

6




Roman Konik



Obraz fotograficzny, który – w jakimś sensie wierniejszy fenomenalnemu wyglądowi danej przestrzeni – jest o wiele trudniejszy do zinterpretowania, ponieważ elementy znaczące pozostają uwięzione w swym szczególnym ukształtowaniu empirycznym. Mapa jest zatem pewną bezpośrednio daną całością wiedzy wizualnej, która zaczyna nabierać sensu na samej powierzchni swego bytu⁴.

Każde nowo pojawiające się medium sztuki jest w pierwszej fazie zastosowania szczegółowo badane i analizowane pod kątem ewentualnego wykorzystania i adaptacji. Tak było w przypadku zastosowania zasad perspektywy zbieżnej w renesansowym malarstwie, w którym zasada *perspectiva artificialis* posiadała ewidentny kontekst estetyczny i służyła przede wszystkim implementacji przedmiotu w przedstawienie. Wynalazek fotografii posiadał pierwotnie nieco odmienny kontekst, był przede wszystkim wynalazkiem optyczno-chemicznym. Naturalną kolejną rzeczą był zatem fakt, że nowe medium skierowało główną uwagę na techniczny aspekt zapisu obrazu, jego kontekst reproduktorski i archiwizacyjny; paradigmat estetyczny, jakkolwiek obecny od początku istnienia fotografii,



Fotografia jako próba odrealnienia przedmiotu przedstawienia

w pierwszym okresie istnienia fotografii był drugorzędny. Dopiero w późniejszym czasie, gdy euforia połączona z drobiazgową analizą możliwości technicznych fotografii zdawała się gasnąć, przyszedł czas na dostrzeżenie w fotografii kontekstu artystycznego jako zasadniczego dla nowego medium obrazowego.

Maria Anna Potocka tak opisuje ten proces przejścia: [...] zainteresowanie tematem, kreatywny stosunek do niego pojawiają się w momencie, kiedy technika jest już przeanalizowana, kiedy inni wykonali wiele doświadczeń i poświęcili dla nich wiele tematów. Medium staje się na tyle łatwe w użyciu, na tyle wszechstronne pod względem swoich możliwości, że zabawa z nim samym nie rodzi już refleksji. [...] Co nie znaczy, że kończy się analizowanie medium. Ono jedynie wchodzi na inny poziom wymogów, gdzie obok analizy musi pojawić się znaczenie².

Teoretyczny namysł nad artystycznym kontekstem fotografii był widoczny w wielu pracach już w drugiej połowie XIX wieku, jak choćby u Henry'ego Peacha Robinsona³ czy Petera Emersona, który doszukiwał się renesansowych technik *sfumato* w technikach zapisu fotograficznego⁴.

Tego rodzaju namysł wskazuje, że w tle euforycznych analiz technicznych nad nowym medium zapisu obrazu dojrzewiała myśl estetyczna próbująca zaadaptować fotografię jako narzędzie wytwarzania sztuki.

By zrozumieć istotę obrazu fotograficznego warto prześledzić starania samych fotografików idące w kierunku uczynienia fotografii sztuką. Starania te realizowane były na wiele sposobów, posiadały jednak zasadniczo wspólną aspirację: obraz fotograficzny poddawany był różnego rodzaju działaniom mającym na celu osiągnięcie tego, by fotografia nie stanowiła wyłącznie czystej referencji – była zbieżna jedynie z zarejestrowanym bezrefleksyjnym aktem spostrzeżenia i tkwiła w zaklętym kręgu znaku indeksalnego. Innymi słowy, wszelkie ingerencje w obraz fotograficzny miały na celu wyjście obrazu fotograficznego poza czysty dokument wizualny.

Wszelkie próby ulokowania fotografii w kontekście sztuki wiązały się także z zasadniczą trudnością natury definicyjnej. Próba precyzyjnej klasyfikacji na fotografię artystyczną i fotografię nieposiadającą walorów sztuki wiąże się z przyjęciem jednoznacznej definicji sztuki, a o taką we współczesnej refleksji poświęconej sztuce jest dość trudno – tego rodzaju rozstrzygnięcia ceduje się raczej na samego odbiorcę i akt intencyjny artysty. W przypadku obrazu fotograficznego ważną przesłanką mogącą mieć wpływ na definicję fotografii jest użycie określonego medium. Słusznie zauważa Maria Anna Potocka, że [...] *w fotografii problem występowania sztuki wygląda trochę inaczej niż w mediach tradycyjnych, które są powołane do tworzenia sztuki. Malarz, który zaczyna malować obraz, wie, że dąży do sztuki. Nie zawsze mu się to udaje, ale intencja jest artystyczna*⁵. W przypadku medium fotograficznego sprawa jednoznacznej intencji tworzenia sztuki poprzez użycie określonego medium nie jest tak oczywista, jak w przypadku malarstwa czy rzeźby. Sam akt zrobienia zdjęcia nie implikuje absolutnie intencji twórczej⁶. Fotografia, nie dość, że ulokowana jest w ramach mocnego paradygmatu mimetycznego, to posiada jeszcze silny determinizm technologiczny, który był częstą przeszkodą w uznaniu fotografii za akt sztuki. Jednak podnosząc ten argument należy pamiętać o antycznym użyciu terminu *technè*, który oznaczał ważne połączenie kontekstu technicznego ze sztuką. Fotografia w tym kontekście może stanowić doskonały pretekst do rozważenia wspólnej płaszczyzny, którą można określić mianem syntonii techniki i sztuki.

Pojawienie się fotografii artystycznej zwyczajowo kojarzone jest z początkiem XX wieku, kiedy euforia społeczna związana z zachwytem nad dokumentalnym charakterem nowej formy obrazu zdawała się słabnąć. Jednak rodowód fotografii jako sztuki wizualnej sięga jej początków, w których obok ogromnej fascynacji siłą referencyjną zaczęto też szukać w niej artystycznych form wyrazu. Jakkolwiek propozycje łączenia fotografii z estetyką malarstwa (na przykład prace Davida Octaviusa Hilla) były poddawane gruntownej krytyce, to działania te ukazują, że praktycznie od samego początku istnienia fotografii przejawiała się w kręgu artystów zajmujących się sztukami wizualnymi chęć zaadaptowania nowego wynalazku na potrzeby sztuki. Największą trudnością, na jaką napotykali artyści korzystający z fotografii, była jej dokumentalna natura. Obraz fotograficzny traktowany był jako dokument, z największą pieczołowitością oddający wygląd świata fenomenalnego, który znalazł się w zasięgu obiektywu aparatu fotograficznego. Fotografia posiadała więc silne implikacje ku temu, by eliminować z obrazu to, co potocznie zwane jest stylem przedstawiania, personalną sygnaturą autora odcisniętą na formie obrazu.

Pierwsi fotografowie, którzy chcieli włączyć referencyjną naturę fotografii w nurt obrazu sztuki, zdecydowali się na dość karkołomne strategie mające na celu wydobycie obrazu fotograficznego z zakłętego kręgu referencji. Przykładem tego rodzaju działań są prace Oscara Gustava Rejlandera, który za wszelką cenę starał się zachować w obrazie fotograficznym estetykę klasycznego malarstwa. Trudno nie nazwać prac Rejlandera „wizualnymi utworami fotograficznymi”, gdyż artysta inscenizował fotografie za pomocą rekwizytów i statystów, kompozycję obrazu fotograficznego wypełniał szerokimi plenerami wzorowanymi na monumentalnych dziełach malarskich (na przykład fotograficzna wersja *Madonny Sykstyńskiej*). Fotografia, posiadając swe ograniczenia, (których nie było w tradycyjnym malarstwie) zmuszała Rejlandera do łączenia fragmentów fotografii w celu osiągnięcia planu panoramicznego (obraz fotograficzny *Dwie drogi życia* składa się ze starannie przemyślanych i zainscenizowanych trzydziestu fotografii złożonych w jeden obraz). Oglądając tego rodzaju fotografie można dojść do wniosku, że autorzy fotomontaży przekonani byli co do tego, iż poprzez przemyślane zabiegi inscenizacyjne można uzyskać w fotografii klasyczną kompozycję malarską. Dodatkowo Oskar Rejlander w celu wzmocnienia efektu domalowywał

do uzyskanego fotomontażu elementy architektury, rzeźby, części rekwizytów itd. Nie będzie nadużyciem, jeżeli tego rodzaju fotografię określimy mianem fotografii piktorialnej⁷ lub wprost fotografią rafaelowską, gdyż ewidentnie w obrazie widać silne inspiracje *Szkołą ateńską* Santiego.

