
doktor, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UAM. W obszarze jej badań znajdują się: historia i teoria fotografii, sztuka nowoczesna, metodologia badań nad sztuką, kultura wizualna. Publikowała m.in. na łamach „Artium Quaestiones”, „Sztuka i Dokumentacja”, „Kroniki Miasta Poznania”, „Arteon”, „Kwartalnik Fotografia”, jest autorką tekstów w katalogach wystaw i opracowaniach monograficznych.

Fotograficzne paradygmaty nieczytelności

Kategoria nieczytelności obecna jest w dyskursie fotograficznym od momentu ogłoszenia wynalazku. Potencjalnie mogła pojawić się wszędzie tam, gdzie mowa była o obrazie jako piśmie lub języku. A zatem u źródła samego słowa „fotografia” (od grec. *phōtós* – światło i *gráphō* – piszę, *graphein*), ale także w XIX-wiecznych wypowiedziach, w których nazwana zostaje pismem i językiem natury¹. Podkreślana odmiennność tego ostatniego od języka ludzkiego zasadzała się na jego wyższości nad innymi pismami obrazkowymi – hieroglifami czy językiem Azteków. Język fotografii – jak wskazywał chociażby Sasha Stone w 1929 roku – przyniósł kres babilońskiemu pomieszaniu języków i pozwolił na dotarcie do ich „historycznych korzeni”². Innymi słowy, fotografia, zgodnie z ówczesnymi deklaracjami, dostarczała komunikaty znoszące niemoc porozumienia, trudności odczytania, a w konsekwencji nieczytelność. Status uniwersalnego języka był podtrzymywany przez teoretyków, fotografów, krytyków i historyków jeszcze w II połowie XX wieku, a jego echo wybrzmiewa w powszechnej opinii do dnia dzisiejszego. Przypomnijmy, że taka koncepcja obrazu fotograficznego leżała chociażby u programowych podstaw jednej z najgłośniejszych wystaw XX wieku: *Rodziny człowieczej*, przygotowanej przez kuratora nowojorskiego Museum of Modern Art, Edwarda Steichena i pokazywanej w latach 1955–1960 w 28 krajach. Fotografia stać się miała językiem łączącym wszystkie narody i społeczności w tytułową jedną wielką rodzinę człowieczą³.

W zasygnalizowanym powyżej dyskursie kategoria nieczytelności podlega wypieraniu i eliminowaniu, co nie oznacza, że jest nieobecna. Pojawia się niczym klin rozsadzający mit o uniwersalnym języku. Dzieje

» 1 H.W. Diamond (1856), cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 101.

» 2 S. Stone (1929), za: ibidem, s. 99.

» 3 Zob. m.in. ibidem, s. 99–100.

się to na kilku różnych poziomach: od zakwestionowania możliwości rozpoznania przedstawienia fotograficznego na podstawowym, ikonicznym poziomie, przez ustanowienie kryteriów czytelności zdjęć w XIX wieku, aż do rewizjonistycznych postulatów rozszyfrowania tego, co niewidoczne i nieczytelne przy powierzchownym oglądzie, ale zaszyfrowane przez siły społeczne, ideologiczne, polityczne. Wreszcie nieczytelność zostaje wykorzystana przez artystów jako strategia artystyczna, pozwalająca na obrazową metarefleksję lub narzędzie komplikujące rzekomą jednoznaczność fotografii. Możliwe staje się zatem zarysowanie kategorii nieczytelności jako spajającej wszystkie te momenty, spojrzenia, wypowiedzi, które podważają pozorną, ale dyskursywnie usankcjonowaną czytelność obrazu fotograficznego wraz z jego transparentnością i przystawalnością do widoku rzeczywistości. Co więcej, w tak zaproponowanym ujęciu kategoria nieczytelności, przybierająca różne formy, wydaje się immanentną cechą obrazu fotograficznego, a dokładniej wizji fotograficznej – pojęcia, które zgodnie z przedstawioną przeze mnie propozycją ramuje zjawisko fotografii. Wizja fotograficzna obejmuje zarówno obraz, jak i jego odbiór – determinowany kulturowo, społecznie, historycznie, w wymiarze kolektywnym i indywidualnym. W tym kontekście nieczytelność jawi się jako kategoria nie tyle opisująca wyjątkowy stan rzeczy – widzialność obrazu fotograficznego, ile staje się elementem istotnym dla opisu aktu percepcji i doświadczenia widza, ujmowanych przeze mnie jako immanentne elementy wizji fotograficznej.

