

Opis bibliograficzny: Jerzy Olek, *Między znakiem i „znaczeniem”*, "Nurt", 1976, nr 5, s. 16-20

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: Leszek Szurkowski, medium, konceptualizm, fotomedializm, znak

Tekst:

„Penetracje I” i „Penetracje II” Leszka Szurkowskiego mogą uchodzić za symbol przekroczenia tradycyjnego progu fotograficznej świadomości. Progu, który nakazuje traktować fotografię jako lustrzane odbicie rzeczywistości, wiarygodny substytut, realistyczną rejestrację jej wycinkowych widoków. Ilustracją takiego właśnie pojmowania iluzjonistycznego zapisu jest pierwszy z potrójnych ciągów. Wychodząc z jednego motywu, przedstawiającego w ogólnym planie zabudowania wiejskiej zagrody usytuowane u podnóża zalezonego wzniesienia, wyłania z niego Szurkowski, czy raczej ujawnia - drogą stopniowych przybliżeń dokonywanych w trzech minimalnie różniących się między sobą kierunkach - coraz wyraziściej zarysowujące się detale.

I tak na któryś z rzędu powiększeniach widać wyraźnie, że na deskach przykrywających „otwór w ziemi leżą kromki chleba, że w obrośniętej bluszczem kamiennej ziemiance stoi półnaga dziewczyna, że ściany chałup zbudowane są z drewnianych bali. Zbliżenia następne pokazują już sam miąższ pieczywa, brodawkę obnażonej piersi i spojenie dwóch belek ściany. Jeszcze dalsze ujednolicają wszystkie trzy widoki, zrównując wygląd każdego z nich identyczną fakturą.

Mogłoby się więc wydawać, że „Penetracje I” doprowadziły Szurkowskiego do kresu możliwości fotografii w analizowaniu - drogą narastających powiększeń - materialnej konsystencji świata, jego coraz bardziej fragmentarycznych widoków. Że nie jest to jednak ostateczna granica przekonują „Penetracje II” - również składająca się z potrójnego ciągu zdjęciowego mozaika, która wychodząc od identycznego motywu (zbliżonego strukturą do zdjęć zamykających „Penetracje I”), [s.17:] pokazuje jak rozwija się realizowane metodą

makrofotografii „powiększanie”. Przy czym w dwóch ciągach foto-obrazy tej samej rzeczywistości „skanalizowane” zostały rastrem współczesnych środków przekazu (telewizji i prasy), w jednym zaś pokazane w wydaniu czysto fotograficznym. Tak więc w przypadku drugich „Penetracji” stopniowe zatracanie pierwotnej czytelności przez elementy wszystkich trzech cykli ilustruje jak gdyby proces odbierania „naturalnego” znaczenia zdjęciowym znakiem, dzięki czemu mogą one zacząć obrastać w znaczenia nowe.

O tym na ile da się pójść jeszcze dalej rozmawiam z autorem:

- Czy w ogóle można mówić o granicy możliwości fotografii jako medium? Jej sprawność w roli przekazywacza akcentuję celowo, by tym mocniej podkreślić, że nie interesuje mnie wyłącznie tytułowy problem filmu Antonioniego: czytelność „Powiększenia” ze wszystkimi jego odnośnikami literacko-refleksyjnymi, zderzającymi obrazową iluzję z wyobrażoną na jej podstawie rzeczywistością. Nie chodzi mi bowiem o technologię, funkcjonalność środka przekazu; takiego, który sam

może stać się nośnikiem treści. Treści odmiennych jakościowo. Nowych treści. Jednorodność do której doprowadziłem „Penetracje I” stanowi sztuczną granicę. Realizując je operowałem bardzo klasycznym schematem fotograficznego widzenia. Wychodząc od typowej pocztówki tak w sensie kadru jak i skali - analizowałem jej wybrane fragmenty za pomocą przeciętnego aparatu. Do faktury zamykającej moją pierwszą pracę może zatem łatwo dojść każdy posiadacz popularnej kamery. Ale są przecież środki, które pozwalają pójść głębiej. Przekroczenie standardowej granicy umożliwia fotografia naukowa, wyposażona w binokulary, mikroskopy optyczne, elektronowe...

