

DOROTA ŁUCZAK

---

## FOTO-OKO

WIZJA FOTOGRAFICZNA  
WOBEC OKULAROCENTRYZMU  
W SZTUCE I POŁOWY XX WIEKU



UNIVERSITAS

FOTO-OKO



Komitet redakcyjny:

**Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący),  
Małgorzata Sugiera**

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura* poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych zainteresowań badawczych.

---

DOROTA ŁUCZAK

---

FOTO-OKO

WIZJA FOTOGRAFICZNA  
WOBEC OKULAROCENTRYZMU  
W SZTUCE I POŁOWY XX WIEKU

KRAKÓW

---

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

© Copyright by Dorota Łuczak and Towarzystwo Autorów  
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2018

TAiWPN UNIVERSITAS  
ISBN 97883-242-3149-2  
e-ISBN 97883-242-3329-8

Redakcja naukowa  
*prof. dr hab. Małgorzata Sugiera*

Projekt okładki  
*Katarzyna Nalepa*

Na okładce  
kadr z filmu *Pies andaluzyjski (Un chien andalou)*, 1929,  
reż. Luis Buñuel, scenariusz Luis Buñuel, Salvador Dalí

[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)

*Pamięci Mamy*



## ROZDZIAŁ I

# Wizja fotograficzna

### I.1. WPROWADZENIE

Zaprezentowane w 2012 roku interaktywne okulary Google Glass pozwalają na uzyskiwanie pożądaných w danym momencie informacji, które wyświetlają się w polu widzenia użytkownika po wydaniu komendy. Uzbrojony w to narzędzie obserwator nie tylko może korzystać z funkcji aparatu, kamery czy nawigacji, ale w zasięgu jego percepcji pozostają także zasoby Internetu. Mobilny dostęp do wiedzy i narzędzi rejestrujących obrazy rzeczywistości nie jest niczym wyjątkowym dla obywateli zglobalizowanego świata, poszerzającego swój teren o cybernetyczne przestrzenie. Tym razem jednak oko w sposób dosłowny zostało wyposażone w niezwykłą protezę, będącą symboliczną, doskonałą technologicznie symbiozą okularo- i logocentryzmu. Oko postrzega zewnętrzną rzeczywistość przez ekran, na którym pojawiają się wywołane informacje. A zatem hegemonia oka zostaje wzmocniona przez zespolenie tego, co pojawia się w rzeczywistym polu widzenia, i tego, co stanowi *de facto* świat generowany komputerowo, czyli tak zwaną rzeczywistość rozszerzoną. Google Glass pozwalają na szersze otwarcie oczu, pełniejszy odbiór rzeczywistości i funkcjonowanie w świecie poza ograniczeniami przestrzennymi, czasowymi etc. Ale jednocześnie stać się mogą doskonałym instrumentem nadzorowania, dyscyplinowania i kształtowania świadomości i zachowań ludzkich za pomocą udostępnianych i odgórnie modelowanych treści. Jak dotąd Google Glass nie doprowadziły do społecznej rewolucji w krajach wysokorozwiniętych, można w nich jednak dostrzec potencjalnie istotne



narzędzie wzrokocentryzmu, tak jak niegdyś stało się to w przypadku fotografii.

Kiedy w 1839 roku François Arago przedstawił wynalazek Louisa Jacques'a Daguerre'a w paryskiej Akademii Nauki i Sztuk Pięknych, publiczność zapoznała się nie tylko z nową techniką obrazowania, ale też z konglomeratem mechanicznego narzędzia wzmacniającego ludzkie widzenie oraz potencjalnie pozwalającego na gromadzenie wiedzy poprzez kolekcjonowanie widoków świata. Wraz z upowszechnieniem i rozwojem fotografii, mechaniczne oko aparatu zastąpiło oko ludzkie, oglądając świat o wiele bardziej dokładnie i zwiększając tym samym możliwości poznawcze człowieka. Jak pisze Jean Louis Comolli:

Fotografia staje się zarówno powodem do dumy, jak i pieśnią pożegnalną dla oka (...). Wzbudzając zaintrygowanie i fascynację, oko mechaniczne – fotograficzny obiektyw – funkcjonuje również jako gwarant tego, że to, co widzialne, odpowiada normalnemu widzeniu<sup>1</sup>.

W słowach badacza odnoszących się do samych początków historii fotografii wybrzmiewa znamieny dla tego medium paradoks. Aparat fotograficzny zastępujący niejako ludzkie oko w istotny sposób wzmacnia wzrokocentryczne poznanie, w momencie gdy samo oko wzbudza szereg wątpliwości. Od początku XIX wieku ludzkie widzenie zaczyna być ujmowane jako subiektywne i zmienne, czego pierwsze ślady odnajdujemy w pismach Johanna Wolfganga Goethego czy Arthura Schopenhauera. Mechaniczna rejestracja widoków rzeczywistości uwypukla zwątpienie w moc poznawczą oka, przy czym staje się jednocześnie antidotum przeciw osłabieniu statusu wzroku.

Związanie fotografii z kategorią prawdy i wiarygodności pojawia się już w momencie pracy nad wynalazkiem. Znamiennym przykładem pozostają chociażby propozycje terminologiczne, w których zespolone zostają właściwości techniczne wynalazku z filozoficzną wykładnią poznania. Etymologią słowa „fotografia” jest greckie *phōtós* – światło

---

1 J.L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, tłum. A. Gwóźdź, A. Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 449–450.

i *gráphō* – pisać, *graphein* – rysować, pisać. Podobne pochodzenie pojawia się w przypadku alternatywnych określeń obecnych w pismach prekursorów: „heliografii” Nicéphore’a Niépce’a czy „fotogenicznych rysunków” Williama Foxa Talbota. Nazwy te w sposób bezpośredni nawiązywały do światłoczułości medium, opisywanej przez wspomnianych już prekursorów Niépce’a, Talbota i innych<sup>2</sup>: wszak obraz fotograficzny powstaje poprzez samoistne (pozbawione ingerencji ludzkiej ręki) działanie światłem na podłoże fotochemiczne. Tym samym fotografia wpisała się w niezwykle znaczącą dla zachodniej kultury metaforę światła, w której jest ono „figurą wiedzy tak samo jak natury, solarnym językiem poznania, który udostępnia umysłowi i zmysłom to, co niewidoczne”<sup>3</sup>. Jak podkreśla Eduardo Cadava, w metaforze światła spotyka się fotografia i filozofia: „Obie biorą swoje źródło ze światła, światła, które stwarza warunki możliwej przejrzystości, refleksji, rozważań i jasności, a zatem dla wiedzy”<sup>4</sup>. Nie przez przypadek Jacques Derrida metafizykę obecności w zachodniej tradycji filozoficznej nazywa fotologią, podkreślając status światła jako ogniska dyskursu metafizycznego<sup>5</sup>. W heliocentrycznej metafizyce obecności wzrasta znaczenie *eidos* – istoty dostępnej dla metaforycznego oka, które pojawia się jako narzędzie poznania w starożytności, dominuje w pismach Platona, Arystotelesa i ich średniowiecznej recepcji, u św. Tomasza z Akwinu, w chrześcijańskiej teologii, w nowożytnej filozofii aż do oświecenia czy w XX-wiecznej fenomenologii.

