraczaniu horyzontów ludzkiego poznania, należy pamiętać, że baza owej magiczności ufundowana jest na podstawowym uwarunkowaniu ludzkiej psychiki – wrażliwości na odmienność danych zmysłowych względem ukonstytuowanego i zesterotypizowanego obrazu świata. W innym obrazie świata poziom atrakcji wizualnej – spektakularności – jest wyższy, kiedy obraz zawiera śladowe, obiektywne i „oswojone” dane wizualne, ponieważ – tu kolejny paradoks – jeśli ich nie zawiera, wówczas jest zbyt abstrakcyjny, co uniemożliwia jego zrozumienie i znacznie redukuje emocjonalność odbioru.

Przykładem pierwszego typu może być zdjęcie – ikona fotografii: przestrzelone jabłko Harolda Edgertona³⁷ (1964) – ikonicznie zreprodukowane, łatwo rozpoznawalne elementy – pocisk i jabłko – zestawione nierealnie względem powszechnego doświadczenia wizualnego, uruchamiają reakcję zarówno logiczną, jak i emocjonalną, analogicznie jak dzieła surrealistów – obrazy nierealistyczne, zbudowane z realistycznie przedstawionych elementów. Przykładem drugiego typu może być zdjęcie satelitarne Londynu³⁸ (1985) wyglądające jak obraz Jacksona Pollocka (np. *Convergence*³⁹ z 1952) – tu dane wizualne nie mają odniesienia do doświadczenia wizualnego i reakcja jest analogiczna jak w stosunku do obrazów abstrakcji ekspresjonistycznej – tylko emocjonalna.

Do sytuacji tych można odnieść uwagę Ernsta H. Gombricha: *Znaczenie obrazu dla widza zależy w ogromnym stopniu od dotychczasowych doświadczeń i wiedzy osoby patrzącej. Dlatego obraz wizualny nie jest prostym przedstawieniem „rzeczywistości”, ale systemem symbolicznym*⁴⁰. Oznacza to, iż w procesie odczytania przedstawienia obrazowego ludzka aktywność poznawcza, angażując intelekt, współtworzy znaczenie obrazu. Współtworzy, i proces ten przebiega niejako automatycznie, jako podstawowy składnik funkcjonowania kompetencji kulturowych, ale jednocześnie jest bardzo ograniczony przez – tu paradoks – reguły funkcjonowania znaków ikonicznych. Dzieje się tak dlatego, że tego typu znaki o *przeważającej relacji indeksalnej lub ikonicznej nie pozwalają zupełnie na metaforyzację lub znacznie tę możliwość ograniczają*⁴¹. W sytuacji krańcowej następuje uruchomienie kompetencyjnie umocowanej sytuacji komunikacyjnej wobec obrazu fotograficznego, który referuje „składniki postrzegania rzeczywistości” okazujące się być znakiem pustym. Proces denotacji nie następuje, gdyż składniki te nie znajdują odniesienia w bazie wizualnego doświadczenia. Inaczej: obraz referuje nieznaną przedmiot. Czołowy przedstawiciel estetyki semiologicznej, Umberto Eco, także wątpi,

że proces ten zawsze zachodzi automatycznie: *Definicja znaku ikoniznego jako mającego pewne właściwości przedstawianego przedmiotu staje się w tym miejscu jeszcze bardziej problematyczna. Czy wspólne ze znakiem są te właściwości przedmiotu, które się widzi, czy te, o których się wie?*⁴². Polemizując z mistrzem, można postawić pytanie: a co w sytuacji, jeśli coś się widzi, a nic się nie wie?

SPEKTAKULARNOŚĆ ZNACZEŃ KONTEKSTOWYCH

Jeden obraz wart więcej od tysiąca słów – stare przysłowie chińskie otrzymuje w tym kontekście nową – paradoksalną – wersję: „wystarczy kilka słów, aby zrozumieć obraz”. Funkcjonowanie kulturowe fotografii rozszerzyło się na obszary, gdzie widzenie utraciło relację z rozumieniem. Wyzwoliło w kulturze Zachodu nową wersję analfabetyzmu kulturowego, dotychczas znanego z antropologicznych badań innych kultur⁴³: analfabetyzm ikonizny. Z dzisiejszego punktu widzenia profetycznie wręcz traktować można opinię Waltera Benjamina, który w 1931 roku napisał: *Nie nieobeznany z pismem, lecz nieobeznany z fotografią będzie – jak powiedziano – analfabeta przyszłości*⁴⁴. Pięć lat później analogiczne obawy formułował Laszlo Moholy-Nagy: *znajomość fotografii jest równie ważna jak umiejętność pisania, tak iż w przyszłości nie tylko niepiśmienni, ale i pozbawieni umiejętności fotografowania będą uważani za analfabetów*⁴⁵.

