

Barbara MAJOR
Miejska Galeria Sztuki
Częstochowa

Fotografia jako okno, okno w fotografii

Photography as a window, the window in the photo

W latach siedemdziesiątych amerykański fotograf, historyk i krytyk John Szarkowski użył w odniesieniu do fotografii dwóch metafor – lustra i okna. Sposób fotografowania przybiera – według tego autora – dwie formy. Metafora lustra obejmuje te dokonania, które są wyrazem osobistej wrażliwości twórców, projektują oni swoje wizje na przedmioty, zjawiska zewnętrzne, metafora okna zaś wskazuje na te, które uosabiają postawy w pewien sposób badawcze – eksploruje się świat zewnętrzny w całej jego obecności i realności. Tezy Szarkowskiego odnosiły się do zjawiska historycznego – fotografii amerykańskiej lat sześćdziesiątych. Figury okna i lustra zakładały dychotomiczny podział na fotografię subiektywną i obiektywną. Oczywiście możemy wymienić wiele innych opozycji wiążących się z podejściem do fotografii: piktorialna/faktualna, inskryptywna/deskryptywna, imaginacyjna/dokumentacyjna itd. Podziały owe, jako absolutne, są oczywiście nie do utrzymania, wskazują natomiast na rozmaite konwencje leżące u podstaw postrzegania i rozumienia medium fotograficznego – zarówno jako materii, w której pojawia się obraz¹, jak i wypadkowej spotkania fotografa z pewną rzeczywistością widzialną, czyli reprodukowania/obrazowania. Konwencji nie należy jednak mylić z arbitralnością, w sensie dowolności. U podłoża konwencji leżą podświadome i świadome, społecznie ugruntowane rozmaite wierzenia i koncepcje organizujące wiedzę, postawy, uczucia i działania². Konwencji odpowiada słowo *habitus*, jak zwraca uwagę Michel Maffesoli

¹ Por. H. Betling, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007.

² Por. Ch.S. Peirce, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, (EP), N. Houser, C. Kloesel, The Peirce Edition Project (red.), Indiana University, Bloomington, 1992–98; P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

„Tomistyczne pojęcie *habitus* kładzie nacisk na stosunek między słowami *habit* (strój, ubranie), *habitude* (zwyczaj, nawyk, przyzwyczajenie), ich umiejscowienie przestrzenne, czyli wszystko, co podkreśla relację utrzymywaną przez jednostkę z jej otoczeniem – czy będzie ono naturalne, czy społeczne”³. Wszelkie kwestionowanie, podważanie zastanych konwencji odbywa się w ich ramach, poprzez wprowadzenie ich do gry zaprzeczenia, uwypuklenia; jest nim często praktyka artystyczna. Bywają też konwencje świadomie użyte w procesie perswazji symbolicznej – wiążą się z nimi pytania o to, jakich obrazów, słów użyć, by posiadały moc w świecie, w którym są wypowiedzane/ukazywane. Krótko rzecz ujmując, oznacza to konstruowanie znaczeń, nadawanie sensu pewnym działaniom, określanie horyzontów, w których przedmiot może ukazać się w swoich interpretacjach. Dla nas tym przedmiotem jest metafora fotografii jako okna i motyw okna na zdjęciach.