- Cały problem sprowadzasz do techniki, zapominając o jego aspekcie artystyczno-ideowym. A przecież „Penetracje I” są również dotarciem do określonej granicy estetycznej, nota bene osiągniętej już wiele lat temu. Dokonała tego choćby fotograficzna abstrakcja, a więc fotografia będąca nadal prostym dokumentem natury, mimo że w efekcie wielokrotnego powiększenia mikroskopijnego wycinka z otaczającej nas rzeczywistości straciła potoczną czytelność, stając się obrazem pozornie abstrakcyjnym. Czyli wieńcząca „Penetracje I” jednorodna ziarnista faktura jest niczym innym jak tylko ukazaniem realnego motywu. Ale już druga Twoja praca stanowi przekroczenie tej granicy. Jest skrupulatnym, zimnym badaniem tak medium jak i niesionych nim treści, znaku oraz przekazywanej tym znakiem informacji, docierającej do nas w sformalizowanym kanale telewizyjnym bądź prasowym.

– Chodziło mi rzeczywiście o ukazanie w ramach tych trzech ciągów wytworzonego mass media schematu myślenia i rozumienia mechanicznie zarejestrowanego obrazu. Schematu powszechnie przyjętego i społecznie akceptowanego.

- Powiedziałeś: schemat widzenia. Czy uważasz także, że skoro w obecnych czasach, w epoce cywilizacji obrazkowej, przekazem jest przekątnik jak chce McLuhan - a wytwarzany na masową skalę obraz wypełnia nas bez reszty, to że i my sami zaczynamy funkcjonować jako jeden z wątków współczesnych mediów, czyli że sami stajemy się środkami przekazu, a zatem i przekazami; ludźmi myślącymi i porozumiewającymi się obrazem?

- Sądzę, iż do tego by tak twierdzić są dostateczne podstawy.

– Rozwijając myśl dalej można powiedzieć, że przestajemy naturalnie, w sposób neutralny widzieć, że powielany obraz tak nas zdominował, iż percepujemy tłoczące się przed naszymi oczami widoki albo poprzez raster gazetowy albo monitora, a tym samym że stanowią one: punkty rastra i telewizyjne linie swoisty - swoisty szablon, który podświadomie niejako nakładamy na odbieraną wzrokiem rzeczywistość.

- Tak, w istocie.

- Na poparcie tej ryzykownej w końcu tezy można przytoczyć twierdzenie Barthes'a.

Jeżeli bowiem zgodzimy się, że fotografia jest w głównej mierze mową znaków „znaczących”, interpretujących, a nie tylko „wskazujących”, w odniesieniu przedmiotów, musimy zgodzić się i z tym, co pisała Czartoryska, a mianowicie, że do języka fotografii należy obok tego, co on po prostu wskazuje, także i to, co jego świadectwo znaczy, zarówno w postaci aluzji, zawartych w samym zdjęciu, jak i skojarzeń, których cały łańcuch rodzi się w wyobraźni widza, a zatem przystać także na to, że w fotografię wkładamy nie tylko pobudzoną konkretnym zdjęciem, kojarzącą się z nim rzeczywistość, ale i nakładamy na nią, w trakcie jej odbioru, charakterystyczną strukturę środków masowego przekazu, z pomocą których dociera do nas większość komunikatów. Chyba można zatem zaryzykować twierdzenie, że w miejsce widzenia czystego (układu walorów), pojawiło się widzenie kanałowe (oparte na szkieletcie rastra i linii).

