

Opis bibliograficzny: Grzegorz Sztabiński, *Fotografia i malarstwo w ujęciu teoriopoznawczym*, "Fotografia", 1977, nr 3, s. 2-3.

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: teoria poznania, malarstwo, ontologia, epistemologia, znak

Tekst:

Spółeczna rola fotografii została zauważona i doceniona przez wielu teoretyków. Na przykład Edgar Morin w swej książce „Kino i wyobraźnia” przekonująco analizuje jej aspekt antropologiczny czy socjologiczny. Nie ulega jednak wątpliwości, iż mniej zbadany, choć równie interesujący jest jej aspekt epistemologiczny czy ontologiczny i że warto w tym zakresie dokonać wstępnych choćby poszukiwań.

Z faktu, że fotografia otworzyła przed człowiekiem nowe możliwości poznania świata, zdawano sobie sprawę prawie od momentu narodzin tej techniki. Wystarczy wspomnieć tu o zainteresowaniu, jakie wzbudziły utrwalone dopiero dzięki fotografii obrazy różnych form i faz ruchu człowieka czy zwierzęcia. Z tej szansy ukazania dynamicznego obrazu rzeczywistości skorzystali impresjoniści i futuryści. Wartość poznawcza owej techniki jest więc niezaprzeczalna. Przekonujemy się o tym wciąż na nowo, zadowalając się np. oglądaniem zdjęć obiektów, których nie moglibyśmy obecnie obejrzeć bezpośrednio. Cała nasza wiedza o nich opiera się więc na wiarygodności fotografii.

Wszystkie te dane skłaniają nas do zaufania obrazowi utrwalonemu na kliszy światłoczułej. Często nawet wierzymy mu jak własnym oczom, niekiedy nawet bardziej, gdyż sądzimy, że oczy ulec mogą złudzeniu, podczas gdy wszystko, co znajdzie się na fotografii, musi stanowić realność, „oko” kamery uważa się bowiem za bardziej neutralne od ludzkiego, nie podlegające emocjom mogącym wprowadzić subiektywne zniekształcenia do percypowanego obrazu.

Podobne poglądy podtrzymują także niektórzy teoretycy. Maya Deren sądziła np., że o obiektywności obrazu fotograficznego lub filmowego świadczy fakt, że powstaje on w procesie wypromieniowania przez przedmiot swego światła na kliszę światłoczułą.

A więc przedmiot utrwała swój obraz całkowicie mechanicznie, tak jak gdyby rzeczywistość sama utrzymywała swą podobiznę. Podobnie André Bazin określał film jako „*tworzenie świata na nowo na jego własny obraz, nie obciążony swobodą artystycznej interpretacji*”. W wypowiedzi tej dochodzi do głosu przekonanie o wierności odwzorowania fotograficzno-filmowego uwolnionego od subiektywności w interpretacji obrazu natury, którą skażone jest każde przedstawienie rzeczywistości malarskie czy rysunkowe. Dla wielu autorów fotografia stanowi więc urzeczywistnienie odwiecznego marzenia o pojmowaniu rzeczywistości, o pochwyceniu jej całej — marzenia stanowiącego jedną z aspiracji sztuki realistycznej od czasów starożytnych, o czym świadczą opowieści o ptakach przylatujących dziobać winogrona namalowane przez Parrasjosa, Z drugiej zaś strony fotografia stanowiłaby narzędzie spełniające wymogi prawdziwości poznania sformułowane przez Arystotelesa w jego klasycznej definicji, gdzie prawda to zgodność z rzeczywistością, wierność odbicia rzeczywistości.

Czy można zgodzić się z takimi poglądami? Czy rzeczywiście obraz utrwalony na zdjęciu jest neutralny, obiektywny, nie obciążony subiektywnymi zniekształceniami? Czy wreszcie fotografia jest medium „niewinnym”, wyłącznie rozszerzającym nasze możliwości poznawcze bez wprowadzenia zmian, deformacji do ukazywanego obrazu świata, zmian tym niebezpieczniejszych, że trudno dostrzegalnych.

Zarysowane tu problemy wymagają rozpatrzenia w wielu płaszczyznach. Fotografia pełni bowiem rolę poznawczą w praktyce życiowej, w nauce, a także w sztuce zorientowanej na cele poznawcze. Wielu współczesnych artystów jest zwolennikami poglądu uznającego sztukę za formę badania rzeczywistości i dla nich właśnie fotografia często stanowi szczególnie interesujący i ważny środek artystycznego działania, który stawiają wyżej od malarstwa czy rysunku ze względu na jego obiektywność. Tym stanowiskiem chciałbym zająć się w niniejszym artykule rozpatrując je z punktu widzenia zasadności jego twierdzeń w świetle teorii poznania.