Oba cytaty wskazują na obawę, podzielaną przez ich autorów, o skuteczność kulturowych procesów komunikacyjnych z udziałem fotografii. Jak to wyżej zostało wspomniane (przypisy 27 i 28), w pierwszej połowie XX wieku fotografia dostarczyła obrazów spoza ludzkich doświadczeń wizualnych, do których zdekodowania niezbędna była pozazdjęciowa wiedza kontekstowa. Zapewnić ją można

było tylko rozszerzając komunikaty poprzez dołączenie komponentu językowego. Nie postrzegano tej sytuacji jako zagrożenie jakiegokolwiek typu, ale ją dość powszechnie zauważano. Raz jeszcze Benjamin: *Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia? Oto pytania, w których dystans dziewięćdziesięciu lat, dzielący współczesnych od dagerotypii, wyładowuje się ze swych historycznych napięć*⁴⁶.

Owe napięcia nie powstały jako nowa jakość w obszarze fotografii. Historia malarstwa europejskiego wypełniona jest komunikatami komplementarnymi, obrazowo-językowymi. Twórcy obrazów zawsze umieszczali tytuły (przypadki „bez tytułu” są częste w sztuce – warto to podkreślić – poimpresjonistycznej, kiedy malarstwo straciło ikonizację; realizm i epoki wcześniejsze kultywowały tytuły). Ciekawe jest to, że często tytuły były tautologiczne wobec treści ikonizacji – dowolne przykłady w całej historii malarstwa, choćby: *Czytająca list*, Vermeera (Zwinger, Drezno) przedstawia postać kobiecą czytającą list... podpis wydaje się niepotrzebny. Tu konieczna uwaga: często tytuł nie był nadany przez malarza, lecz, celem identyfikacji obrazu, przez historyków sztuki⁴⁷, co dla niniejszych rozważań nie jest kryterialne, gdyż dany obraz jako zatytułowany funkcjonuje w kulturze. Uwaga następna: krytycy i historycy sztuki dołączyli do tytułu informacje o technice, w jakiej obraz został wykonany, więc w kulturze, poprzez fachową literaturę, funkcjonuje tytuł dwuczłonowy – np. *Czytająca list, olej na płótnie*. W historii sztuki o wiele więcej jest przypadków przeciwstawnych niż tautologiczne, tu przykład: *Zaparcie się św. Piotra* Rembrandta (Rijksmuseum, Amsterdam). Umieszczenie tytułu było konieczne dla wyjaśnienia treści ikonizacji, która nawet dla biegłych znających *Ewangelię* i *Dzieje Apostolskie* nie wyjaśniała się sama przez się... Analogiczna sytuacja dotyczy wielu obrazów; przedstawione na nich postacie, często pomimo obarczenia ich skodyfikowanymi atrybutami, pozostają anonimowe, zwłaszcza w odbiorze masowym.

Fotografia od zawsze stosowała podpisy, pomimo że jej ikoniczność prezentowała pełny zakres danych wizualnych sfotografowanego obiektu; tym bardziej pełny, im bardziej oddalony od jej początków był moment powstania zdjęcia (wcześniej wspomniana rola rozwoju technologii). Analogicznie jak w malarstwie, podpisy w fotografii funkcjonują zarówno w „wersji tautologicznej”, jak i w „wersji wyjaśniającej”. Tu, częściej niż w malarstwie, tytuły nadawane są *ex post*, jakby we wtórnym obiegu, przez kolekcjonerów, historyków, redaktorów, agencje, itp.⁴⁸. Nieco inne uwarunkowania tej problematyki w fotografii nie wynikają tylko z powodów krótkiej historii własnej i dążenia do precyzji komunikacyjnej. Odmienność fotografii dotyczy sytuacji, w których zdjęcie nie ma szans na informacyjne funkcjonowanie, gdyż przedstawia rzeczywistość zarejestrowaną z użyciem technologii skutkującej obrazem spoza ludzkich możliwości percepcyjnych i poprzez to, jak to wyżej zostało opisane, spoza ludzkiego doświadczenia wizualnego. Tu kontekst treści podpisu – „wersja wyjaśniająca” – jest jedynym i tylko językowym zestawem znakowym. Odległe analogie można dostrzec tylko z malarstwem abstrakcyjnym, gdzie kojarzenie jest wyłącznie emocjonalne – w fotografii denotacyjnej. Kontekst treści podpisu jest niezbędny, pomimo, wydawałoby się, oczywistego przekonania o wyższości precyzji komunikacyjnej fotografii nad językiem. Historycy i krytycy fotografii ciągle do tej problematyki wracają. Jerzy Busza pisał: *Kłopoty językowe tak dotkliwie determinujące literaturę z nawiązką mogła powetować sobie fotografia, której naturalny „język” ma tę przewagę nad językiem werbalnym, że nie musi ryzykować braku trafności nazw dla oznaczanych desygnatów. Naturalną cechą zdjęć fotograficznych jest rodzaj „dosłowności” zapisu konkretnego przedmiotu*⁴⁹.