W kontekście tego rodzaju rozważań warto przywołać także prace Henry'ego Peacha Robinsona, który posiadał podobne jak Rejlander ambicje „artystycznienia” obrazu fotograficznego, lecz wybrał zgoła odmienną strategię realizacyjną. Ambicją Robinsona było wydobycie z obrazu fotograficznego elementów wizualnych, które spowodują określoną projekcję aktu poznawczego u odbiorcy. Robinson zdaje się mieć silne przekonanie o tym, że obraz fotograficzny jest doskonałą platformą do ukazywania ekspresji wizualnej. Dość przywołać jego pracę *Fading away* (Gasnące życie), wystawioną w 1858 roku, która w swej kompozycji nie jest już tak patetyczna jak zdjęcia Rejlandera, lecz siłą narracji zdecydowanie przewyższa dotychczasowe dokonania na gruncie fotografii. Należy pamiętać, że fotografia *Fading away* wyłamuje się z konwencji dokumentu (jest fotomontażem składającym się pięciu zdjęć), kompozycja obrazu w sposób jednoznaczny odsłania intencje autora – od pierwszego oglądu widać, że obliczona jest na wywołanie określonych uczuć. Nawet jeżeli zgodzimy się co do inscenizowanej konwencji obrazu fotograficznego, to trudno odmówić mu roli obrazu o wysokim stopniu ekspresji.

Starania Robinsona idące w kierunku przełamania konwencji dokumentalnej obrazu fotograficznego widać w jego zabiegach prekompozycyjnych. Robinson, wzorem artystów renesansowych, przed sporządzeniem fotografii szkicuje zamierzoną scenę, precyzując i sondując za pomocą rysunku to, co chce przedstawić w obrazie. Jego powinowactwo z renesansowymi mistrzami pędzla widać także w teoretycznym rozumieniu sztuki. Robinson obok praktycznych działań artystycznych pisuje także coś na wzór renesansowych traktatów estetycznych. Jego praca *Picture Making by Photography*⁸, *The elements of a pictorial photograph*⁹, czy *Art Photography*¹⁰ cieszyły się takim powodzeniem, że w krótkim czasie zostały przetłumaczone na język francuski i niemiecki.

Główną tezę zawartą w wymienionych pozycjach, a wyjątkowo ważną dla niniejszych rozważań, było ukazanie fotografii w kontekście obrazu malarskiego. Robinson zaleca wszystkim fotografom konceptualną strategię budowania kompozycji obrazu fotograficzne-

go. Jeszcze przed sięgnięciem po aparat fotograficzny radzi, w celu osiągnięcia precyzji „myślenia wizualnego”, zrobienie wstępnego szkicu kompozycyjnego. Dopiero po domkniętej i zadowolającej kompozycji obrazu powinno się sięgnąć po aparat fotograficzny w celu eksploracji świata fenomenalnego za pomocą obiektywu. Robinson przestrzega jednocześnie adeptów fotografii przed tym, by fotografowali wyłącznie obiekty piękne, stroniąc od przypadku i brzydoty¹¹. Gdyby którykolwiek z wykorzystanych do kompozycji obrazu fotograficznego atrybutów natury był skażony brzydotą, Robinson zaleca jego retusz w celu poprawienia tego, co nie jest „malownicze”.

W podobnym duchu łączenie fotografii z tradycyjnym malarstwem przebiega w portretach Leonarda Missonne’a wykonywanych w paryskim atelier. O ile prace Rejlandera okrzyknięto „fotografiami rafaellowskimi”, to prace Missonne’a zaklasyfikowano jako fotografię tycjanowską, gdyż autor portretów, wzorując się na Tycjanie, tak długo ustawiał modela, dbając przy tym o jego określony wyraz twarzy, ubiór, gestykulację, by przypominał konwencję portretu malarskiego Vecelliego. Utrzymanie tego rodzaju konwencji portretowania widać także w pracach Etienne Carjata, Ludwiga Angerera czy José Marii More’a.

Warto zwrócić szczególną uwagę na formułę portretu fotograficznego, gdyż to ona dawała pierwszym fotografom wyjątkową platformę wypowiedzi artystycznej. Portretowa fotografia posiadała dużo dalej idące ambicje niż zwyczajowe ukazanie zewnętrznosci; w portrecie obraz fotograficzny zasługuje na refleksję sięgającą poza zewnętrzną powłokę widzialności. Podobnie jak w Renesansie poprzez ćwiczenia z fizjonomiki chciano ukazać charakter osoby rysowanej, tak w fotografii portretowej starano się oddać nie tylko wizualną zewnętrznosc portretowanej osoby, ale i jej charakter, emocje, aparycję, usposobienie. Niewątpliwie w portrecie najbardziej wydatnia się indeksalny charakter fotografii. Nazwanie portretu mianem „odbitki” implikuje silny ślad osoby portretowanej, jej obecność, bezpośredni kontakt z obiektywem. Innymi słowy – w formie portretu fotograficznego zachowana jest obecność osoby portretowanej.

Jak trafnie zauważa Edouardo Pontremoli: *Kiedy oglądamy dzieło malarza, bywa tak, iż udaje nam się zobaczyć czyjąś twarz dopiero po dłuższym usilnym wpatrywaniu się w obraz, tak jakby owa twarz zwlekała z ukazaniem się naszym oczom. Natomiast portret fotograficzny wychodzi mi naprzeciw. Nagle. [...] Ukazanie się obiektu ma charakter*

eksplozji, nad którą nie sposób zapanować. Przystaje na to. Fotografia jest postrzegana. Wystawia się nader bezpośrednio i całkowicie na spojrzenia¹². W podobnym duchu, choć z inną treścią przedstawienia, utrzymane są prace Adolphe'a Brauna. Świadczą one o silnej predylekcji tego autora do łączenia fotografii z malarstwem, Braun inscenizuje swe zdjęcia na wzór obrazów klasycystów, nie przyznając tym samym fotografii odrębności wypowiedzi. Jego fotografie „martwej natury” poszukują takich rozwiązań kompozycyjnych (poprzez ustawienie przedmiotów, ekspozycję światła), by naśladować dzieła mistrzów pędzla.

Analizując związek między rzeczą a przedstawieniem w fotografii warto w tym momencie rozważać także uwagę na kontekst zdjęć inscenizowanych. Ta forma „obrazu sztucznego”, wynikała z obrania estetycznej strategii łączenia fotografii z malarstwem. Sztuczna kompozycja, wybór oświetlenia, statyczność przedstawienia pozostawały w opozycji z uchwyceniem przez obiektyw czegoś przypadkowego, ulotnego. Było to sprzeczne z późniejszą koncepcją fotografii, którą definiowano w kontekście „decydującego momentu”. Owa strategia postrzegania fotografii jako „świetlnego malarstwa” nie wynikała wyłącznie z założeń teoretycznych i silnych inklinacji fotografów w stronę warsztatu malarskiego. Widzenie fotografii jako inscenizowanych planów plenerowych było też zdeterminowane przez możliwości techniczne. Pejzaż musiał spełniać postulat statyczności, musiał być wolny od ruchomych obiektów ze względu na długi czas ekspozycji, zaś fotografowane obiekty musiały być trwałe w bezruchu.

Te zabiegi – tak dalekie od tego, co określa się mianem „decydującej chwili” w fotografii – wymagały od fotografów ogromnej pracy konceptualnej, na wzór renesansowego *preordinazione*. Fotograf musiał posiadać intuicję tego, co wyłoni się z fotografowanej rzeczywistości; intensywne obserwacje połączone z metodą prób i błędów była jedyną gwarancją fotografii zgodnej z założoną uprzednio intencją. Mechanizm wyczuwania obrazu i ukrytych w nim znaczeń był niezbędnym składnikiem pracy fotografa. Należy pamiętać, że zdjęcie po naświetleniu przyjmowało postać „obrazu utajonego”, dopiero w procesie wywoływania zmieniało się w „obraz jawny”. Ta strategia stopniowego wyłaniania się obrazu wymagała więc od fotografików wyobraźni konceptualnej, w fazie wykonywania zdjęcia musieli oni posiadać wizję tego, co wyłoni się na fotografii.