Jednym z najważniejszych argumentów filozoficznych skierowanych przeciw „naiwnemu” pogładowi o bezpośrednim, wiernym i całościowym odwzorowaniu rzeczywistości w aktach zmysłowej percepcji była koncepcja Kanta. Filozof ten zwrócił uwagę na aprioryczne, wrodzone formy kształtujące nasze poznanie. Występują one również w poznaniu zmysłowym w postaci kategorii czasu i przestrzeni, nie istniejących realnie, lecz stanowiących tylko aprioryczne formy zmysłowości, dzięki którym automatycznie porządkujemy nasze dane spostrzeżeniowe. W ten sposób obraz świata, jaki posiadamy, nie jest zgodny ze światem rzeczy

„samych w sobie”, tzn. takich, jakimi są naprawdę. Nie mamy też żadnej możliwości dotarcia do owych rzeczy „samych w sobie”, gdyż formy zmysłowości są wrodzone, dane nam od urodzenia.

Jedną z konsekwencji tych poglądów było poszukiwanie innych apriorycznych, formalnych schematów organizujących doświadczenie percepcyjne, niż wskazane przez królewieckiego filozofa. Za jeden z nich uznano systemy znakowe, media, którymi się posługujemy przy zapisie spostrzeżeń i myśli. Wprawdzie różnią się one znacznie w swej istocie od wrodzonych form percepcji analizowanych przez Kanta, jednak również stanowią aprioryczny schemat formujący nasze postrzeganie. Wpływają więc na sposób ukształtowania obrazu świata.

Nasza wiedza o rzeczywistości jest ściśle związana z systemami znakowymi. Przy ich pomocy jest ona nie tylko utrwalana, notowana i komunikowana, ale także zdobywana. Rolę znaków rozpatrywać więc można nie tylko z punktu widzenia ich adekwatności w stosunku do treści, ale również ich aktywnej, formującej roli w procesie naszego poznania. Najdokładniej sprawa ta została zbadana w stosunku do różnych języków etnicznych przez przedstawicieli tzw. etnolingwistyki, którzy analizowali zależność między odmiennymi obrazami świata a językami, którymi określone społeczeństwa się posługiwały. Wyniki tych badań dowodzą, że język odgrywa aktywną, kształtującą rolę w stosunku do naszego obrazu świata, analogicznie do apriorycznych form zmysłowości Kanta. Istniejące różnice polegają między innymi na tym, że formy aprioryczne Kanta miały być wrodzone i identyczne dla wszystkich ludzi, natomiast języków uczymy się w procesie socjalizacji i są one zróżnicowane. Jednak istota zagadnienia pozostaje ta sama.

Można jednak zadać pytanie, czy spośród różnych systemów znakowych tylko języki etniczne mają ową kształtującą nasz obraz świata funkcję? Czy inne typy znaków, zwłaszcza ikonicznych, nie mają podobnych właściwości? Uważam, że różne systemy znaków w jednakowym stopniu współkształtują nasz obraz świata. Niektóre z nich przejściowo osiągnęły dominację, nie ma to jednak istotniejszego znaczenia, skoro różnice pomiędzy ich poszczególnymi typami nie są tak zasadnicze, jak często się sądzi. Na sprawie tej warto skupić uwagę.

Głęboko zakorzenione jest jeszcze w naszej świadomości przekonanie o zasadniczej odrębności znaków słownych i znaków ikonicznych (obrazów). Pierwsze z nich uważamy za konwencjonalne, wytworzone sztucznie przez człowieka i przyjęte na zasadzie umowy. Nie łączy ich żaden związek podobieństwa z oznaczaną rzeczywistością. Fakt nazwania

określonego zwierzęcia słowem „koń” nie ma żadnych koniecznych motywacji. Związek słowa z przedmiotem oznaczonym jest wynikiem arbitralnej konwencji. Podobnie jest w przypadku zdania czy dłuższej wypowiedzi. Nie łączy jej żadna analogia z oznaczanym stanem rzeczy.

Inaczej ma być w przypadku znaku ikonicznego. Związek z rzeczywistością opierać się ma tu na zasadzie podobieństwa. Obraz konia ma pewne cechy analogiczne z przedstawianym zwierzęciem. A więc o znaczeniu znaku nie decyduje konwencja, jego związek z obiektem, do którego się odnosi, nie jest arbitralny, lecz umotywowany, naturalny. Także większe całości zbudowane ze znaków ikonicznych mają odwzorowywać rzeczywistość. Wszelkie odchylenia traktuje się natomiast jako dowolne, subiektywne stylizacje dokonywane pod wpływem emocji.

