

Kazimierz Kowalewicz

Tekst o fotografii

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (50), 178-183

1980

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

pisuje się je prywatnej korespondencji pisarzy. Trzeba jednak odwołać się do konstrukcji metodologicznych wyjaśniających taki stan rzeczy, uwzględniając dystans historyczny oraz funkcje, jakie pełniły w świadomości twórcy.

Uznanie bądź odrzucenie fotografii jako „jednej ze sztuk uprawianej przez Stanisława Ignacego Witkiewicza” jest problemem badawczym i nie można przejść obok niego obojętnie, przyjmując „z góry” jedno z alternatywnych rozwiązań. Każdy bowiem materiał sprowadzony do fałszywych zagadnień zaprowadzi nas w złym kierunku. Jeżeli jednak postawimy przed nim właściwe historyczne pytania — uzyskamy trafne odpowiedzi.

Piotr Piotrowski

Tekst o fotografii

Lecz czyż nie jest gorszy od analfabety fotograf nie umiejący odczytać swoich własnych dzieł.

W. Benjamin.

Konceptualizm zrezygnował z tworzenia dzieł sztuki. Najistotniejszy odtąd miał być pomysł, idea. Należało ją ujawniać przy użyciu elementów neutralnych, wykorzystywanych instrumentalnie. Stąd użycie fotografii, wykresów, map, tablic¹. Dal- szym krokiem na tej drodze była próba metasztuki, analiz sięgających do języka logiki, semiotyki, filozofii. Charakteryzując obecne poszukiwania w fotografii, nie należy pomijać doświadczenia konceptualnego. Pewną komplikacją może być przejście od fotografii jako „instrumentu” do fotografii jako zasadniczego przedmiotu refleksji. Nawet marginalne współuczestniczenie fotografii w ruchu konceptualnym nie pozostało bez wpływu na charakter procesów, które zachodzą w fotografii. Jedną z widocznych płaszczyzn wpływu są konsekwencje refleksji metodologicznej, jaką uprawiał konceptualizm. W pokazach wielu artystów korzystających z fotografii czy tworzących fotografię „literackie” dywagacje zajmują nierzadko więcej miejsca niż same manipulacje, badanie czy eksperymentowanie w sferze fotografii. Zbyt często seria pięciu czy dziesięciu fotogramów opatrzona jest długim wywodem. Oczywisty

¹ S. Morawski: *...to wielofunkcyjny instrument...* Rozmowę przeprowadził J. Olek. „Nurt” 1978 nr 12.

jest fakt, że wszelkie „akcje”, „działania”, „badania” itd. zostają w tym układzie zdominowane przez „literaturę”. Fotografia w wielu przypadkach — właśnie ta fotografia niby poszukująca staje się „literaturą” dzięki swemu literackiemu otoczeniu. Nie tylko o samą obecność słów — „literatury” — w przekazie artystycznym tutaj chodzi. Istotne jest to, że „literatura” dominuje, jest w przekazie najważniejsza, określa sens działania artysty i zarazem opowiada zdarzenie artystyczne. Bardzo często nie jest to badanie mediów, lecz budowanie „literackich” programów ich analizowania.

Gdyby bliżej przyjrzeć się rozmaitym kwestiom wynikłym w rozważaniach o fotografii, nie sposób nie dostrzec problemu, który często pojawia się w teoretycznej refleksji nad sztuką. Jest to pytanie o to, czy dzieło sztuki zawiera w sobie pewne immanentne znaczenia, czy też jego dopełnienie dokonuje się w obiegu społecznym. W tym ostatnim przypadku jego sens, jak powiedziałyby S. Lem, „stabilizuje się” w odbiorze². Sens jest zatem stwarzany, jako taki w dziele nie istnieje, nie można do niego obiektywnie dotrzeć. Sztuka konceptualna, niezależnie od stopnia świadomości tegoż aspektu, w jakiś sposób dowartościowała odbiorcę, postawiła na jego aktywność. Konceptualizm można zinterpretować jako wyciągnięcie wniosków z takiej możliwości rozwiązania problemu sensu. Po cóż poświęcać wiele czasu, energii i materiału na tworzenie pełnej struktury przedmiotowej dzieła sztuki, jeśli w obiegu społecznym z tym przedmiotem (a właściwie z jego sensem) może stać się właściwie wszystko. Wystarczy tylko przewidzieć ograniczoną liczbę punktów styku twórcy i odbiorcy. Przy ograniczeniu do minimum tych punktów kontaktu artysta wyznacza jedynie punkty kluczowe (najważniejsze?) albo takie, do których przywiązuje się pewną wagę i chce się jedynie te punkty uczynić podstawą kontaktu społecznego. Zapis konceptualny byłby pewnym „minimum kontaktu”. Dopełnienia nie akcentuje się w swym konceptualizmie. To „minimum kontaktu” ma jednak pewną „moc” prowadzenia aktywności mentalnej odbiorcy. Nad dopełnieniem artysta jeszcze w jakiś sposób panuje. Nacisk na dopełnienie jest bardziej zdecydowanie obecny w kontekstualizmie. Oczywiście nie jest to ani siłą, ani słabością ruchu. A może właśnie tylko słabością, jeśli uznamy, że jedną z płaszczyzn sztuki, ale również „nie-sztuki”, jest dialog z odbiorcą. Kontekstualizm nie umożliwia właściwie takiej „dialogowej” — w znaczeniu bachtinowskim — interpretacji stosunku odbiorcy i artysty. Mówiąc inaczej, jako absolutyzacja odbioru kontekstualizm wybiera słabości, które się z tą postawą wiążą.