Na podstawowym poziomie nieczytelność uzmysławia status obrazu fotograficznego jako komunikatu wizualnego, którego zrozumienie/ odczytanie wymaga znajomości obrazowego języka. Znamienne pozostają doświadczenia antropologów i podróżników pokazujących fotografie osobom niezaznajomionym z rozwiniętą kulturą technologiczną. Za przykład posłużyć może tekst z 1948 roku amerykańskiego antropologa Melville'a Herskovitsa opisującego przypadek nierozpoznania obrazu fotograficznego przez afrykańskich buszmenów⁴. Problem fotograficznego analfabetyzmu podjął między innymi Witold Kanicki. Czyniąc punktem wyjścia założenie o językowym statusie obrazu fotograficznego, badacz wskazał na jego dyskursywną obecność już w XIX wieku, między innymi w wypowiedzi jednego z najsłynniejszych ówczesnych teoretyków fotografii Olivera Wendella Holmesa. W słynnym artykule *The stereoscope and the stereograph* z 1859 roku, omawiającym różnicę pomiędzy widzeniem okiem ludzkim i widzeniem uchwyconym w obrazie fotograficznym, Hol-

» 4 M. Herskovits, *Man and his works: the science of cultural anthropology*, New York 1956, s. 381, za: W. Kanicki, *Paradygmaty nieczytelności – wokół analfabetyzmu fotograficznego*, [w:] M. Wróblewska, Z. Jurkowlaniec (red.), *Interpretować fotografię*, Warszawa 2009, s. 105.

mes podkreśla konieczność „edukacji i nauki czytania płaskich obrazów”⁵. Mowa tu o umiejętności zobaczenia iluzji głębi, co istotniejsze jednak, rozważania te zasadzają się na świadomości konwencjonalnego charakteru obrazu fotograficznego i nieoczywistości jego przekazu.

Problem zapewnienia czytelności fotografii, dzięki wypracowaniu szeregu zasad kształtujących fotograficzną widzialność, wybrzmiewa wielokrotnie w pierwszych dekadach po ogłoszeniu wynalazku. Obecna lub potencjalna nieczytelność jawi się jako stan konieczny do wyeliminowania i jest wiązany z określonymi cechami widzialności, w tym przede wszystkim z nieostrością obrazu. Ostrość obrazu pozostawała jedną z najważniejszych właściwości podlegających doskonaleniu. Obsesyjne pragnienie ostrości dostrzec można zarówno w ukierunkowaniu rozwoju praktyk fotograficznych, jak i wypowiedziach wynalazców i pierwszych eksploratorów. Louis Jacques M. N. P. Daguerre opisywał różnicę pomiędzy efektami uzyskiwanymi przez niego i przez Josepha Nicéphora Niépce'a, podkreślając perfekcję detali, gradację tonów i ostrość dagerotypów⁶. Ostrość jako zasadnicza kategoria decydująca o udatności i estetyce obrazu fotograficznego pojawia się także wielokrotnie w korespondencji Williama Foxa Talbota, a także w listach otrzymywanych przez wynalazcę od Johna Herschela⁷. Ostra, pełna detali reprezentacja fotograficzna zapewniała optymalną czytelność przedstawienia i miała znaleźć pełniejsze zastosowanie w nauce. Wyparcie nieostrości związanej z nieczytelnością wyraźnie pokazuje, w jaki sposób paradygmat obiektywizmu i deklarowanej transparencji fotografii jest *de facto* ustanawiany w efekcie negocjowania pożądanej widzialności obrazu, na potrzeby której postępuje rozwój techniczny⁸.

Zasygnalizowane negocjowanie, ustanawianie warunków czytelności obrazu fotograficznego ujawnia się też wtedy, gdy usankcjonowaniu podlegają określone konwencje obrazowania i reguły fotografowania, co następuje od samego początku historii medium. By zwrócić uwagę na jeden z wielu przykładów, można przywołać reprodukcje dzieł sztuki czy muzealnych artefaktów, zwłaszcza zaś rzeźb, obiektów ceramicznych, porcelany

» 5 Ibidem, s. 107.

» 6 L.J.M. Daguerre, *Daguerreotype*, [w:] A. Trachtenberg, *Classic Essays On Photography*, New Haven 1980, s. 11.

» 7 Problem ten podejmuje zarówno sam Talbot (np. adresat: William Jerdan, 5.02.1841, 19.02.1841; adresat: John Herschel 19.05.1841; adresat: William Crookes, 26.05.1859), jak i liczni nadawcy odnoszący się do własnych eksperymentów (np. John Herschel, 28.02.1839; 27.04.1839; 6.07.1839; 15.11.1839) czy obserwacji i analizy nowego odkrycia (np. David Brewster, 18.10.1840; David Brewster, 12.06.1841; Calvert Richard Jones, 2.03.1843, 10.03.1845; Friedrich Langenheim, 10.06.1849). Archiwum dostępne online: <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/letters.html> (5.01.2012).