Przedstawione tu poglądy są bardzo rozpowszechnione i traktuje się je jako naturalne. Zapomina się jednak o tych tradycjach badań nad językiem, w toku których kwestionowano jego arbitralność i konwencjonalność. Wystarczy tu przypomnieć poglądy Heraklita czy Kratylosa (referuje je Platon w dialogu pod tym tytułem), dla których słowa były bezpośrednim wytworem rzeczy, podobnie jak ma to miejsce w przypadku namalowanych obrazów. Poglądy te utrzymały się do XVIII wieku. Wprawdzie nie dotyczyły już poszczególnych słów, ale związków między nimi, które wciąż uważano za naturalne. Przeciwstawne stanowisko także ma swój początek w starożytnej Grecji, gdzie sformułowano po raz pierwszy pogląd, że język jest konwencjonalny, a więc każdy może na swój sposób nazywać rzeczy.

Obecnie przeciwstawność tych poglądów odnosi się do znaków ikonicznych i słownych. Tylko drugiemu z wymienionych typów przyznano charakter konwencjonalny i kombinatoryczny, natomiast pierwszy wciąż jeszcze uwikłany jest w problematykę mimetycznego odtwarzania, odwzorowywania rzeczywistości. Czy słusznie? Sądzę, że nie, gdyż elementy konwencjonalnej arbitralności i kombinatoryczności układu przysługują także znakom ikonicznym. Niedostrzeżenie ich jest zaś konsekwencją naturalistycznego, mimetycznego punktu widzenia teoretyków i samych artystów, co sygnalizowałem na wstępie artykułu. Większość dotychczasowych poszukiwań artystycznych oparta była na wywodzącej się z realizmu koncepcji znaku w sztuce. Nie neguję osiągnięć, do jakich one doprowadziły. Jednak jestem zdania, że należy obecnie zwrócić się w kierunku ujęć dopuszczających konwencjonalny charakter, jeśli nie znaków, to relacji między nimi. Zrozumienie w malarstwie lub fotografii roli relacji uwolnionych od charakteru analogonu wobec rzeczywistych związków rokuje też nadzieje na nowe ujęcie funkcji poznawczej sztuki, jeśli nie w sensie społecznym, to przynajmniej w perspektywie epistemologicznej. Wstępnym rozpoznaniem tych możliwości są moje „pejzaż

logiczne”.

Niedostrzeżenie momentów konwencjonalnych w znakach ikonicznych doprowadziło też do przeciwstawiania fotografii jako wzorca doskonałego, obiektywnego odwzorowania mimetycznego rzeczywistości, osiąganego w sposób me-[s. 3:]chaniczny – malarstwu, niedoskonałemu, bo realizowanemu manualnie, ale za to dysponującemu możliwościami ekspresyjnego ujawniania uczuć twórcy. Przekonania takie oparte są na fałszywych założeniach. Nie ma bowiem możliwości neutralnego odwzorowania natury. Każde odzwierciedlenie jest tak czy inaczej pojętym kształtowaniem, konstruowaniem, arbitralnym tworzeniem obrazu świata, a więc „deformowaniem” go w określony sposób, w dużym stopniu wyznaczonym przez technikę, jaką się posługujemy, i związany z nią typ znaków. Dlatego za „fałszywą świadomość” uznać należy roszczenia fotografii do prezentowania prawdziwego, wiernego oblicza rzeczywistości. Przede wszystkim ze względu na niemożliwość zweryfikowania takiego przekonania. Zakłada się bowiem, że istnieje jakaś absolutna rzeczywistość dostępna w percepcji „czystej”, nie uwarunkowanej czasem ani miejscem, a więc nakładanymi na nią przez poszczególne kultury wzorcami percepcyjnymi. W praktyce za rzeczywistość taką uważa się potoczny obraz świata danej kultury, przyjmowany jako punkt odniesienia, co powoduje liczne nieporozumienia. Często bowiem ów potoczny obraz świata ukształtowany jest przez system znakowy właściwy dla techniki, której obiektywność ma potwierdzać. Sytuacja sprawia więc wrażenie błędnego koła.

Można więc w oparciu o dotychczasowe rozważania przyjąć twierdzenie, że przekązniki takie jak fotografia, malarstwo, film i inne jako generatory określonych systemów znakowych uczestniczą aktywnie w procesie tworzenia obrazów rzeczywistości. I to nie w sensie neutralnego jej odzwierciedlenia, ale aktywnego ukształtowania, forsowania, czy raczej „deformowania” zgodnie ze swą specyfiką. Biorąc zaś pod uwagę duży wpływ, jaki wywierają wyobrażenia świata ukazywane przez media na obraz świata istniejący w świadomości odbiorców, uznać je można za ekwiwalent apriorycznych form kantowskich. Ujawnia się to przede wszystkim w zakresie pełnionych funkcji. Tak bowiem jak wrodzone schematy percepcyjne u Kanta organizowały doświadczenie zmysłowe ludzi, tak tu schematy znakowe utworzone w oparciu o możliwości techniczne poszczególnych mediów determinują sposoby widzenia rzeczywistości.