- To właśnie chciałem pokazać. Jestem tak samo narażony na schemat widzenia jak

każdy inny współlokator fotograficznej sfery, tym bardziej współkreator stale powiększający jej stan posiadania. I mnie doprowadza do tego, że nie przyswajam widoku i nie zapamiętuję obrazu, którego wcześniej nie zarejestrowałem w świadomości - czy to za pośrednictwem telewizji i kina, czy też czasopisma lub książki. Największego zagrożenia nie stanowi jednak inwazja otulających nas szczelnie obrazków, a ich schematyzm, w znacznym stopniu pelaryzujący poglądy na świat, zrównujący indywidualne o nim wyobrażenia. Skutek jest taki, że typowa formuła powszechnego odbierania i pojmowania rzeczywistości doskonale mieści się w sztywnych ramach jednego schematu. Zaś obraz, który wykracza poza jego obręb staje się zwyczajnie nieczytelny.

- Krótko mówiąc przenikają nas stereotypy, schematy, szablony...

- Lecz nie koniec na tym.

[s.18:]Jest jeszcze inne istotne zagadnienie - wiary w obraz. Wszak bez trudu można się przekonać, że fotografując cokolwiek w tym schemacie a następnie za pośrednictwem takich mediów jak gazeta, telewizja, film, plakat czy zwarte wydawnictwa, odbiorca jest w stanie łatwiej uwierzyć w przekaz, i na ogół wierzy. Po

prostu: idziemy do kina, patrzymy na poliniowany obraz małego ekranu, i obojętnie co nam tam pokażą - jeżeli tylko to coś zawarte jest w owym schemacie widzenia, w społecznym schemacie widzenia - jesteśmy gotowi we wszystko uwierzyć. Natomiast jeżeli będzie to obraz nie mieszczący się w nim, nie zarejestrowany uprzednio i nie zrozumiany, wyda nam się obcym.

- Czyli osacza nas konglomerat cywilizacyjnych kanonów. Mało tego, akceptujemy go.

- W końcu sami stworzyliśmy swoją sferę.

- Ale już doszło do nas, że stanowi ona barierę...

- „,jakże ograniczającą nasze poznanie. Tak, jesteśmy narażeni. Wprawdzie jakoś poruszamy się w tej sferze, ba, nadal ją wzbogacamy i precyzyjniej kształtujemy, lecz równocześnie nie bardzo, a w każdym razie na pewno nie do końca, zdajemy sobie sprawę z jej ciasnych granic, z wielkiej ograniczoności tego multi-widoku.

- A Twoje osobiste doświadczenia w tym względzie?

- I ja, siłą rzeczy, gotów jestem przypisywać duży procent obiektywności własnej sferze. Choć przekonałem się nieraz, że fotografując i otaczając się rozmaitymi foto-widokami stwarzam jak gdyby nową rzeczywistość, która stopniowo staje się jedyną moją rzeczywistością. Najczęściej nie pamiętam, a jeżeli nawet, to i tak trudno

mi dyskutować z obrazami i faktami, które nie zostały przeze mnie zarejestrowane. Podejrzewam, że nie jest to charakterystyczne tylko dla mojego działania, ale i dla innych, posługujących się zapisem wizualnym. Ja przynajmniej wszystkie te widoki, w których nastąpiło jakieś spiętrzenie energii w momencie wyzwalań migawki czy natężenie uwagi związane z chęcią rejestracji, doskonale pamiętam i w każdej chwili mogę odtworzyć w swej świadomości, natomiast nie pamiętam nie tylko obrazów, ale również wszystkich zdarzeń i czynności, które działy się „między”. Doszedłem do tego, że posiadając archiwum składające się z kilkudziesięciu tysięcy negatywów doskonale wiem w którym miejscu, w jakich okolicznościach, z jakim nastrojem i z jakim nastawieniem rejestrowałem dany widok. Ale już nie pamiętam lub pamiętam niedokładnie to wszystko co było „między”. Stąd wniosek, że to co stworzyłem jest jakąś specyficzną sferą, że jest moją foto-rzeczywistością...

- ...intymną autosferą fotograficzną.

- Absolutnie nieobiektywną. Ograniczoną...

- ...własnym światem obrazków.

- Najzupełniej.