W wielu obrazach fotograficznych (szczególnie w drugiej połowie XIX wieku) widać ogromną staranność kompozycji, dostrzec można w fotografiach myśl konceptualną (przykładem przemyślanej kompozycji są na przykład prace Josepha Alberta, Louisa Désiré czy Williama Lake'a Price'a, brytyjskiego akwarelisty, który wyposażał plan zdjęciowy w symboliczne rekwizyty). Ten malarski sposób myślenia o fotografii wydaje się wynikać z przeświadczenia o łatwości inscenizacji, gdyż dużo trudniej (na początku istnienia dagerotypu czy kalotypii) było uchwycić realną sytuację, moment zjawiska. Tak więc projekt łączenia fotografii ze sztuką malarską nosił znamiona eksperymentowania z nową formą obrazu. Cechą wspólną poszukiwań nowej formy wypowiedzi wizualnej był silny semantyczny paradygmat malarstwa przeniesiony na obraz fotograficzny. Generalną strategią estetyczną tej formy fotografii było ukazanie zwykłych przedmiotów w sposób artystyczny. Założenie to było zdecydowanym gestem uwolnienia fotografii z paradygmatu dokumentalnego.

Druga dekada XX wieku w nieco odmienny sposób doceniła zarówno dokumentalny charakter fotografii, jak i jej walory ekspresyjne. Przyczyniła się do tego ogromna popularność fotografii, jej wykorzystanie w tzw. rewolucji graficznej czy w sektorze reklamy. Realizm fotograficzny zdawał się także odpowiadać na zapotrzebowanie społeczne na media czysto informacyjne. Fotografia odróżniała się od dotychczasowych form obrazowania tym, że jej referencyjny charakter (dostrzegany także niewątpliwie na początku istnienia fotografii) zdawał się być zasadniczy, fotografia ujmowana była właśnie tak, jak ją zdefiniował Roland Barthes: jako „to-co-było”. Dlatego też w perspektywie historycznej dostrzeżono fotografię jako wynalazek poniekąd demarkacyjny, który był ściśle związany z epoką, w jakiej powstał. Na fotografię starano się spojrzeć jako na nowe, ważne medium, które wyzwoliło się z silnego związku obrazu fotograficznego z malarstwem, jako medium posiadające własne środki prezentacji, własny język wypowiedzi oraz – co najważniejsze – jako na pierwszy wynalazek, który w kontekst ekspresji artystycznej ma wpisane czytelne tło techniczne. Jak zauważa Roland Barthes [...] *często mówi się, że to malarze wynaleźli fotografię (przekazując jej kadrowanie, perspektywę i optykę camera obscura). Ja zaś mówię: nie, zrobili to chemicy*³⁵.

Od powstania fotografii niemal każdy wynalazek związany z wizualnością, jej archiwizacją i transmisją obrazu jest wpisany w kontekst techniczny. Przełom komunikacyjny (wynalazek telegrafu,

telefonu, radia) był ściśle związany z rewolucją industrialno-techniczną. Tego rodzaju wynalazki (radio, telefon) spowodowały kurczenie się świata, utratę jego tajemnic, pozostając jednak na poziomie czysto werbalnym. Dopiero fotografię, jak zauważa Zdzisław Toczyński [...] *powołała do życia wiara w pozytywne skutki rewolucji naukowo-technicznej, potrzeba szybkiego i precyzyjnego utrwalania faktów społecznych i zjawisk natury*¹⁴. W kontekście przełomu komunikacyjnego silna potrzeba natychmiastowej dokumentacji znalazła wreszcie ogromnego sprzymierzeńca w postaci fotografii. Siła druku i słowa mówionego została uzupełniona płaszczyzną wizualną, rozpoczynając proces swoistego wyparcia słowa na rzecz znaku wizualnego w kulturze XX wieku. W pewnym sensie obraz ze swą siłą narracji powraca na nowo na scenę komunikacyjną po utraconej dominacji obrazu w Renesansie i Baroku. Jest to, co prawda zupełnie inny typ obrazu, zdecydowanie silniejszy ontycznie od malarstwa, ale odwołujący się do podobnych zasad budowania sensu przekazu wizualnego, który zdecydowanie wykracza poza to, co przedstawione w piktorialnym zapisie. Niewątpliwie wynalazek fotografii różni się tym, że poszerzył samo pojęcie obrazu i zredefiniował pojęcie procesu twórczego w sztuce, wzmacniając go silną korelacją człowieka z maszyną. Mimetyczna siła fotografii nadała też nieco odmienny charakter i wymiar interpretacjom semantycznym w sztuce.

Niejednokrotnie teoretycy nowych mediów uznawali wynalazek fotografii za przełomowy, na miarę wynalazku druku. Teoretyk mediów Marshall McLuhan uważa, że Gutenberg dokonał przełomu między Średniowieczem a Renesansem. Fotografia odegrała nieomal równie decydującą rolę, jeśli chodzi o przełom między epoką czysto mechanicznej industrializacji a graficznym wiekiem człowieka elektronicznego. Krok z Epoki Człowieka Typograficznego do Epoki Człowieka Graficznego został wykonany właśnie dzięki wynalezieniu fotografii¹⁵. Przełom, jaki dokonał się wraz z wynalazkiem fotografii, polegał na swoistej redukcji roli twórcy w procesie tworzenia. Dotychczasowy paradygmat tworzenia obrazu został zastąpiony nową formą artystyczną; paradygmat posiadania obrazu artystycznego został wraz z wynalazkiem fotografii zastąpiony paradygmatem „pologowania na obraz” przez fotografa.

Narzędzie, jakim jest maszyna do utrwalania rzeczywistości wizualnej, w niespotykany dotychczas sposób podporządkowuje sobie użytkownika. W przypadku jej prawzorca, którym była *camera*

obscura, uzyskany obraz nie jest służebny wobec malarstwa, i nie jest traktowany jako narzędzie użyte do kompozycji obrazu. W przypadku obrazu fotograficznego uzyskany obraz jest już związany z finalną kompozycją, narzędzie poniekąd wytwarza strukturę obrazu, a nie jest pomocą kompozycyjną dla samego artysty. Nigdy przed wynalazkiem fotografii świat kreacji artystycznej nie zbliżył się tak dalece do oryginału, ale też z drugiej strony w kontekście tak zaawansowanego paradygmatu mimetycznego obraz fotograficzny nadał rzeczywistości fotografowanej wymiar semantyczny, wprowadzając tym samym dualizm percepcyjny: rzeczywistość i jej zjawisko.

Jak już wspomniałem wcześniej, w naturze fotografii leży ujęcie przedmiotu lub fotografowanego zdarzenia w sposób bezhierarchiczny, inwentaryzacyjny. Jednak należy pamiętać, że sam akt wykonania zdjęcia jest związany z pewnego rodzaju hierarchią widzenia: fotograf wyodrębnia ten fragment rzeczywistości, który zyskuje w jego oglądzie pewnego rodzaju ważność wizualną. Obiekt zostaje zamknięty w obrazie w sposób statyczny i niepowtarzalny, apoteozując tym samym wybrany przez fotografika fragment rzeczywistości, który w finalnym efekcie (odbitce) nabiera nowego znaczenia, kontekstu, ustala system kodów semantycznych, buduje swój sens wypowiedzi artystycznej.

W takim rozumieniu możemy postawić hipotezę stwierdzającą, że fotografia w pewien sposób wypełniła puste miejsce po malarstwie, które w momencie powstania fotografii eksperymentowało z formą i kompozycją (futoryści, kubiści, dadaści), odchodząc od paradygmatu mimetycznego w sztuce, porzucając figuratywność. Awangarda artystyczna pierwszej dekady XX wieku ze swym programowym antimimetyzmem, rezygnującym z jakiegokolwiek piętna naśladownictwa, usunęła przedmiot z kręgu artystycznych zainteresowań. Dlatego też zaklasyfikować można wynalazek fotografii jako renesans realizmu w sztuce, ponowne odkrycie zachwyty nad przedmiotem, nad fenomenem czystej widzialności, zachwyty nad światem fizycznym. W fotografii poświęcono uwagę przedmiotowi, który został porzucony przez malarstwo. Pewnego rodzaju społeczna anatemata skierowana w stronę sztuki awangardowej zepchnęła ją w krąg dość hermetyczny, w stronę krytyków sztuki, bohemy artystycznej i wąskiej grupy znawców i entuzjastów tej formy sztuki. Być może, był to jeden z powodów niemalże społecznej „konsekracji” nowego medium sztuki, jakim była fotografia.

Warto także zwrócić uwagę na fakt, że aspiracje fotograficzne, podobnie jak aspiracje tradycyjnego malarstwa, prowadziły do poszukiwania piękna i niepowtarzalności skrytej w naturze. Jako dowód tego rodzaju predylekcji wyjścia z nowym medium poza mimetyczny krąg czystej referencji posłużyć może wypowiedź Henri'ego Cartier-Bressona, jednego z najwybitniejszych francuskich fotoreporterów, który wystąpił z żarliwą prośbą skierowaną do fotografów, by fotografowali obiekty, w których upatrują piękno, a nie obiekty ulokowane wokół kategorii brzydoty czy odrazy¹⁶. Ponadto, oprócz poszukiwania przez fotografików piękna skrytego w naturze rzeczy, zwracano uwagę na wyjątkowo intymną relację obrazu z przedmiotem i odbiorcą w fotografii. Poprzez dokumentalny charakter fotografii zawiązuje się intymny kontakt z odbiorcą (zwłaszcza w sytuacji, kiedy na fotografii są osoby mu znane lub miejsca, które nie są mu obojętne).

