

Marianna Michałowska

Jak Peirce stał się teoretykiem fotografii? : Kwestia indeksu

Studia Kulturoznawcze nr 1 (7), 151-164

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIANNA MICHAŁOWSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Jak Peirce został teoretykiem fotografii? Kwestia indeksu¹

Wstęp

Kiedy ponad dziesięć lat temu pracowałam nad książką analizującą fotografię bezobiektywową w perspektywie pytania o jej kulturowe znaczenia, wykorzystanie w niej drogi interpretacyjnej opartej na koncepcji Charlesa Sandersa Peirce’a wydawało się trafne – rozważania dotyczyły bowiem pytania o zdolność obrazu do komunikowania znaczeń².

Jak się przekonaliśmy, popularność inspiracji semiotyką Peirce’a nie minęła. Zadziwiająco wiele opublikowanych w ostatnich latach analiz fotografii zawiera odniesienie do tego fragmentu triady znakowej, w której mowa o wskaźnikach. Czasem wystarczy tylko wysłać czytelnikowi sygnał, że fotografia ma charakter Peirce’owskiego „znaku indeksowego”, a czasem szerzej omówić koncepcję, by zasugerować, iż mowa jest o bliskiej relacji obrazu i rzeczywistości. Zauważmy jednak, że kwestia indeksu powraca zarówno w kontekście afirmatywnym, jak i krytycznym. Nadmierna ekspozycja Peirce’owskiego wskaźnika spotyka się dziś z odrzuceniem, zwłaszcza w kręgu badaczy mediów, podkreślających ideologiczny³ charakter obrazu oraz skupiających się na społeczno-komunikacyjnym wymiarze fotografii⁴. Łatwość, z jaką niektóre przemyślenia Peirce’a przylegają do fotografii, jest zastanawiająca i zwodnicza, bo wykorzystywanie tej koncep-

¹ W artykule używam zarówno terminu „indeks”, jak i jego polskiego odpowiednika – „wskaźnik”.

² M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004.

³ J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 1988.

⁴ Takie stanowisko zajmują m.in. badacze mediów mobilnych.

cji jako argumentu za „realizmem fotograficznym” opiera się najczęściej na jej uproszczeniu, a czasem – niezrozumieniu. Z kolei staranne prześledzenie konsekwencji wyboru owej koncepcji dla znakowego charakteru obrazu przynosi interesujące rozwiązania.

W niniejszym tekście zastanawiam się nad fenomenem owej popularności. Jak to się stało, że filozof, który z fotografią niewiele miał wspólnego, a właściwie użył jej jako ilustracji pewnej (nie najważniejszej dla niego) klasy znaków przez wielu uznawany jest za filozofa fotografii?

Jak przebiegało przejście koncepcji filozofa przez teoretyków obrazu? Zostało to zreferowane w dwóch pierwszych częściach artykułu – przypomnienie takie jest potrzebne, by zastanowić się nad przydatnością teorii semiotycznej Peirce’a w dzisiejszych badaniach obrazu. W tekście powrócę do kilku pogłębionych odczytań fotografii zaproponowanych przez badaczy wizualności oraz osadzę je w ramach całościowego omówienia Peirce’owskiej semiotyki przez Hannę Buczyńską-Garewicz. Następnie zastanowię się, na ile usytuowanie fotografii wśród znaków dynamicznych pozwala zwrócić uwagę na jej afektywny i doświadczeniowy charakter.

1. Fotografia w pismach Peirce’a

Fotografie, szczególnie fotografie migawkowe, są niezwykle pouczające, ponieważ wiemy, że pod pewnymi względami są dokładnie takie jak obiekty, które reprezentują. Jednak to podobieństwo jest wynikiem tego, że fotografie są produkowane w taki sposób, że fizycznie są zmuszone odpowiadać punkt po punkcie naturze. Pod tym względem należą do drugiej klasy znaków, tych przez fizyczne połączenie⁵.

To chyba najczęściej cytowany fragment z dzieła filozofa w kontekście fotografii⁶, zarówno w specjalistycznych rozważaniach, jak i popularnych omówieniach medium⁷. Stanowi część kanonicznego eseju Peirce’a zatytułowanego *What is a Sign?*, w którym logik tłumaczy swą podstawową koncepcję triady znakowej.

Fragment jest niewątpliwie intrygujący, bo wskazuje na ambiwalencję medium. Jego siłą jest związek z przedmiotowym odniesieniem (fenomen analizowany przez tak różnych myślicieli, jak André Bazin czy Edgar Morin), ale ten sam związek jest też jego słabością, bo – zgodnie z koncepcją amerykańskiego prag-

⁵ Ch.S. Peirce, *What is a Sign?*, w: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, t. II: 1893–1913, Peirce Edition Project, Indiana University Press, Bloomington 1998, s. 5.

⁶ W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago – Londyn 1987, s. 59.