» 8 Kategorię nieostrości jako fundamentalną dla negocjowania konwencji widzialności fotograficznej omawiam szerzej w tekście: *Mrużąc oko. Nieostrość obrazu a kwestia widzenia fotograficznego*, [w:] D. Jackiewicz, Z. Jurkowlaniec, *Wielkie i małe historie fotografii*, Warszawa 2013, s. 127–136.

i innych przedmiotów. Od 1854 roku, zgodnie z założeniami The Royal Photographic Society, konwencja reprodukcji rzeźb podporządkowana była ścisłej uniformizacji, bezwzględnie obowiązującej do końca wieku i respektowanej w klasycznych, podręcznikowych ilustracjach po dzień dzisiejszy⁹. Ustanowione normy dotyczyły dystansu pomiędzy aparatem i obiektem oraz oświetlenia eliminującego światłocien, a także kompozycji (ujęcia całości przedmiotu od przodu i unikania skrótów). Joel Snyder konwencję tę nazywa „retoryką substytucji”, która miała na celu tworzenie „ekwiwalentów” fotografowanych obiektów¹⁰. Mechaniczny i autonomiczny zapis, który pozornie pozbawiony był ingerencji podmiotu, w konsekwencji zdobywał status uniwersalnego i czytelnego, podobnie jak rzecz sama w sobie. W praktyce pozostawał on jednak silnie skonwencjonalizowany i podporządkowany rygorowi obrazowego języka. Swoista translacja z trójwymiarowego obiektu do obrazu zasadzała się na wypracowaniu modelu widzialności, gwarantującego jednoznaczne odczytanie, a wszelkie wieloznaczności, w tym nieczytelne detale, nie mogły się pojawić w polu obrazowym. Potencjalne zaburzenie czytelności znosiłoby bowiem budowaną transparentność medium fotograficznego, która stanowiła podstawę uniwersalnego języka.

Wieloznaczność i ewentualna nieczytelność wykluczane były także z propozycji problematyzujących i kodyfikujących fotografię dokumentalną. Krok ten wykonywano niejako w odpowiedzi na pojawienie się alternatywnych, epistemologicznych modeli fotografii, w tym modelu wypracowanego między innymi przez piktorialistów. Czytelność dokumentu fotograficznego ustanawiały cechy widzialności, które zespalały pojęcie zaproponowane przez Oliviera Lugona – *clarté* (czystość, przeźroczystość, jasność, zrozumiałość) i które miały zapobiec nieczytelności obrazu rozumianej na poziomie rozpoznania przedstawienia, ale także widocznych detali, fragmentów sfotografowanej rzeczywistości¹¹. Można zatem sformułować stwierdzenie, że fotografia dokumentalna jest gatunkiem obrazu, którego język zakłada zamaskowanie bycia językiem poprzez podporządkowanie jasnym regułom, minimalizującym potencjalną nieczytelność.

W przywołanych powyżej przykładach pragnienie koniecznej eliminacji nieczytelności stanowi w istocie wskazanie (nawet jeżeli dzieje się to nieintencjonalnie) na językowy charakter obrazu fotograficznego, który jest kształtowany w taki sposób, aby (w relacji sprzężenia zwrotnego) sankcjonować dominujący paradygmat transparentności fotografii i mitu uni-

» 9 J. Snyder, *Nineteenth-century photography of sculpture and the rhetoric of substitution*, [w:] G. Johnson (red.), *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge 1998, s. 29–30.

» 10 Ibidem, s. 33.

» 11 O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920–1945*, Paris 2001, za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii...*, s. 56.

wersalnego języka. Zwrócenie uwagi na kategorię nieczytelności pozwala zatem na skomplikowanie historii medium i historii refleksji nad medium, historycznego rozumienia ontologii i epistemologii fotografii. Świadoma intensyfikacja krytycznego znaczenia kategorii nieczytelności pojawia się jednak dopiero wraz z rewizjonistyczną refleksją i badaniami nad fotografią, wyrastającymi z poststrukturalistycznego przełomu. Nieczytelność stawała się w tym dyskursie w sposób bezpośredni klinem, narzędziem rozsadzającym pozorną transparentność i uniwersalną czytelność obrazu. W konsekwencji praca nad tym, co nieczytelne, przy powierzchownym oglądzie pozwalała na uświadomienie kulturowego, ideologicznego i instytucjonalnego wymiaru fotografii oraz jej oddziaływania. Innymi słowy, postulowano odczytanie tego, co wcześniej pozostawało nieczytelne, pomijane i niewypowiedziane.