Metafizyczne poznanie, które swe źródło lokuje w świetle, spotyka się z fotograficznym dyskursem także poprzez uprzywilejowanie

---

2 Patrz np.: W.F. Talbot, *Some Account of The Art of Photogenic Drawings*, w: *Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*, red. V. Goldberg, New York 1981, s. 39; N. Niépce, za: M. Sicard, *Autonomie, automatyzmy*, w: *Art Subcognitif. V Międzynarodowe Spotkania Sztuki*, red. J. Bura, Katowice 2004, s. 110–117, cyt. s. 110.

3 E. Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, „Diacritics” 1992, vol. 22, no. 3/4, s. 84–114, cyt. s. 87.

4 Korespondencję tę podkreślał wcześniej przywołany przez Cadavę Walter Benjamin, według którego nie ma mowy o filozofii bez fotografii, wszak historia wiedzy jest historią zmienności światła. Jak pisze niemiecki filozof w *Pasażach*: wiedza pojawia się w rozbłyskach (tamże).

5 J. Derrida, *Sila i znaczenie*, w: tegoż, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

zmysłu wzroku. Wszak podstawę metafizycznego modelu wiedzy stanowi wizja, gwarantująca atemporalną, samostanowiącą się obecność, obecność wyzbytego z wszelkiego – czasowego i przestrzennego – kontekstu obiektu widzenia<sup>6</sup>. Jak pisze Hannah Arendt:

Wzrok stał się podstawową metaforą filozoficzną – a wraz ze wzrokiem naoczność stała się ideałem prawdziwości – nie ze względu na jakieś szczególne uprzywilejowanie wzroku wśród zmysłów, lecz dlatego, że bardzo wcześnie narodziła się idea tożsamości filozoficznego pytania o znaczenie z naukowym poszukiwaniem poznania. (...) Wiedzę zdobywa się przez poszukiwanie tego, co przywykliśmy nazywać prawdą, a najwyższą ostateczną formą prawdy poznania jest istotnie naoczność<sup>7</sup>.

W narodzonym z metafizyki światła okularocentrycznym modelu poznania<sup>8</sup> – by użyć pojęcia spopularyzowanego przez Martina Jaya – osadza się fotografia. W ten sposób sztuczne, mechaniczne oko aparatu fotograficznego zyskuje autorytet wiarygodnego poznania, który jest jednocześnie wzmacniany poprzez zaprzęgnięcie fotografii do budowy różnorodnych systemów wiedzy. Z biegiem historii fotografia służy klasyfikacji i archiwizacji, staje się narzędziem frenologii, kryminalistyki, psychiatrii, etnologii oraz wielu innych obszarów naukowych, paronaukowych i pseudonaukowych. Wykorzystywana w różnorodnych praktykach społecznych uwikłanych ideologicznie pozostaje jednym z najbardziej perswazyjnych narzędzi wzrokocentryzmu.

Światło dające początek paradygmatowi prawdy i obiektywizmu fotografii wzmacnia wiarygodność medium równocześnie dzięki dzieństwu metafizycznej tradycji, ale także jako przedmiot naukowych dociekań. Walter Benjamin zwracał uwagę na to, że za sprawą Johannaesa

---

6 Patrz: J. McCumber, *Derrida and the Closure of Vision*, w: *Modernity and the Hegemony of Vision*, red. D.M. Levin, Berkeley, Los Angeles, London 1993, s. 234–251.

7 H. Arendt, *Filozofia i metafora*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, „Teksty: teoria, literatura, krytyka, interpretacja” 1979, nr 5 (47), s. 167–187, cyt. s. 184.

8 Nawiązuję w tym miejscu do kanonicznego opracowania Martina Jaya *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley, Los Angeles, London 1994), do którego wielokrotnie będę się odnosić w niniejszej rozprawie. W pracy będę używała zamiennie pojęć: „wzrokocentryzm” i „okularocentryzm” (ang. *ocularcentrism*).

Keplera i Mikołaja Kopernika pojawił się wyjątkowy związek pomiędzy optyką i uniwersum<sup>9</sup>, który obecny jest również w dyskursie prekursorów fotografii. Z całą pewnością znali oni rozważania Isaaca Newtona na temat „aktywnych sił” natury, poprzedzające rozpowszechnienie się teorii światła. Jako jeden z pierwszych spośród naukowców wykorzystujących fotografię i eksperymentujących z nią odnosił się do nich przyjaciel Talbota, John Herschel<sup>10</sup>. Przy czym sam Talbot pisał jednocześnie o mocy promieni słonecznych rejestrujących „fotogeniczny rysunek”, co nieodzownie konotowało boską kreację i eliminację ludzkiego działania<sup>11</sup>. Niepozbawione teologicznego zabarwienia rozważania naukowe w połowie XIX wieku zatracą swoje ontologiczne uprzywilejowanie wraz z rozwojem badań nad polem elektromagnetycznym (prowadzonych przez Michaela Faradaya, Jamesa Clerka Maxwella), które dostarczały naukowe dowody na siłę sprawczą natury<sup>12</sup>. W tym momencie status fotografii będzie wzmacniany przez założenia pozytywizmu, przede wszystkim zaś mechaniczną koncepcję zjawisk Auguste’a Comte’a. Zgodnie z założeniem autora *Wykładni filozofii pozytywnej* (1830–1842) zjawiska mogą zostać poznane jedynie poprzez obserwację. Jak słusznie podkreśla Geoffrey Batchen, pozytywizm dominujący w nauce od połowy XIX wieku odmieni fotografię i ukształtuje jej status jako narzędzia obserwacji<sup>13</sup>. Morfologia społecznego i kulturowego statusu fotografii ma zatem zarówno wymiar metafizyczny, jak i pozytywistyczny, a fakt ten czyni z niej doskonale narzędzie wrokoocentryzmu. Fotografia jest dzieckiem nowoczesności, którą charakteryzuje

nie tylko zdominowanie przez widzenie i paradygmat wiedzy, prawdy i rzeczywistości generowanej przez widzenie, opartej na widzeniu i lokującej widzenie w samym centrum, ale także, w przeciwieństwie do wcześniejszych

---

9 S. McQuire, *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, London, New Delhi 1998, s. 29, patrz rozdział: *Writing with light* (s. 27–32).

10 G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts, London 1999, s. 154.

11 S. McQuire, *Visions of Modernity...*, dz. cyt., s. 29–31.

12 Tamże, s. 137–157; J. Cray, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts, London 1996, s. 86–88.

13 G. Batchen, *Burning with Desire...*, dz. cyt., s. 137.

okresów w historii, okularocentryzm w wyjątkowy, nowoczesny sposób (...) i ze swoistymi nowoczesnymi warunkami widzenia<sup>14</sup>.

Te warunki konstytuują „ramowanie, reifikowanie i poddawanie totalizacji”, jak słusznie podkreśla David Michael Levin w analizie nowoczesnego wzrokocentryzmu w filozoficznym dyskursie. Niewątpliwie optyka aparatu pozwala na zinstrumentalizowanie widzenia, które staje się narzędziem wspierającym hegemonię socjokulturowego paradygmatu<sup>15</sup>.