Tak rozumiana fotografia jest „pierwszym poruszycielem” wspomnień i uczuć, uruchamia proces skojarzeniowy, wydobywa z pamięci obrazy, w akcie recepcji obrazu fotograficznego poniekąd przenosząc podmiot poznający w miejsce, gdzie dokonano fotografii. Konfrontuje też nasze zasoby pamięci ikonicznej z zapisem fotograficznym. Precyzyjnie opisuje ten mechanizm Piotr Zawojski, definiując dokumentalny charakter fotografii jako [...] *przekraczanie osi obiektywu, przekraczanie granicy tego, co przedstawione, by szukać w tym własnej tożsamości i odpowiedzi na pytanie, gdzie leżą, gdzie są porozrzucane elementy naszej jaźni odbitej we fragmentach fotograficznych wizerunków*¹⁷. Odwołanie się do kategorii pamięci stanowi ważny element istoty fotografii. Łączy on zarówno struktury naszej pamięci wizualnej, uruchamiając procesy skojarzeniowe, budzi w nas silną potrzebę dokumentalnego odzwierciedlenia i wizualnego przypomnienia sobie tego, co niewidoczne; innymi słowy, odwołuje się do najbardziej elementarnej genezy obrazu, do tego, by zatrzymać to, co dostrzeżone.

W fotografii zwrócono uwagę nie tylko na jej wyjątkową formę, ale także na treść obrazu. Fotografia zdaje się restytuować obrazowy zachwyty nad codzienną rzeczywistością, nad przedmiotem codziennego użytku. Szczególnie widoczne było to w sztuce pop-artu, w której programowo starano się zbliżyć sztukę do życia potocznego, wręcz zacierając demarkację stworzoną przez wielowiekową tradycję na sferę codzienności definiowaną jako *profanum* i sferę sztuki postrzeganą

jako *sacrum*. Dlatego też w sztuce pop-artu spotkać możemy fotografię przedstawiającą pejzaże wielkomięskie, maszyny i jej detale, fotografię produktów żywnościowych, sprzętów domowych, ubrań, portrety idoli muzyki popularnej, elementy wyposażenia wnętrz. Warto zauważyć, że fotografia tego okresu nie odwołuje się w zagadnieniach treści do dziedzictwa malarstwa, próbuje eksplorować nowe zagadnienia, odwoływać się do innych znaczeń, a tym samym tworzyć swe własne kody semantyczne, własne formy kompozycji czy nowatorskie platformy wypowiedzi artystycznej. Mimetyczna moc tkwiąca w fotografii przełamała barierę, która wydawała się wcześniej nieprzekraczalna. Zachwyt nad rzeczami codziennego użytku w tradycyjnym malarstwie był marginalizowany, geniusz mistrzów pędzla nie mógł być po prostu wykorzystany w wizualnym zachwycie nad banałem. Wraz z nadejściem fotografii możemy mówić o spektakularnym powrocie przedmiotu w krąg zainteresowań sztuki obrazowej. Znaczenie fotografii dla całej kultury (często określanej mianem kultury wizualnej) jest fundamentalne. Jak zauważa Maryla Hopfinger [...] *dzisiaj fotografia nie tylko przedstawia, ale i znaczy. Stosunkowo szybką semiotyzację zawdzięcza swojej odkrywczoci wizualnej, temu, że potrafiła niezwykle poszerzyć nasze pole widzenia i tego, co widzialne*¹⁸.

Śledząc historię obrazu fotograficznego wyraźnie można dostrzec pewnego rodzaju ewolucję w rozumieniu samego obrazu powstałego w tym medium. W początkowej fazie istnienia fotografii siła nowej formy obrazu budowana była na genezie technicznego determinizmu, którego walor widziano głównie w powoływaniu silnej analogii pomiędzy tym co sfotografowane a tym co dostrzeżone. Jednak tego rodzaju argumentacja od samego początku skażona była pewną słabością. W odróżnieniu od malarstwa, fotografia nie była w stanie wyjść poza dokumentalną naturę obrazu, wszelkie zabiegi fundujące przedstawienie obrazowe bazowały wyłącznie na implementacji przedmiotu w fotografię. W malarstwie, nawet przy silnym zachowaniu warunku mimetyczności, obraz fundowany był na tym, co dostrzeżone i na tym, co pomyślane, wyobrażone. Do tego drugiego warunku fotografia ze względu na swą naturę „odbitki” nie była się w stanie odwołać.

Dlatego też artystyczna refleksja nad obrazem fotograficznym wskazywała dwie drogi wyboru: pierwszą – uprawianie fotografii jako czystego dokumentu, wizualnego komentarza redukującego interpretację do czystej narracji opartej o analogię podobieństwa;

i drugą – polegającą na wykorzystaniu fotografii do ukazania tego, co niewidoczne w prostym postrzeżeniu. W tym trudnym koncepcyjnie założeniu fotografia winna pomimo „szczelności” dokumentalnego przekazu wypracować pewien margines, w którym objawi się predylekcja artystyczna. Owa świadomość wolty polegającej na odejściu od dokumentu w stronę autonomicznej wypowiedzi wizualnej polegać miała na znalezieniu w obrazie fotograficznym czegoś, co wykracza poza referencyjny charakter wypowiedzi obrazowej. Przede wszystkim zwrócono uwagę na fakt, że za obiektywem stoi zawsze czynnik ludzki, decyzyjny i intencjonalny. Nawet, jeżeli obraz fotograficzny traktujemy na zasadzie kalki rzeczywistości, duplikatu wizualnego, to należy pamiętać, że fragment tej rzeczywistości został w intencjonalnym akcie wybrany przez człowieka, a dopiero potem utrwalaony przez „mechaniczne oko aparatu”. Za wybór tego, co zostanie sfotografowane, odpowiada fotograf, jego akt wyboru poddyktowany jest najczęściej pragnieniem utrwalenia czegoś, co jego zdaniem zasługuje na utrwalenie¹⁹.

Argumenty przemawiające za potraktowaniem obrazu fotograficznego jako sztuki tkwią w silnej naturze metaforogennej fotografii oraz w naturalnej skłonności odbiorcy do interpretacji obrazu fotograficznego. Pomimo tego, że obraz fotograficzny uwikłany jest w silną analogię odsyłającą do wyglądu przedmiotu fotografowanego, to fotografia potrafi wytworzyć określony system metafor i symboli wykraczający daleko poza czystą referencję. Maria Anna Potocka tak widzi funkcję metafor w fotografii: *Doniosłe kłamstwo fotografii objawia się znowu w momencie spojrzenia na „nieruchomego” człowieka. Wprawdzie człowiek przypomina rzeźbę, ale w rzeczywistości jest zdarzeniem. Jego zastygnięta zdarzeniowość rozsadza ubogie parametry fotograficznej rzeczywistości. Aby precyzyjnie człowieka przez fotografię, trzeba posłużyć się albo sekwencją, albo metaforą. Człowiek, aby uzyskać reprezentację, wymaga aranżacji całości. Albo, zamiast niej, narzędzi zastępczych w postaci analogii czy metafory²⁰.*

Fotografia posiada silny walor odrealnienia przedmiotu właśnie poprzez pozbawienie go naturalnej skłonności do ruchu, bazuje bowiem na walorze statycznym, zatrzymuje ruch – obraz fotograficzny jest nieruchomy. Właśnie zatrzymanie ruchu, akcji, może uwypuklić niewidoczne konteksty przedmiotu, przenieść przedmiot poza pierwsze skojarzenie wizualne związane z kinetyką, ukazać niewidoczny kontekst w naturalnym spostrzeżeniu, niezapośredniczonym przez

soczewkę aparatu. Różnica między doznaniem bezpośrednim a ujęciem fotograficznym jest zatem niewątpliwie elementem, na którym obraz fotograficzny może budować walor estetyczny. Wniknięcie soczewki aparatu w niewidoczny detal, zatrzymanie dynamicznej akcji, wyrwanie jej z kontekstu zdarzeniowego, nie tylko poprzez określony sposób kadrowania, ale także poprzez sam akt zatrzymanie dynamiki akcji, wpływa na specyficzną strukturę obrazu, który w akcie recepcji domaga się od postrzegającego uzupełnień intuicyjnych lub symbolicznych. Sfotografowany w locie ptak, galop konia, chód człowieka, spadające krople deszczu sublimują poszczególne atrybuty fotografowanego zdarzenia i „wyrwują” je z naturalnego kontekstu, dają percepcji wzrokowej sposobność dojrzenia czegoś, co w naturalnym oglądzie jest niemożliwe. Domagają się też od podmiotu poznającego pewnego uzupełnienia znaczeniowego obrazu.