⁷ S. Edwards, *Fotografia. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M.K. Zwierzdzyński, Nomos, Kraków 2014, s. 117.

matysty – przez to fotografia nie stanie się czystym pojęciem. Gdyby bowiem interpretować znakowy charakter fotografii, okazałoby się, że fotografia jest skomplikowanym splotem podobieństwa i przyległości, który bez zanurzenia w procesie semiozy nic nie znaczy. To stwierdzenie, odczytane dosłownie, może być równie mylące, co głośne zdanie Rolanda Barthes'a o tym, że fotografia to „przekaz bez kodu”⁸. W istocie jednak przemyślenia obu filozofów prowadzą do wniosków odwrotnych, pokazując, jak znaczenie wyrasta z obrazu, który sam z siebie jest tylko zapisem informacji niesionej przez promień światła. By wytlumaczyć, jak ten proces przebiega, należy wrócić do podstaw koncepcji filozofa.

Peirce nie analizował fotografii, ale używał jej jako przykładu dla pewnej interesującej go klasy znaków. Mówienie o fotografii jako indeksie (co znajdujemy w teoriach fotografii) wymaga wyjęcia jednego fragmentu z całego złożonego i uporządkowanego systemu logicznego. Tymczasem fotografia „wyjęta” z systemu nie komunikuje znaczeń. Jakie zatem miejsce zajmuje fotografia w systemie znakowym Peirce'a? Przede wszystkim trzeba przypomnieć, że przyjmuje on postać triady, której każdy element składa się z kolejnych trychotomii. Peirce pisał następująco:

Mamy na myśli trzy elementy: pierwszym jest funkcja przedstawiania, która czyni go [znak] „reprezentacją”; drugim, zastosowanie czysto denotacyjne, lub realny związek, który przetwarza myśl w „relację” z inną myślą; i trzeci, jakość materialną, lub jak kto woli, element, który daje myśli jej „jakość”⁹.

W świecie zwielokrotniających się triad, opartych na zasadzie współdziałania Pierwszego (znaków, reprezentamenów), Drugiego (przedmiotów) i Trzeciego (interpretantów)¹⁰, fotografia należy do klasy Drugiej, odpowiadając tak pierwszemu Drugiego, jak i drugiemu Drugiego. Charakteryzują je bowiem podobieństwo *likeness* i wskaźnikowość (*index*). Z jednej strony wskazuje na obecność przedmiotu, ale przez to nie może osiągnąć statusu znaku autentycznego (*genuine sign*), który w triadzie zajmuje najwyższe miejsce w hierarchii kolejnych trychotomii. Z drugiej strony filozof wielokrotnie podkreślał, że znaczenie tworzy się poprzez współpracę wszystkich poziomów triady. Jak pisze Buczyńska-Garewicz: „autentyczna triada jest tym, co ogólne. Nie może należeć do rzeczywistości empirycznej”¹¹. Fotografia, ponieważ ilustruje klasę znaków nieautentycznych (*degenerate*), takich, które potrzebują mediacji, by stać się

⁸ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, w: M. Skwara, S. Wysłouch (red.), *Ut pictura poesis, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006, s. 143.

⁹ *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, t. I: 1867–1893, red. N. Houser, Ch. Kloesel, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 42.

¹⁰ Używam wielkich liter za Hanną Buczyńską-Garewicz. Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1994, ss. 44–45.

¹¹ *Ibidem*, s. 87.

podstawą pojęć ogólnych, należy do zbioru *dicisignum* (*Decisign*) czy – jak proponuje polska badaczka – *dicentów*, znaków jednostkowych, konkretnych¹². Peirce określa to następująco:

Lepszym przykładem jest fotografia. Sama odbitka nie przynosi żadnej informacji, lecz właściwie jest potencjalnie częścią promieni rzutowanych przez obiekt znanych inaczej, jest *dicentem*¹³.

Pozostałe zbiory znaków w tej grupie to *rhematy* (wskazujące na możliwość zaistnienia przedmiotu) i argumenty (pojęcia ogólne). Dzięki ich współdziałaniu to, co fizyczne, zmienia się w czystą myśl. To właśnie wpisanie w system logiczny przedmiotów empirycznych przybliży teorię Peirce'a do koncepcji kultury, bo dzięki nim możliwa staje się reprezentacja ludzkich doświadczeń, w świecie czystych pojęć niemożliwa.

Poza przytoczonymi passusami filozof przywołuje jeszcze inny kontekst obrazu fotograficznego, pisząc o *composite photograph* (fotografia złożona lub kompozytowa). Sformułowanie to odnosi się do popularnej w XIX wieku techniki, za pomocą której nałożenie na siebie kilku negatywów pozwalało uzyskać syntetyczny ludzki wizerunek. Fotografia kompozytowa, bo takie tłumaczenie proponują polscy badacze¹⁴, popularna zwłaszcza wśród zwolenników fizjonomiki, frenologii i eugeniki, przypominała późniejsze awangardowe negatywowe techniki fotomontażowe, lecz używana była w nieartystycznym celu. Peirce posługuje się nią, by wytłumaczyć działanie pojęć ogólnych.

W eseju *Of Reasoning in General* (1895) określenie to pojawia się kilkakrotnie. Oto jeden z przykładów, w którym filozof tłumaczy, na czym polega twierdzenie.

Weźmy, na przykład, stwierdzenie „pada”. Tutaj ikonem jest mentalna kompozytowa fotografia wszystkich deszczowych dni, których myślący doświadczył. Indeks jest tym, poprzez co wyróżnia on ten określony dzień, tak jak umiejscowił go w swoim doświadczeniu. Symbol jest aktem mentalnym, poprzez który osadza ten dzień jako deszczowy¹⁵.