„Dosłowność”, „ikoniczność”, „tożsamość składników postrzegania”, „właściwości przedstawianego przedmiotu”, itd... i wiele innych określeń na – praktycznie tę samą – cechę fotografii, cechę ontologiczną:

„mechaniczny” zapis rzeczywistości. Pomimo że wszyscy i zawsze tak samo tę problematykę postrzegali, to – tu spektakularny paradoks – praktyka funkcjonowania zdjęć jakby tego nie dostrzegała, stosując podpisy. Historycy fotografii, analogicznie jak historycy sztuki, dołączali do tytułu zdjęcia nazwisko autora (jeśli nieznane, to *unknown*), informacje o technice wykonania odbitki (np. platynotypia) i technologii powstania zdjęcia (zastosowana skala odwzorowania, użyty zakres promieniowania, itp.), datę powstania, wymiary, próbując także i w ten sposób włączyć fotografię do obszaru sztuki. Jednak nie to jest najważniejsze – dołączenie często skomplikowanego podpisu/opisu z całą pewnością uwierzytelnia przynależność fotografii „do” i funkcjonowanie „w” obszarze ikonosfery, w zdecydowanej dominancie kultury współczesnej.

Kultura, historia, komunikacja, nauka, sztuka, rozrywka, informacja, itd., itp.; każdy składnik współczesnej cywilizacji nasycony jest obrazami i dzięki nim funkcjonuje na niespotykanym dotychczas poziomie skuteczności. Zdecydowana większość tych obrazów to fotografie. *Fotografia przenika nasze życie. Spełniając rozmaite, szeroko zakrojone funkcje jest ona nie tylko wszechobecna, ale i niezwykle zróżnicowana. Zdjęcia figurują w wielu dokumentach, otaczają nas zewsząd przeróżne obrazy reklamowe, materiał fotograficzny dokumentuje wiadomości i wydarzenia sportowe, publikowane są wizerunki „poszukiwanych przestępców”, zdjęcia naukowe spełniają rolę heurystyczną w procesach odkrywczych oraz dowodową w argumentacji i nauczaniu, powstają fotograficzne portrety jednostek, rodzin i innych grup (w tym zdjęcia klas szkolnych i uczestników konferencji), szczerze zdjęcia intymne rezerwuje się dla osób szczególnych w naszym życiu, zdjęcia przywozi się z podróży (obecnie zazwyczaj w formie cyfrowej, a następnie udostępnia się je znajomym na takim czy innym portalu internetowym), a do tego istnieje jeszcze fotografia artystyczna – gatunek sam w sobie złożony i różnorodny [...]”⁵⁰.*

Wszystkie wymienione przez Shustermana rodzaje zastosowań fotografii wykorzystują podpisy. Można je spotkać w doraźnych zastosowaniach informacyjnych (prasa, nauka, rozrywka), jak również w różnotematycznych publikacjach, zarówno naukowych i profesjonalnych, jak i publicystycznych oraz albumowych. Powszechnie akceptowane odmiany tych ostatnich mają charakter popularnych syntez historycznych. Całą historię w zdjęciach, zwłaszcza XX wieku, wydano wielokrotnie. Należy wspomnieć monumentalną, jeśli wziąć pod uwagę przedział czasu – cały wiek XX – choć wydaną jako „kieszonkową”, dziesięciotomową publikację *Decades of the 20th Century*⁵¹, jak również jednotomową *Century One Hundred Years of Human Progress, Regression, Suffering and Hope*⁵² oraz odwołującą się do poczucia humoru *Curious Moments*⁵³. Getty Images, Phaidon i Könemann, agencje wydawnicze prowadzące jednocześnie bank zdjęć, specjalizują się w tego typu publikacjach. Obiektywność przedstawienia materiału ikonicznego może być dyskusyjna, ale tylko z powodu arbitralności redakcyjnej, nie z powodu skąpości zbiorów. Założona w 1996 roku przez Marka Getty'ego i Jonathana Kleina agencja dysponuje ponad siedemdziesięcioma milionami zdjęć!