Najbardziej spektakularnym osiągnięciem w tej dziedzinie były chronofotograficzne eksperymenty Eadwearda Muybridge’a z uchwyceniem w obrazie fotograficznym galopującego konia. Eksperyment ukazał moment, w którym galopujący koń nie dotyka kopytem ziemi, jest jakby w locie. By uwiecznić ten moment (niewidoczny w naturalnej percepcji wzrokowej), fotograf zbudował zaawansowane mechanizmy sprzężonych ze sobą aparatów fotograficznych i wykonał ponad sto tysięcy zdjęć obiektów w ruchu. Dwóch profesorów z Katedry Historii Naturalnej Ciał Organicznych w Collège de France chciało za pomocą eksperymentu, z użyciem wizualnego zapisu uzyskanego za pomocą fotografii, zbadać istotę ruchu. Eksperyment ten posiadał przede wszystkim cele poznawcze i był pochodną pewnych udoskonaleń technicznych. Poprzez ukazanie obrazów niedostępnych w normalnej percepcji wzrokowej zdjęcia poszczególnych faz ruchu wzbogaciły wiedzę na temat kinetyki.

Skracanie czasu ekspozycji, doskonalenie ostrości zdjęcia było aspiracją przede wszystkim techniczną; fotografia, zwiększając swoje możliwości optyczne, chciała spełnić swoje pierwotne przeznaczenie: coraz doskonalej utrwałać świat widzialny, zajrzeć niejako pod jego powłokę ograniczoną możliwościami siatkówki oka ludzkiego. Jakkolwiek tego rodzaju doświadczenia nie miały na celu wydobycia kontekstu artystycznego z fotografii, to przyczyniły się ku temu, by obraz fotograficzny znalazł ową „szczelinę”, w której kryje się zapis nie tylko li dokumentalny. Tego rodzaju zdjęcia niewątpliwie ukazały więcej niż to, co widoczne w naturalnej percepcji wzrokowej.

Eksperymenty Muybridge'a i Mareya (wynalazcy „strzelby fotograficznej”) wydzielały z rzeczywistości to co niedostępne dla oka, pokazując jednocześnie niedoskonałość percepcyjną naszych narzędzi poznawczych i dając tym samym „naoczny” dowód w postaci zdjęć. W eksperymencie dwu profesorów paryskiego Collège de France François Soulages dostrzega ważny moment w historii obrazowania: *Fotografia nie wskazuje na transparentność realnego, a wręcz przeciwnie – na jego zagadkową nieprzejrzystość. Z czasem uczy nas ona tego, do czego – innymi drogami – doszły nauka i filozofia: nie znamy rzeczywistości, ale nie powinniśmy ustawać w badaniu zjawisk, by widzieć więcej*²¹. Ponadto ten eksperyment ułożył fotografię w miejscu „obrazu ponadzmysłowego”, dając możliwość wejścia w struktury wizualne zakryte dla naszych zmysłów. Poprzez eksperyment Muybridge'a i Mareya ruch postrzegany przez ludzką percepcję jako coś ciągłego został rozbity w kolejnych kadrach na obrazowe sekwencje.

To, co zyskała fotografia artystyczna w przywołanym eksperymencie, to wyraźne odwołanie się do świadomości, że sposób postrzegania rzeczy warunkuje nasze zdolności percepcyjne, zaś poza nie potrafi „wyjrzeć” fotografia. Akt postrzegania rzeczywistości widzialnej jest zatem ograniczony i korzystając z różnych technik wspomagających zapis obrazu mamy ogromną szansę na poszerzenie percepcji wzrokowej o nową widzialność. Od czasu tego rodzaju eksperymentu wzmocniono hipotezę wskazującą, że patrząc na to, co widzimy, nie obejmujemy całości wizualnej – oglądamy jedynie taką jej część, na jaką zezwala nam nasz aparat percepcyjny.

W fotografii dostrzeżono narzędzie poznawcze, ale także odkryto nowe pole eksploracji dla świata sztuki; widziano w niej narzędzie, które wydobyć może to, co nieobecne dotychczas w naoczności. Oczywiście, że tego rodzaju aspiracja wpisana była w kontekst obrazu już od czasów Renesansu, jednak obraz renesansowy starał się ukazać to, co niewidoczne, wyłącznie w oparciu o czyste wyobrażenie, o pewne domysły i uzupełnienia, zaś fotografia – poprzez wzmocnienie percepcji wzrokowej o swoistą protezę w postaci aparatu fotograficznego. Od tego czasu użycie aparatu fotograficznego jako transparentnego medium do ukazywania obiektywnych wyglądków rzeczy szybko przestało być ambicją fotografików. Fotografia jako medium generujące obrazy wychodząc poza swój paradygmat techniczno-chemiczny sięgnęła po cele twórcze.

Fotografowie zaczęli stosować całą gamę zabiegów odrealniających obraz, a tym samym sugerujących wyjście poza naturę dokumentalną zdjęcia²². Zabieg odrealnienia fotografii polegał na przełamaniu czystej referencji obrazu fotograficznego, na próbie wyjścia poza prostą duplikację przedmiotu w jego wersji obrazowej w fotografii, ukazania go z innej perspektywy, odmiennej niż naturalny akt postrzeżenia; na przeobrażeniu przedmiotu w zjawisko, na zabiegu ustanowienia relacji wykraczającej poza referencję mechanicznego zapisu wizualnego.

Wśród mnogości sposobów realizacji tego celu można wymienić takie zabiegi jak: poszukiwanie niecodziennego kadru z nienaturalnym oświetleniem, poszukiwanie wyjątkowych sytuacji lub zdarzeń, które mogłyby być kanwą kompozycji obrazu fotograficznego, nienaturalne zbliżenia obiektu fotografowanego (tak zwana makrofotografia). W tego rodzaju poszukiwaniach warto odwołać się do tego, co Leon Battista Alberti zalecał młodym adeptom malarstwa. Zwracał on uwagę na to, by sam akt budowy obrazu poprzedzić gruntownym studium nad historią, którą wizualnie chcemy opowiedzieć. Albertiańska *istoria* musiała być wytworzona w umyśle przez twórcę, by później być przeniesioną na *disegno* w celu sprawdzenia możliwości jej realizacji wizualnej. W przypadku fotografii jedną ze strategii twórczych było właśnie opowiedzenie owej *istorii*, tyle, że akt kreacji konceptualnej zastąpiony był tym razem aktem jej poszukiwania w naturze.

Tak wykonane zdjęcie nie jest dziełem przypadku i posiada dwukrotną moc referencyjno-narracyjną. Jest przede wszystkim dokumentem świadczącym o realnie sfotografowanym obiekcie. Z drugiej zaś strony zdjęcie sprawiają wrażenie czegoś nierzeczywistego, niespotykanego, wyjętego jakby ze świata rzeczy niedostępnych percepcji wzrokowej. Tak zarysowana polaryzacja wizualno-poznawcza jest niewątpliwym walorem obrazu fotograficznego i sytuuje go w kontekście sztuki. Te środki wypowiedzi odwołują się przede wszystkim do niepewności percepcyjnej odbiorcy. Na dialektyce wiedzy o realnie istniejącym obiekcie i wrażeniu nierealności oglądanego zdjęcia budowany jest sens wypowiedzi wizualnej.

Tego rodzaju poszukiwania fotografów były z jednej strony ucieczką od prostej referencji wyglądu rzeczy w fotografii, z drugiej zaś – bazowały na silnym przeświadczeniu o dokumentalnej naturze zdjęć. Co prawda zdjęcia wykonane metodą doświetlenia, krótkiego

kadru, zamierzonej nieostrości przesuwają dokument w stronę metafory czy symbolu, jednak należy pamiętać, że dialektyczne uwikłanie kreacji obrazowej i rzeczywistości nie dawało tego rodzaju obrazom luźnego systemu uzasadnień, powodowało raczej w odbiorze silną ambiwalencję między tym co wykreowane a tym co ma charakter dokumentu. Tego rodzaju strategie fotograficzne ujmowane w formie swoistej „gry percepcyjnej” były już wykorzystywane w XIX wieku. Przykładem zdjęć posiadających ambicję ukazania przedmiotu „odrealnionego” są prace Edgara Degasa czy Eugène’a Delacroix, który potraktował fotografię jako rodzaj wstępnego szkicu, ledwie zamysłu finalnego obrazu. Fotografia pełniła tu rolę renesansowego *disegno*, formy, którą należy „zrekonstruować” w umyśle podmiotu poznającego. Poprzez niedostateczną ekspozycję światła Delacroix uzyskiwał obraz niepełny, pośredni, zmuszając w akcie recepcji obrazu percepcję wzrokową do wypełniania brakujących kontekstów, do uzupełniania brakujących elementów obrazu, do dopowiadania wizualnego w celu uzyskania całościowej kompozycji.