W przypadku pytania o sens w fotografii mamy zatem dwie możliwe odpowiedzi. W przypadku pierwszym sens fotografii wynika ze spotkania „fragmentu” działalności twórcy i tego, co wnosi odbiorca.

² S. Lem: *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. Kraków 1968.

W przypadku drugim tylko odbiorca jest aktywny, wszystko rozstrzyga się w procesie odbioru. By dobrze zdać sobie sprawę z możliwych odczytań fotografii, odwołajmy się do przykładu. W rozważaniach krytyków przyjmuje się założenie, najczęściej przeważnie milcząco, że większość ludzi w dość zbliżony sposób odczyta sens działań fotografującego (np. sens sztuki konsumpcyjnej). Innymi słowy, by powołać się na znane przykłady R. Barthesa, lektura fotogramów filmowych albo zdjęć z „Paris-Matchu” jest przykładem „obiektywnej”, wyczerpującej sens „lektury”³. Właściwy krytykowi sposób odbioru staje się w dodatku pewną normą odbioru. Nic bardziej mylącego — przykład Barthesa jest świadectwem jednostkowej lektury, specyficznej grupy odbiorców: kręgu znawców. Kiedy więc mówi się często o recepcji fotografii, popełnia się taki właśnie błąd — określony specyficzny rodzaj lektury próbuje się „nałożyć” na różne możliwe kręgi odbiorców. Interpretator ignoruje ich realne zachowania, hipotetycznie wyjawia mu je krytyczny sposób lektury. Udziałem ilu odbiorców może być sens odkryty przez Barthesa w „Paris-Matchu” albo żurnalu mody?

Jak zatem funkcjonuje fotografia w obiegu społecznym? Artysta włącza się w układ „zastany”, który może pragnąć zmienić, ale w tym, co czyni, musi działać rozsądnie i zgodnie z ekonomiką tworzenia. By zniszczyć pewne reguły i proponować nowe formy kontaktu, musi znać stare i tak działać, by opozycja i zmiana były możliwe. Nie wszelkie działanie artysty niszczy reguły — czasem te reguły jeszcze lepiej pozwalają się stosować. Odbiorca, używając ich, nie czuje „oporu” materii, nawet lepiej „porządkuje” działalność twórcy czy jego dzieło. Stare reguły zupełnie dobrze „przystają” do „nowej sztuki”, z którą zetknęła się publiczność. Także w przypadku fotografii brak w wielu przypadkach sygnałów zatarcia granicy między sztuką a życiem. Jeśli istnieją — są na elementarnym poziomie programu twórcy, nie zaś po stronie jego rzeczywistych działań. Te zaś są tak trywialne, że odbiorca kilkakrotnie pokonywał ten próg. Nawet więcej, to właśnie odbiorca reprezentuje postawę „krytyczną”, „badawczą”, i dokładnie analizuje ten próg. Wbrew pozorom odbiorca nie tkwi w owej „trywialności”, jest ponad nią. To artysta jest „zdziwiony”, próbuje coś „odkrywać”, co odbiorca już dawno dokonał i dlatego nie ich kontakt na tym poziomie traci podstawę. Działanie artysty nie jest w stanie — w tej sytuacji — wytrącić widza z żadnego stereotypu. Odbiorca raczej oczekuje, kiedy twórca porzuci jego stereotypowy obraz. Nie jest i nigdy nie bywa tak, że dialog między artystą a publicznością zaczyna się od zera. Artysta w jakimś zakresie musi liczyć się z odbiorcą „zastanym” i dlatego właśnie dialog sytuuje się powyżej

³ R. Barthes: *Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak*. Warszawa 1970, s. 33—46; idem: *Trzeci sens*. „Kino” 1971 nr 11.

