

Opis bibliograficzny: Jerzy Grzegorkiewicz, *Pretensjonalność fotografii*, „Obscura”, 1982, nr 8, s. 21-25.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: znak, świadomość społeczna, mimetyzm,

Tekst:

Myśląc o fotografii, jako narzędziu poznania artystycznego, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że zabudowana jest ona na wewnętrznym konflikcie. Konflikcie, który ma duży wpływ na sposób jej funkcjonowania, a pozostając w ukryciu jest powodem częstych nieporozumień.

Problem ten, który przy okazji fotograficznych działań i refleksji nad narzędziem, którym się posługuję, ujmowałem intuicyjnie, spróbuję przy okazji niniejszej wypowiedzi przeanalizować.

Wewnętrzna sprzeczność, o której myślę, to konflikt między tym, co nazwę „pretensjonalnością” w fotografii, a jej znakovym charakterem.

Dla uniknięcia nieporozumień, które może i tak nastąpią, wyjaśniam, że fotografię rozumiem jako proces powstawania jej wytworów – materialnych nośników, na których utrwalone są wyglądy obiektu fotografowanego. Dokonuję tu przeskoku ze świata zewnętrznego do świadomości postrzegającej wytwór fotografii /zdjęcie/: właściwie należałoby mówić o nośniku, na którym utrwalone są szare lub barwne plamy, które dopiero w podmiocie konstytuują się w wygląd przedmiotu przedstawionego na zdjęciu.

Drugim zastrzeżeniem jest ograniczenie fotografii do sensu w jakim funkcjonuje ona w świadomości społecznej, a więc gdy przyjmuje się wytwory procesu fotograficznego za najbliższe odbicie rzeczywistości. Odbicie wiarygodne, poświadczające realne istnienie obiektu, którego wyglądy zostały utrwalone na zdjęciu. Chodzi o to, żeby przy wstępnej analizie problemu nie wdawać się w dodatkowe dyskusje, czy fotografia „kreacyjna”, a więc ta z założenia tworząca odrealnione wyglądy obiektów zdejmowanych, także wyposażona jest w

omawiany konflikt. [s. 22:]

1. Immanentną cechą fotografii jest mechanistyczny sposób, w jaki powstają jej wytwory. Z tego każdy zdaje sobie sprawę, nawet bezrefleksyjnie. Na ten fakt powołujemy się, jako na przesłankę obiektywności medium: „Oryginalność fotografii w stosunku do malarstwa polega /.../ w swej istocie na obiektywizmie. /.../ Po raz pierwszy obraz świata zewnętrznego formuje się automatycznie /.../.¹

Mimetyczność, która wiąże obiekt fotografowany i przedmiot przedstawiony na zdjęciu rodzi napięcie przysłaniające narzędzie. Zdjęcia „chce” być przezroczyste. Świat przedstawiony w ten sposób jest tak sugestywny, że odbiorca zaniedbuje nawet istotną redukcję jego cech: zamiany barw na odcienie szarości /nie dotyczy oczywiście fotografii barwnej/, przestrzenności na dwuwymiarowość, czasowości na stop-klatkę, Akt odbioru nie polega na percepcji szarych, czy barwnych plam pokrywających nośnik, ale właśnie na ich pominięciu, w chwili, gdy przedmiot przedstawiony zostanie ukonstytuowany z wyglądów. A jednoznaczna i obiektywistyczna relacja tego przedmiotu i obiektu fotografowanego jest podstawą do zaufania w realne istnienie tego ostatniego, który w dodatku jawi się nam jako naoczność i oczywistość. „Obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nie istniejących w innych utworach plastycznych. /.../ Fotografia korzysta z tego, że realność przedmiotu przenosi się na jego reprodukcję.² Fotografia ma więc pretensję do uobecniania podmiotowi zewnętrznego obiektu będącego jej przedmiotem.

Zaznaczam, że opisany tu przypadek percepcji zdjęcia jest doprowadzaniem do końca konsekwencji tkwiących w wytworach fotografii. Nie wszystkie odbiory doprowadzają do takiego końca, a szczególnie cenimy te, w których mamy świadomość forsy, a więc gdy medium nie jest „przezroczyste”. Ale który z najtrwalszych [s. 23:] krytyków nie oglądał w taki sposób zdjęcia i doznawał jeszcze swoistej satysfakcji z przebywania w przedstawionym świecie „naoczności”. Twierdzę, że narzędzie jakim jest fotografia „chce” zwrócić odbiorcę w takim właśnie pretensjonalnym kierunku. Jego sprawą jest czy się tej sugestii podda.