Domniemaną niewinność oka aparatu obrali jako przedmiot demaskacji autorzy krytycznych studiów i refleksji wymierzonych we wzrokocentryzm na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Przedstawiali oni fotografię jako wehikuł ideologii i władzy, funkcjonujący pod maską neutralności. Tym samym aparat fotograficzny utożsamiono z aparatem ideologicznym, z narzędziem władzy widzenia, władzy nadzoru i dyscyplinowania. Istotne stało się odejście od alchemicznego pojmowania fotografii, namysłu nad jej magiczną „emanacją”, jak podkreślał między innymi John Tagg, konieczne zaś rozpatrywanie funkcjonowania zdjęć w historycznym kontekście, uwzględniającym społeczne i kulturowe uwarunkowania praktyki fotografowania, eksponowania i zarządzania fotograficznymi obrazami<sup>16</sup>. Kluczowym problemem badacze uczynili zatem pozycję fotografii w „politycznej ekonomii prawdy”, którą Michel Foucault nazwał „reżimem prawdy”<sup>17</sup>. Pytanie o istotę medium zastąpiło inne, które między innymi sformułował w 1978 roku Allan Sekula: w jaki sposób fotografia przyczyniła się do „rozwoju spektaklu, wzrokowej ekscytacji, wojeryzmu, grozy, zawiści i nostalgii...”<sup>18</sup>. Istotne stały się praktyki społeczne, postawy

---

14 D.M. Levin, *Keeping Foucault and Derrida in Sight: Panopticism and the Politics of Subversion*, w: *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, red. D.M. Levin, Cambridge, Massachusetts, London, England 1997, s. 397–465, cyt. s. 400.

15 Tamże.

16 J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London 1988, zwłaszcza: *Introduction*, s. 1–33, s. 1–3.

17 Tamże, s. 94.

18 A. Sekula, *Demontaż modernizmu, ponowne odkrycie dokumentu (notatki o polityce reprezentacji)*, tłum. K. Pijarski, w: tegoż, *Społeczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, Warszawa 2010, s. 39–69, cyt. s. 48.

czy relacje regulowane lub wzmacniane przez obecność fotografii w rozmaitych sferach ludzkiej aktywności – od naukowej do intymnej.

Niniejsza książka powstała w wyniku analizy wyjątkowej roli fotografii we wzrokocentrycznym systemie wiedzy kultury zachodniej, ale także rewizjonistycznych studiów nad fotografią. Rozpoczęta cztery dekady temu antyformalistyczna i antywzrokocentryczna krytyka miała na celu doprowadzenie do obnażenia społecznych i kulturowych funkcji fotografii, a także odejście od jej esencjonalistycznego definiowania. W efekcie rewizjonistyczne studia skoncentrowały swoją uwagę na opresyjnych funkcjach fotografii. Rozpatrywano ją w kontekście wzrokocentryzmu jako obszar działania rozmaitych sił zewnętrznych (zwłaszcza ideologicznych i politycznych), demystyfikując tym samym pozorny obiektywizm, neutralność i transparentność obrazu fotograficznego. W efekcie jednak zdemaskowane sposoby użycia fotografii zaczęły być postrzegane jako definiujące jej immanentnie opresyjny status w społeczeństwie. Mowa tu na przykład o ustanawianiu wojerystycznego stosunku do świata, o którym pisała chociażby Susan Sontag<sup>19</sup>. Innymi słowy, rewizjonistyczna krytyka oparta na niezwykle istotnym obnażeniu fotografii jako narzędzia wzrokocentryzmu jednocześnie otwierała ryzykowną drogę ku schematycznym i jednolitym analizom fotograficznych obrazów.

Fotografia jako narzędzie podtrzymujące hegemonię oka dopomina się jednak o kolejne krytyczne głosy, wymaga historycznego ujęcia, które uwzględni jej zmieniający się status epistemologiczny. Oznacza to, że postawiony przeze mnie problem roli fotografii we wzrokocentryzmie rozpatruję w sytuacji chwilowego zawieszenia konieczności odszyfrowywania i demaskowania sił władzy i ideologii przenikających praktyki fotograficzne. W zamian stawiam pytanie o epistemologiczne warunki kształtujące status fotografii, dokładniej zaś jej różnorodnych modeli. W tym celu proponuję, żeby przyjąć pojęcie wizji fotograficznej, będące jednocześnie przedmiotem badań i pełniące funkcję *modus operandi* w tych badaniach. Pojęcie to pozwala na przedstawienie fotografii jako obrazowej konstrukcji, ale jednocześnie jako medium, które w stopniu wyjątkowym wzmacnia wiarę odbiorcy w wyjątkowy związek obrazu

---

19 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 31.

z rzeczywistością i szeroko pojmowaną kategorią prawdy. Przy czym wizja fotograficzna nierozzerwalnie wiąże w sobie obraz fotograficzny i percepcję odbiorcy, zacierając wyraźną granicę pomiędzy nimi. Należy podkreślić, że wizja fotograficzna, podobnie jak wspomniane już studia rewizjonistyczne, daleka jest od obecnego w formalistycznych studiach pojęcia „widzenia fotograficznego”, ograniczanego do formalnej i technicznej analizy fotografii i zasadzającego się na esencjalistycznym ujęciu medium. W zamian pozwala mi na podkreślenie historycznej zmienności epistemologicznego statusu fotografii oraz modeli percepcji.

U podstaw założenia o konieczności badania epistemologicznych modeli wizji fotograficznych leży fakt, iż powszechnie znany paradygmat fotografii jako obrazu wiarygodnego, neutralnego i wiernego zewnętrznej rzeczywistości został dyskursywnie narzucony. Innymi słowy ustanowiony na drodze teoretycznych rozważań prekursorów wynalazku i jego pierwszych użytkowników z jednej strony, z drugiej zaś poprzez rozwijające się praktyki użytkowania fotografii w II połowie XIX wieku. Przy czym wątpliwości dotyczące tak sformułowanego paradygmatu i jego krytyka pojawiają się na długo przed studiami rewizjonistycznymi, już w momencie przedstawienia nowego technicznego osiągnięcia. W XIX wieku wybrzmiewały niezwykle subtelnie i odrzucane były przez najważniejszych fotografów na margines rozwijających się praktyk. Dyskurs wokół fotografii wydawał się zamknięty na zmiany, jakie zachodziły w XIX-wiecznej epistemologii i definicji statusu obserwatora, który podlegał teraz subiektywizacji i ucieleśnieniu<sup>20</sup>. Fotografia sytuowała się na przeciwnym, kartezyjskim biegunie i wzmacniała stary porządek poznania. Pierwsza znacząca recepcja epistemologicznych przeobrażeń pojawia się pod wpływem wspierających ją naukowych badań z zakresu fizjologii widzenia. Jej wyjątkowym przykładem pozostaje teoretyczna wykładnia naturalizmu Henry’ego Petera Emersona, przedstawiona po raz pierwszy w publikacji *Naturalistic Photography for Students of Art* w 1889 roku i zdyskredytowana przez samego autora jedenaście lat później<sup>21</sup>.

20 Patrz: J. Crary, *Techniques of the Observer...*, dz. cyt.

21 Patrz: D.R. Nickel, *Peter Henry Emerson: The Mechanics of Seeing*, w: *The Meaning of Photography*, red. R. Kelsey, B. Stimson, London 2008, s. 59–75.