zera. W przypadku użycia fotografii „gotowej” dialog odbywa się bardzo blisko zera i stąd wynika mała „atrakcyjność” tak pojętego komunikowania dla odbiorcy. Dialog jest jak gdyby na stałe nastawiony na poziom bliski zera. Najczęściej używa się tutaj tradycyjnych reguł estetycznych, funkcjonujących w świadomości potocznej. I choć rzeczywiście w obiegu społecznym fotografią może stać się wszystko, zawsze pozostajemy na obszarze właściwym stanowi świadomości potocznej. Mówiąc „wszystko”, jednocześnie hipotetycznie zakreślamy obszar nasycenia się znaczeniami w obiegu społecznym. Wbrew pozorom fotografia nie musi „obracać” w obiegu potocznym bogatymi znaczeniami, co już w tekście sugerowaliśmy niejednokrotnie. Jej „dokumentalność” oraz zastany poziom odbioru czynią tu swoje. Najbardziej oczywista jest „dokumentalność” tzw. fotografii „gotowej”. Nieistotne dla naszych rozważań jest w tej chwili wskazywanie na tradycję używania elementów gotowych w sztuce i szukanie związków między różnorakimi tendencjami w tym zakresie. Interesuje nas pewna wersja korzystania z fotografii „gotowej”, zwana dalej użyciem „dogmatycznym”. Jakie efekty uzyskamy, używając tzw. fotografii „gotowej” na sposób „dogmatyczny”. Tak zwany estetyzm musimy chyba odrzucić. By odbiorca znał sposób „czytania” gotowej fotografii, by przyjął „antyestetyczny” wzór odbioru, pojawia się komentarz twórcy (może to być krytyk) ekspozycji. Komentarz — wprowadzenie do „antyestetycznej” lektury — to właśnie forma „literatury”. Zapewne jednak z „literatury” należałoby zrezygnować? Co wówczas stanie się z fotografiami? Fotografia powinna nasycać się bogactwem znaczeń w obiegu społecznym. Jak widzimy, można to stanowisko, mimo różnic w punkcie wyjścia, uznać za zbliżone do kontekstualizmu. Oba te nurty, biorąc za podstawę inny materiał wyjściowy, akcentują znaczenie społecznego obiegu, „momentu historycznego”, czyniąc „bezwolnym” przekaz fotograficzny, a nawet zupełnie negując tzw. twórcę (czyni to mocniej fotografia „gotowa”). W przypadku fotografii „gotowej” twórcą staje się krytyk, organizator wystawy. Używając fotografii gotowej, akcentuje się znaczenie „naddane”; nie związane są one z samą fotografią (zdjęciem), a raczej z okolicznościami, w których fotografia się znalazła lub znajduje się. Okoliczności te przydają walorów i znaczeń fotografii, nie zmieniając funkcji fotografii (zdjęcia), którą w tym przypadku jest „balsamowanie” czasu.

Mówiąc o problemach, jakie nasuwa „dogmatyczne” użycie fotografii „gotowej”, nie można pominąć kwestii redukcji procesu komunikowania do układu dzieło (fotografia) — odbiorca. Paradygmat procesów komunikowania ulega tutaj swoistej transformacji, model komunikowania pozbawiony zostaje jednego z podstawowych elementów — nadawcy. Odtąd odbiorca zdany jest wyłącznie na swe własne możliwości. Komunikacja artystyczna przybiera właściwie

postać „autokomunikacji” a zdjęcie jest jedynie „wyzwalaczem” tego procesu. Powiedzenie, że działają w tym przypadku reguły interpretacji kulturowej, niczego nie rozwiązuje. Owe reguły kulturowe rozkładają się nierównomiernie między grupy odbiorców. Odbiorcy mają różne kompetencje ich użycia. Więcej, mogą one prawdopodobnie zapewnić poziom komunikowania w pobliżu zera. Jedynie w szczególnych przypadkach, gdzie działają różnorakie zmienne psychiczne czy psychospołeczne, tak pojęta komunikacja może mieć charakter przekraczający wyraźnie podstawowy poziom kontaktu. Nie wykluczone, że cały problem przesuwają się wtedy w stronę psychologicznej interpretacji, indywidualizującego, psychologistycznego ujęcia procesu odbioru fotografii. Z powyższego wynika dość jasno, jak łatwo o stereotypy w obrazie odbiorcy. Tego uproszczonego obrazu odbiorcy nie ustrzegli się także niektórzy twórcy. Szczególnie zaś ci, którzy w swej działalności próbują badać zasady działania mass-mediów i efekty ich oddziaływania. Biorąc za punkt wyjścia stereotyp odbiorcy bezwolnego wobec mediów, dokonują manipulacji, które w efekcie są jedynie ich własnymi stereotypami. Jest to m. in. wynikiem zgody wielu twórców na idee Mc Luhana. Uczynienie ich punktem istotnym wielu działań nie mogło przynieść nic dobrego, artyści, którzy pragnęli wprowadzić do swej praktyki elementy krytyczne, wobec pomysłów Mc Luhana pozostali bezkrytyczni, ulegli wobec mediów. Odbiorca mediów jest bardziej wolny, niż nam się wydaje. Stereotyp odbiorcy, którym posługują się twórcy, występował także w dawnych badaniach nad masowym komunikowaniem, ale coraz częściej odchodzi się od tamtych wyobrażeń. Być może, że działania artystyczne przyjęły właśnie ten stereotypowy, utrwalony w badaniach nad komunikowaniem masowym obraz odbiorcy. Twórcy wybrali naukowy obraz odbiorcy, który jednak, jak się okazało, wymaga pracowania. I dziwne, że artyści trwają wiernie przy tym obrazie, nie badają na własny sposób procesów odbioru, nie proponują nic, co mogłoby wzbogacić nasz obraz procesu recepcji.