Znakomity niemiecki socjolog Georg Simmel napisał w eseju *Most i drzwi*, że przyrodzone człowiekowi jest łączenie i rozdzielanie, zabieg, który odbywa się w taki sposób, że jedno jest zawsze warunkiem drugiego: „W każdej chwili jesteśmy istotami, które rozdzielają to, co powiązane, albo łączą to, co rozdzielone, zarówno w sensie bezpośrednim, jak symbolicznym, zarówno cielesnym, jak duchowym”⁴. Fizycznym połączeniem i jednocześnie krystalizacją połączenia jest dla Simmela droga, a przede wszystkim most, który uwydatnia, uwiadacznia połączenie: „przewycięża dystans, ukazując go w naocznej i wymiernej postaci”⁵. Most ucieleśnia połączenie, natomiast figurą, w której zawierają się zarówno połączenie i rozdzielenie, jako dwa aspekty tego samego działania, są według niemieckiego socjologa drzwi: „Pierwszy człowiek, który zbudował chatę [...] z ciągłości i nieskończoności przestrzeni wykroił działkę i ukształtował ją w szczególną jedność zgodnie z jakimś zamysłem. Jakaś część przestrzeni została w ten sposób związana i oddzielona od reszty świata. Otóż, drzwi, które są niejako przegubem między przestrzenią człowieka a wszystkim, co znajduje się na zewnątrz, znoszą rozdział między wnętrzością i zewnętrżnością”⁶. Drzwi są granicą pomiędzy związaną przez nas przestrzenią a bezkresem tego co na zewnątrz. Pokrewne drzwiom są dla Simmela okna – jako połączenie pomiędzy przestrzenią wewnętrzną a światem zewnętrznym. Przezroczystość okien sprawia, że ustanawiają płynną granicę pomiędzy wnętrzem i zewnątrz, ich ograniczoność w stosunku do drzwi polega na tym, iż prowadzi prawie zawsze od wewnątrz na zewnątrz „jest po to, by przez nie wyglądać na zewnątrz, nie po to, by zaglądać do środka”⁷. Zatrzymajmy się w tym miejscu na określeniu przez

³ M. Maffesoli, *Rytm życia. Wariacje na temat świata wyobraźni ponowoczesnej*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2012, s. 75.

⁴ G. Simmel, *Most i drzwi*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 249.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 251.

⁷ Ibidem, s. 253.

Simmela okna jak płynnej granicy uwarunkowanej jego przezroczystością. Można przypuszczać, że Szarkowski, używając metafory okna na określenie fotografii obiektywnej, miał na myśli właśnie ową przezroczystość pozwalającą na reprodukowanie, a nie obrazowanie świata. Oczywiście pogląd ten w czasach współczesnych teorii jest nie do utrzymania, jednak gdy weźmiemy pod uwagę powszechny sposób percepcji zdjęć, ów nawyk traktowania fotografii jako reprodukcji rzeczywistości wydaje się podświadomą warstwą kultury, wbudowaną w rutynę społeczną jako dyspozycja uczuciowa, emocjonalna. Moc oddziaływania fotografii ugruntowana jest w tej dyspozycji. Współczesność jest bez wątpienia czasem fotografii, trudno sobie wyobrazić świat bez zdjęć – „zatrzymane w czasie” chwile, mikrosekundy otaczają nas z wszystkich stron: plakaty, billboardy, gazety. „Pstrykamy” fotografie ważnych wydarzeń, w czasie podróży, w miejscach, które zwiedzamy. Dookoła widzimy podane najczęściej w prostokątnych ramach obrazy poszczególnych chwil z życia ludzi, rzeczy, dziania się zdarzeń. Oglądane na papierze wywołują westchnienia – „wygląda jak żywy”, „jak prawdziwy” lub „jaka wspaniała pamiątka”. To powszechne odczucie – można by stwierdzić – na poziomie banalnych wypowiedzi pozwala już jednak odczytać niejednoznaczność – by powtórzyć za Rolandem Barthesem – skandaliczność medium, jakim jest fotografia: „Fotografia dokonuje jednocześnie niezwykłego pomieszczenia rzeczywistości (‘to-co-było’) i prawdy (‘to jest właśnie to!’)”⁸. Swoją pozorną przezroczystością medium fotograficzne opiera na relacji indeksyjnej pomiędzy obrazem a swoim odniesieniem.