Angielski fotograf postulował dostosowanie widzialności uchwyconej w obrazie fotograficznym do obrazu powstającego na siatkówce oka. Podążając za badaniami niemieckiego psychofizjologa Hermanna von Helmholtza, Emerson wskazywał konieczność uwzględnienia nieostrości w wybranych obszarach pola obrazowego fotografii, które odpowiadałyby rozmyciu pojawiającemu się w widzeniu peryferyjnym oka. Jeżeli fotografia miała reprezentować to, co zobaczone, to zarejestrowany sposób widzenia miał nie tylko być bliski pracy ludzkiego oka, ale również procesowi widzenia, który zostaje uczasowiony i jest determinowany cielesnością obserwatora. Teoretyczny postulat w konfrontacji z praktyką okazał się jednak utopijną propozycją.

Do odejścia od kartezjańskiego modelu ujmowania wizji fotograficznej, zgodnie z którym fotografia jest obrazem zewnętrznej wobec podmiotu rzeczywistości i widzianej w sposób niezależny od podmiotu, doszło wraz z modernistycznym postulatem eksploatacji właściwości medium. Mowa tu jest zarówno o eksperymentach z materiałem światłoczułym, jak i o badaniu społecznego i kulturowego oddziaływania fotografii czy jej funkcjonowania w służbie ideologii. Przemiany obecne w tzw. modernistycznej formacji fotograficznej, która kształtowała się w środowisku europejskiej awangardy, korespondują z szerszą transformacją statusu podmiotu, dokonującą się między innymi na podwalinach Nietzscheańskiego perspektywizmu, Bergsonowskiej reinkorporalizacji podmiotu myślącego czy ukierunkowania badań i refleksji na psychologiczną analizę sił kształtujących podmiot<sup>22</sup>. Ślady tych przeobrażeń pojawiają się w omawianych przeze mnie projektach fotograficznych, współkształtując model wizji fotograficznej osadzonej w nowoczesności i zgodnej z jej ambicją budowania nowego świata, nowego człowieka i nowych doświadczeń. W tym kontekście należy ułokować trzy europejskie zjawiska: fotodynamizm, Nowe widzenie<sup>23</sup> i fotografię powstającą w kręgu surrealizmu. Przedmiotem osobnej analizy uczyniłam także twórczość Edwarda Westona, najważniejszego

---

22 M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, w: *Odkrywanie modernizmu*, tłum. J. Przeźmiński, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 318.

23 Nazwa „Nowe widzenie” jest tłumaczeniem niemieckiego *Das Neue Sehen*, które stosuję w całej rozprawie. W polskiej literaturze pojawia się również termin „Nowa wizja”, która wynika z błędnego odniesienia do angielskiego *New Vision*.



przedstawiciela amerykańskiego formalizmu. We wszystkich tych praktykach pojawia się namysł nad statusem wizji fotograficznej. Fotografia staje się w nich nie tyle biernym narzędziem, ile medium percepcji, którego funkcja wzmacniania wzroku w procesie poznania nie jest oczywista, a z całą pewnością nie pozwala się ująć w jeden okularocentryczny porządek.

Fotograficzny dyskurs w I połowie XX wieku cechuje wyjątkowe zainteresowanie samym procesem widzenia, jego historycznym rozumieniem, determinowanym kulturowymi i społecznymi warunkami. W okresie tym artyści, fotografowie, teoretycy i krytycy angażują się w metafotograficzną dyskusję osadzoną w paradygmacie wzroko-centryzmu. Oznacza to, że z widzenia i statusu wizji fotograficznej czynią oni temat werbalnych i obrazowych wypowiedzi. Projekty te pojawiają się jako krytyczne (co nie oznacza negujące) głosy wobec nowoczesnego urzeczowienia i instrumentalizacji widzenia przez aparat fotograficzny, który służy budowaniu totalizujących wizji świata. W ramach tak zarysowanych rozważań nie mieści się piktorializm skupiony na relacji fotografii z malarstwem i sytuujący się na przeciwstawnym do modernistycznego biegunie<sup>24</sup>. Mniej znaczącą rolę odgrywają również zjawiska pojawiające się po drugiej wojnie światowej, takie jak niemiecka fotografia subiektywna czy środowisko amerykańskich uczniów László Moholy-Nagya i innych, w kręgu których obecna jest recepcja przedwojennych eksperymentów, przy czym pozostaje ona ograniczona do formalnych zabiegów. Istotną dla tradycji okularocentryzmu zmianę przyniesie dopiero postmodernistyczny zwrot pod koniec lat 70., kiedy to artyści postawią pytania o to, jaką wizję świata i społeczeństwa funduje nam obraz fotograficzny (i nie tylko fotograficzny) oraz jakie społeczne i kulturowe mechanizmy wpłynęły na wyjątkową rolę i moc fotografii w budowaniu naszego wyobrażenia o świecie.

Rdzeń książki tworzą cztery części: *Wizja oka ucieleśnionego*, *Wizja oka uzbrojonego*, *Wizja oka rozprutego* i *Wizja oka dotykającego*.

---

24 Piktorialiści rozpatrywali widzenie jedynie w odniesieniu do widzenia malarzkiego (pracy malarza), a ich celem pozostawało nie tyle badanie fotografii, co możliwości upodobnienia medium światłoczułego do malarstwa. Przedstawiciele fotograficznego modernizmu negowali praktykę piktorialistów, której rozwój w Europie i Stanach Zjednoczonych przypadł na okres 1890–1914.

Ich tytuły podkreślają zarówno kluczowy dla niniejszych rozważań status pojęcia wizji (fotograficznej), jak też przypominają, że fotografia jako obraz zawsze jest skazana na odbiór wizualny, nawet jeżeli wykracza poza jego ramy. Każda z wymienionych części została poświęcona innemu zjawisku: fotodynamizmowi, Nowemu widzeniu, fotografii surrealistycznej i westonizmowi. Układ analiz zachowuje zatem historyczny, linearny porządek, zaś poszczególne rozdziały tworzą rodzaj interpretacyjnej konstelacji, nawiązują do siebie poprzez powracające problemy, inspiracje etc. Zaproponowany porządek pozwala na dogłębną analizę danego zjawiska historycznego i odniesienie go do szerokiego kontekstu, przy zachowaniu pewnej dyscypliny wywodu. W tym klasycznym układzie pojawia się antywzrokocentryzm wizji fotograficznej jako idea mająca swój awangardowy początek w fotodynamizmie i powracająca w surrealizmie. W obu praktykach obecne są znamiona antywzrokocentryzmu, które Jay określa poprzez: decentralizację perspektywy, rekorporalizację podmiotu myślącego i rewaloryzację czasu w stosunku do przestrzeni<sup>25</sup>. Alternatywne modele Nowego widzenia i westonizmu prezentowane są przeze mnie jako z jednej strony podtrzymujące hegemonię oka, z drugiej zaś jako prezentujące odmienny status wizji fotograficznej od XIX-wiecznego i wymagające uważnej krytyki. Reasumując, historyczny układ omawianego materiału pozwala na ukazanie anty- i wzrokocentryzmu nie tyle jako radykalnej zmiany, ale jako równoległe istniejących modeli, nierzadko przenikających się, czego najbardziej wyrazistym przykładem pozostaje przedstawiona przeze mnie analiza fotografii Westona. Jednocześnie w każdej z części podejmuję krytykę okularocentryzmu w odmienny sposób, poprzez reinterpretację zjawiska (*Wizja oka ucieleśnionego*), szersze omówienie epistemologicznych podwalin i w konsekwencji wypracowanego modelu wizji przez fotografów, krytyków i teoretyków (*Wizja oka uzbrojonego*), wskazanie alternatywnych do tekstualnego sposobów ujęcia (anty)wzrokocentryzmu (*Wizja oka rozprutego*) czy obnażenie ograniczeń nakładanych przez samych badaczy (*Wizja oka dotykającego*).