Akceptując pewien stereotyp odbiorcy, twórcy musieli jednocześnie ograniczyć pole swojej działalności i jej efektywność. To, co przyjęto jako „minimum kontaktu”, okazało się nieporozumieniem, nie dotyczyło odbiorcy, ten bowiem miał postawę otwartą wobec mediów albo przynajmniej odmienną od przypisywanej.

Wiele miejsca w tym szkicu poświęcono zastrzeżeniom wobec „dogmatycznego” użycia fotografii. W tej samej koncepcji obecna jest pewna doza optymizmu. Likwidując autora-twórcę, zwolennik fotografii „gotowej” traktuje prace wszystkich fotografujących jako jednakowo ważne albo przynajmniej mające jednakowe szanse uczestnictwa w obiegu społecznym rozumianym szeroko. Między innymi w ramach pokazów i wystaw fotograficznych, w galeriach, muzeach sztuki itp. Nie ma zatem podziału na profesjonalistów

i amatorów, ginie ów ostry podział tak długo obecny w praktyce i myśli teoretycznej. Koncepcja ta jest w swych podstawach egalitarna, demokratyczna. Zgodna z trendami, jakie można obserwować w wielu dziedzinach sztuki, gdzie granica między amatorstwem a zawodowstwem coraz bardziej ulega zatarciu (np. teatr — teatr studencki, teatr grup itp.).

Obieg społeczny jest zróżnicowany, w szczególności na dwa wyróżnione kręgi odbiorców. Fotografia „gotowa” — obraz świata, który na zdjęciach jest utrwalony — może zyskać odmienną wartość i znaczenie w obiegu krytycznym. W „lekturach” antropologa, historyka, etnografa zdjęcia te mogą otrzymać dość bogatą i wyszukaną interpretację. Mogą zawierać wiele informacji ważnych dla badaczy tychże dyscyplin. Tylko „naukowe” lektury mogą wydobyc z nich głębszy sens. Sens odmienny od sugerowanych przez nas sensów odczytywanych w obiegu potocznym. Sytuacja podobna jak z wcześniej przywołanym przykładem lektur R. Barthesa⁴, W. Benjamina⁵ czy P. Bourdieu⁶. Wiele zawartych w tym szkicu uwag wymaga egzemplifikacji, tym bardziej że nie wszystko, co powyżej napisano, jest możliwe do „pełnego” zaakceptowania. I choć pojawił się w tym obrazie element przerysowania, gdyby ktoś poszukiwał przykładów, łatwo odnajdzie je w kręgu twórców „foto-medium-art”. Jednak żadna niepoehlebna opinia nie spowoduje uczestników tego ruchu do porzucenia uznania dla techniki-narzędzia i wyruszenia w podróż po to, co nieznanne i co będzie permanentnym pytaniem o sens⁷.

Kazimierz Kowalewicz

Poszukiwanie sensu semiotyki

Coraz modniejsza dziś semiotyka znajduje się ciągle jeszcze w stanie pełnej nieokreśloności, zarówno tematycznej, jak i metodologicznej. Jest to więc zapewne najciekawszy moment w dziejach tej dyscypliny. Prawdopodobnie ustąpi on niedługo miejsca absolutyzacji i spetryfikowaniu jednej z obecnie krążących koncepcji teorii znaku. Zanim jednak to się stanie, możemy obserwować interesujące ścierania się różnych tradycji myślowych i róż-

⁴ *Ibidem*.

⁵ W. Benjamin: *Mała historia fotografii*. W: *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975.

⁶ P. Bourdieu (i in.): *Un art moyen*. Paris 1965.

⁷ P. Ricoeur: *Bronić sensu za wszelką cenę*. Rozmawiał S. Cichowicz. „Kultura” 1974 nr 35.