Zauważmy na marginesie, że skoro fotografia służyła tu za model, musiała być obrazem znakomicie oswojonym i zrozumiałym. Nie ma zresztą się czemu dziwić – na przełomie XIX i XX wieku medium używano powszechnie, tak w obiegu popularnym, jak i artystycznym. Ważne jednak, że użycie przykładu fotografii pokazuje, jak nośnym przykładem i metaforą ona była. Czy Peirce'a

¹² Ibidem, s. 93.

¹³ Ch.S. Peirce, *A Syllabus of Certain Topics of Logic*, w: *The Essential Peirce...*, t. II, s. 282.

¹⁴ L. Brogowski, *O ideale obróconym w dowcip. Fotografia kompozytowa Francisca Galtona i jej oddźwięki*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 15/2013, ss. 70–102.

¹⁵ Ch.S. Peirce, *Of Reasoning in General*, w: *The Essential Peirce...*, t. II, s. 20.

interesował sam wynalazek? Zapewne, bo jego właściwości były jednak na tyle specyficzne, by poddać je rozważaniu.

Powróćmy jednak do teorii. Zasadnicze elementy koncepcji Peirce'a wskazują na współdziałanie poszczególnych elementów triady i ich zdolność do semiozy. W ramach tej trychotomii mowa jest o ikonach (opartych na podobieństwie), wskaźnikach (odsyłających do fizycznych zjawisk) i symbolach (prowadzących do uogólnienia). Fotografia znakomicie pokazuje, jak owo współdziałanie zachodzące między poziomami jest potrzebne, bez niego bowiem nie wytwarzałyby znaczeń. Odniesienia przedmiotowe znajdują się poza znakiem, same nie znaczą, dopiero poprzez ich związek z symbolami mogą zostać poddane interpretacji i stać się reprezentacjami. Jak pisze Peirce:

Przedmiot zmediatyzowany jest przedmiotem będącym na zewnątrz znaku; nazywam go przedmiotem dynamicznym. Znak wskazuje na niego, a substancją tego wskazywania jest przedmiot bezpośredni¹⁶.

Konieczna jest zatem reprezentacja, zapośredniczenie, które umożliwi podanie obiektu odniesienia interpretacji. Przynależność do klasy znaków dynamicznych nie upraszcza jednak sytuacji, wręcz przeciwnie. Dlatego że nasza interpretacja ikonów i wskaźników jest złożona, a także dlatego, że w naszym umyśle poszczególne fragmenty triady znakowej się na siebie nakładają. I znów, dla objaśnienia owej złożoności, Peirce przywołuje fotografię:

[...] tak jak złożony może być wskaźnik, może być też ikon. Na przykład, weźmy ogólny wybrany wskaźnik, wszystko, możemy mieć ikon, złożony odpowiednio z dwóch, rodzaj złożenia dwu ikonów, w taki sam sposób, w jaki każdy obraz jest „kompozytowa fotografia” niezliczonych poszczególnych. Nawet to, co nazywane jest „fotografią migawkową”, zrobioną aparatem, jest złożeniem interwałów naświetleń liczniejszych niż piasek w morzu¹⁷.

Przykład fotografii służy więc Peirce'owi do wyjaśnienia zawichości koncepcji filozoficznej i tworzenia się znaków poprzez stopniowe przekształcanie rzeczywistości empirycznej w myślówą. Jej podstawą jest pojęcie semiozy – proces zastępowania poszczególnych fragmentów znaku kolejnymi, gwarantujący ciągłość myślenia. Pozwala także wyznaczyć linię między zjawiskami fizycznymi, znajdującymi się poza znakami i tą właśnie rzeczywistością znakową. Znaki odsyłają ku czemuś poza nimi, ale nigdy, pamiętajmy, przedmiotami się nie staną. Wiemy już, czemu w argumentacji Peirce'a służyło przywołanie fotografii. Odwróćmy perspektywę i zapytajmy: Po co koncepcja Peirce'a teoretykom fotografii?

¹⁶ Za: H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, s. 59.

¹⁷ Ch.S. Peirce, *Of Reasoning in General*, s. 21.

2. Peirce w teorii fotografii

W teorii fotografii wykorzystywane są obie wersje badań nad znakiem i znaczeniem, zarówno po-Saussurowska tradycja Barthes'owskiej semiologii, jak i Peirce'owskiej semiotyki. O ile jednak w ramach pierwszej obraz jest przedmiotem analizy, o tyle w drugiej – niekoniecznie. Inspiracja teoriami amerykańskiego pragmatysty pojawia się wraz z myślą poststrukturalną, gdy strukturalistyczne koncepcje Ferdynanda de Saussure'a poddawane są przemyśleniu i reinterpretacji¹⁸. Badaczy interesowało bowiem, jak rzeczywistość pozaznakowa kształtuje możliwości wypowiedzania i komunikowania znaczeń. Wykorzystywano zatem zarówno *Retorykę obrazu* Barthes'a, ujawniającą ideologiczny charakter komunikatu wizualnego, jak i teorię „nieskończonej semiozy” Peirce'a. Wyjściowa koncepcja semiologii de Saussure'a była poddawana reinterpretacji. Stuart Hall wyznaczał jej krytyczne punkty następująco:

To, co Saussure nazywał sygnifikacją, pociągało za sobą zarówno znaczenie, jak i odniesienie, ale on skupił się głównie na pierwszym z obu. Innym problemem jest to, że Saussure wydawał się koncentrować na *formalnym* aspekcie języka – jak w istocie język działa¹⁹.