W tekście *Wielka ludzka rodzina*, opublikowanym w *Mitologiach* w 1957 roku, Roland Barthes obnażał mit kondycji ludzkiej zakorzenionej w Naturze, sankcjonowany przez przywołaną już powyżej wystawę Steiche-na. Autor podkreślał klęskę (prezentowanej) fotografii, nie pozwalającej na dotarcie do „prawdziwego języka”, wymagającego porządku wiedzy oraz osadzenia w „historycznym piśmie”¹². W ujęciu francuskiego filozofa fotografia uczestniczy w tworzeniu mitu, który wydaje się neutralny, ale faktycznie wymaga rozszyfrowania. Mit jest więc słowem, komunikatem konstytuowanym przez formę i znaczenie. Zaangażowanie wiedzy wykraczającej poza to, co dane w komunikacie pozwala czytelnikowi na przekroczenie prostego systemu i dosłownego znaczenia, a w efekcie doprowadza do zburzenia mitu¹³. Owo zburzenie mitu stanowi zaś proces, w trakcie którego wybrzmiewa to, co nieczytelne, zaszyfrowane. Kategorię nieczytelności dostrzec możemy zatem w tym miejscu, w którym Barthes dostrzega udział fotografii w mitotwórstwie i jednocześnie umożliwia nam dostrzeżenie podobieństwa pomiędzy strukturą mitu i fotografii. Kiedy przedstawia trzy możliwe lektury mitu reprezentowanego przez salutującego Murzyna: na poziomie dosłownym, zamierzonym przez twórcę mitu – jako przykład francuskiej imperialności, jej symbol, na poziomie oszustwa – jako „alibi francuskiej imperialności”, oraz na poziomie czytelnika mitu – jako „obecność francuskiego imperializmu” samą w sobie¹⁴. Przywołane drogi odczytania mitu znajdują odzwierciedlenie w potencjalnych sposobach odbioru zdjęć. Trop „mitologicznego efektu” fotografii rozwinięty zostanie przez Barthes’a w tekstach z lat 60. XX wieku, w których porządek denotacji – istniejący jako dokładny analogon do rzeczywistości – tworzy „komunikat pozbawiony kodu” i funkcjonuje na poziomie obrazu transpa-

» 12 R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 217–220.

» 13 Ibidem, s. 239–241.

» 14 Ibidem, s. 260–261.

rentnego wobec rzeczywistości¹⁵. W praktyce jednak ten pozorny wymiar fotografii – jak podkreśla autor – neutralizuje kulturowe, społeczne, ideologiczne czy polityczne kody konotacyjne. Ich zdemaskowanie warunkuje odczytanie – nieczytelnego w powszechnym spojrzeniu – mitu. Moment ten pozostaje niezwykle istotny dla fotograficznego dyskursu. Zachodząca za sprawą artykułów Barthes'a zmiana oznacza bowiem przejście od spojrzenia na pozornie transparentny obraz fotograficzny, do jego odczytania i ujawnienia tego, co pozostawało dotąd niedostrzeżone. Przy czym ostrze krytyki, należy podkreślić raz jeszcze, wybrzmiewa w obnażeniu nieczytelnego (niewypowiedzianego) wcześniej znaczenia kodów konotacyjnych i ich funkcji w budowaniu społecznych i kulturowych mitów.

Pragnienie obnażenia nieczytelnych znaczeń fotografii legło u podstaw rewizjonistycznej krytyki, wyrastającej wprost ze studiów nad filmem, a zwłaszcza obecnej w nich od połowy lat 60. XX wieku krytycznej refleksji nad statusem i naturą ruchomego obrazu. W następnej dekadzie tacy autorzy, jak: Victor Burgin, Rosalind Krauss, Allan Sekula, Joel Snyder, John Tagg i inni proponowali badania oparte na modelu tekstualnym, w dużej mierze opartym na fundamencie Derridiańskiej dekonstrukcji. Zasadniczym przedmiotem analiz uczynione zostały „praktyki znaczenia”, wymagające pracy z określonym materiałem w kontekście społecznym i historycznym. Innymi słowy, nieczytelne na podstawowym poziomie znaczenie jest możliwe do odczytania jedynie poprzez uruchomienie kontekstu społecznych i kulturowych praktyk. Studia wyrastające na marksistowskich podwalinach oraz refleksji nad kształtowaniem podmiotowości i tożsamości przez Jacques'a Lacana doprowadzały do demaskowania fotograficznej mistyfikacji, nieczytelnej w powszechnym odbiorze¹⁶.