Z innym zastosowaniem technik odrealniających w fotografii mamy do czynienia w pracach Josepha Nicéphore’a Niépce’a, który, poprzez ustawienie aparatu w miejscach nietypowych dla zwykłego ludzkiego punktu widzenia, fotografował przedmioty z niecodziennej perspektywy. Niépce w swoich fotograficznych obrazach przeciwstawia się nawykowi percepcyjnym człowieka – obiektyw aparatu ukazuje przedmioty w taki sposób, w jaki nie mamy możliwości ich oglądać w potocznej percepcji. Podobnych technik operowania aparatem używał Werner Dawid Fest, definiując swoje prace jako „patrzenie z bliska”.

Makrofotografia, korzystając z doskonałej jakości soczewek, zezwoliła na wejrzenie w głąb struktur materialnych niedostępnych w codziennym widzeniu. Kiedy w 1841 roku Alfred Donné przedstawił zdjęcia wykonane przy użyciu mikroskopu, ukazał tak naprawdę świat zjawisk, z którymi z jednej strony na co dzień obcujemy (na przykład powiększona kropla wody) ale z drugiej – pozostają one zakryte dla naszej percepcji wzrokowej, są nieodstępne „gołym okiem”. Takie zdjęcia jak *Żądło pszczoły* Augusta Bertscha czy *Przekrój średnicowy łodygi kukurydzy* Julesa Gautiera ukazały niecodzienne odłony wizualne, przyjęte z entuzjazmem. Entuzjazm ten wydaje się być spowodowany faktem, że fotografie ukazały świat tak bliski i znany, a jednak tak niedostępny w pospolitym oglądzie.

Zdjęcia tego typu skupiają się na niewidocznych strukturach, wprowadzając dezorientację co do wymiaru, a tym samym wynoszą niejako sam obraz fotograficzny z kręgu realizmu. Wszelkie metody odrealnienia fotografii (oprócz założeń czysto poznawczych) miały na celu zerwanie prostej restytucji przedmiotu w przedstawieniu fotograficznym, starały się podążać w stronę komponowania obrazu mającego odsłaniać zjawiska tkwiące niejako pod powłoką tego co widzialne.

Jeden z najwybitniejszych francuskich fotoreporterów, Henri Cartier-Bresson, proponował fotografom, by wykorzystali nowe medium obrazowania wychodząc poza czystą referencję, poza to, co widzialne; zalecał rozważne przemyślenie kadru przed spustem migawki, zwracając tym samym uwagę, że wymiar techniczny fotografii winien być podporządkowany decyzji tego, kto posiadał technologię. Zalecał też, by nie ulec pokusie retuszu zdjęć, niejako „poprawiania” tego, co zostało uwiecznione w kadrze. Fotografować należy w taki sposób, by eliminować inscenizacje, korekty, porządki sztuczne²³.

Kadrując fragment świata widzialnego w niecodzienny sposób, przesuwać dokument fotograficzny w stronę gry znaczeniowej w obrazie, kierując percepcję nie tyle na trafne odczytanie przedstawianych przedmiotów, ile raczej na ogólny efekt wizualny, starano się realizować w fotografii podobne ambicje jak w malarstwie. Fotografowie wykorzystywali przy tym wspólne cechy obu technik przedstawieniowych. Zwrócili uwagę na niezwykle istotny fakt, że obraz fotograficzny, podobnie jak malarski, podlega ścisłym zasadom postrzeżenia percepcyjnego. Naturalną skłonnością percepcyjną przy recepcji obrazu jest poszukiwanie analogii pomiędzy rzeczywistością a przedstawieniem i uzupełnianie „braków” wynikających ze sposobu przedstawienia. Dopiero po tym zabiegu poszukiwania realistycznych skojarzeń i zrekonstruowaniu brakujących elementów interwencja percepcyjna w obraz skłonna jest do poszukiwania indywidualnych znaczeń skrytych „pod powłoką obrazu” i budowania sensu obrazu.

O ile malarstwo nowożytne na etapie kompozycji obrazu warunkowane było poprawnym sądem oka malarza, to w przypadku fotografii budowa obrazu wymaga podobnych zdolności od fotografującego. Fotograf musi być wyczulony na odkrywanie znaczeń w fotografowanym przedmiocie, musi – używając Albertiańskiej terminologii – dokonać *preordinazione* obrazu, przewidzieć, w jaki sposób fotografowany obiekt może być metaforogenny. Jest to o tyle

trudniejsza postawa, że w przypadku fotografii, w odróżnieniu od malarstwa, fotograf nie powołuje obrazu „z niczego”, bazuje na referencji tego, co podpada pod zmysł wzroku. W tym sensie fotograf, wybierając obiekt fotograficzny, musi przewidzieć sugestie uzyskanych metafor i znaczeń, nie może ich konstruować dowolnie. Wybór obiektu i odpowiedni sposób fotografowania, skala manipulowania kontekstem wybranego fragmentu rzeczywistości musi być przewidywalna, a sam obraz rzeczywistości musi być poddany zabiegom odrealniającym. Fotograf powinien potrafić ukazać przedmiot zbudowany na zupełnie innych zasadach kompozycyjnych niż jawi się w potocznym oglądzie.

Obraz fotograficzny, uwikłany w silny realizm przedstawienia, korzystając z silnej predylekcji percepcyjnej do poszukiwania określonych atrybutów i łączenia ich w klasy wizualne, potrafił w granicach silnego realizmu ukazać nowe strategie wizualne prezentowania przedmiotu. Wystarczy przeanalizować prace szkockiego pioniera fotografii Davida Octaviusa Hilla, który był jednocześnie pasjonatem fotografii i malarzem, by przekonać się o tym, że nowe medium fotografii traktowano jako narzędzie twórcze, a nie tylko dokumentacyjne. Już sam wybór kalotypii zamiast popularnego w tym czasie dagerotypu wskazuje na intuicje kreacyjne. Kalotypia, która rejestrowała obraz na papierze (dagerotyp zaś na metalowej płytce) nie posiadała tak precyzyjnego oddania detalu, drobiazgowej (nie-mal inwentaryzacyjnej), szczegółowości jak uzyskany obraz dagerotypowy. Obraz uzyskany w metodzie kalotypii posiadał cechy bardzo malarskie, łagodne przejścia chromatyczne, stonowaną ekspozycję która generowała dużo większą plastyczność przedstawienia.

Hill, portretując przedstawicieli wyższych sfer Edynburga, zadbął o to, by jego zdjęcia przypominały obrazy olejne, z wszystkimi efektami zastosowania światłocienia, kompozycji, naturalności kadru itd. Udało mu się w sposób znakomity połączyć dwie cechy: z jednej strony – bogate efekty światłocieniowe i walory malarskie, a z drugiej wrażenie naturalności przedstawienia, tak trudne do uzyskania w malarstwie olejnym. Przy tego rodzaju obrazach fotograficznych widać starannie przemyślaną relację stosunku modelu do medium fotograficznego. Pomimo inscenizowanego charakteru, wizerunki wykonane przez Hilla sprawiają wrażenie przypadkowych ujęć. Malarz tego okresu John Harden, obserwując efekty pracy Hilla, porównał jego portrety do dzieł Rembrandta, dodając sugestię, że

Hill, wyposażony w technikę kalotypii, znacznie poprawił technikę obrazowania stosowaną przez Rembrandta²⁴. Harden wygłosił tego rodzaju karykaturalny sąd, gdyż wiedział, że Hill wiedzę na temat operowania światłem w swych obrazach malarskich przeniósł na fotografię, widząc w niej bogatszą formę wypowiedzi artystycznej. Zdjęcia Hilla, przedstawiające żony rybaków z New Haven, operują światłem w taki sposób, by ukazać trójwymiarowość przedstawienia i głębię kompozycji obrazu. Hill, jako jeden z pierwszych malarzy i zarazem fotografów zdawał się wyczuwać ogromną moc przedstawieniową i znakotwórczą tkwiącą w fotografii; potrafił wyobrazić sobie efekt uzyskany z ekspozycji fragmentu rzeczywistości jeszcze przed ujrzeniem końcowej w postaci zdjęcia.