Poststrukturalistów interesowało wszystko to, co funkcjonując poza językiem, na niego wpływa oraz jego związki z systemami władzy czy społeczno-kulturowymi praktykami. Stawiane przez Halla i usytuowanych podobnie do niego badaczy pytanie o systemy kulturowych reprezentacji dobrze mieściło się w Peirce'owskim założeniu o znaku jako reprezentacji oraz jego zdolności do mediacji między pojęciami i rzeczywistością. Paradoksalnie, chociaż jego koncepcja triady była równie ścisła i restrykcyjna co Saussure'a, to właśnie Peirce został uznany za zwolennika „bardziej otwartego”²⁰ na realność podejścia do kultury.

Z początku jego koncepcję odczytywano jednak specyficznie, pomijając niewygodne dla ponowoczesnego spojrzenia aspekty. W 1977 r. ukazał się podzielony na dwie części esej Rosalind Krauss zatytułowany *Notatki o indeksie*. Autorka opisywała w nim abstrakcyjne praktyki awangardowe (m.in. Marcela Duchampa i Lucia Pozzięgo), których istotną częścią jest wprowadzenie elementów fizycznej rzeczywistości w dzieło. W pierwszej części eseju istotną rolę odgrywają fotogramy (a właściwie rayografy) Mana Raya. Krauss pisze:

¹⁸ Reprezentowana przede wszystkim przez *Mitologie* (1957) i *Retorykę obrazu* (1964).

¹⁹ S. Hall, *The Work of Representation*, w: S. Hall (red.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, Londyn – Thousands Oaks – New Delhi 1997, ss. 34–35.

²⁰ Ibidem, s. 34; por. G. Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, Los Angeles – Londyn – New Delhi 2007, s. 83.

Rayografy [...] powstają przez umieszczenie przedmiotów na światłoczułym papierze, naświetlenie całości, a następnie wywołanie. Obraz stworzony w ten sposób to widmowe ślady przedmiotów, których już nie ma; wyglądają jak odciski stóp na piasku lub ślady pozostawione na kurzu.

Jednakże fotogram tylko wymusza lub uwidacznia to, co jest typowe dla całej fotografii. Każde zdjęcie jest wynikiem fizycznego odcisku przeniesionego przez odbicie światła na czułą powierzchnię. Fotografia jest więc rodzajem ikony lub wizualnego podobieństwa, które ma indeksowy związek z obiektem. Oddzielenie jej od prawdziwej ikony jest odczuwane poprzez absolutność genezy fizycznej, która powoduje zwanie lub uniemożliwia procesy schematyzacji czy symbolicznej interwencji, funkcjonujące w reprezentacjach graficznych większości obrazów²¹.

Fotografia miałaby zatem być presymboliczna, oparta na zasadzie identyfikacji z Wyobrazonym²², bliższa *readymade* lub „pustemu” znakowi. Takie ujęcie może jednak budzić zastrzeżenia. Pamiętajmy bowiem, że Peirce’owska semioza zakłada współdziałanie poszczególnych klas znaków. Nawet jeśli ikon i indeks nie mają zdolności orzekania, tę bowiem – jak pisała Buczyńska-Garewicz – mają dopiero symbole, to są ich uzupełnieniem:

Świat znaków jest jeden, a w nim występują elementy symboliczne, wskaźnikowe i ikoniczne, które są splecione ze sobą i pełnią odmienne funkcje w szeroko rozumianej semiozie. Żadne z powyższych trzech pojęć nie określa zjawiska w pełni samodzielnego: tylko w swej różnorodności i wzajemnym związku stanowią one to, co jest Drugim w znaku, czyli jego przedmiotowym odniesieniem²³.

Presymboliczność fotografii jest zatem złudzeniem. Na dowód przywołajmy inną pracę Mana Raya zatytułowaną *Kobieta (La femme)*, z 1920 r. Pokazuje ona ubijaczkę do piany, której cień widzimy na ścianie. Fizyczny obiekt i cień tworzą złudzenie jednej formy, sugerujące kształt ciała. To jednak musi zostać wypowiedziane, a w koncepcji Peirce’a dopiero symbole, a nie ikony czy indeksy mają charakter lingwistyczny. Bez symbolu nie moglibyśmy poddać tego obrazu interpretacji i proces semiozy zostałby zatrzymany. Praca oparta jest zatem nie tyle na identyfikacji, ile na zdolności do symbolizowania znaczeń.

Druga część *Notatek o indeksie* wykorzystuje rozpoznania z części pierwszej do opisanie praktyki artystów posługujących się przestrzenią i abstrakcją. Fotografia ma tu status „transferu” lub „śladu”, pozwalający przekroczyć kulturowy system i zaświadczyć o „bezsprzecznej prawdziwości” świata naturalnego²⁴. Pracom Poziego, umieszczającego na ścianach panele imitujące barwy ściany,

²¹ R. Krauss, *Notatki o indeksie. Część 1*, w: eadem, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ss. 207, 209.

²² Ibidem, s. 209.

²³ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, s. 69.