W przywołanych powyżej poglądach na temat fotografii kategoria nieczytelności stanowi krytyczne narzędzie pozwalające na zakwestionowanie obiektywizmu fotografii. Krytyka ta zawsze jednak pozostaje wymierzona w obraz, ujmowany jako niezależny od widza, autonomiczny byt. Istotne stają się siły oddziaływujące na proces wykonania fotografii i to, co w nim się skrywa, nawet jeżeli pozostaje nieczytelne w powszechnej recepcji. Zarówno w XIX-wiecznych negocjacjach dotyczących widzialności obrazu fotograficznego, jak i w rewizjonistycznych studiach status widza określa powszechny, bierny odbiór. Tymczasem – jak już sygnalizowałam – nieczytelność możemy rozpatrywać jako idiom obrazowego wyobraże-

» 15 R. Barthes, *The Photographic Message* (1961), transl. by S. Health, [w:] *ImageText*, London 1977, s. 15-31; idem, *Retoryka obrazu* (1964), tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki”, 3/1985, s. 289–302.

» 16 Analizę rewizjonistycznych studiów nad fotografią i ich teoretycznych podwalin przedstawiłam w dysertacji doktorskiej: *Wizja fotograficzna w kontekście zachodniej tradycji okulocentryzmu. Praktyka i teoria artystów europejskich i amerykańskich w I połowie XX wieku*, praca napisana pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Piotra Juskiewicza, komputeropis, 2015, s. 50–62.

nia, ale także – a może przede wszystkim – właściwość procesu percepcji. Mowa tu zatem o przeniesieniu uwagi z bezwzględnej ukierunkowania na obraz, na relację pomiędzy obrazem i widzem, dokonującą się w akcie odbioru. *Słownik języka polskiego* nieczytelność definiuje jako „niedający się odczytać” lub „trudny do zrozumienia”¹⁷, wiążąc stan nieczytelności z samym obiektem, którym w niniejszych rozważaniach byłaby fotografia. Ale przecież potencjalne „zrozumienie” i „niezrozumienie” określa proces zachodzący przy koniecznym udziale podmiotu. W istocie, w przywołanych już badaniach Herskovitsa czy rewizjonistycznej krytyce kwestia statusu obrazu fotograficznego ujawnia problem zakresu kompetencji i świadomości widza, który potrafi lub nie potrafi odczytać (nie)czytelne przedstawienia lub jego (nie)czytelne wymiary. Jeżeli tę konkluzję przyjmiemy za oczywistą, to sprowokowani zostajemy do dowartościowania pracy widza stojącego wobec fotografii, zwłaszcza wtedy, gdy badamy fotografię, jej historię, kulturowe oddziaływanie i recepcję.

Krytyczny wymiar nieczytelności jako kategorii określającej przedstawienie i jednocześnie pozwalającej na opis percepcji widza pojawia się w dziele *Memory Grid* (1995) Michaela Ensdorfa. Jak pisze sam artysta, dzieło to jest interpretacją zarówno fotograficznej reprezentacji, jak i sposobu jej funkcjonowania i odbioru¹⁸. Projekt składa się z dwudziestu pięciu portretów, w większości anonimowych i ułożonych w formie kratownicy o boku pięciu modułów (zdjęć)¹⁹. Znalezione w publicznym dostępie portrety (w większości anonimowe) zostały poddane cyfrowej obróbce, powodującej ich rozmycie i nieczytelność. Tytułowa siatka/kratownica pamięci może być odczytana jako połączenie dwóch nierozzerwalnych elementów konstytuujących znaczenie obrazu fotograficznego: kulturowych konwencji i kodu (kratownica) oraz pracy podmiotu (pamięć), które muszą być ujmowane w zespoleniu i jednoczesnym napięciu. Kratownica ma nie tylko charakter porządkujący, ale przede wszystkim przywołuje renesansowe narzędzie – *velum* (rozpięta na ramie siatka, kratownica), opisywane w traktacie *De pictura* przez Albertiego, a także w pismach Leonarda, wreszcie pojawiające się w formie konstrukcji i ukazane na słynnej rycinie Albrechta Dürera²⁰. *Velum* ułatwiało tworzenie przedstawienia, transkrypcję trójwymiarowej rzeczywistości na płaszczyznę obrazu; przy czym pełniło także kluczową funkcję w budowaniu perspektywicznej przestrzeni, wykreślonej matematycznie i zracjonalizowanej, jednorodnej, statycznej

» 17 Hasło: *nieczytelny*, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/nieczytelny.html> (10.09.2016).