Terminy indeks, relacja indeksyjna pochodzą z teorii semiotycznej Charlesa Peirce’a. Według tego filozofa wnioskowanie, które identyfikuje znak, relacje pomiędzy znakami, odbywa się wedle trzech podstawowych trybów: rozpoznanie może pójść w kierunku relacji indeksyjnej – wnioskowaniu o przyczynienie, intencji lub współwystępowaniu; może polegać na ustanowieniu relacji ikonicznej zakładającej podobieństwo; polega wreszcie na zależności symbolicznej określonej przez konwencje społeczne. Rozpatrując te trzy relacje znakowe, szczególnie związek pomiędzy znakami ikonicznymi i konwencjonalnymi, Jerzy Pelc⁹ wskazał na to, że nie możemy mówić w tym przypadku o absolutnych kategoriach, które się nawzajem wykluczają, ale raczej o różnych sposobach posługiwania się znakiem. Roman Jakobson zaś stwierdził: „Peirce nigdy nie dzielił znaków na te trzy klasy [ikoniczne, indeksalne, symboliczne – przyp. BM]. To są trzy bieguny, trzy kategorie i wszystkie trzy mogą być obecne w tym samym znaku”¹⁰. Rozpatrywaliśmy już konwencję i indeksyjność w odniesieniu do fotografii, w tym miejscu należy przywołać relację ikoniczną. Ponownie odwołam się do Simmelowskiego określenia okna jako elementu, który jednocze-

⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagii o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 193.

⁹ Por. J. Pelc, *Iconicity, Iconic signs or iconic uses of signs?*, [w:] red. P. Bouissac, M. Herzfeld, R. Posner, *Iconicity: Essays on the Nature of Culture*, s. 7–16, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1986.

¹⁰ R. Jakobson, *A Few Remarks on Structuralism*, „Comparative Literature” 1976, nr 6, s. 1539.

śnie łączy i rozdziela, wprowadzie w mniejszym stopniu niż drzwi, prowadząc przede wszystkim od wewnątrz na zewnątrz. Okno przez swoją przezroczystość pozwala prześliznąć się spojrzeniu, ale jednocześnie zamyka je w pewnych ramach. Obiektyw, kadrowanie, wybór ujęcia jest swojego rodzaju oknem – metafora okna dla określenia kadru fotograficznego jest już właściwie banałem. Porównanie to pozwala jednak w tym ruchu łączenia i rozdzielania wydobyć działanie polegające na ustanowieniu relacji ikonicznej. Obecny tutaj mechanizm konstruowania znaczeń, który jest „widzeniem jako”, wynika z identyfikacji relacji ikonicznej – jest postrzeganiem podobieństw. Z kolei podobieństwo jest rezultatem powiązania mimetycznego.

Podkreślenie poznawczego aspektu mimesis jako rozpoznania podobieństw w świecie przeżywanym odnajdujemy w rozważaniach Waltera Benjamina. Mimesis w jego ujęciu jest zdolnością percepcyjną do dostrzegania zgodności i podobieństw strukturalnych. W przypadku fotografii chodzi o akt w procesie kadrowania, o działanie, które w „widzeniu jako” uwypukla coś, poddaje spojrzeniu. Nie mamy tu do czynienia z mimesis jako imitacją rzeczywistości, ale z rozumieniem tej kategorii jako działania konstruującego pewną rzeczywistość. Obrazowanie wydobywa jedno, równocześnie skrywając inne, skupia uwagę na pewnych elementach, z innych tworząc tło, wytwarza przestrzeń dla wizji – obrazu. W kreacji ikoniczności występuje swoista podwójność. Z jednej strony proces mimetyczny, jako cielesna dyspozycja ugruntowana w podświadomej warstwie kultury, projektuje jakości subiektywnego doświadczenia na przedmioty zewnętrzne: „Symboliczna reprezentacja – twierdzi Matthew Rampley – traci swoją symboliczną jakość, rozróżnienie pomiędzy obrazem i symbolizowanym przedmiotem znika: obraz jest przedmiotem takiej samej identyfikacji jak przedmiot, który reprezentuje”¹¹. Z drugiej zaś strony ruch upodabniania podąża drogą świadomej symbolizacji, w oparciu o znajomość konwencji. W tym przypadku zachowany jest dystans pomiędzy przedmiotem a jego obrazem – możemy temu procesowi nadać miano mimesis alegorycznej. W „oknie” fotografii, w sposobie kadrowania mamy do czynienia zarówno ze świadomością dystansu, jak i podświadomym ucieleśnieniem.