²⁴ R. Krauss, *Notatki o indeksie. Część 2*, w: eadem, *Oryginalność awangardy...*, s. 216.

czy Gordona Matty-Clarka, usuwającego z budynków fragmenty podłóg, przypisywała charakter fotograficzny, by odróżnić je od obrazów malarskich. Taki fotograficzny obraz według niej „jest zatem znakiem połączonym z referentem wzdłuż czysto fizycznej osi. Indeksowa jakość to właśnie jakość fotografii”²⁵. Krauss celowo tu zlekceważyła nie tylko symboliczny, ale też ikoniczny charakter obrazu (choć jak sama pisała, to one „tworzą klasę, do której należy fotografia”²⁶). Nie chodziło jej zatem o to, by tak powiedzieć – przeczytać fotografię zgodnie z jej miejscem w systemie, ale by w koncepcji Peirce’a (a wcześniej Barthes’a) znaleźć argumenty na rzecz fotograficznego realizmu. Co charakterystyczne zresztą, Krauss w swoim tekście nie wyznacza granicy między interpretacją Barthes’owskiej retoryki obrazu i Peirce’owskiego indeksu. „Indeks” i „przekaz bez kodu” mają tłumaczyć pragnienie współczesnych artystów, by dotrzeć do doświadczenia źródłowego. Fotografia miałaby być zatem narzędziem rozkładu tak języka, jak konwencji malarskiej, poprzez jej konwersję w obraz fotograficzny. Dlatego wybrała też prace szczególne, abstrakcyjne i nieprzedstawiające. Czy jednak taka interpretacja koncepcji Peirce’a znacząco jej nie zniekształca?

Nie chodziło w niej przecież o realizm radykalny (czy – jak nazywa go Buczyńska-Garewicz – naiwny), znak wizualny jest tylko znakiem przedmiotu rzeczywistego, a nie nim samym. Peirce nie miał wątpliwości, że podstawą triady znakowej jest proces reprezentacji, w którym przedmiot dynamiczny (empiryczny) znajduje się poza systemem. Tyle że także Krauss pisze o *quasi*-tautologicznej relacji obrazu do przedmiotu. Najprościej byłoby uznać, że fotografia to wskaźnik powiązany ze swoim przedmiotem w sposób przyczynowo-skutkowy. Oto coś było przed obiektywem, zatem jest na fotografii. Jednak, jak wiemy, fotografię mają charakter nie tylko wskaźnikowy, ale również ikoniczny i wreszcie – symboliczny. One „zdejmują” obraz z rzeczywistości i ponieważ rozpoznajemy na nich „coś”, sugerują znaczenia. Krauss analizuje zatem tę część koncepcji, w której mowa o wskaźnikowym charakterze obrazu, a pomija kompozytowość obrazów mentalnych. Tymczasem w fotografii ważne jest to, że jest ona dla nas znakiem pewnych ogólnych zjawisk, a następnie szczegółowych fizycznych obecności. Wyobraźmy sobie, że patrzymy na portret. W pierwszym momencie klasyfikujemy przedstawienie – oto człowiek, następnie rozpoznajemy konkretną osobę: siostrę, brata, matkę i „odnajdujemy” ją (jak Barthes odnalazł Matkę). Zdarza się jednak, że obraz na fotografii może wcale nie być podobny do swojego przedmiotowego odniesienia („jaka jesteś niepodobna do siebie na tym zdjęciu”) lub wskazywać na przedmiot inny niż referent. Omawiane przez Krauss prace Pozziego z cyklu „PS 1 Paint” prowadzą grę z przestrzenią, w której je umieszczono, ale nie są figuratywnymi fotografiami. Krauss wyjaśnia tu

²⁵ Ibidem, s. 217.

²⁶ Ibidem.

opartą na indekosalnej zasadzie skomplikowaną grę rzeczywistości i przedstawienia w dziełach Poziego, lecz nie tłumaczy działania fotografii. Wskaźnikowy charakter staje się ważniejszy od symbolicznego i ikonicznego. Celem Krauss było więc takie odczytanie indeksu, które pozwalało wyodrębnić spośród dzieł sztuki współczesnej te, które oparte są na pragnieniu Realności (zauważmy, że w istocie to samo pragnienie, które w pracach Warhola dostrzegał Hal Foster).

Odczytanie Krauss okazało się niezwykle ważne dla nurtu fotografii lat 80. XX wieku. Pozwalało bowiem uzasadnić obecność fotografii fotochemicznej wobec rodzącej się technologii cyfrowej. Ta pierwsza, oparta na fizykochemicznych procesach, miała być bardziej „naturalna”, a przez to indeksowa i bliższa rzeczywistości od ikonicznej i wirtualnej, cyfrowej. Artyści używający fotografii fotochemicznej eksponowali wszelkiego rodzaju formy sugerujące ślady rzeczywistości – poddając negatywy zadrapaniom czy ingerując w pozytywny za pomocą substancji chemicznych (klasycznymi przykładami takich prac mogą być realizacje Natale Zoppisa, Paola Minioniego, w Polsce Wojciecha Prażmowskiego i Jerzego Lewczyńskiego). Fotografia stawała się rzeczą, świadkiem przeszłości. Jednak jej redukcja, zwłaszcza w obszarze praktyki artystycznej, do indeksowej natury medium (a więc właściwie odebranie jej cech mediacyjnych) niebezpiecznie zbliżała semiotykę do interpretacji fenomenologicznej. Sensem fotografii nie była już wędrówka znaczeń, lecz odczytanie noematu bliższe późno-Barthes’owskiemu „temu-co było”.