- Lecz w takim razie co dalej? Jaka w tej sytuacji jest refleksja artysty, twórcy takiego jak Ty, który przekraczając jedną granicę, mając odwagę jej przekroczenia, nadal penetruje fotograficzny obraz, i tak dochodzi do następnej granicy, na obecnym etapie artystycznej świadomości trudnej do przekroczenia. Czyli należałoby właściwie, jak Duchamp, przestać tworzyć. Wszak wszystkie niemal Twoje wcześniejsze prace prowadziły czy to po prostej linii, czy też okrężnymi drogami - do tych właśnie dwóch „Penetracji”. Można się ewentualnie cofnąć i realizować rzeczy, które już tworzyło się wcześniej, ale chyba nie bardzo ma to sens.

W takim razie co dalej? Co w ogóle przeżywa artysta w momencie dojścia do ostateczności w swojej wąskiej dziedzinie?

- Jest to sytuacja klasyczna o której mówił Bogucki, że wielu z nas ciągle krąży wokół tej granicy. Idzie w lewo, idzie w prawo, idzie w górę, idzie w dół, ale nie przekracza jej. I jest to bardzo wygodna pozycja, ponieważ pozwala...

- Ciągłe produkować!

- Tak. Raz, że produkować, a poza tym jest to zawsze, to co się robi, na tyle bliskie granicy, a tym samym i - w powszechnym mniemaniu - współczesne, że nikt nie ma odwagi powiedzieć, iż jest jeszcze coś między tymi działaniami a granicą. Raczej skłonni jesteśmy twierdzić, że już jest granica. A że większość twórców jej nie przekracza...? Cóż, może to być zarówno wynikiem obawy przed ryzykiem, jak i wygody.

- Znaczy to, że większość twórców działa asymptotycznie. Ty jednak, śmiem twierdzić, dotknąłeś pewnej, bardzo konkretnej granicy. Dotknąłeś tej prostej, do której inni tylko się zbliżają.

- Prawda, iż jest to moment dosyć ważkiej decyzji.

- Czy rzeczywiście staną na owej linii?

- Oczywiście: Zwłaszcza, iż w przeciwnym razie, realizacji może być jeszcze wiele, i wiele można robić podobnych do siebie, ciągle pozostając w najbliższym sąsiedztwie granicy. Natomiast jej przekroczenie wiąże się z dość dramatycznym postanowieniem, sankcjonującym historyczny poniekąd stosunek do tego, co się w ogóle dotychczas zrobiło... Nie wiem co odpowiedzieć. A przecież i ja czuję, że nie jest to bynajmniej symboliczna granica. Na szczęście mówimy tylko o fotografii...

- Bo też wyłącznie o niej mieliśmy rozmawiać.

- Lecz w końcu fotografia nie jest jedyną możliwością.

- Uciekasz. Dyplomatycznie uciekasz z pytania.

- Niestety...

- Nadal zatem pozostaje do rozważenia kwestia, czy istotnie „Penetracje II” stanowią dla fotografii dylemat końca. Chcę Ci w związku z tym przypomnieć rzecz, którą zrealizował Malewicz. Gdyż to on w zasadzie, jako pierwszy, doszedł do fotograficznego kresu, wystawiając w okresie narodzin suprematyzmu rewelacyjny „Czarny kwadrat na białym tle”, zaś w kilka lat później „Biały kwadrat na białym tle”. Czyż nie można obu tych prac [s.19:] uznać za kwintesencje fotograficzności, za symbol świata czarno-białego, za wyraz skrajnego radykalizmu, za model absolutnej konsekwencji? Czy nie odciął tym samym Malewicz dróg poszukiwań radykalnym fotografom, tym którzy nie chcą pokazywać wysmakowanych, estetycznych obrazków, a mają ambicję dopracowania się własnej refleksji na temat fotografii jako współczesnego medium?

- No tak. Zawsze dochodzi się tylko do czerni i bieli.

- Fakt, że i Ty doszedłeś do nich, choć w nieco innym, bardziej aktualnym kontekście. Czy w takim razie czerń z bielą lub czerń z czernią albo też biel z bielą istotnie stanowią nieprzekraczalną granicę dla artystycznego drażenia materii fotografii? Czy należy odłożyć ją, bo jest wyeksploatowana?