Dygresja powyższa w niniejszym artykule jest uzasadniona z powodu specyficznej relacji pomiędzy zdjęciem a jego opisem, która występuje we wspomnianych publikacjach.

Opis, bo już nie tylko podpis, danego zdjęcia konstruowany jest z dwu komplementarnych części. Jedna, ogólna, dotyczy wybranego wydarzenia historycznego i pewnego jego szczegółu, druga – konkretnie tego, co jest przedstawione na zdjęciu, ale co nie jest tautologiczną ilustracją opisu. Oto przykłady dwóch przypadkowo wybranych opisów: 1) *Nowy Jork, 3 maja 1913 r. Członkinie National American Woman Suffrage Association demonstrują za równouprawieniem. Wytrwałość opłacała się: w sierpniu 1920 r. Amerykanki otrzymały równe prawa wyborcze z mężczyznami w wyniku ratyfikowania*

*dziewiętnastej poprawki do konstytucji. Wkrótce potem NAWSA przestaje istnieć*⁵⁴ – zdjęcie przedstawia siedem kobiet ubranych w długie suknie, idących środkiem ulicy i niosących transparent z nazwą stowarzyszenia, w tle tłum ludzi na chodniku; 2) *Dziewczynka pracująca w fabryce włókienniczej. W Stanach Zjednoczonych już sześćoletnie dzieci pracowały po trzynaście godzin dziennie przy przędzeniu bawełny*⁵⁵ – zdjęcie przedstawia dziewczynkę na tle krosna.

W obu przypadkach łatwo wydzielić część tautologiczną, przynależną do danego zdjęcia (*Członkinie National American Woman Suffrage Association demonstrują za równouprawnieniem i Dziewczynka pracująca w fabryce włókienniczej*) i część ogólną, niezależną bezpośrednio, która mogłaby być zestawiona z wieloma innymi zdjęciami ([...] *w sierpniu 1920 r. Amerykanki otrzymały równe prawa wyborcze z mężczyznami w wyniku ratyfikowania dziewiętnastej poprawki do konstytucji. Wkrótce potem NAWSA przestaje istnieć i W Stanach Zjednoczonych już sześćoletnie dzieci pracowały po trzynaście godzin dziennie przy przędzeniu bawełny*). Oba zdjęcia są anonimowe. Oba są przykładem funkcjonowania treści ikonicznej, która mogłaby istnieć samodzielnie, jednak wówczas na osi interpretacja-informacja punkt ciężkości przesunięty byłby w kierunku interpretacji opartej na komponencie emocjonalnym. Jednocześnie jednak w obu przypadkach łatwo zauważyć, że dodanie tekstu przesuwają punkt ciężkości w kierunku zwiększenia zawartości informacyjnej i, co niezwykle istotne, wydaje się, że odbywa się to bez zmniejszenia pola interpretacji opartej na komponencie emocjonalnym, a może nawet go zwiększa...? Następuje więc zjawisko poszerzenia pola kulturowego funkcjonowania zdjęcia.

Otwarcie fotografii na możliwości tego poszerzenia jako komplementarnego współdziałania obrazu i tekstu stanowi kolejny wyznacznik jej spektakularności. Spektakularność tę można nazwać „spektakularnością znaczeń kontekstowych”, przy czym przymiotnik „kontekstowych” nie odnosi się do kontekstu ikonicznego „uwikłania”

fotografii w rzeczywistość, ale do kontekstu znaczenia referowanego przez towarzyszący zdjęciu komunikat językowy.

SPEKTAKULARNOŚĆ ZNACZEŃ POTENCJALNYCH

Obraz fotograficzny jest w zasadzie niczym innym, jak wsparciem wizualnym, za pomocą którego patrzący odtwarza własne wewnętrzne skojarzenia, za każdym razem inaczej, i w ten sposób nadaje informacji sens⁵⁶. Do zacytowanej opinii Frutigera należy dodać rozszerzenie, wynikające z pytania o granicę świadomego i nieświadomego (odruchowego) nadawania sensu informacjom odbieranym z wizualnego doświadczenia obrazu. Pytanie to dotyczy granicy pomiędzy nieświadomą percepcją odruchową a świadomym poszukiwaniem znaczeń na skutek aktywności intelektualnej. Problemu tego nie da się utożsamić z rozróżnieniem odbioru werystycznego i odbioru otwartego – rozróżnieniem funkcjonującym na obszarze recepcji dzieł sztuki – które zakłada istnienie różnic w poziomach kompetencji kulturowych dwu modeli odbioru⁵⁷. W postulacie rozszerzenia opinii Frutigera chodzi o świadome doszukiwanie się znaczeń do granic możliwości interpretacyjnych, w opozycji do braku uruchomienia interpretacji, pomimo istniejących zdolności „odtworzenia własnych wewnętrznych skojarzeń” (posiadania kompetencji).

