

Adam Sobota

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Fotografia i modelowanie

Zasady modelowania badanych zjawisk – ustalone przede wszystkim na gruncie nauk ścisłych – coraz mocniej dają znać o sobie, wprost lub pośrednio, także w teoretycznych ujęciach faktów kultury i sztuki. W polskim piśmiennictwie pojęciem modelu w odniesieniu do fotografii posługiwał się ostatnio Stefan Wojnecki i dlatego najwygodniej będzie mi rozpocząć tytułowe rozważania od analizy jego tekstu Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii¹. Jednym z podstawowych przekonań, jakie autor tam wyraża, jest stwierdzenie, że „model jest pojęciem świetnie odpowiadającym kryterium postmodernizmu. Dzisiejsza nauka nie poszukuje prawdy, nie odzwierciedla, lecz tylko tworzy modele świata.” Co istotne, Stefan Wojnecki w swoim czasie ukończył studia na kierunku fizyki, a kiedy później poświęcił się działalności artystycznej, stale poszukiwał punktów stykowych pomiędzy nauką a sztuką. Temu też służy odwołanie się przez niego do naukowego pojęcia modelu w kontekście postmodernizmu. Właściwy dla sztuki indywidualizm i subiektywizm twórczych postaw nie jest już dla Wojneckiego czymś przeciwnym wobec obiektywizmu nauki. Ponieważ współcześnie naukowcy biorą pod uwagę fakt kulturowego uwikłania i względnego relatywizmu naukowych procedur, tak więc można w tym znaleźć wiele analogii do uwarunkowań sztuki. Stąd może płynąć wniosek, że modelowanie jest zabiegiem możliwym do podobnego zastosowania w obydwu tych sferach.

Biorąc pod uwagę całość rozważań Stefana Wojneckiego okazuje się, że wprowadzenie pojęcia modelu do teorii fotografii było mu potrzebne dla uwzględnienia w obszarze pojęcia fotografii także najnowszych osiągnięć techniki, jakimi są obrazy tworzone dzięki pomocy komputerów w przestrzeni wirtualnej. Te symulacje rzeczywistości mogą być traktowane jako zagrożenie dla tradycyjnie rozumianej wiarygodności fotografii (wiary w odzwierciedlanie przez nią rzeczywistości świata). Jeżeli jednak obrazy fotograficzne potraktujemy jako twory w pełni uwarunkowane kulturowo, jako konstruowane przez człowieka modele, to wówczas (jak stwierdził Wojnecki) nie ma zasadniczego znaczenia, czy modele te odwołują się do realiów świata zewnętrznego czy do świata kreowanego wirtualnie. Jednak, aby dokonać takiego zrównania wszystkich wytworów kultury wizualnej, które oparte są na automatyzmie kopiowania, Stefan Wojnecki musiał przeprowadzić operację, która może wzbudzać pewne wątpliwości. Otóż definiując zjawisko fotografii rozdzielił od siebie te jej cechy, które czynią ją śladem świata zewnętrznego, od tego wszystkiego, co jako konstruowana forma jest interpretacją tego śladu dokony-

waną przez ludzki umysł. Jak napisał, to co w fotograficznym śladzie jest obiektywne, mówi nam tylko o kierunkach, natężeniu i częstotliwości promieni światła, które same nie przenoszą żadnej informacji o swojej historii (tu jednak powstaje pytanie: jak takie stwierdzenie ma się do informacji o wieku wszechświata, którą astronomowie biorą z analizy śladów świetlnych uciekających galaktyk?). Taki ślad Stefan Wojnecki traktuje jako jedynie szkielet dla właściwego modelu, który tworzony jest przez ludzkie interpretacje tego śladu, uwarunkowane kontekstem kultury. Co prawda w innym miejscu autor wspomnianego tekstu podkreśla, że „korzenie sztuki wyrastają z pozakulturowych pokładów umysłu człowieka”, jednak rozdzielenie warstwy „energetycznej” (neutralnego śladu światła) i semantycznej jest w jego rozważaniach kluczowe dla zinterpretowania fotografii jako modelu.