Analizując związek przedmiotu z przedstawieniem warto na koniec odnieść się do źródeł niechęci skierowanej w stronę obrazu fotograficznego jako aktu sztuki. Wydaje się, że niechęć ta sięga tradycji platońskiej. Platońska przestroga zawarta w *Fedonie* uczuła przed zwodniczym zawierzeniem zmysłom, dlatego też recepcja obrazu noszącego znamiona podobieństwa do przedmiotu nacechowana jest głęboką nieufnością. Platońska niechęć do zjawisk poznawanych zmysłowo brała się głównie z przekonania, że zarówno świat fenomenalny, jak również świat sztuki przedstawieniowej nie jest w stanie oddać idei bytującej poza światem zmysłowym.

Neoplatonicy renesansowi starali się złagodzić tę platońską niechęć do obrazów: w malarstwie poszukiwali idei piękna, zaś poprzez kategorie *disegno* starali się połączyć przejście od struktur *in mente* do struktur *in re*. Podobne ambicje posiadali fotografowie (choć *expressis verbis* nie odwoływali się do dziedzictwa platońskiego). Egzemplifikacją tego rodzaju ambicji może być w fotografii projekt stworzenia czegoś na wzór pojęć wizualnych. W Renesansie Leonardo da Vinci badając prawo przyrostu biometrycznego drzew, prowadząc drobnozgodowe obserwacje różnorodnych gatunków drzew, starał się opracować materiał eksperymentalny w taki sposób, by na bazie zgromadzonych rysunków jednostkowych stworzyć wizualizację drzewa jako takiego, które by było sumą wybranych atrybutów przedmiotu.

Podobną predylekcję stworzenia typu wizualnego możemy zaobserwować na gruncie fotografii. Francis Galton, prekursor badań nad inteligencją, przyrodnik i antropolog (kuzyn Charlesa Darwina) wykorzystywał fotografię do stworzenia wizualnych typów ogólnych. Galton, na wzór renesansowych fizjonomików (choć założenie

i oczekiwane cele były zgoła odmienne) wykonał serię fotografii ludzkich twarzy, starając się później znaleźć tzw. „typ ogólny” reprezentatywny dla określonego typu charakteru. Wybierał kilkadziesiąt fotografii z danej grupy społecznej (np. kryminalistów, melancholików, intelektualistów) i poprzez nakładanie na siebie negatywów „zlewał” poszczególne portrety w jeden, w projekt typowej twarzy składający się z sumy wszystkich ekspozycji. Zabieg ten powodował, że suma poszczególnych negatywów dawała wzmocniony obraz powtarzalnych cech jednostkowych, marginalizując tym samym atrybuty przypadkowe. Obraz, jaki się wyłaniał z tego eksperymentu, był wedle Galtona wizualnym typem przypisanym konkretnej grupie portretowanych osób. Suma obrazów dawała wizualne uogólnienie, rodzaj pojęcia wizualnego.

Jakkolwiek doświadczenia fotograficzne Galtona wykonywane były w ramach antropometrii i psychologii różnic indywidualnych, to wykorzystanie obrazu fotograficznego ma tu zasadnicze znaczenie. Przekonanie Galtona co do siły dokumentalnej fotografii były tak mocne, że skłoniły go do prac na temat systemu mierzenia piękna (stosując podobną zasadę nakładania na siebie np. podobnych tworów architektury, podobnych scen rodzajowych w malarstwie). Galton, eksperymentując z techniką uśredniania fotografii ludzkich twarzy, był przekonany o możliwości przeniesienia tego rodzaju doświadczeń do świata sztuki i uzyskania za pomocą fotografii obiektywnych wyników testu uwzględniającego dane empiryczne. Tak więc hipoteza Galtona poza antropometrią posiadała także silne implikacje estetyczne. Galton uważał, że kategoria piękna wynika właśnie z procesów „uśredniania” jakie zachodzą w naszym umyśle podczas doświadczeń wizualnych²⁵.

Wiek XX w fotografii zdaje się utwierdzać prawomocność fotografii do własnych wypowiedzi artystycznych. W latach 80. XX wieku tulońskie muzeum zaproponowało pięćdziesięciu fotografom podjęcie się pewnego eksperymentu wizualnego, w ramach którego kryło się milczące założenie zakładające artystyczną naturę fotografii. W ramach projektu zaproponowano dość szeroką formułę zatytułowaną *Ciało, udreka: czerń i biel*. Ta szeroka formuła konkursu nie dotyczyła konkretnego, jednostkowego przedmiotu, lecz odnosiła się do zagadnienia abstrakcyjnego. Propozycja złożona fotografom przez kuratorów tulońskiego muzeum miała na celu artykulację wizualną nie tyle konkretnego przedmiotu, co pewnego problemu, zagadnienia, pojęcia.

Mnogość otrzymanych propozycji fotograficznych potwierdziła kreacyjną moc skrytą w medium fotograficznym. Artyści zaproponowali obrazy, w których fotografowane przedmioty lub zdarzenia konstruowały bardziej porządek idei niż rzeczy. François Soulages, komentując tuloński projekt, zauważa, że [...] *fotograf znalazł się w sytuacji właściwej malarstwu religijnemu: przedmiot do przedstawienia nie jest konkretną realnością do naśladowania. Trzynastowieczne przedstawienia „Madonny w glorii” [Maestra] autorstwa Cimabuego, Duccia i Giotto bardzo się różnią. Dlatego wizyta w drugiej sali florenckiej galerii Uffizi jest pouczającym doświadczeniem. Różnica między tymi trzema obrazami stanowi na pewno konsekwencję odmienności stylu każdego malarza, ale przede wszystkim faktu, że artysta nigdy nie ma Marii ani Jezusa przed oczami, a w Ewangeliach nie pojawia się żaden opis. Artysta staje więc wobec idei „Madonny w glorii”, a nie dwu jednostkowych, konkretnych bytów do namalowania. W podobny sposób reporterzy musieli tworzyć dzieło, rozważając fotograficznie zarazem problematykę kreacji, czerni i bieli oraz pary pojęciowej ciało/udręka, którą musieli artystycznie zdefiniować. Przedmiot do sfotografowania był więc przedmiotem – problemem, ponieważ nie został on dany, lecz musiał zostać znaleziony przez reportera na końcu jego pracy, tak samo jak „Madonna w glorii” została odkryta przez Cimabuego w chwili skończenia obrazu. Zdjęcie jest jak jedna z fraz Ewangelii, które wywołują przedmiot – problem²⁶.*

Wyzwanie, które stanęło przed fotografami, było bardzo ambitne, mieli oni odnaleźć przedmiot, który odsyłać będzie do konkretnych idei, wywoływać będzie określone skojarzenia, ustalać będzie nowe kody semantyczne, ukazywał przedmiot w niecodzienny sposób, wysoce semantyczny. Tego rodzaju prace nad obrazem fotograficznym sytuują niewątpliwie fotografię w kręgu działań twórczych. W tym przypadku obraz fotograficzny, podobnie jak nowożytne malarstwo, odsyła do znaczeń pozafenomenalnych, staje się znakiem wizualnym – przez to, że proponuje partykularny sposób oglądu przedmiotu czy zdarzenia, ma pomóc i jednocześnie odsyłać poza sfotografowany przedmiot. Warto zauważyć, że tego rodzaju obrazy fotograficzne posiadają ogromną predylekcję do sygnowania autorstwa: poprzez specyfikę ujęcia, użycia światła, kadrowania wytwarza się styl fotograficzny identyfikowany i przypisywany poszczególnym artystom. Tym samym referencyjno-dokumentalna siła transparentnego medium zostaje przetransformowana w obraz indywidualny, stworzony przy użyciu specyficznego ujęcia konceptualnego.