Powstaje w tym miejscu pytanie następne: co powoduje uruchomienie rozległej interpretacji? Przecież obraz fotograficzny jest niezmienny względem dowolnych aktów percepcyjnych, potencjalnie prezentuje te same składniki do interpretacji. Częściową odpowiedź na to pytanie można odnaleźć w koncepcji kompetencji kulturowych: stanowią one warunek *sine qua non*, ale – gdy je posiadamy – to problem rozstrzygnięcia co uruchamia szeroką i pogłębioną interpretację pozostaje retoryczny.

Próbie odpowiedzi sformułować można uwzględniając nieredukowalny atrybut fotografii – „relację z realną rzeczywistością” (relację, ukształtowaną w stopniu zależnym od poziomu rozwoju technologii), różniącą się zasadniczo od obrazowania w malarstwie realistycznym, gdzie istnieje „relacja z modelem rzeczywistości” (ideowo ukształtowana postawą malarza). Niezależnie od tych rozstrzygnięć obraz fotograficzny przedstawiający fragment rzeczywistości zawiera informacje generujące odniesienia nie tylko uwarunkowane ikoniczne, lecz także kontekstowe, stwarzające potencjalnie nieomal nieograniczone pole interpretacji.

Posłużmy się przykładem wspomnianej tu wcześniej fotografii wykonanej na Księżycu 20 lipca 1969 roku przez Armstronga, a przedstawiającej Aldrina. To ikona fotografii, ikona cywilizacji! Przedstawia astronautę w skafandrze... ale czy na Księżycu? Tak, to wiemy z kontekstu zewnętrznego wobec zdjęcia. Z tego samego źródła wiemy także, że około 380.000 kilometrów to odległość z Ziemi do Księżyca, powodująca dwusekundowe opóźnienia w przesyłaniu informacji „tam i z powrotem”; że grawitacja na Księżycu jest sześciokrotnie mniejsza niż na Ziemi; że aby tam dotrzeć; użyto trzydziestotonowej rakiety, która musiała osiągnąć drugą prędkość kosmiczną, czyli ponad 11.000 kilometrów na sekundę; że przewyżczono szereg problemów fizjologicznych i psychologicznych, jakie spotkali astronauta; że wyprawa była obiecana przez prezydenta Kennedy’ego Amerykanom; że przygotowano – na wypadek katastrofy – tekst przemówienia dla prezydenta... itd., itp. Tego wszystkiego na zdjęciu nie ma! To wszystko jednak istnieje i jest tłem rozumienia tej fotografii. Właśnie nie interpretacji, a rozumienia.

Wspomniany powyżej w kontekście opinii Frutigera problem granic horyzontu interpretacyjnego wymaga zmodyfikowania, gdyż interpretacja dotyczy hipotetycznych znaczeń subiektywnie generowanych, rozumienie zaś opiera się na obiektywnych informacjach jednoznacznie odczytanych, które są potencjalnie (ale są!) zawarte

w zdjęciu, gdyż to ono odsyła do kontekstu zewnętrznych uwarunkowań. Interpretacja wypełnia obszar niedomowień, zamyka dzieło otwarte, jest zsubiektywizowana w danym procesie interpretacyjnym; a odczytanie i kontekstowe rozumienie jest zobiektywizowane poprzez odniesienia do faktów.

To właśnie stanowi nieredukowalny atrybut fotografii – „relacje z realną rzeczywistością” – i w całości wskazuje na jeszcze inny komponent spektakularności w fotografii – znaczenia potencjalne.