Można więc zrozumieć, dlaczego w kręgu badaczy zajmujących stanowisko kulturowej krytyki (takich jak Stuart Hall, John Tagg i Allan Sekula) mówienie o indeksie wywoływało sprzeciw. John Tagg pisał:

[...] wskaźnikowa natura fotografii – przyczynowy związek pomiędzy przed-fotograficznym odniesieniem i znakiem – jest wysoce złożony, nieodwołalny i nie może zagwarantować niczego na poziomie znaczenia²⁷.

Podkreślał on też, że wtedy, kiedy fotografia służy demystyfikacji systemów reprezentacji, podejście eksponujące indeks jest nieprzydatne. Co więcej, refleksja nad ontologią obrazu i uznanie, że fotografia ma przede wszystkim charakter „śladu”, odsuwa na plan dalszy konstruowany charakter obrazu. Argumentem dla „reprezentacjonistów” będą raczej tezy z *Retoryki obrazu*, zgodnie z którymi fotograficzna „naturalizacja” znaczeń ukrywa zasadniczo ideologiczny i polityczny charakter obrazu, niż odwołanie do indeksu.

W badaniach Jacques’a Derridy koncepcja Peirce’a zostaje przedstawiona jako przykład „de-konstrukcji znaczonego transcendentnego”²⁸, a przez to re-alizująca ideał fenomenologii, w której „samo zjawianie się nie ujawnia obecno-

²⁷ J. Tagg, *The Burden of Representation*, s. 3.

²⁸ J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, KR, Warszawa 1999, s. 77.

ści, lecz czyni znak"²⁹. W rezultacie mamy do czynienia z nieskończoną semiozą, w której znaki nieustannie odsyłają ku innym znakom, nie dając żadnej gwarancji obecności. To właśnie kwestia odniesienia przedmiotowego, które dla Derridy jest tylko umykającą obecnością doświadczenia źródłowego, stanowi miejsce sporu, ważne także dla interpretacji fotografii.

Hanna Buczyńska-Garewicz podkreśla, że w koncepcji Peirce'a każdy z przedmiotów musi przejść przez kolejne elementy triady, by stać się znakiem i chociaż filozof pisał: *omne symbolum de symbolo*³⁰, to znak wyraża coś, o ile odnosi się do czegoś innego (a podstawą takiego odniesienia może być również diadyczna relacja wskaźnika do rzeczywistości). Natomiast w ujęciu Derridy znaki, rozpoczynając ruch znaczenia, odsyłają do innych znaków, unieważniając ich odniesienie przedmiotowe. Krytyka odczytania gramatologicznego dotyczy więc zasadniczo skupienia koncepcji wokół języka i pomija odniesienia innego rodzaju. Polska badaczka zauważa zaś:

[...] generatywność znaków nie tylko nie stoi w opozycji do przedmiotowego odniesienia znaku, lecz jest z nim ściśle związana... To właśnie niewyczerpalność przedmiotu powoduje, iż wiele interpretantów może odnosić się do tego samego przedmiotu, determinując się wzajemnie³¹.

Fotografia jest znakiem, ale także odesłaniem do czegoś, czego być może już nie ma, lecz niewątpliwie istniało. Spór o odniesienie przedmiotowe ożywa, gdy badacze fotografii próbują określić status obrazów cyfrowych. Wpływowy historyk fotografii Goeffrey Batchen pisał:

Jak nam mówiono, fotografie mają przewagę nad obrazami cyfrowymi, ponieważ są znakami indeksowymi, obrazami wyrysowanymi przez obiekty, do których się odnoszą. To znaczy, że bez względu na wprowadzony stopień zapośredniczenia, fotografie ostatecznie są bezpośrednim odciskiem samej rzeczywistości³².

Argumentacja Derridy jest dla Batchena przekonująca w tym miejscu, w którym francuski myśliciel uznaje, że „rzecz sama jest znakiem”³³ oraz że rze-

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ch.S. Peirce, *What is a Sign?*, s. 10.

³¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, s. 135. Zauważmy jednak, że sam Derrida był niekonsekwentny i w innym miejscu pisał: „Z pewnością dekonstrukcja próbuje pokazać, że kwestia referencji jest o wiele bardziej złożona i problematyczna niż zakładają to tradycyjne teorie. Zastanawiam się nawet, czy nasz termin »referencja« jest odpowiedni dla oznaczenia »innego«. Inne/ inny [*the other*] które(y) jest poza językiem i które(y) przywołuje język, nie jest być może »referentem« w zwykłym znaczeniu tego słowa [...] nie oznacza to, że nie ma nic poza językiem”. Cyt. za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini, Bydgoszcz 1997, s. 297.

³² G. Batchen, *Each Wild Idea*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – Londyn 2002, s. 142.