W *Wizji oka ucieleśnionego* omawiam projekt kinestetycznej wizji fotograficznej, wyrastający na podwalinach bergsonowskiego ucieleśnienia

---

25 M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku...*, dz. cyt.

podmiotu. W interpretacji wizji fotodynamicznej Antona Giulia Bragglii punktem wyjścia stają się – nieobecne w literaturze przedmiotu – intensywne analizy poszczególnych fotografii, które pozwalają na uzgodnienie modelu ich percepcji; a następnie na zakorzenienie go w kontekście naukowych i filozoficznych przemian oraz pokrewnych obrazowych widzialności obecnych przede wszystkim w praktykach fotografujących spirytystów. Antywzrokocentryczny potencjał tych zdjęć ujawniają analizy wizualności obrazów, które uczestniczą w szerszych przemianach epistemologicznych. Fotodynamizm postrzegany przez badaczy jako zjawisko reprezentatywne dla utożsamienia fotografii z instrumentem wzrokocentryzmu i możliwościami przekraczania ograniczeń oka w przedstawionym przeze mnie ujęciu wymyka się służebnej funkcji i manifestuje antywzrokocentryczny porządek.

*Wizja oka uzbrojonego* jest wizją protetycznego boga, budowaną przez dyskurs i praktykę Nowego widzenia. Reprezentowana przez Nowe widzenie hegemonia oka skłania jednak do pytania o pracę tego oka i przemianę z oka biernego w oko konstytuujące nowoczesną wizję świata na podwalinach Nietzscheańskiego perspektywizmu. Odpowiadając na to pytanie, określiłam szerszą problematykę protezy, w tym przypadku protezy oka, jej rozmaitych modeli oraz roli w tradycji wzrokocentryzmu, która zgodnie z moją interpretacją zostaje sprowadzona do funkcji katalizatora. Katalizatorem nazywam przy tym zarówno prowokujący do tworzenia nowych wizualności aparat, jak i sam obraz fotograficzny, fundujący przeżycie benjaminowskiego szoku, a co za tym idzie konstytuujący nowoczesną podmiotowość. Po pierwsze, tak określony status mechanicznej protezy oka w Nowym widzeniu skłania do dalszej interpretacji statusu fotografa – benjaminowskiego alegoryka, budującego nową wizję świata. Po drugie zaś, wizja fotograficzna nie jest tutaj ujmowana – jak chcą badacze – jako widok odkrywający rzeczywistość, ale tworzący rzeczywistość. Zasygnalizowane spektrum zagadnień pozwala mi na postawienie najważniejszej tezy w ostatnim rozdziale *Wizji oka uzbrojonego*, zgodnie z którą wizja budująca obraz świata w Nowym widzeniu ma wymiar astronomiczny. W tym przypadku alternatywny model wizji fotograficznej przedstawiony zostaje nie tylko poprzez pojedyncze zdjęcia, ale przede wszystkim poprzez tworzony przez fotografie układ konstelacji.

Zastępuje on jednolite, homogeniczne wyobrażenie świata i w sposób symboliczny pojawił się na wystawie *Film und Foto* w 1929 roku.

W czwartej części rozprawy, zatytułowanej *Wizja oka rozprutego*, tropienie antywzrokocentrycznego impulsu, ujawniającego się w fotografii powstającej w środowisku surrealistycznym, nieodzownie zostaje osadzone w kontekście znanych już badań. Fotografia surrealistyczna stała się bowiem jednym z przedmiotów antywzrokocentrycznego śledztwa Rosalind Krauss; zaś studia nad emblematycznym gestem rozcięcia oka w literaturze kręgu surrealistów szeroko omawia chociażby Tomasz Swoboda<sup>26</sup>. W ścisłym nawiązaniu do pracy wspomnianych autorów, a także podejmując dyskusję z tezami amerykańskiej historyczki sztuki, przedstawiam nieco odmienną drogę poszukiwań surrealistycznego antywzrokocentryzmu w polu fotografii. Bardziej niż metarefleksja nad statusem reprezentacji, interpretowana przez Krauss przez pryzmat semiotyki, interesuje mnie – co kilkakrotnie już podkreślałam – widz i praca jego percepcji, która przerywa wzrokocentryczną dominację. Model wizji fotograficznej definiuję przy tym poprzez zewnętrzny w stosunku do historycznego dyskursu Jungowski mechanizm aktywnej imaginacji. Istotne staje się dla mnie zdefiniowanie aktywnej imaginacji jako percepcyjnego doświadczenia podmiotu opartego na konglomeracie tego, co obrazowe – zapamiętane, zobaczone, ale także wyobrażone. Zgodnie z wykładnią Junga, aktywna imaginacja niesie w sobie obietnicę wywołania wstrząsu świadomości. Podobnie surrealistyczna wizja fotograficzna pozbawia widza uprzywilejowanej, centralnej i wszechogarniającej pozycji, zaburzając linearny proces odbioru. W zamian prowokuje odbiorcę, skłania go do aktywności, by w konsekwencji doprowadzić go do wyzwolenia z kajdan konwencji i przyzwyczajęń percepcyjnych (obrazowych i kulturowych), a co za tym idzie z ograniczeń narzucanych mu przez społeczne struktury czy systemy wiedzy. Rewolucyjny wymiar wizji upatruję również w korespondencji pomiędzy surrealizmem i okultyzmem, zwłaszcza zaś

---

26 Patrz: R. Krauss, *Fotograficzne warunki surrealizmu*, tłum. M. Szuba, w: tejże, *Oryginalność, awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 93–123; tejże, *Corpus Delicti*, „October” 1985, vol. 33, s. 31–72; tejże, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts, London 1996; T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Gdańsk 2010.

w związanych z okultyzmem praktykach fotograficznych. Odejście od wzrokocentryzmu staje się czytelne w analizach zdjęć Maurice'a Tabarda, które redefiniują klasyczne miejsce bezcielesnego i unieruchomionego widza, czy w anamorficznych zabawach André Kertésza. Status surrealistycznej wizji omawiam dokładniej w zawieszeniu pomiędzy Bretonowskim i Bataille'owskim biegunem surrealizmu oraz szerzej manifestowaną degradacją bezcielesnego oka.