Jak z tego wynika, dążąc do zlikwidowania jednej opozycji Stefan Wojnecki nie uniknął innej. Postmodernizm, na który się powołuje, starał się odrzucić pogląd o przeciwstawności sfer materii i ducha (umysłu), co było zasadą racjonalizmu rozpowszechnioną od czasów Kartezjusza. W myśl takiego dualistycznego światopoglądu fotografię, jako procedurę mechaniczną, przez długi czas traktowano jako zobiektywizowany zapis reguł świata materialnego, oddzielając ją od sfery ducha, a więc i od właściwej sztuce sfery przeżyć estetycznych oraz intelektualnych operacji umysłu. Stefan Wojnecki, poprzez adaptację postmodernistycznego pojęcia modelu, zakwalifikował wszystkie formalne cechy fotografii do sfery właściwości umysłu / ducha, ale po drugiej stronie pozostały jednak owe niejasne „pozakulturowe uwarunkowania” fotografii. Skutek tego zabiegu jest jednak taki, że fotografią można nazywać nie tylko wyniki komputerowej symulacji, ale i jakąkolwiek inną formę ekspresji wizualnej, zapośredniczoną przez zapis impulsograficzny, tym bardziej że przestają być wówczas istotne różnice pomiędzy manualnymi i niemaualnymi narzędziami obrazowania.

Trzeba jednak przyznać, że Stefan Wojnecki jako artysta bynajmniej nie rezygnuje z wykorzystywania dwuznacznego statusu fotografii, tj. traktowania jej zarazem jako modelu kulturowego oraz jako odzwierciedlenia zewnętrznej rzeczywistości, nawet jeżeli pisze, iż obecnie wiara w wiarygodność fotografii jest zastępowana przez mit jej wiarygodności. Jako artysta pozostawia więc – moim zdaniem – ten problem otwarty, unając inspirujące działanie tej niejasności, jakkolwiek w wypowiedziach teoretycznych posuwa się do radykalnych stwierdzeń.

Zastanawiam się, czy taka zawikłana sytuacja nie wynika z tego, jak w ogóle możliwe jest posługiwanie się pojęciem modelu, aby zadośćuczynić obowiązującym zasadom naukowości. Czy to pojęcie odpowiada istocie fotografii? Żeby, to rozważyć odwołam się do niektórych definicji pojęcia modelu. Np. w artykule *Modelowanie zjawisk* Marka Hetmańskiego² można przeczytać, że istotą modelu jest uproszczenie, redukcja, skrótość, ale również dogłębne i szerokie ujęcie. Istnieją modele teoretyczne i modele realne. Tym drugim może być tak samo rzecz realna (np. zwierzę laboratoryjne) jak i rzecz wymyślona. Model może występować w wariacie skalowym bądź analogowym; odtwarza on strukturę lub sieć relacji oryginału i jest również rodzajem znaku (ikony) obiektu właściwego. Autor tekstu

podkreśla, że użycie terminu model powinno być zarezerwowane dla pewnych tylko teoretycznych opisów czy też realnych obiektów mających ściśle określone odniesienie do teorii. Model różni się od teorii tym, że jest konkretnym, poglądowym układem, ale łączy go z teorią to, że też dąży do abstrakcyjnego uproszczenia.

Z tych zasad wynika, że fotografie mogą być traktowane jako modele wówczas, gdy mają bezpośrednie odniesienie do teorii (co zdarza się często), a także gdy właściwa im redukcja form świata widzialnego wiąże się z uogólnieniem i ujęciem istoty zjawisk. To ostatnie także zakłada istnienie jakiegoś zaplecza teoretycznego; może to być teoria o charakterze naukowym albo chociażby artystyczna zasada „decydującego momentu”.

Istnieje jednak wiele fotografii (większość?), które nie mają zrationalizowanego teoretycznego zaplecza i świadomej intencji uogólniania. Można je oczywiście nazywać złymi fotografiami, „fotograficznym śmieciem” czy „pstrykactwem”, jak to często w przeszłości robili rzecznicy estetycznego doskonalenia profesji fotograficznej. Jednak wiadomo, że takie oceny co jakiś czas ulegają przewartościowaniu, że obraz fotograficzny nieraz występował jako opozycja wobec znanych teorii, że wyprzedzał możliwości interpretacji, a także sprzyjał wprowadzaniu kategorii anty estetyki czy anty-sztuki, które oczywiście można potraktować jako teorie à rebours. Pojawia się więc tutaj pytanie: jak dalece można poszerzać zakres pojęć „teoria” i „model”, aby nie ztraciły one sensu pozwalającego na racjonalne korzystanie z ich walorów? Ponieważ pojęcia te przeniknęły do języka potocznego, często są stosowane w swobodny sposób przy komentowaniu zjawisk sztuki; automatycznie zakłada się wtedy, że każdy wytwór ma swoją teorię i wszystko może być modelem czegoś. Pojęcia teorii i modelu, które na gruncie np. matematyki są dobrze uzasadnione, to gdy odnoszą się do sfery życia codziennego, nabierają najczęściej enigmatycznego charakteru.