» 18 M. Ensdorf, *Memory Grid*, w: *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, Amsterdam 1996, s. 166-168.

» 19 M. Ensdorf przygotował także większą wersję tej pracy, składającą się ze 100 portretów, która została pokazana w Krannert Museum (University of Illinois, Champaign) w 1995 roku.

» 20 A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Warszawa 2012, s. 81-83.

i homogenicznej, opisywanej jako koincydencyjna do kartezjańskiego pojmowania świata²¹. Tak skonwencjonalizowana przestrzeń obrazowa, odległa od przestrzeni psychofizjologicznej, wyznaczała ściśle określoną percepcję widza – sprowadzoną do jednego, nieruchomego oka²². Struktura obrazowa powstająca za pośrednictwem *velum* zyskiwała status symboliczny, prezentowała określony sposób pojmowania i przedstawiania świata, a także jego percypowania, i co za tym idzie: poznawania. Począwszy od renesansu, aż do pojawiania się ekranów komputerowych wraz z bitmapowym obrazem, kratownica wyznacza fundamentalny szkielet obrazu, na który nakładane są rozmaite konwencje obrazowe. Ensдорf wykorzystuje kratownicę, ale nie sprowadza jej do narzędzia, nie skrywa jej, wręcz przeciwnie – manifestuje jej obecność w układzie projektu, wskazując tym samym na konwencjonalny, oparty na wypracowanych strukturach charakter obrazu. To ujawnianie jest spotęgowane choćby wtedy, gdy w jednym z portretów zostają uwidocznione piksele – elementy obrazu, tworzące cyfrowe bity. Kratownica będąca zrationalizowanym szkieletem każdego obrazu swoistym filtrem symbolizującym przejście od świata rzeczywistego do jego skonwencjonalizowanych reprezentacji stanowi w projekcie *Memory Grid* jedyny jednoznacznie czytelny element. Ów szkielet wypełnia bowiem tkanka portretów, która rozsądza czytelność i statyczność odbioru.

W siatce portretów Ensдорf stosuje całe spektrum środków, które powodują rozmycie widzialności, a w konsekwencji nieczytelność wizerunków: wydobywa piksele, przeświewa, zmniejsza ostrość, nakłada kolorowe filtry et cetera. Momentami sprowadza zaś zdjęcia do prostych plam barwnych, jedynie sugerujących zarys twarzy. Choć rozpoznanie wizerunków w większości przypadków nie jest możliwe, portrety prowokują do próby zidentyfikowania przedstawionych postaci i uruchamiają podstawowe dla mechanizmu percepcji fotografii pragnienie odczytania. Kulturowa pamięć wizualna skłania między innymi do rozpoznania zdjęcia Lecha Wałęsy – oprócz charakterystycznych dla Wałęsy cech fizjonomicznych (puciołowata twarz, fryzura, wąs), istotne staje się także ujęcie z dołu i skierowane ku górze spojrzenie, konstytuujące wizerunek bohatera, znany i budowany przez zdjęcia polityka funkcjonujące w publicznym obiegu. *Memory Grid* blokuje jednak pełne osiągnięcie poznawczej satysfakcji, rozpoznanie przepelnione jest bowiem wątpliwościami, zwłaszcza wtedy, gdy zdjęcie Wałęsy skonfrontujemy z innymi wizerunkami, wobec których pozostajemy bezradni. W wypowiedzi odnoszącej się do dzieła Ensдорf pyta: jaka wizualna informacja jest niezbędna, aby widz mógł zidentyfikować postać, uruchomić pamięć i odnaleźć połączenie? Jednocześnie podkreśla

» 21 Ibidem, s. 96–100.

» 22 Ibidem, s. 87. Także: E. Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, tłum. i red. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 20–21.