Przedmiotem ostatniej, piątej części zatytułowanej *Wizja oka dotykającego* jest amerykański formalizm reprezentowany przez Edwarda Westona, zwłaszcza zaś jego martwe natury przedstawiające papryki. W pierwszym rozdziale nakreślam relację pomiędzy nowym nurtem na scenie amerykańskiej a zwrotem w fotografii europejskiej. W tym kontekście fotografia ta jawi się jako z gruntu odmienna, niezaangażowana w szeroki projekt modernizacji percepcji, społeczeństwa i rzeczywistości. Poprzez wprowadzenie pojęcia „trzeciego oka” omawiam charakterystyczny dla całego formalizmu model poznania, w który wpisana została obietnica dotknięcia uniwersum i który konstytuuje metafizyczny wymiar wizji fotograficznej. Tak zarysowany monolityczny model wizji fotograficznej następnie podważam, ujawniając ukryte w Westonowskim projekcie neodparte pragnienie dotyku. Zgodnie z przedstawioną interpretacją, opartą zarówno na baczным oglądzie obrazu, jak i analizie recepcji tych zdjęć, wskazują na cielesny wymiar fotograficznych wizji Westona, a także na ich wizualne pokrewieństwo z reprodukcjami rzeźbiarskich obiektów, czy nawet na cechy pojawiające się podczas ich percepcji pokrewne tym, które są znamienne dla odbioru samych rzeźb. Ukazanie w *Wizji oka dotykającego* taktylnego wymiaru odbioru prac Westona spełnia podwójne zadanie. Po pierwsze, pozwala na wyróżnienie modelu wizji fotograficznej okularocentrycznego do tego stopnia, iż oko (trzecie oko) przejmuje tutaj możliwości zmysłu dotyku. A zatem dotyk nie rozbraja dominacji oka, ale uzbraja je w pewność, którą Kartezjusz przypisywał właśnie dotykowi. Po drugie, staje się przyczynkiem do obnażenia badawczego dyskursu, prześląkniętego wzrokocentrycznym paradygmatem. Mowa tu o postawie bezpośrednio wzmocniającej paradygmaty okularocentryzmu, ale także o współczesnych rewizjonistycznych badaniach, które nie dopuszczają do głosu aspektów wykraczających poza wypracowane narzędzia

antywzrokocentrycznej walki. Omówienie *Skrywanej haptyczności wizji fotograficznej*, by przywołać tytuł jednego z rozdziałów tej części, pozwala na wyraźne podkreślenie potrzeby rewizji zarówno materiału historycznego, jak i konieczność wyjścia poza dominujące kryteria krytyki wzrokocentryzmu, odkrycia tego, co nadal jest skrywane.

Należy podkreślić, że bezpośrednim przedmiotem dokonywanych przeze mnie analiz stały się wybrane fotografie, reprezentatywne dla danego zjawiska, a także projekty wystaw czy publikacje, teoria i krytyka fotografii oraz sztuki. Przywoływane przeze mnie zdjęcia były wykonywane przez artystów, ale także były zapożyczane z prasy i innych popularnych źródeł. Mówić tutaj należy zatem o fotografii w polu zainteresowania artystów, czego świetnym przykładem pozostaje koncepcja przywołanej już stuttgartarckiej wystawy *Film und Foto*, omówionej przeze mnie dokładniej w rozdziale zatytułowanym *Konstelacje*. Na tej będącej międzynarodowym manifestem nowych kierunków fotografii ekspozycji, w tym Nowego widzenia, surrealistycznych realizacji czy Westonowskiego formalizmu, projekty eksperymentalne zestawione zostały ze zdjęciami naukowymi i komercyjnymi, ale także z tymi powstającymi w wyniku praktyk okultystycznych. Tym samym podważono wówczas wyraźny podział na fotografię użytkową i artystyczną. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż niemożliwym jest mówienie o fotografii awangardowej bez odniesienia do fotografii naukowej czy fotografii w praktykach okultystycznych.

Przygotowana książka została zogniskowana wokół dwóch przenikających się zagadnień: fotografii jako narzędzia wzrokocentryzmu oraz modernistycznych praktyk fotograficznych w drugiej, trzeciej i początku czwartej dekady XX wieku. Moim celem stało się ukazanie złożoności oraz różnorodności relacji pomiędzy okularocentryzmem i praktykami fotograficznymi w polu sztuki, w ramach których teoretyzowano i redefiniowano funkcje fotografii. Stawiam tezę, że model percepcji wpisany w fotografię modernistyczną w omawianym okresie nie jest bezwzględnie podporządkowany oku. Tym samym moje zadanie polegało nie tylko na zrewidowaniu interpretacji materiału historycznego, ale także, a może przede wszystkim, na obnażeniu pewnego schematyzmu, który – jak staram się pokazać w rozdziale

*Fotografia pod ostrzem noża* – charakteryzuje krytyczne badania ujmujące fotografię jako instrument wzrokocentryzmu, rozwijające się od lat 70. XX wieku. Fotografia często podporządkowana w codziennych praktykach rozmaitym aparatom władzy może być również medium wyzwalającym spod hegemonii oka, zwłaszcza jeżeli staje się narzędziem artystycznych praktyk. Krytyka społecznej i kulturowej funkcji fotografii we wzrokocentrycznej kulturze obecna jest w obszarze sztuki przynajmniej od przełomu lat 70. i 80. Mowa tu przede wszystkim o postmodernistycznym zwrocie w fotografii, manifestującym się chociażby w twórczości takich artystów jak Troy Brauntuch, Sherrie Levine czy Cindy Sherman i teoretyzowanym między innymi przez Douglasa Crimpa. Analizy wymagają jednak również zjawiska historyczne. Dla ukazania historycznych zjawisk fotograficznych osłabiających dominację wzroku konieczne jest ich osadzenie w szerszych – naukowych i filozoficznych – warunkach epistemologicznych, a nawet metafizycznych. Badanie historycznego dyskursu filozoficznego i naukowego nie byłoby jednak wystarczające w przypadku interpretacji obrazów fotograficznych, których nie możemy ograniczać do tekstualnego kontekstu, zaszyfrowanego w wizualnym języku. Nieredukowalne pozostaje bowiem pytanie zadane niegdyś przez W.J.T. Mitchella: „Czego chcą obrazy?”. Innymi słowy, konieczne pozostaje ujawnianie znaczeń pojawiających się w efekcie procesu percepcji obrazu. Analiza statusu fotografii w okularocentryzmie musi uwzględniać zarówno kontekst zewnętrzny wobec obrazu – historyczny – oraz interpretację skupioną nie tylko na samej fotografii, jej wizualności, ale także pracy dokonywanej przez odbiorcę w procesie jej percepcji. Wszystkie te elementy są konstytutywne dla proponowanej przeze mnie kategorii wizji fotograficznej, opisującej zarówno przedmiot badań – status fotografii w okularocentryzmie, jak i wyznaczającej *modus operandi* przeprowadzonych przeze mnie badań.

## I.2. WIZJA FOTOGRAFICZNA JAKO BADAWCZY *MODUS OPERANDI*

W 1991 roku Jonathan Crary w książce *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna* krytykował kierunek rozwoju badań nad kulturą wizualną. Zbyt często „widzenie” zostaje w nich bowiem sprowadzone do pojęcia autonomicznego i autotelicznego, czego efektem są uproszczenia, schematyzm i powtarzalność wniosków<sup>27</sup>. Poświęcając swoją rozprawę tytułowej uwadze i stanowi zawieszenia percepcji na przełomie XIX i XX wieku, autor deklaruował we wstępie, że temat ten wykracza poza zagadnienie „spojrzenia, wzroku i podmiotu ograniczonego do roli widza”<sup>28</sup>, a tym samym wyswobadza się ze wzrokocentrycznego dyskursu. Ponad dziesięć lat później James Elkins w propedeutycznym eseju pod znamienym tytułem *The End of the Theory of the Gaze* diagnozował, że studia zogniskowane wokół problemu spojrzenia utknęły w martwym punkcie. Nie uwzględniają złożoności i wyrafinowanego charakteru skomplikowanych wewnętrznych relacji dzieł sztuki oraz – co nie mniej istotne – cechują przede wszystkim zachodnią, postrenesansową sztukę<sup>29</sup>.