W obu przypadkach istnieje też ta sama granica. Jest nią „rzecz sama w sobie”, do której oba typy schematów nie pozwalają dotrzeć i do której dotarcie w pełni jest chyba niemożliwe. W

zakresie sztuki dobrze zrozumiał te sprawę O. Wilde, gdy mówił pozornie paradoksalnie, że natura naśladuje sztukę. Bo rzeczywiście natura w stanie czystym nie jest dla nas dostępna. Zawsze ujmujemy ją poprzez wzorce dostarczane nam w szerokim zakresie przez sztukę. Zauważamy w naturze to tylko i w taki sposób, jak nauczyła nas spostrzegać sztuka. Dlatego natura jest dla nas taka, jaką ukazują nam dzieła artystyczne. Obraz natury kształtuje się w naszej świadomości na podobieństwo obrazu ukazywanego przez sztukę. Bo rzeczywiście widzimy świat tak, jak umożliwiają nam to konwencjonalne formy percepcyjne narzucone przez systemy znakowe poszczególnych mediów.

Wszystkie przedstawione tu uwagi uniemożliwiają, jak sądzę, traktowanie w dalszym ciągu fotografii jako przezroczystego, neutralnego, obiektywnego przekaznika obrazu rzeczywistości takiej, jaką jest „sama w sobie”. Stawiają ją natomiast w sytuacji zbliżonej do malarstwa. Wprawdzie obraz fotograficzny otrzymywany jest na drodze mechanicznej, natomiast malarski realizuje się przy użyciu ludzkiego oka i ręki. Jednak nie umożliwia to potraktowania tych dwu obrazów jako obiektywnego i subiektywnego. Nie dochodzi w tym przypadku do zastąpienia subiektywizmu ludzkiego przez obiektywizm kamery. Jest to raczej stworzenie nowej, mechanicznej wersji „subiektywizmu obiektywu, który deformuje rzeczywistość nie mniej niż ludzkie oko i ręka, ale inaczej. Złudzeniem jest także przekonanie, że w fotografii unika się interpretacji obrazu rzeczywistości, jej stylizacji. Zdjęcie nawet nie stylizowane świadomie (jak miało to miejsce w różnych odmianach w tzw. fotografii poszukującej przed kilku czy kilkunastu laty) ma jednak wyraźne piętno stylistyczne. Widać to w tzw. nurcie realizmu fotograficznego w malarstwie, gdzie obraz wykonuje się podkreślając specjalnie właściwości, charakterystyczne dla zdjęć utrwalonych na kliszy. Ukazują się wtedy wszystkie cechy stylistyczne charakteryzujące fotografię, właściwe dla owej techniki niezależnie od tego, z jakiego typu zdjęciem (reportażowym, artystycznym, amatorskim) mamy do czynienia.

Problemy te podkreślam, gdyż często obecnie neguje się poznawcze możliwości malarstwa czy rysunku, sprowadzając te dziedziny do roli polegającej wyłącznie na ekspresyjnym ukazywaniu uczuć artysty. Dysponują zaś one własnymi, odmiennymi od środków mechanicznych sposobami ujmowania obrazu rzeczywistości. Ukazują pewne z jej aspektów, dostarczając w ten sposób prawd względnych, bo zdeterminowanych przez charakter medium. Ale również ważnych, równie godnych uwagi jak w przypadku fotograficznych ujęć świata. Zaś prawda absolutna, o ile ma się ujawnić, może być pojmowana tylko jako całość, suma prawd względnych uzyskiwanych za pomocą systemów znakowych wielu mediów. Ponadto rysunek czy malarstwo odegrać mogą nawet rolę krytyczną, rozbijając absolutystyczne tendencje w

pojmowaniu prawdziwości fotografii, ujawniając jej sztuczność, „subiektywność”, konwencjonalność, tak jak w wyżej wskazanym przypadku realizmu fotograficznego. Rola ich byłaby więc obecnie w jakiś sposób analogiczna do filozofii Kanta, która ukazała naiwność realistycznego przekonania o bezpośrednim, pełnym, wiernym odwzorowaniu rzeczywistości przez nasze zmysły. Podobnie analiza danych ujawnia, że obraz świata jest zawsze funkcją systemu znakowego stworzonego w oparciu o określone techniki przekąźnikowe, których własny, immanentny sens filozoficzny należałoby zbadać. Być może okaże się, że nasze własne poglądy filozoficzne, zwłaszcza ontologiczne, są zależne od medium, którym się posługujemy i które wpływa na charakter naszego sposobu pojmowania rzeczywistości, lub że wybór medium jest równoznaczny z nieświadomym wyborem jakiejś postawy ontologicznej.