Gdy idzie o teorie kultury, najbliższe tego rozumienia modelu, jakim posłużył się Stefan Wojnecki, jest ujęcie występujące w nurcie tzw. konstruktywizmu. Kultura jest tam rozumiana jako model dla zachowań, a postrzeganie przez człowieka zjawisk traktowane jest jako konstrukt (a nie odzwierciedlenie). Jak stwierdza rzecznik takiego poglądu Michael Fleischer³: „Model nie odzwierciedla więc danej realnej struktury ani jej nie powiela, lecz ilustruje możliwą drogę do wypełnienia funkcji prowadzącej do danego rezultatu.” Fleischer wyjaśnia iż fakt, że model przystaje do realności, opiera się na naszej wierze w takie przystawanie. Trzeba tu wyjaśnić, że w koncepcji konstruktywizmu rozróżnia się realność (świat fizyczny, niezależny od człowieka) i rzeczywistość (czyli konstrukt, subiektywne przejawianie się realności).

Istnieje wiele typów teorii kultury, jednak większość z nich podkreśla samoreferencyjność modeli kulturowych; fakt, że ich rozwój jest determinowany raczej przez poprzedzające modele niż przez bezpośredni wpływ środowiska. W tym wypadku wyraźnie daje znać o sobie stanowisko filozoficzne, które przeciwstawia sobie sfery natury i kultury. Nawet jeżeli do danej teorii kultury włącza się pewne założenia darwinowskiej i post darwinowskiej teorii ewolucji, to wnioski dotyczące

sfer biologii i kultury są wyraźnie rozdzielane. Obecnie w naukach humanistycznych dominuje pogląd, że bezpośrednie wiązanie danego modelu z pozakulturową realnością jest dowodem światopoglądowej naiwności. Wydaje się, że występują tutaj poglądy bardziej skrajne, które akcentują semantyczną samoreferencyjność modeli, niż ma to miejsce na gruncie nauk ścisłych. W tych ostatnich często spotykany jest pogląd, że „zabieg modelowania polega na tym, że przyjmuje się, że pewna struktura matematyczna reprezentuje pewien aspekt struktury świata ... modele współczesnej nauki są piękne i przybliżają nas do prawdy o świecie. W tym także tkwi ich metafizyczna wartość.”⁴ Różne teorie fizyki opisujące regularności i symetrie występujące we wszechświecie wydają się sprzyjać podtrzymaniu poglądu na fotografię jako formę odzwierciedlenia realności.

Może to jednak być pozorna zbieżność, gdyż przynajmniej część tych poglądów kontynuuje neoplatonickie koncepcje odzwierciedlania się w świecie realnym idealnych struktur – idei. Takie podejście zaś, jak wiadomo z historii fotografii, nie sprzyjało pełnej recepcji mechanicznych sposobów obrazowania.

Niektórzy teoretycy fotografii starają się wypracować stanowisko pośrednie pomiędzy koncepcją obrazu fotograficznego jako semantycznie samowystarczającego modelu a koncepcją fotografii jako bezpośredniego odzwierciedlenia realności świata zewnętrznego. Robi to np. Terrence Wright⁵ w oparciu o koncepcje Jamesa Gibsona, który w odniesieniu do ludzkiego postrzegania wskazywał na istotność procesu adaptacyjnego w środowisku życiowym (w związku z tym odrzucał kartezjańską analogię pomiędzy ludzkim okiem a camera obscura, która akcentowała mechaniczność procesu widzenia). Dla Wrighta fotografia jest szczególnym systemem przedstawiania, który posługuje się zarówno konwencjami jak i kryterium zgodności z wydarzeniami czy dokumentowanym otoczeniem. Tak więc dla odbioru fotografii właściwa jest podwójna świadomość: realizmu, jak i jednocześnie nierealistyczności, która tworzy napięcie stanowiące sedno takiego sposobu przedstawiania. Jak stwierdza Wright, aparat dostarcza nam próbki realności, w oparciu o którą dokonujemy adaptacji tego przekazu do naszych doświadczeń i modyfikujemy swoje wyobrażenia. Takie podejście można potraktować jako kompromis ze stanowiskiem ewolucjonistycznym, a więc takim, gdzie akcentuje się prymat czynnika czasu i niepowtarzalność fenomenów natury. Model ewolucjonistyczny stoi w opozycji do modeli uniwersalnych i odwracalnych (pozaczasowych) – jakkolwiek współcześnie w nauce stanowiska ewolucjonistyczne często łączą się w różnych swoich aspektach np. ze stanowiskiem konstruktywizmu.