Sygnalizowana powyżej krytyka studiów skupionych przede wszystkim na zachodnim reżimie i metodach dyscyplinowania oka powinna stać się przedmiotem namysłu również badaczy zajmujących się fotografią. W tym obszarze analogia pomiędzy okiem i kamerą, widzeniem i obrazem fotograficznym jest obecna od początku historii fotografii, przez co wydaje się immanentna dla istoty medium światłoczułego. Możemy wręcz powiedzieć, że na przestrzeni całej historii dyskurs fotograficzny – teoretyczny, krytyczny, naukowy czy też popularny – ogniskuje się wokół wzrokocentrycznych paradygmatów. Pomimo że w badaniach nad fotografią obserwujemy od kilku lat zupełnie nowy obszar zainteresowania, związany ze zwrotem ku materialności

---

<sup>27</sup> J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009, s. 15.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> J. Elkins, *The End of the Theory of the Gaze* (2002–2009), tekst został opublikowany na stronie [http://www.jameselkins.com/?option=com\\_content&view=article&id=217:end-of-the-theory-of-the-gaze&catid=4:works-in-progress&Itemid=11](http://www.jameselkins.com/?option=com_content&view=article&id=217:end-of-the-theory-of-the-gaze&catid=4:works-in-progress&Itemid=11) (dostęp: 10.08.2014).



i przedmiotowości, rozpoczęty przez Goeffreya Batchena i Elizabeth Edwards, to jednak studia nad wizualnością nadal dominują. Mieści się w nich również niniejsza książka. Tytułowe pojęcie wizji fotograficznej ma jednak prowadzić do zejścia z utartych dróg krytyki i rozbrajania hegemonii oka, do rewizji fotografii jako narzędzia okularocentryzmu.

Wizja fotograficzna rozumiana jako pojęcie badawcze, kategoria wyznaczająca ramy przedmiotu badań, ale także określająca perspektywę badawczą, niezaprzeczalnie wyrasta z wzrokocentrycznego dyskursu oraz pozostaje w ścisłym związku z pojęciami wpisanymi w badania nad zachodnią kulturą wizualną (np. spojrzenie, aparaty ideologiczne, proteza, wojeryzm). Jednocześnie sytuuje się jednak w krytycznym dystansie do nich. Mowa tu nie tylko o wielokrotnie dyskredytowanym modernistycznym ujęciu esencjalistycznie pojmowanej istoty medium i „fotograficznego widzenia” czy utożsamieniu obrazu ze spojrzeniem fotografa, które poddawane jest formalnej klasyfikacji między innymi w kanonicznych opracowaniach Helmuta Gernsheima, a w sposób najbardziej systematyczny zostało rozpropagowane przez Johna Szarkowskiego w słynnym tekście opublikowanym w katalogu wydanym po wystawie *Photographer's Eye*<sup>30</sup>. Pożądane w moim przekonaniu staje się również wyjście poza definiowanie „postrzegania fotograficznego”, jak robi to między innymi Sontag, jako opresyjnego oraz jednoznacznie władczego<sup>31</sup>. Proponuję odejście od demonizowania kulturowej roli fotografii i jej analizę jako rodzaju doświadczenia wizualnego. Doświadczenia dalekiego oczywiście od „prawdziwego widzenia”, podatnego na manipulację i podporządkowanie się symbolicznej władzy, ale także doświadczenia przybierającego różnorakie formy i skrywającego całe spektrum możliwości dopominających się o uwagę<sup>32</sup>. W tak obranej

---

30 H. Gernsheim, *Creative Photography. Aesthetics Trends 1839–1960*, New York 1991, patrz zwłaszcza s. 17; pierwsze wydanie: London 1962; J. Szarkowski, *Photographer's Eye* (Introduction), w: *Photographer's Eye*, katalog wystawy, Museum of Modern Art, New York 1966.

31 S. Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 10–32. Głos Sontag przywołuję tutaj jako reprezentatywny dla rewizjonistycznych studiów nad fotografią.

32 W tym miejscu nawiązuję bezpośrednio do tezy Martina Jaya – autora przywoływanego już opracowania *Downcast Eyes* – który postulował odejście od demonizowania władz wzroku i wznoszenia kolejnych hierarchii, uznanie ich pluralności, a w efekcie zarówno ich negatywnych, jak i pozytywnych implikacji. M. Jay, *Nowo-*

perspektywie muszą usytuować się w pewnym dystansie do rewizjonistycznych studiów zakorzenionych w postrukturalistycznej analizie obrazu jako zaszyfrowanego pola działania rozmaitych sił władzy oraz do Foucaultiańskiego panoptyzmu. Na pierwszym miejscu stawiam pytanie o widzialność konstituowaną w obrazie, to od niej wszystko się rozpoczyna.

Polskie słowo „wizja”, podobnie jak *vision* – występujące w językach angielskim, francuskim i niemieckim – ma swe źródło w łacińskim *visio*, oznaczającym zarówno wzrok, widzenie, zjawisko, wyobrażenie, obiekt widziany, jak i idee. W obcojęzycznej literaturze *vision* sprowadza się najczęściej do podstawowego znaczenia: widzenie, wzrok. Widzenie jest przy tym rozumiane jako „artefakt, formowany przez inne artefakty, nazywane obrazami”. Wielokrotnie pisał o tym między innymi Marx Wartofsky, podkreślając, że percepcja jest efektem historycznych zmian zachodzących w reprezentacjach<sup>33</sup>. Widzenie rozumiane jako działanie cielesne nierozzerwalnie powiązane z wizualnością, pojmowaną jako artefakt społeczny, przedstawiono podczas jednego ze słynnych seminariów Dia Art Foundation w 1988 roku, które zwieńczyła publikacja *Vision and Visuality*. Jak podkreślał we wstępie redaktor tomu, Hal Foster, widzenie jest zawsze społeczne i historyczne, a wizualność angażuje ciało<sup>34</sup>. Na fundamencie tego hybrydalnego połączenia widzenia i wizualności rozwijały się następnie analizy skopiecznych reżimów, konstituowanych przez wizualność i dyscyplinujących podmiot. A u podstaw tych krytycznych studiów znajduje się nie tyle perceptualne doświadczenie, ile widzenie rozumiane jako tekstualny konstrukt<sup>35</sup>.

---

*czesne władze wzroku*, tłum. M. Kwiek, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 79–90, zwłaszcza s. 90.

33 Patrz: M. Jay, *Downcast Eyes...*, dz. cyt., s. 4–5, a także: A.C. Danto, *Symposium. The Historicity of the Eye*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2001, vol. 59, no 1, s. 1–9. Patrz także rozdział *Inne obrazy* w: M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 5–32.

34 *Vision and Visuality*, red. H. Foster, New York 1988; patrz: Ł. Zaremba, *Władza nie patrzy, władza wizualizuje*, „Widok” 2013, nr 1, on-line: <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/15/16#sdfootnote31sym> (dostęp 10.08.2014).