SPEKTAKULARNOŚĆ (W) FOTOGRAFII

Próbując uszczegółowić podsumowanie powyższego tekstu, można podać w wątpliwość zarówno kwestę istnienia atrakcji wizualnej (w) fotografii, jak i jej niesamowitość. Rzeczą bezsporną jest fakt względności – w sensie praktyki językowej – tych pojęć. „Atrakcyjne” jest coś dlatego, że obok jest coś „powszednie”, analogiczny warunek dotyczy określenia „niesamowite”. Ta oczywista konkluzja wskazuje jednak na ważne uwarunkowania, na kontekst, w jakim funkcjonuje fotografia wraz z innymi mediami – kontekst kulturowy. Tu ważna uwaga: nie oznacza to jednak, że media te funkcjonują według jakiejś „listy rankingowej” pod względem ich spektakularności. Należy mieć świadomość odmiennych możliwości funkcjonowania danego medium w tworzeniu, poznawaniu, analizowaniu, opisie, archiwizowaniu, itp. elementów kultury i poznawać jej całokształt właśnie dzięki spektakularnym wyróżnikom poszczególnych mediów. Dla fotografii są to wyróżniki (przedstawione w niniejszym tekście):

- wyjątkowa rola jako medium dokumentującego efekty rozwoju nauki i poprzez to stymulującego rozwój cywilizacji
- „oporność” i „odporność” fotografii na utratę możliwości dekodowania znaczenia, czyli zagrożenia od strony osłabienia definicji obrazu

- poszerzanie nośności znaczeniowej fotografii poprzez możliwość komplementarnego współdziałania obrazu i tekstu
- posiadanie znaczeń potencjalnych na mocy atrybutu „relacji z kontekstem realnej rzeczywistości”.

Wyróżniki te nie są równoważne co do ich znaczenia dla fotografii, jak również nie wyczerpują opisu fotografii jako medium. Stanowią otwarcie refleksji nad problematyką specyfiki fotografii.

SŁOWA KLUCZOWE:

IKONOSFERA, HISTORIA I TEORIA FOTOGRAFII, KOMUNIKACJA KULTUROWA, KOMPETENCJE KULTUROWE

- 1 F. Nietzsche, *Aforyzmy*, tłum. St. Wyrzykowski, Warszawa 1973, s. 79, nr 220.
- 2 *Aphoristikos* – wytyczający i *aphorismos* – definicja oraz *aphoridzein* – określać granice, wg: W. Kopaliniński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. XVI rozszerzone, Warszawa 1988, s. 18.
- 3 Spektakl, f. (*spectacle*, od ł. *spectaculum*) – widowisko, przedstawienie teatralne, *Słownik wyrazów obcych* Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa 1939, szpalta 2003.
- 4 *Mający charakter, cechy widowiska, rzucający się w oczy; pokazowy*, *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 3, Warszawa, 1981, s. 285.
- 5 Przeglądarka Google w odpowiedzi na zapytanie „spektakularna fotografia” znajduje „około 225.000 wyników w 0,75 s.! [dostęp 20.04.2017] – jest więc różnej spektakularności i dużo i wszędzie...
- 6 *Niesamowity, [...] budzi nasz podziw, ponieważ jest niezwykle oryginalne lub fascynujące*, *Inny słownik języka polskiego* PWN, M. Bańko (red. nac.), Warszawa 2000, s. 1012.
- 7 Z definicji J. Herschela: *Fotografia* (gr. *φως, phōs, D. phōtōs* – światło; *γράφῃ* – pisać, *graphein* – rysować, pisać; *rysowanie za pomocą światła*) – zbiór wielu różnych technik, których celem jest zarejestrowanie trwałego, pojedynczego obrazu za pomocą światła. https://pl.wikipedia.org/wiki/John_Herschel [20.04.2017].
- 8 A. Frutiger, *Der Mensch und seine Zeichen* Weiß, Dreieich, West Germany, 1989; wyd. ang.: *Signs and Symbols. Their Design and Meaning*, London 1991.
- 9 A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, tłum. Cz. Tomaszewska, Warszawa 2005, s. 85.
- 10 S. Czyżewski, *Przełomowy moment w historii TV – zapis cyfrowy*, Internetowy Magazyn Filozoficzny „Hybris”, nr 4/35 (2016), s. 235. [http://www.magazynhybris.com/images/teksty/35/15%20Czyzewski%20\[232-245\].pdf](http://www.magazynhybris.com/images/teksty/35/15%20Czyzewski%20[232-245].pdf)
- 11 CAPTCHA – Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart.
- 12 M.in.: G. M. Wyburn, R. W. Pickford, *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, tłum. H. Hoeflich-Piątkowska i St. Raczkiewicz, Warszawa 1970, *W życiu człowieka narząd wzroku odgrywa wyjątkową rolę*, s. 11.
- 13 Por. P. H. Lindsay, D. A. Norman, *Procesy przetwarzania informacji. Wprowadzenie do psychologii*, tłum. A. Kowaliszyn, Warszawa 1984. W pracy tej pięć pierwszych rozdziałów poświęconych jest postrzeganiu wzrokowemu, podczas gdy tylko dwa zmysłowi słuchu. Więcej na ten temat w: S. Czyżewski, *Powiększanie w „Powiększeniu” jako doświadczanie granicy poznania świata poprzez jego obraz*. [w:] *Prace Naukowe. Fotografia. Edukacja Plastyczna XI*, Częstochowa 2016, s. 19.
- 14 S. Czyżewski, *Powiększanie w „Powiększeniu”*, dz. cyt., s. 19.
- 15 Cyt. za W. Sztaba, *Portret. Wszystko o...*, Warszawa 1976, s. 44.
- 16 A. Łukaszewicz-Alcaraz, *Epistemologiczna rola obrazu fotograficznego. Ku podmiotowi tak jakby i epistemologii jak gdyby. Rola fotografii w określaniu naszych tożsamości i świata wokół nas*, Warszawa 2014, s. 9.
- 17 Tamże, s. 9–10.
- 18 R. Arnheim, *Co to jest fotografia?*, „Dialogue – USA” 1977, nr 2, s. 50. Cyt. za: Z. Toczyński, *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger. Warszawa 2002, s. 44.
- 19 H. Buczyńska-Garewicz, hasło: *Pozytywizm*, [w:] *Filozofia a nauka. Zarys encyklopedyczny*, red. Z. Cackowski, J. Kmita, K. Szaniawski, P. J. Smoczyński, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk/Łódź 1987, s. 472.
- 20 J. Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa/Łódź 1998, s. 270.
- 21 R. Carnap, *Empiricism, semantics and ontology*, [w:] *Semantics and philosophy of language*, red. L. Linsky, Illinois University Press, 1952, s. 496. Cyt. wg. J. Trąbka, *Mózg a świadomość*, Kraków/Wrocław 1983, s. 181.