2. Relację przedmiot przedstawiony / obiekt fotografowany możemy rozpatrywać w kategoriach semantycznych, gdy przyjmiemy, że ten pierwszy oznacza ten drugi. Wtedy

¹ André Bazin „Ontologia obrazu fotograficznego” w:/ „Film i rzeczywistość” W-wa 1963, str. 14-15, cytuję za: Ewa Deguer „Film i Fotografia” w:/ „Z badań porównawczych nad filmem” Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego Nr 327,

² Ibidem,

przedmiot ukonstytuowany z wyglądów utrwalanych na nośniku traktujemy jako znak, a obiekt fotografowany, jako jego desygnat. Tę klasę znaków zwiemy za Charlesem S. Peircem znakami ikonicznymi, gdyż podstawową ich cechą jest analogiczność z obiektem znakowanym. „Mała encyklopedia logiki mówi o nich jako „pełniących funkcję znaku na zasadzie podobieństwa do rzeczy oznaczanych”³.

W tej perspektywie wytwory fotografii, a więc znaki ikoniczne, kierują odbiorcę na swoje znaczenie, czyli obiekty fotografowane. Znaki te są na mocy definicji różne od przedmiotów znaczonych. A inną ich własnością jest redukcja jaką przeprowadzają przy przenoszeniu cech obiektu znaczonego – ikony obcinają te z nich, które nie są istotne dla ustalenia relacji analogiczności znaku i desygnatu. Znaki ikoniczne nie są więc tożsame z obiektami przez nie znaczonymi, zawsze pośredniczą między fotografowaną realnością, a postrzegającą je świadomością. Pośrednicząc oddzielają podmiot od przedmiotu, uniemożliwiają naoczność, w której miałyby być dane obiekty. Na temat antynomii znak/naoczność pisze Hanna Buczyńska-Garewicz: „Oczywistość jest bezpośrednią obecnością przedmiotu. Takie bezpośrednie poznanie jest czymś zasadniczo różnym od poznania symbolicznego, w którym przedmiot jest jedynie reprezentowanym przez znak”⁴. [s. 24:]

Znakowy charakter wytworów fotografii zaprzecza więc bezpośredniemu poznaniu obiektów fotograficznych.

3. Zarysowuje się więc istota konfliktu. Sprzeczność ta wywodzi się z natury medium, jakim jest fotografia. Z jednej strony pretensje wyrażające się dążeniem do niezapośredniczonego uobecnienia obiektu fotografowanego i „znikanie” narzędzia a z drugiej – właściwe wszelkim znakom pośredniczenie, odsyłanie do desygnatu różnego od znaku.

Analizowany konflikt poddaje w wątpliwość zasadność stosowania fotografii jako narzędzia artystycznego poznania świata zewnętrznego.

Instrument bowiem zasłania nam świat, zawraca nasz epistemologiczny wysiłek z drogi „do” realności i skrycie podsuwa nam samego siebie. Przekazem jest przede wszystkim przekątnik – treść niknie w szumach. Problemy fotografii są jej wewnętrznymi problemami. A poznawanie świata kończy się na poznaniu cech medium. Ciekawym zawieszeniem tego problemu była fotografia nazywana czasami nurtem analitycznym lub medialnym, gdzie

³ „Mała encyklopedia logiki” str. 382

⁴ Hanna Buczyńska-Garewicz „Znak i oczywistość” Warszawa 1981, str. 8.

analizę narzędzia postawiono sobie za cel.

Oczywiście, zaliczając fotografię i jej wytwory do obszaru semiotycznego przyznajemy jej statut narzędzia poznania rzeczywistości mającej charakter znakowy. Ale fotografia jest bezwartościowa przy poznawaniu świata naoczności, samoobecności rzeczy, wglądu w istotę, a więc wszędzie tam, gdzie poznanie nie jest zapośredniczone. A przecież do odkrywania takiego świata fotografia wydaje się mieć pretensję.

P.S. Autor chciałby uniknąć dyskusji na temat tego, czy niezapośredniczone poznawanie świata zewnętrznego jest w ogóle [s. 25:] możliwe. Nie miejsce na to. Dlatego argumenty stawiane przez zwolenników wyłącznie semiotycznego widzenia świata będą nie na miejscu. Niniejsza wypowiedź ma za podstawę, wiarę, że przedmioty realne mogą być dane podmiotowi naocznie i bez pośredników. A żywić taką nadzieję autorowi wolno, choć kilku innych rzeczy – akurat mi teraz nie wolno.

Artykuł jest rozszerzoną wersją wypowiedzi odczytanej na Seminarium „Aksjologia fotografii” zorganizowanym przez Galerię PS w Białej Podlaskiej w dniach 18/19.09.1982.