- Nie! Z tym bym się nie zgodził.

- W tym konkretnym ujęciu.

- W nim tak, jest to granica, której jak sądzę – nie da się przekroczyć, no bo cóż można dalej robić w fotografii z bielą i czernią. Zastanawiam się jednak, czy odwrotem będzie badanie innych aspektów fotografii. Lecz i pójście dalej może mieć także swój sens. Przykładem niech będzie unizm Strzebińskiego. On też doszedł do granicy w malarstwie. Jednak potrafił swoje doświadczenia w następnych realizacjach wykorzystać. I to widać. Gdyby nie przeszedł przez unizm nie byłoby jego późniejszych dzieł.

- Ja i w przypadku fotografii widzę wyjście z sytuacji. Dla mnie Twoje „Penetracje II” są wycinkową ilustracją McLuhanowskiego „medium is a message”. Jeżeli zatem przyjąć, że końcowe klatki tej mozaiki, będąc nadal środkiem przekazu, są równocześnie przekazem, lecz już dalekim „naturalnym” wyobrażeniom, przekazem, który zupełnie coś innego znaczy, i jeżeli to nowe znaczenie potraktować jako punkt zerowy, punkt startu, można wejść w zupełnie nową sferę znaczeń i symboli, sferę w której jak gdyby na nowo znaczy środek przekazu. I chyba wtedy, i tylko wtedy można pójść dalej.

*

Jerzy Olek

Innej drogi zresztą nie ma. Sztuka, o ile służyć ma poznawaniu coraz to nowych światów, nie może trwać - raz na zawsze ustalonym - niezmiennym *s t a n e m*, a musi być pozostającym w nieustannym ruchu *p r o c e s e m*. Zwłaszcza wówczas, gdy estetyzm zastępuje intelektualna refleksja. Natomiast to, że sztuka obecnej doby w sposób szczególny interesuje się systemami znakowymi jest wynikiem postawionej przez współczesną humanistykę tezy, iż świat rzeczy i myśli ludzkiej jest dziedziną znaków i ich znaczeń.

Nic zatem dziwnego, że semiologiczna problematyka odgrywa coraz większą rolę także w fotografii. Na jej istotę i wytwory można rzecz jasna patrzeć rozmaicie. Jak jednak nie rozpatrywać fotografii, podstawowym aksjomatem jej niepojętego fenomenu wydaje się być jedno: zdjęcie uzysku[*s*]jące swą przedmiotowością wiarygodny status fotograficznego fantomu jest specyficznym dla naszej cywilizacji *z n a k i e m c z a s u i r z e c z y*.

W odniesieniu do czasu nazywa Czartoryska fotografię poematem na cześć wydarzenia, realności, czasoprzestrzeni, określa jako notatnik naszej wiedzy o świecie dzisiejszym, a zatem i przekątnik stanu umysłów budzi obecnej chwili, mówi o sygnałach mijającej teraźniejszości. O ich istocie pisze szerzej Kubler w swoim „Kształcie czasu”: Naturą sygnału jest przekazywanie nie tego, co jest tutaj i teraz, lecz tego, co było tam i wtedy. Jeśli coś jest sygnałem, pochodzi z działania przeszłego, nie objętego już przez „teraz” obecnego istnienia. Sygnał postrzegamy „teraz”, ale jego impuls i transmisja miała miejsce „wtedy”. Tak czy owak, obecny moment jest ekranem, na który padają sygnały wszelkich istnień.

Podobnie my, za przyczyną wzroku, jesteśmy ekranami - m.in. dla tysięcy zdjęć; dla fotografii, będących ułamkowymi zapisami równoczesnych z rejestracją wydarzeń, ale i utrwalonymi dla przyszłości materialnymi śladami teraźniejszego czasu. Równocześnie fotografie są znakami określonych rzeczy, czy uściślając: wizerunkami widoków rzeczy.