- 22 L. Wittgenstein, *Teza 5.6*, [w:] *Tractatus Logico-Philosophicus*, przekł. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 65.
- 23 S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przekł. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 28. Cytat z H. Taine'a za: G. Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle*, Paris 1936, s. 103.
- 24 A. B. Stepień, *Propedeutyka estetyki*, Lublin 1986, s. 103.
- 25 Więcej na ten temat w: S. Czyżewski, *Eseistyczne meandry wokół abstrakcji*, „Dyskurs”. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, nr 18/2014, s. 20.
- 26 Z. Toczyński, *Prawda w fotografii*, dz. cyt., s. 44.
- 27 B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 196. Autor powołuje się w cytowanym fragmencie na teksty: J. Janssen, *Evres Scientifiques*, red. H. Deherain, Paris 1929/1930, s. 2, oraz P. Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, s. 32.
- 28 M. Mary Warner, *100 idei, które zmieniły fotografię*, Raszyn 2012, s. 117.
- 29 AS-11, *Vintage Color – NASA Photo ID: AS11-40-5903*, patrz http://stellar-views.com/Photos_Apollo_P3.html [dostęp 31.01.2016]
- 30 <http://www.nustar.caltech.edu/image/nustar141008a1> [dostęp 31.01.2016].
- 31 <http://www.nustar.caltech.edu/image/nustar151026b> [dostęp 31.01.2016].
- 32 <http://www.nustar.caltech.edu/> [dostęp 31.01.2016].
- 33 *A Human Foetus at 20 weeks*, [w:] P. Turner, *History of Photography*, London 1987, s. 196.
- 34 P.Hd. David Philips, *Human Sperm Fertilizing an Egg*, <http://www.wisegeek.com/what-is-the-fertilization-process.htm>, lub: <http://www.gettyimages.com/photos/human-sperm-fertilizing-an-egg> [dostęp 31.01.2016].
- 35 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przekł. J. Maniecki, Katowice 2004, s. 27.
- 36 S. Czyżewski, *Powiększanie w „Powiększeniu”...*, dz. cyt., s. 28–29.
- 37 Oryginalny tytuł: *30 Bullet Piercing an Apple*, [w:] *Photography from 1839 to Today*, Rochester, NY–Köln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo 2000, s. 305. Patrz także: <http://www.josephbellows.com/artists/harold-edgerton/#1> [dostęp: 20.04.2017].
- 38 Oryginalny tytuł: *Landsat 5 Thematic Mapper Image of London*, [w:] P. Turner, *History of Photography*, dz. cyt., s. 202. Por. https://earth.esa.int/web/earth-watching/landsat-25-years/landsat-5-showcase/cities/-/asset_publisher/3Ad3/content/london-england-1985-2004 [dostęp: 20.04.2017].
- 39 <http://www.jackson-pollock.org/converge.jsp> [dostęp: 20.04.2017].
- 40 E. H. Gombrich, *Obraz wizualny*, [w:] *Symbol e i symbolika*, wybór i wstęp M. Głowiński, przekł. A. Morawińska, Warszawa 1990, s. 312.
- 41 M. R. Mayenowa, *Język*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłoskowska, Wrocław 1991, s. 99.
- 42 U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, s. 166.
- 43 Obszernie zreferował tę problematykę J. Rek w teście: *Między filmowym alfabetyzmem a kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*. [w:] *Film: tekst i kontekst*, pod red. A. Helman i W. Godzica, Katowice, 1982, s. 39–43.
- 44 W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, [w:] tenże: *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 44.
- 45 L. Moholy-Nagy, *Fotografie: die objektive sehform unserer zeit* (1936), [w:] K. Passuth, *Moholy-Nagy*, Weingarten 1986, s. 342–344. Cyt. za: B. Stiegler, *Analfabetyzm fotograficzny*, [w:] *Obrazy fotografii...*, dz. cyt., s. 13.
- 46 W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, dz. cyt., s. 44.
- 47 Często nadany tytuł nie ma jednego brzmienia: *Czytająca*, [w:] M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 224; *Kobieta czytająca list*, [w:] *W kręgu sztuki. Jan Vermeer van Delft*, K. Mittelstädt (oprac.), Warszawa 1970, s. 22; *Dziewczyna czytająca list*,