³³ Ibidem.

czywistość i reprezentacja „zamieszkują nawzajem w sobie”³⁴, zaś przy takim założeniu kwestia nośnika staje się drugorzędna. Różnica między nośnikiem fotochemicznym a cyfrowym nie jest zasadnicza, ponieważ w rezultacie oba narzędzia służą do produkcji znaczeń, procesu semiozy, w ramach którego znaki wyrastają z poprzednich i prowadzą do kolejnych. „Pragnienie fotografii”³⁵, charakterystyczne dla nowoczesności dążenie do pochwylenia umykającego świata, a więc zatrzymania w obrazie doświadczenia źródłowego, mogłoby zniknąć tylko wtedy, gdyby zostało zastąpione zupełnie inną formacją kulturową. Dopóki tak się nie stanie, dopóty rozmaite „formy fotograficzności”³⁶ będą uczestniczyć w produkcji znaczeń.

Innymi tropami podąża krytyka Pierce’owskiej semiotyki Williama J.T. Mitchella. Wykorzystuje on koncepcję amerykańskiego pragmatyka do uzasadnienia dyskursywnego charakteru obrazów i zbadania złożonego związku obrazów i tekstów. Według niego semiotyka ponosi klęskę wtedy, gdy ulega „lingwistycznemu imperializmowi”³⁷ i chce znaleźć dla obrazów język. Co więcej, zarzuca jej, że jedynie udaje „wyzwolenie od metafizyki w nową naukę”. Koncepcja filozofa budzi zainteresowanie Mitchella, bo jest według niego nowym wcieleniem Hume’owskiej teorii o trzech podstawach kojarzenia idei: podobieństwa, przyległości i przyczynowości. Także Mitchell znajduje dobre wyjaśnienie w odwołaniu do fotografii. Po przywołaniu znanego już cytatu z *What is a Sign?* pisze:

Fotografia zajmuje to samo miejsce w świecie materialnych znaków co „impresje” w świecie znaków mentalnych czy „idee” w empirycznej epistemologii. I ta sama mistyka automatyzmu i naturalnej konieczności unosi się wokół tych pokrewnych pojęć³⁸.

Ikoniczny i indeksowy charakter obrazu służy następnie wytworzeniu dyskursu kulturowego. Podobnie jak Krauss, Mitchell odnajduje ten sam charakter fotografii w twierdzeniu Peirce’a i Barthes’a o fotografii jako przekazie bez kodu. Oporu Mitchella nie budzi antropologiczny wydzźwięk fotografii – kulturowa identyfikacja fotografii i realności jest według niego trafna – lecz podszełka semiotyki, która nie jest zdolna wyzbyć się metafizycznych założeń. Dlatego zamiast udawać naukę, powinna pełnić funkcję podobną do renesansowej retoryki „mnożącej nazwy dla tropów i figur dyskursu”³⁹.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Kluczowe pojęcie dla Batchena wykazującego, że fotografia wyrasta z określonego kulturowego nastawienia. Ibidem, s. 143.

³⁶ Ibidem, s. 142.

³⁷ W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago – Londyn 1987, s. 58.

³⁸ Ibidem, s. 60.

³⁹ Ibidem, s. 62.

Podsumowując przedstawione rozumienia fotografii jako indeksu, można zauważyć, że spór teoretyków dotyczy przede wszystkim pytania, w jakim stopniu obraz może być powiązany z przedmiotowym odniesieniem oraz czy takie odniesienie jest nieodwołalne. Na ile fotograficzny znak może uwolnić się od przedmiotu? Peirce'owska semiotyka okazuje się poręczna, gdy uwzględnimy całościowy charakter koncepcji⁴⁰, to, że „znaki rosną”⁴¹ i że elementem owego procesu transformacji znaków może być fizyczne zjawisko, choć w jego rezultacie i tak będziemy mieli do czynienia z myślą.

Konkluzja: odczytać Peirce'a na nowo?

Czy czytając koncepcję Peirce'a dzisiaj, kiedy obrośła licznymi komentarzami i uległa pewnemu skostnieniu, można znaleźć w niej jeszcze żywą inspirację? Widziałabym dwie takie możliwości: pierwsza kryje się w interpretacji rozumienia „fotografii kompozytywnej”, druga w badaniu oddziaływania znaków na emocje i doświadczenia.

Teoria fotografii, koncentrując się na kwestii wskaźnika, niemal nie wykorzystywała drugiego ze sposobów, za pomocą których Peirce wyjaśniał, jak działają znaki. Tymczasem to przywołanie fotografii kompozytywnej ożywia dyskusję o fotografii. Porównanie, zgodnie z którym w naszym umyśle nakłada się na siebie wiele obrazów tego samego zdarzenia, pozwala uwzględnić wymiar czasowy rejestracji świata i pokazać, że migawkowa (czy też natychmiastowa) fotografia nie istnieje. Nie ma trzasku migawki unieruchamiającego chwilę, lecz wycinek trwania. I rację ma tu Derrida, gdy dostrzega w filozofii Peirce'a intencję fenomenologa – „złożenie interwałów naświetleń liczniejszych niż piasek w morzu”⁴² przywołuje Husserlowską modyfikację retencjonalną. Dzięki temu fotografia może służyć jako pomoc w przywoływaniu doświadczeń przeszłości w inny sposób, niż odbywa się to w rozmowie. I jest to droga, która niekoniecznie musi prowadzić do wyeksploatowanych już interpretacji, w których fotografia będzie funkcjonować jako nośnik melancholijnych rozpoznań tego, co minęło. Równie dobrze sprawdza się obraz fotograficzny w badaniach kulturowych opartych na narracji. Kompozytowe złożenie różnych obrazów może bowiem zostać poddane analizie i „rozłożone” tak, by dotrzeć do jego poszczególnych aspektów i zamiast skupiać się na strukturze, zadać pytanie o recepcję. Badanie znaków nie prowadzi zatem dziś do „interpretacji dzieła sztuki, lecz do badania tego, jak dzieła sztuki są rozumiane dla tych, którzy na nie patrzą, do

⁴⁰ S. Edwards, *Fotografia...*, s. 116.