Relacją zachodzącą między przedmiotem a jego fotograficznym obrazem interesował się kilka lat temu Dłubak. Wyjaśniając sens swoich „Tautologii”, podkreślał: Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduje przekonanie o realnym bycie przedmiotów.

Zderzenie nieartystycznych, użytkowych przedmiotów z ich dokumentalnymi wykonanymi w skali 1:1, zdjęciami, stanowiło naturalną konsekwencję i było dalszym rozwinięciem wcześniejszych poglądów Dłubaka. W jednym ze swoich artykułów pisał on mianowicie: Nieprzebrane ilości rzeczy, ich konfiguracji I nieprzebrane możliwości ich widzenia - to świat, który jest nam, dany, a świat, który przyjmujemy, choć składający się z wyboru dokonanego wśród tej obfitości jest o wiele bogatszy, gdyż z poszczególnych widoków nie tylko możemy składać przedmioty, ale zdolni jesteśmy czerpać z nich - podniecię dla wyobraźni i nie troszcząc się o ich realną przynależność, formować z nich znaki, które są zapisem odczuwania i rozumienia rzeczywistości, są zapisem idei.

Albowiem fotografia nie tylko rejestruje, także tworzy nowe byty, nie tylko jest konstatającym znakiem, ale i impulsem do kształtowania dowolnych znaczeń - w efekcie splątania się odniesień symbolicznych i analogicznych, pretekstem do wymiennego przepływania znaczeń pomiędzy imaginacją a rzeczywistością. Właśnie próbą zanegowania tradycyjnego schematu ikonograficznego były długie serie, ostentacyjnie błahych w temacie, zdjęć Dłubaka, tworzących całe „Systemy”, nowe układy znaków. Poszczególne elementy ztracały w nich niejako swe pierwotne znaczenia, nabierając znaczeń nowych, uzyskiwanych choćby przez kontekst - z sąsiednimi fotografiami.

Znak jest przede wszystkim uczestnikiem systemu - twierdzi Dłubak. Oznacza zaś jakby mimochodem (tak jak wszystko, co robi człowiek może oznaczać i oznacza). W każdym razie znaczy jako część systemu i w związku z systemem.

Rzecz jasna, ilość rozmaitych systemów może być nieograniczona. Te, które tworzy Dłubak ugruntowały wśród niektórych twórców wypowiadających się fotografią pogląd, że zdjęciowym znakom można odejmować znaczenia i nadawać im znaczenia nowe, niekoniecznie odpowiadające obiektywnemu ukształtowaniu rzeczywistości. Ciągłe więc aktualną pozostaje kwestia czy przypisywać znaczeniom konkretne odniesienia przedmiotowe czy traktować je jako nieskrępowany wytwór wyobraźni. Dłubak zdaje się przystawać na drugą ewentualność, Szurkowski pozostaje w zgodzie raczej z pierwszą.

Rozpatrując zatem, na podstawie realizacji tych dwóch artystów, sytuację panującą w twórczej fotografii, można chyba - bez obawy o zbytnie uproszczenie - powiedzieć, że fotograficzny znak został zawieszony pomiędzy wyznawaną przez francuskich strukturalistów jego arbitralnością, a niepełną autonomicznością, wynikającą z semiotyki Peirce'a. Czyli pomiędzy traktowaniem znaku jako samodzielnego wytworu umysłu, całkowicie pozbawionego przedmiotu, i podlegającego wyłącznie określeniom subiektywnym, a realistycznym ujmowaniem znaku, zawsze mającego przedmiotowe odniesienie.

Wreszcie sprawa struktury fotografii, również tej którą zdominował schematyzm jednego z masowych informacyjnych kanałów. Znamienne jest bowiem to, iż pomimo że znaczenie fotografii nie tkwi w jej strukturze, ale ją wypełnia - obrasta i nadbudowuje, ta właśnie struktura niespodziewanie sama zaczyna znaczyć. Ma to miejsce zwłaszcza wtedy, gdy konstytuuje ją punktowy lub liniowy szablon współczesnego medium. Gdyż właśnie jego formalna umowność nakłada na pierwotną strukturę fotografii swoje własne znaczenia.