[w:] *Leksykon malarstwa od A do Z od początków do współczesności*, P. Szubert, P. Trzeciak (red. nauk.), Warszawa 1992, s. 733; to tylko przykłady z publikacji polskich.

- 48** Dlatego nadany tytuł nie tylko nie ma jednego brzmienia, ale zdjęcie przypisywane jest różnym autorom, podpis zaś odsyła do różnych miejsc i dat, np.: słynne zdjęcie *Workers On Beam Eating Lunch*, alias *Sky Breakfast in New York City*, alias *Famous lunch on a skyscraper 1932*, przypisywane Ch. C. Ebbetsowi lub L. Hine'owi, wykonane podczas budowy Empire State Building 1931 lub Rockefeller Center, 1940 (często informacje te nie są możliwe do ustalenia!).
- 49** J. Busza, *Wobec fotografii*, Warszawa 1983, s. 246.
- 50** R. Shusterman, *Fotografia jako proces preformatywny*, [w:] *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa 2016, Łódź 2016, s. 291.
- 51** 1920s, 1930s, 1940s, 1950s, 1960s, 1970s, N. Yapp, (red.), Köln/London 1998; oraz: 1900s 1910s, 1980s, 1990s, N. Yapp, (red.) Köln/London 2001.
- 52** *Century. One Hundred Years of Human Progress, Regression, Suffering and Hope*, Conceived and London 1999.
- 53** H. Neubauer, *Curious Moments*, Köln 1999.
- 54** 1. *Konflikty* [w:] *Lata 10.*, N. Yapp (red.), Köln, Polish edition 2006, s. 43.
- 55** 14. *Dzieci*, [w:] tamże, s. 368.
- 56** A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, dz. cyt., s. 85.
- 57** Więcej na ten temat w: S. Czyżewski, *Eseistyczne meandry wokół abstrakcji...*, dz. cyt., s. 24–25.

Stefan Czyżewski

Spectacular Photography

This article deals with arbitrarily appointed photographic attributes resulting from its spectacularity. 'Spectacularity' is hereby considered as a way that shifts its meaning connected with theatrical effects which are nowadays somewhat colloquially understood as 'uncanny' or 'attractive'. Each attribute of photography as defined by such consideration becomes photography's *differentia specifica* designating a different from other media the way of functioning in the culture of iconosphere. The way in which this happens forms close relationship between photography and culture (broadly understood), and especially with science, information and entertainment. These associations are complementary (especially with linguistic forms) in forming cultural communication. The process is diachronic, strongly conditioned by both socio-political changes and technological development.

The attributes of spectacularity include the documentary objectivity of photography, the practical absence of image quality in the decoding of iconic meanings, the complementary extension of the semantic field to the co-existence of the language and the existence of beyond-iconic potential contextual meanings.

KEYWORDS:

ICONSOSPHERE, HISTORY AND THEORY OF PHOTOGRAPHY, CULTURAL COMMUNICATION, CULTURAL COMPETENCE