Stosunkowo niedługi czas istnienia fotografii, jej techniczny proces powstawania, jej materialność/nimaterialność wywołuje dywagacje: jaka fotografia jest dziełem sztuki, czy fotograf jest artystą? Nie miejsce w tym tekście na ukazanie rozlicznych problemów, które pociąga za sobą samo pojęcie sztuki, we współczesnym rozumieniu jest ono zdecydowanie kategorią historyczną, powstałą w pewnym kręgu kulturowym. Ja jestem zwolenniczką poglądu, czemu daję wyraz w sposobie konstruowania wystaw fotograficznych, iż na uwagę zasługują te dzieła fotograficzne, których twórcy posiadają wiedzę i/lub intuicję,

¹¹ M. Rampley, *From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art*, „The Art Bulletin” 1997, nr 1, s. 48.

na czym polega moc tego medium i w związku z tym potrafią jego jakości wprowadzić w grę. Fotograficy ci mają umiejętność wydobywania napięcia pomiędzy, z jednej strony, zachowującym dystans spojrzeniem, z drugiej zaś strony, tym, co Barthes nazwał przyległością przedmiotu odniesienia, prześwitującą ze zdjęcia konkretnością tego, co sfotografowane – przeświadczeniem, że to co widzę, naprawdę istniało, czy istnieje. „Obraz, mówi fenomenologia, jest nicością przedmiotu. Jednak w Fotografii, jak zakładam, nie chodzi tylko o nieobecność przedmiotu; to także za jednym zamachem, na równi, fakt, że ten przedmiot naprawdę istniał i że znajdował się tam, gdzie go widzę. To w tym tkwi szaleństwo”¹². Dlatego nie chodzi po prostu o „zrobienie zdjęcia” jako jednego, unieruchomionego obrazu, ale o umiejętność ujęcia w oknie fotografii pewnej gry obrazami, stworzenia przestrzeni dla figuracji, podążającej za indeksykalnymi właściwościami medium.

W kontekście powyższych uwag chcę poddać analizie jedno zdjęcie z motywem okna autorstwa częstochowskiej fotografi Elżbiety Siwik, zdjęcie pochodzące z cyklu *Przejścia nie ma*. Zanim jednak przejdę do tych rozważań konieczne jest zwrócenie uwagi na symbolikę motywu okna. Oprócz wskazań Simmla należy wyeksponować jeszcze jeden aspekt tego symbolu, a mianowicie jego „domowość”. Danuta i Zbigniew Benedyktowiczowie zastanawiając się nad symboliką domu, przytaczają wypowiedź T. Kantora: „Wystarczą okna i drzwi, by jakoś sklecić ten spektakl’ – pisze [on] w swym komentarzu do przedstawienia *Wielopole – Wielopole*, które jest wspomnieniem domu rodzinnego, a ściślej – pokoju własnego dzieciństwa. I tak jest w istocie; te dwa elementy niezwykle ascetycznej scenografii organizują całą otwartą przestrzeń sceny w ten sposób, że ani przez chwilę nie ma wątpliwości, że mamy tu do czynienia z domem, który jest makro- i mikrokosmosem zarazem”¹³. Według zasady *pars pro toto* okno może ucieleśniać „domowość”, okno zaś widziane od zewnątrz świadczy o toczącym się „udomowionym” życiu wewnątrz budowli. Jest jednocześnie granicą, broniącą intymności tego, co wewnątrz i otwarciem pozwalającym na zaznaczenie toczącego się wewnątrz życia.

Przyjrzyjmy się teraz fotografii. W jej kadrze – oknie prezentuje się fragment muru. Zdjęcie wykonane jest w konwencji, która na pierwszy rzut oka sugerować może dokument – faktyczność. Ale w tym pierwszym spojrzeniu narzucają się przede wszystkim trzy elementy: ślad po oknie, teraz zamurowanym, tworzący jednolitą płaszczyznę z murem, wyodrębniony jednak przez oznakę w postaci framugi i parapetu; następny element to sznur na pranie z klamerkami, na którym wisi niebieski ręcznik. Sznur z jednej strony, widocznej dla nas, zaczepiony jest o hak wbity we framugę, z drugiej zaś wyprowadza nas poza kadr, do miejsca, którego nie jesteśmy w stanie objąć spojrzeniem; trzeci element,

¹² R. Barthes, op. cit., s. 194–195.