Każdy przekaznik, transmitując sygnał, wytwarza zarazem nowy wzorzec widzenia. A skoro wszystkie istotne sygnały mogą być rozpatrywane bądź jako przekazy, bądź jako pobudzenia pierwotne (za Kublerem), więc także i te, które nadaje prasa lub telewizja mogą służyć twórcom za punkt wyjścia kolejnych sygnałów, przekazywanych już jednak w zupełnie nowym kodzie, będących rodzajem samosygnałów sztuki.

W przypadku czystej fotografii źródłem samosygnału jest jej formalna budowa, zorganizowany na płaszczyźnie zdjęcia - w obrębie arkusza papieru - układ walorów. Wszak sygnalizuje on, że oglądane zdjęcie, będąc jakby szybą o dwojakich, jednocześnie występujących właściwościach, pozwala i na jego powierzchniowy ogląd i na wgląd w głąb, czyli na odbiór przestrzenny. Raz

zatem jest owa szyba idealnie przejrzysta, pozwalająca oglądającemu mieć w trakcie patrzenia wrażenie głębi, to znów matowa, powodująca, iż odbiorca widzi tylko widok rzeczywistej powierzchni zdjęcia. Toteż rację ma Morin powiadając: właściwości, jakie przypisujemy fotografii, są właściwościami naszego umysłu, które do niej przyłgnęły i które ona nam zwraca... Bogactwo fotografii – to właśnie to, czego w niej nie ma, a co my w nią rzutujemy, co w niej utwierdzamy.

Patrzeć na zdjęcie jest zatem równocześnie spostrzeganiem przedstawianego i jego obrazu utrwalonego na fotografii, co powoduje, iż w świadomości człowieka pojawia się obok siebie rzeczywistość i jej wizerunek. Jeżeli teraz potraktować fotografię, w której zawarte jest i jedno i drugie, jako znak, można powiedzieć, iż łączy on dzieląc. Innymi słowy, fotografia jest w interpretacji odbiorcy polem gry między znaczącym i znaczącym, w której to grze, poza remisem, a więc funkcjonowaniem całego znaku, czyli łącznym występowaniem signifié (tego, co znaczone) z signifiant (tego, co znaczące), raz zwycięzcą może zostać signifié, kiedy indziej znów na polu boju pozostanie tylko signifiant.

W artykule „O znaku” Świdziński pisał: Znak, wyzbywszy się fatalistycznej więzi łączącej go z konkretem, uzyskując status pojęcia abstrakcyjnego, nie stał się bynajmniej „przeźroczystym wobec rzeczywistości”, używając określenia Foucoult’a. Odwrotnie, zyskując „samodzielność” stał się czymś istniejącym obok konkretnego, stał się jakby innym konkretem. I w tym sensie można zrozumieć jego znaczenie i rolę w sztuce najnowszej. Rzeczywistość formuje znak w tym samym stopniu, co znak formuje rzeczywistość tę, którą poznajemy za jego pośrednictwem. Bo też znak odtwarzający rzeczywistość odnajduje ją dla odbiorcy.

Odniesienie tego poglądu do nakładanego na strukturę fotografii sformalizowanego szablonu mass mediów pozwala stwierdzić, że może on funkcjonować nie tylko jako środek przekazu, ale i wprowadzać sobą samoistne znaczenia, wchodząc w nieznane wcześniej relacje z „naturalnymi” znaczeniami niesionymi przez „czystą”, nie skanalizowaną fotografię. A to, jak ów surowy materiał zawarty w fotografii zrastrowanej, materiał właściwie jeszcze nie zdefiniowany, nieoznaczony, wykorzystany zostanie w sztuce, zależy wyłącznie od artystów; od przyjętych przez nich kodów na tyle nowych, by ewentualne wynalazki artystyczne, które w efekcie się pojawią, wzbogaciły naszą zdolność percepcji rzeczywistości o jeszcze jeden, dodatkowy element.