(wizualne) doświadczenie odbiorcy w procesie rozpoznania. Aż w końcu stawia sprawę w sposób jeszcze bardziej radykalny, pisząc: „Podczas gdy obrazy są wpisane w teraźniejszą rzeczywistość, ja patrzę na nie ze świata mojej przeszłości i zastanawiam się: Czy ja śnię? Czy te miejsca i ludzie istnieją?”²³. Komentarz Ensдорfa pozostaje o tyle istotny, że w korespondencji z pracą, ujawnia fundamentalne przesunięcie uwagi na percepcję widza, którą w tym przypadku charakteryzuje nieredukowalny dualizm. W wyniku niezaistnienia powiązań pomiędzy danymi wizualnymi tropami i wizualną pamięcią, doświadczeniem odbiorcy wizerunki tworzące kratownicę pozostają nieczytelne, niemożliwe do zidentyfikowania. Przy czym jednocześnie wizualny mechanizm blokowania czytelności może zostać przewyciężony przez widza, który pomimo obrazowego rozmycia, dojrzy i rozpozna (hipotetycznie) osobę sportretowaną. Ta praca widza, niedająca się ująć w prosty i jednoznaczny schemat, pojawia się pomimo nadanego wizualnego reżimu – wspomnianej kratownicy, racjonalnej, geometrycznej struktury reprezentującej perspektywiczny system relacji widz–obraz. Choć reżim kartezjańskiego perspektywizmu zostaje tutaj przywołany, to znosi go jednak organiczna tkanka wizerunków, implikująca i manifestująca odmienny model myślenia o odbiorcy.

Metafotograficzny projekt Ensдорfa w sposób wyjątkowy tematyzuje percepcję odbiorcy. Angażuje kategorię nieczytelności, sytuując ją zarówno po stronie obrazowej widzialności, jak i pracy odbiorcy. To ułożenie nieczytelności w doświadczeniu widza zdobywa jeszcze bardziej radykalne znaczenie w świetle przywołanego komentarza Ensдорfa. Mowa tu o relokacji obrazu z jego autonomicznego bytu, bezpośrednio w doświadczenie widza – jego sen, obraz, który konstytuowany jest pod wpływem zewnętrznych impulsów, ale zyskuje ostateczną formę w samym doświadczeniu podmiotu. Tak pomyślane przesunięcie, które przepracowuje kategorię nieczytelności i sytuuje ją w splocie spotkania widza i obrazu, rzuca nowe światło na pojmowanie fotografii.

W ślad za lekturą *Memory Grid* kategoria nieczytelności jawi się jako istotny impuls do namysłu nad zdefiniowaniem fotograficznego przedmiotu badań, który przekraczałby sam obraz. Owo poszerzenie nie może być przy tym kierowane jedynie w stronę zewnętrznych sił konstytuujących obraz, utożsamianych w rewizjonistycznych studiach nad fotografią z pracą *apparatusa*²⁴. Fundamentalne pozostaje zwrócenie się ku złożonej

» 23 M. Ensдорf, *Memory Grid...*, s. 167.

» 24 Zaczepnięte z pism Louisa Althussera pojęcie *apparatus*, nazywane w odniesieniu do krytyki filmowej „teorią *apparatusa*”, odnosiło się do koncepcji ideologicznych aparatów (*appareils*) francuskiego filozofa. Pozostający pod wpływem psychoanalizy Zygmunta Freuda i Lacana, a także rozważań Karola Marksa, autor utożsamiał je z praktykami społecznymi, które prześlągnięte ściśle określoną ideologią, konstytuują podmiotowość jednostki. Zob: P. Murphy, *Psychoanalysis and Film Theory Part 1: A New kind of mirror*, „Kritikos”, February 2005, Vol. 2, <http://intertheory.org/psychoanalysis.htm> (21.02.2011); a także D. Łuczak, *Wizja*

pracy percepcyjnej widza, której nie da się zamknąć w jednym modelu definiowanym przez perspektywizm i wiązany z podporządkowaniem spojrzenia widza temu, co dane w obrazie fotograficznym. Aktywność widza, choć instrumentalizowana przez rewizjonistów, stawała się oczywiście przedmiotem namysłu teoretyków. Choćby wtedy, gdy Barthes pisał o trzech możliwościach pojmowania salutującego, czarnoskórego żołnierza we Francji lub w kanonicznej książce *Światło obrazu* opisywał fenomenologiczne doświadczanie fotografii²⁵. Pojawia się też wtedy, gdy – by przywołać jeszcze jeden klasyczny przykład – Walter Benjamin pisze nie tylko o utracie aury dzieła sztuki za sprawą fotografii, ale porównuje jej działanie do pocisku i kładzie nacisk na wywoływanie szoku²⁶.