¹³ D. Benedyktowicz, Z. Benedyktowicz, *Dom – droga istnienia*, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa 2009, s. 6.

a zarazem tło procesu widzenia, to chropowaty mur ze zróżnicowaną fakturą i rozmaitymi odcieniami szarości. Zestawienie okna, które przestało już być oknem – śladem życia toczącego się wewnątrz, i sznura jako śladu życia na zewnątrz jest zdarzeniem wirtualnym. „Zdarzenie nazywane słowem *virtus* – pisze Georges Didi-Huberman – które jest w mocy, które jest mocą, nigdy nie wyznacza wzrokowi celu, nie definiuje jednego sensu lektury. Ale to nie znaczy, że jest pozbawione sensu. Wręcz przeciwnie – ze swej negatywności czyni rozprzestrzeniającą się w wielu kierunkach siłę i umożliwia nie tylko jedno czy dwa znaczenia, ale całe konstelacje sensu, przypominające sieci”¹⁴. W przypadku fotografii te sieci sensu rozpięte są jednak na istniejącej w podświadomości konkretności „tego-co-było”, „to jest właśnie to” wprowadzając nas we wnętrze szaleństwa polegającego na wymieszaniu kategorii czasu, kontinuum wyznaczone przez przeszłość (to co minęło), teraźniejszość (to co jest), przyszłość (to co się jeszcze nie zdarzyło) ulega metamorfozie w moment tu i teraz – natychmiastowego przywołania, współobecności różnych czasów w owym trwaniu w jednym strumieniu świadomości. Prowadzi nas to zdjęcie w swoistym tańcu życia ze śmiercią, ustanawia się w „widzeniu jako” w postaci doświadczenia istoty życia, którą antyczni Grecy określali jako *zoé*. „*Zoé* – stwierdza Karl Kerényi – nie dopuszcza doświadczenia własnego unicestwienia; doznaje się jej jako niemającej kresu, jako życia nieskończonego. *Zoé* rządzi się nieskończonym rytmem zanikań i powrotów”¹⁵.

Bibliografia

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagii o fotografii*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Benedyktowicz D., Benedyktowicz Z., *Dom – droga istnienia*, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa 2009.
- Betling H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, UNIVERSITAS, Kraków 2007.
- Bourdieu P., *Zmysł praktyczny*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
- Didi Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Jakobson R., *A Few Remarks on Structuralism*, „Comparative Literature” 1976, nr 6.
- Kerényi K., *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, wyd. Aletheia, Warszawa 2008.

¹⁴ G. Didi Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 18.

¹⁵ K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, Wyd. Aletheia, Warszawa 2008, s. 16.

- Maffesoli M., *Rytm życia. Wariacje na temat świata wyobraźni ponowoczesnej*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2012.
- Pelc J., *Iconicity, Iconic signs or iconic uses of signs?*, [w:] *Iconicity: Essays on the Nature of Culture*, red. P. Bouissac, M. Herzfeld, R. Posner, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1986.
- Peirce Ch.S., *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, (EP), red., N. Houser, C. Kloesel, The Peirce Edition Project, Indiana University, Bloomington 1992–98.
- Rampley M., *From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art*, „The Art Bulletin” 1997, 79: 1, s. 41–55.
- Simmel G., *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

Summary

In the present article the metaphor of a window with reference to photography is under analysis. Considerations have been made, first of all, from the point of view of Charles Sanders Peirce's semiotic theory, putting an emphasis on three main modes of the recognition of relation between signs: indexical relations – concluding about a reason and coexistence; iconic relations – assuming the similarity; symbolic reactions – specified by a convention.

Keywords: metaphor of a window, cropping, semiotic relations, index, icon, symbol, virtual event.



Elżbieta Siwik, Z cyklu *Przejęcia nie ma*, 2011