⁴¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, s. 69.

⁴² Ch.S. Peirce, *Of Reasoning in General*, s. 21.

procesów, za pomocą których odbiorcy nadają sens temu, co widzą⁴³. W takim kontekście semiotyka Peirce'a weszła do repertuaru metod wykorzystywanych w badaniach wizualnych⁴⁴.

Jeśli zamiast pytać o obraz, zapytamy o jego działanie, powrócimy do pomijanej często wykładni znaku. Przywołajmy ponownie słowa Buczyńskiej-Garewicz:

Znaki przenoszą nie tylko myśli, lecz i uczucia, a także wywołują działania. Oddziaływanie znaku, jego efekty wykraczają znacznie poza logiczne implikowanie innych znaków. Istnieje zatem także inny niż racjonalny obszar funkcjonowania znaków⁴⁵.

Semioza jest intelektualna, lecz jej efekty niekoniecznie. Znaki działają (można się zastanowić, czy nie przypomina to pytania Mitchella zadawanego w *What Do Pictures Want?*), lecz przede wszystkim oddziałują na odbiorcę. Co więcej, takie oddziaływanie może mieć charakter afektywny, a więc preemocjonalny. O fotografii jako takim preemocjonalnym medium pisał już zresztą Walter Benjamin, wykorzystując kategorię Proustowskiej „pamięci mimowolnej”. Interpretacja, w ramach której siłą fotografii będzie jej semiotyczna „degeneracja”, przynależność do znaków nieautentycznych, byłaby zatem kontynuacją znanych z tradycji humanistyki wątków. Czy nie byłoby to wbrew myśli semiotyka? To prawda, ze sfery logiki trzeba by przejść do analizy procesów interesujących antropologię czy psychologię – bo nielogiczne, emocjonalne odniesienia tworzą relację diadyczną, nie triadyczną, przestają prowadzić do wiedzy, a zatrzymują na etapie emocji. Ta cecha fotografii, która przywiązuje znak do odniesienia, stanowi jednak kolejną fazę przetworzenia, kolejny etap działania znaków. Nie chodzi o to, by czytać fotografię po Barthes'owsku uznając ją za dziedzinę Szaleństwa⁴⁶ i wędrującego *punctum*, lecz by w jej logicznej, uporządkowanej naturze znaleźć miejsce dla ludzkich doświadczeń. W gruncie rzeczy sprawa jest przecież prosta – coś jest znakiem dla kogoś.

A co z indeksem? Jeśli ta Peirce'owska kategoria ma być dziś jeszcze przydatna w badaniu fotografii, to trzeba dostrzec, że indeks zwraca się ku nowym kierunkom współczesnej humanistyki przypominającej o materialności. Dotychczas bowiem odczytywano wskaźnik przede wszystkim w odniesieniu do przedmiotu przedstawionego na fotografii. Tymczasem fotografii same są przedmiotami. Jak piszą Elisabeth Edwards i Janice Hart: „Mają swoją objętość,

⁴³ M. Bal, N. Bryson, *Semiotics and art history*, „Art Bulletin” 73/1991, s. 184.

⁴⁴ Takie miejsce zajmuje w podręczniku wizualnych metodologii Gillian Rose. Zob. G. Rose, *Visual Methodologies*, s. 83.

⁴⁵ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, s. 81.

⁴⁶ Tak, z wielkiej litery, Szaleństwem nazywa fotografię Roland Barthes. Posługuję się polskim tłumaczeniem Jacka Trznadla. Zob. R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 196.

nieprzejrzystość, podatność na dotyk i są fizycznie obecne w świecie”⁴⁷. Trudno dzisiaj analizować zdjęcia, nie uwzględniając ich fizycznego aspektu znaku. To z niego jednak wyrasta znaczenie.

Summary

How did Peirce become a theoretician of photography? The matter of index

In the article I present the consumption of C.S. Peirce’s semiotics in theory of photography. I reflect on the reasons for the popularity of Peircean approach in the medium researches. The first part of the paper considers the concept of triadic sign in the context of photography. Further, I recall two most significant moments when the interest with Peirce’s approach grew – poststructuralist approach inspired by reflection on language and signs (R. Krauss, J. Derrida), and a debate on the referential character of photography (G. Batchen, W.J.T. Mitchell). In conclusion I suggest another possibility of applying Peircean concept to photography that exposes the value of material experience.

Słowa kluczowe: fotografia, semioza, znak indeksalny

Keywords: photography, semiosis, indexical sign

⁴⁷ E. Edwards, J. Hart, *Fotografie jako przedmioty. Wprowadzenie*, tłum. M. Frąckowiak, w: M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 254.