W świetle powyższych uwag konieczne wydaje się zredefiniowanie fotografii jako przedmiotu badań, które – zgodnie z moją propozycją – pozwoli na wpisanie percepcji widza w jego immanentny obszar. W efekcie tak ukierunkowanego przesunięcia w centrum zainteresowania pojawia się nie tyle fotografia, ile **wizja fotograficzna**. Polskie słowo „wizja”, podobnie jak *vision* – występujące w języku angielskim, francuskim i niemieckim – swe źródło ma w łacińskim *visio* oznaczającym zarówno wzrok, widzenie, zjawisko, wyobrażenie, obiekt widziany, jak i idee. W rewizjonistycznych studiach widzenie (ang. *vision*) i to, co wizualne, zostało zdefiniowane jako artefakt społeczny i stało się podstawą analizy tekstualnych konstruktów obrazowych, a co za tym idzie: skopiecznych reżimów dyscyplinujących podmiot²⁷. Tymczasem wizja, zarówno w języku polskim, jak i angielskim, francuskim i niemieckim zawiera w sobie znacznie szerszy wachlarz znaczeń wypracowanych w biegu historii, które nie tylko zespalają widzenie i wizualność, ale pozwalają na uwzględnienie kulturowego statusu fotografii jako medium percepcji, konstytuowanego równocześnie przez podmiot, zachodzący akt percepcji i wreszcie obraz. Innymi słowy, wizja fotograficzna staje się medium percepcji w momencie spotkania podmiotu z obrazem. Widz nie jest bierny, podporządkowany dyktatowi spojrzenia konstruowanego w obrazie. Nie jest jedynie odbiorcą, ale podmiotem aktywnie przystępującym do aktu percepcji wraz z całym swoim cielesnym i intelektualnym bagażem. Akt percepcji jest zatem wchodzeniem w interakcję z obrazem, a nie sytuacją ograniczoną do stawania wobec obrazu.

W szerszej perspektywie badawczej historii sztuki i kultury wizualnej postulat ten bliski jest propozycji Hansa Beltinga. Zgodnie z tezą autora *Antropologii obrazu* pytanie o obraz musi się stać pytaniem o jego antropologiczny fundament. Pojęcie obrazu oznacza bowiem zarówno obrazy zewnętrzne, jak i obrazy wewnętrzne – endogeniczne, czyli „obrazy należące do naszego ciała”²⁸. Obraz staje się tu czymś więcej niż tylko tym, „co widziane”, a ugruntowywanie przedstawienia zachodzi jedynie w akcie percepcji.

Oprócz wskazanego już, wyrastającego z łacińskiego źródłosłowu podstawowego znaczenia, wizja oznacza również akt widzenia lub kontemplowania czegoś, co nie jest faktycznie prezentowane oku. Wizja może być zatem widokiem obecnym w umyśle podczas snu lub halucynacji, stając się obiektem mentalnej kontemplacji o wysoce wyobrażeniowym schemacie. Źródłem wizji mogą być zarówno obraz zewnętrzny, jak i ciało, umysł podmiotu. Wizja może się pojawiać w wyniku interakcji obrazu zewnętrznego i podmiotu. Jeżeli wizja fotograficzna staje się przedmiotem rozważań, to uwzględniają one zarówno badanie samego obrazu, uwarunkowań kulturowych kształtujących jego percepcję (wyobrażenia i materialnego nośnika), akt percepcji oraz podmiot percypujący. Interpretacja aktu percepcji, który jednoczy fenomen obrazowy i podmiot, nieodzownie obejmuje zarówno widzialność obrazu – konstrukcję odnoszącą się do szerokiej, nie tylko artystycznej, wizualnej tradycji obrazowania, wraz z obecnymi w niej konwencjami, motywami, symbolami et cetera, jak i wizualność obrazu – w sposób nieunikniony wymykającą się tekstualnemu ujęciu, kształtującą to, co swoiste dla fenomenu obrazowego. W tym kontekście kategoria nieczytelności musi być osadzona pomiędzy tym, co obrazowe, a odbiorcą – dokładniej: jako stan opisujący akt percepcji, stając się tym samym jedną z kategorii wspierających postulowaną wizję fotograficzną, rozumianą jako przedmiot badań, ale także badawczy *modus operandi*. Tak pomyślana rola kategorii nieczytelności nie tylko skłania do zredefiniowania fotograficznego przedmiotu badań z dzisiejszej perspektywy, ale także pozwala na dostrzeżenie historycznego negocjowania obszaru wizji fotograficznej, manifestując tym samym swoją krytyczną moc. ●

fotograficzna w kontekście..., s. 53–54.

» 25 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.

» 26 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji mechanicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, pod red. H. Orłowskiego, Poznań 1975, s. 66–105, s. 89–90.

» 27 M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London 1994, s. 435–492; *Vision and Visuality*, New York 1988. Pojęcie wizji fotograficznej szerzej omawiam w: *Wizja fotograficzna w kontekście...*, s. 20–27.

» 28 H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tłum. M. Bryl, [w:] M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009, s. 1020.