Fotografowie poszukujący przedmiotu-problemu poprzez swoje fotografie nie tyle referują wizualnie sfotografowany przedmiot, co pokazują odbiorcy, jak na niego należy patrzeć, by osiągnąć określone doznanie. Jest to, podobnie jak w malarstwie, rodzaj gry pomiędzy twórcą i odbiorcą; gry z użyciem medium fotograficznego. Jak trafnie zauważa Edouardo Pontremoli: *Najlepsze jest coś, czego naprawdę nie widać, komplement czy suplement, nieprzypadkowa nadwyżka zrodzona z zaczynu, jakim jest każda odbitka. W tym sensie obraz fotograficzny pozostaje [...] obrazem. Fotografia wprowadza element wyobrazeniowy [...]. Odmienne jest oddziaływanie filmu, dostarczającego świadomości widza coraz to innych wrażeń, w nieprzerwanym ciągu kłępującym wyobraźnię. Trzymana w ręku fotografia nie zawłaszcza oczu. Przyciąga je, ale ich nie zatrzymuje. Właściwie nie byłoby na co patrzeć, gdyby nie zaskakujący motyw, nikły ślad, stwarzający okazję do zadumy. Nie chodzi o rozmarzenie, lecz o to, żeby puścić wodze fantazji. O umiejętność wykroczenia poza prozaiczną treść informacyjną dopracowanego obrazu*²⁷.

W takiej perspektywie fotografia zwraca uwagę na to, co zostało dostrzeżone, czyli na wizualną spuściznę po czasie minionym, która w większości przypadków nie może być przyjmowana beznamiętnie, gdyż spoglądając na fotograficzne wizerunki znanych przedmiotów, zdarzeń czy osób, jak gdyby sięgamy po nie, bierzemy je w ponowne posiadanie. Różnicą pomiędzy obrazem fotograficznym a malarstwem jest w tym konkretnym przypadku to, że przedstawiony świat jest światem realnym, świat przedstawiony na fotografii nie może nie istnieć. Fotografia czerpie swą formę ze źródeł naturalnych, dlatego też pozostanie intymnym wizualnym narzędziem penetrowania natury, wytwarzaniem swoistej więzi między odbiorcą a wizerunkiem rzeczy i zdarzeń, które definitywnie odeszły. Fotografia poprzez wizualne przypomnienie rzeczy daje nam poczucie dostępu do czasu minionego, staje się czymś na wzór idei, która potrafi oddzielić istotę od czasu. Tak więc wyjątkowość fotografii polega między innymi na tym, że obraz fotograficzny poprzez wizualną bliskość do przedmiotu zawiera w sobie coś, co faktycznie istniało, niepodważalny autentyzm przedstawienia. Dlatego też kryje się w niej ogromna pokusa zbliżenia zjawiska do przedmiotu, pokusa usytuowania obrazu fotograficznego nie tyle w kontekście prawdopodobieństwa, co w obszarze wizualnej prawdy; chęć zrównania tego co dostrzeżone z tym co rzeczywiste.

- 1 M.A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Warszawa 2010, s. 165.
- 2 Tamże, s. 66.
- 3 Por, D. Coleman, *Henry Peach Robinson, Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*, New York 2008, s. 44.
- 4 Por. P. Turner, *Emerson: photographer of Norfolk*, Boston 1974, s. 39.
- 5 Tamże, s. 208.
- 6 W tym kontekście trafnym mogłaby być definicja, która zdjęciem określałaby wszelkie próby uwiecznienia obiektów lub zdarzeń (w celach archiwizacyjnych, dokumentalnych, pamiątkowych), zaś fotografią określałoby wszelkie próby budowania obrazu, które posiadają implikacje artystyczne.
- 7 Polskie określenie *piktorializm* pochodzi od angielskiego terminu *pictorial* (malarski, obrazowy), w języku łacińskim *pictura* wskazuje na obrazowy charakter. Na gruncie fotografii o pikturalizmie obrazu fotograficznego możemy mówić od lat czterdziestych XIX wieku do lat pięćdziesiątych wieku XX. Piktorializm fotograficzny był artystyczną strategią, która polegała na znalezieniu kompromisu pomiędzy dokumentem a ekspresją w obrazie fotograficznym. Słusznie definiuje piktorialistów fotograficznych Adam Sobota w *Szlachetności techniki*. *Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Wrocław 2001, s. 6).
- 8 H. P. Robinson, *Picture Making by Photography*, Harvard 1897.
- 9 H. P. Robinson, *The Elements of a Pictorial Photograph*, Bradford 1896.
- 10 H. P. Robinson, *Art Photography in Short Chapters*, London 1890.
- 11 H. P. Robinson, *The Elements of a Pictorial Photograph*, s. 12.
- 12 E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego, Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. M. L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 62.
- 13 R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, „Arka” 1993, nr 5, s. 97.
- 14 Z. Toczyński, *Fotografia*, [w:] *Nowe Media w komunikacji społecznej w XX wieku*. *Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 46.
- 15 M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, tłum. N. Szczucka-Kubisz, Warszawa 2004, s. 257.
- 16 Por. U. Czartoryska, *Fotografia jako porozumienie*, Warszawa 1979, s. 10.
- 17 P. Zawojski, *Barthes, Horowitz, aparat, fotografia*, [w:] *Estetyka sensu largo*, red. F. Chmielowski, Kraków 1998, s.
- 18 M. Hopfinger, *Hiperrealizm*, [w:] *Nowe Media w komunikacji społecznej w XX wieku*. *Antologia*, s. 76.
- 19 Co prawda tego rodzaju odwołanie nie może być brane pod uwagę w pierwszych próbach fotograficznych, gdyż wybrane obiekty są przypadkowe. Pierwsi fotografowie skupiali się przede wszystkim nie tyle na treści przedstawienia, co raczej jak najlepszym uchwyceniu analogii między fotografią a przedmiotem. Po wtóre, długi czas ekspozycji świetlnej determinował klasę wybranych przedmiotów do tych, które są nieruchome i statyczne. W początkowej fazie, gdy jeszcze eksperymentowano z nowym medium zapisu, zachwyty towarzyszący wynalazkowi rejestracji rzeczywistości widzialnej był zachwytem skierowanym na stronę techniczną. Fotograf pochłonięty i zachwycony nowym wynalazkiem ignorował treść przedstawienia, skupiał się raczej na samym akcie zapisu, na stronie czysto technicznej. Dopiero, gdy opadły silne emocje towarzyszące wynalazkowi, kiedy rozpoczęła się „samoświadomość fotografii”, twórcy obrazów fotograficznych rozpoczęli pierwsze próby utrwalenia własnych wizji i oczekiwań, przesuwając akcent ze strony technicznej w stronę treściową fotografii
- 20 A. M. Potocka, *Fotografia*, dz. cyt., s. 25.
- 21 F. Soulages, *Estetyka fotografii*, tłum. B. Mytych-Fojarter i W. Fojarter, Kraków 2007, s. 119.
- 22 Sprzyjały temu już pierwsze próby fotograficzne, które charakteryzowały się silnym zniekształceniem obrazu. Niepce, fotografując dachy kamienic z poddasza swojej pracowni zastosowała całodniową ekspozycję, stąd uzyskany obraz ma nienaturalny, dziwny

rozkład światła. Ponadto niedoskonały sprzęt fotograficzny wpłynął na jakość pionierskich odbitek: bryły kamienic przypominają raczej kubistyczny obraz, z silną geometryzacją i chromatycznością spowodowaną długim naświetleniem, są zatem w dość znacznym stopniu „odrealnione”.

- 23 Por. F. Soulages, *Estetyka fotografii*, dz. cyt., s. 44, 45.
- 24 Por. *The Pictures Are as Rembrandt's but Improved: Calotypes by David Octavius Hill and Robert Adamson*. „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, 56 (4), s. 14.
- 25 Por. F. Galton, *Composite portraits*, „Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland”, 1990, n. 8, s. 132–142.
- 26 F. Soulages, *Estetyka fotografii*, dz. cyt., s. 47.
- 27 E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego*, dz. cyt., s. 69.

Roman Konik

Photography in the Process of Producing Dreamlike Images of Objects

Photography, by its nature, possesses a strong documentary paradigm.

The challenge for photographers to transform photography into image of art was very ambitious, they had to cause the documentary character of photography to direct the viewer not only to the object being presented but also to the specific ideas, to cause certain associations, establish new semantic codes, present the object in unusual, highly semantic way. In such perspective the photographic image, similar to modern painting, refers to over-phenomenal meanings, becomes a visual sign by the fact that it proposes particular way of viewing the object or event, refers beyond the photographed object, possesses dual referential-narrative power. On one hand it is the document confirming the real photographed object but on the other hand the photographs seem unreal, excluded from the world available for visual perception. Such visual-cognitive polarization is undoubtedly the value of photographic image and places it in the art context. These means of presentation refer mostly to perceptive uncertainty of the viewer. The sense of visual articulation is based on knowledge dialectics on existing object and impression of unreality of the photograph being viewed. Such quest of photographers was on one hand the escape from simple reference of object appearance in photography, and on the other hand it was rooted in a strong confidence of documentary character of photographs.

„Dyskurs” 15, 2013

© for this edition by CNS