Właśnie relacje wobec czasu – tak szczególne dla fotografii, chociaż bynajmniej niełatwe do sprecyzowania – są czynnikiem, które w odniesieniu do tego medium czynią problematycznym pojęcie modelu. Zarejestrowana przez fotografię chwila, w formie świetlnego śladu, jest tym, co w najbardziej bezpośredni sposób łączy obraz z realnością. Taka rejestracja bynajmniej nie musi być interpretowana obiektywistycznie, tak jak robiono to pod wpływem pozytywistycznych koncepcji nauki. Sądzę, że pozostałością tych koncepcji jest także oddzielanie w foto-

grafii jej warstwy „energetycznej” zobiektywizowanej od jej znaczenia, jako konwencji kulturowej, mimo że odbywa się to pod szyldem postmodernizmu. Jednak zarówno samą rejestrację fotograficzną, jak i proces jej odbioru (interpretacji), można w całości uznać za uwarunkowane subiektywnie, gdyż obserwator w istocie nie może oddzielić się od czasu, w którym dokonuje się proces percepcji. Na tym gruncie można też mówić o ścisłym powiązaniu psychicznych procesów u obserwatora z realnymi uwarunkowaniami świata i w tym sensie mogą one być odzwierciedleniem tych uwarunkowań. Ten aspekt pomijany jest w ogólnie przyjętych w nauce zasadach modelowania, gdzie sferę realności traktuje się jako pozostającą w zasadzie poza świadomością, podczas gdy świadomość wiązana jest z kręgiem kultury, jej konwencji i modeli.

Jest oczywiste, że taki czy inny sposób interpretowania fotografii jest zależny od przyjęcia pewnych założeń światopoglądowych. Jeżeli traktuje się świadomość jako proces dokonujący się w pewnym konkretnym środowisku, to koniecznością jest uwzględnianie ewolucji biologicznego środowiska tej świadomości, zdeterminowanej przez warunki przestrzenne i czasowe. Jak to stwierdził Gerald Edelmann⁶, w takim wypadku ważna staje się morfologia, a nie tylko semantyka. Procesy poznawcze opierają się na nieustannej rekategoryzacji i adaptacjach, a kluczową rolę odgrywa w nich pamięć. Specyficznym kulturowym narzędziem biologicznej pamięci stała się w pewnym momencie historii fotografia.

Ukonkretnienie istnienia człowieka wyraża się poprzez zależność od czasu. Ta zależność przesądza też o indywidualnym i niepowtarzalnym charakterze świadomości każdego człowieka. Tego typu wartości znikają natomiast z pola widzenia, gdy przyjmujemy uabstrakcyjnione koncepcje modelowania. Nawet te modele, które uwzględniają czynnik czasu (bądź są wprost modelami czasu), traktują zazwyczaj czas jako proces odwracalny, a nawet gdy uwzględnia się tam proces nieodwracalnych zmian (entropii), to i tak wyklucza się z takiego modelu czynniki psychologiczne.

Fotografia posiada wiele walorów, które czynią ją użyteczną w procesie modelowania i – jak to już wspomniałem – wiele fotografii powstaje w odpowiedzi na tworzące się modele teoretyczne. Jednak w swojej kompleksowości zjawisko fotografii reprezentuje wiele aspektów świata, czy świadomości świata, które niezupełnie przystają do zasad naukowego modelowania. I być może taka wszechstronność fotografii jest jej największą wartością.

Przypisy:

¹ Wojnecki S., *Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii*, [w:] *Estetyka i racjonalność fotografii*, (praca zbiorowa), Wrocław 2001.

² Hetmański M., *Modelowanie zjawisk*, [w:] *Matematyka, język, poznanie*, (praca zbiorowa), Poznań 2000.

³ Fleischer M., *Teoria kultury i komunikacji*, Wrocław 2002.

⁴ Heller M., *Uchwycić przemijanie*, Kraków 1997, s. 67.

⁵ Wright T., *Fotografia – teorie realizmu i konwencji*, „Konteksty”, 1997, nr 3–4.

⁶ Edelmann G.E., *Przenikliwe powietrze, jasny ogień. O materii umysłu*, Warszawa 1999.