35 Patrz: M. Jay, *Downcast Eyes...*, dz. cyt.; *Vision and Textuality*, red. S. Melville, London 1995.

Tymczasem wizja, zarówno w języku polskim, jak i angielskim, francuskim i niemieckim, zawiera w sobie znacznie szerszy wachlarz znaczeń, które nie tylko zespalają widzenie i wizualność, ale też pozwalają na uwzględnienie kulturowego statusu fotografii jako medium percepcji, konstytuowanego równocześnie przez podmiot, 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 okazuje się zatem wchodzeniem w interakcję z obrazem. Nie oznacza to wcale, że obraz nie bywa opresyjny, nachalny, jednoznaczny, ani też że obrazy nie krępują wolności tego, kto je ogląda, nie ubezwłasnowolniają go. Dzieje się tak często chociażby za sprawą modelu perspektywy, który Erwin Panofsky nazwał formą symboliczną. W wielu przykładach funkcjonowania fotografii, zwłaszcza wykorzystywanej jako narzędzie szeroko pojmowanej władzy, ale wydarza się także w fotografii wernakularnej (prywatnej, domowej, rodzinnej). Istotą przywrócenia głosu podmiotowi percypującemu jest pokazanie różnorodności modeli percepcji implikowanych przez obrazy fotograficzne. Pozwala to na skomplikowanie i rewizję statusu odbiorcy, który w badaniach nad fotografią w znakomitej większości zostaje zredukowany do koncepcji biernego, podporządkowanego władzy fotografii widza. Mowa tu zatem zarówno o konsekwencjach wynikających z działania obrazów na podmiot, jak i o podmiocie konfrontującym się z obrazem, uzbrojonym we własne doświadczenia. W szerszej perspektywie badawczej historii sztuki i kultury wizualnej postulat ten bliski jest antropologii obrazu Hansa Beltinga.

Zgodnie z tezą autora *Antropologii obrazu* pytanie o obraz musi stać się pytaniem o jego antropologiczny fundament. Pojęcie obrazu oznacza bowiem zarówno obrazy zewnętrzne, jak i obrazy wewnętrzne – endogeniczne, czyli „obrazy należące do naszego ciała”<sup>36</sup>. A zatem obraz staje się tu czymś więcej niż tylko tym, „co widziane”.

---

36 H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tłum. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów Artium Quaestiones*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 1019–1044, cyt. s. 1020.

Belting rozumie obraz jako „wynik symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym”<sup>37</sup>. „Świat nie posiada obrazów sam z siebie, które jedynie należałoby mu niejako wyrwać. Obrazy powstają w spojrzeniu...”<sup>38</sup>. Innymi słowy, to akt percepcji ugruntowuje przedstawienie. Podmiot jest jednym z konstytutywnych elementów potrójnego ruchu określającego fenomen obrazu, który odbywa się pomiędzy „obrazem–medium–widzem”. Lub inaczej: „obrazem–ciałem obrazu–naturalnym ciałem”. Pojęciem kluczowym dla Beltingowskiego uzgodnienia relacji pomiędzy obrazem i ciałem (widzem) pozostaje medium. Media rozumiane są tutaj jako nośniki lub „gospodarzy obrazów”, „ciała obrazów”, niezbędne samym obrazom, abyśmy mogli je zobaczyć<sup>39</sup>. Dzięki medium obrazy

pojawiają się w przestrzeni społecznej, ustanawiają w świecie ciał swoje własne miejsce, a zatem swój byt. Historia mediów-nośników jest niczym innym, jak historią „symbolicznych technik” wytwarzania obrazów. W rezultacie jest ona także historią owych „działań symbolicznych”, które określamy mianem postrzeżeń: zbiorowe i medialne postrzeżenia, idące krok w krok z psychologiczną aktywnością oka<sup>40</sup>.

Reasumując, zgodnie z propozycją Beltinga: media ucieleśniają artefakty obrazowe, tworzą ich techniczne uwarunkowania, a przedstawienia „zainscenizowane” przez medium ugruntowuje akt percepcji<sup>41</sup>. Należy pamiętać zatem o wymianie zachodzącej pomiędzy „medium-nośnikiem obrazów i naszym ciałem, tworzącym ze swej strony naturalne medium”<sup>42</sup>. Jak pisze niemiecki historyk sztuki:

Wymiana ta tworzy podstawę dla osobistego aktu naszej interpretacji. *Medialne ustrojenie*, w którym zewnętrzne obrazy oferują się naszemu widzeniu,

---

37 Tamże.

38 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 274.

39 Tenże, *Obraz i jego media...*, dz. cyt., s. 1031.

40 Tamże, s. 1043.

41 Tamże, s. 1027.

42 Tamże, s. 1029.

modeluje *medialne* uwarunkowanie naszej *percepcji*. We wrażeniu obrazowym, odbieranym przez nas dzięki wybranemu medium, to ostatnie steruje też uwagą, którą poświęcamy obrazom. Medium posiada przy tym nie tylko fizyczno-techniczne własności, ale też historyczną formę czasową. (...) W tym stanie rzeczy, w którym nasza percepcja podlega zmianom historycznym, chociaż nasze organy zmysłowe nie zmieniły się w sposób istotny od niepamiętnych czasów, ma swój udział również medialna historia obrazów<sup>43</sup>.

Jak wskazuje Mariusz Bryl, propozycja przedstawiona w antropologii obrazu niesie ze sobą istotne konsekwencje. Po pierwsze, zdefiniowane przez Beltinga medium pozostaje „polemiczne wobec instrumentalnych koncepcji medium jako zewnętrznego, neutralnego semantycznie nośnika obrazu, jak i wobec istotnościowych koncepcji medium jako instancji warunkującej sens obrazu”<sup>44</sup>. Po drugie, obrazy ucieleśnione w mediach podczas aktu percepcji zyskują status wewnętrznych obrazów, osadzają się w cielesnym nośniku obrazów, jakim jest człowiek. Następnie żyją w jego pamięci obok obrazów „natury”, ale także obok fantastycznych wyobrażeń. Mowa tu zatem o zmianie miejsca obrazów, które z medium technicznego stają się ludzkim<sup>45</sup>. W następstwie, przedmiotem analizy stać się muszą „znaczenia, które obrazy zyskują i posiadają w procesie naszej percepcji”<sup>46</sup>. Po trzecie, media obrazowe kształtują percepcję, ale są także kształtowane przez percepcję podmiotu, przy czym ta ostatnia pozostaje trudna do zbadania<sup>47</sup>. W praktyce badawczej antropologia podaje analizie obrazy uzewnętrznione –

---

43 Tamże.

44 M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 557. Patrz omówienie antropologii obrazu Beltinga: tamże, s. 551–561.

45 Tamże, s. 555; H. Belting, *Obraz i jego media...*, dz. cyt., s. 1044.

46 H. Belting, *Obraz i jego media...*, dz. cyt., s. 1023. Belting przywołuje w tym miejscu podobny postulat W.J.T. Mitchella, pojawiający się w jego projekcie nowej ikonologii, której celem stać się ma odróżnienie obrazów od tekstów, sytuujące się na przeciwnym biegunie do metody wyjaśniania obrazów za pomocą tekstów. W.J.T. Mitchell, *Iconology* (1986); tenże, *Picture Theory* (1994). Na temat różnic pomiędzy postulatami *Visual Culture Studies* Mitchella i niemieckim projektem *Bildwissenschaft*, w który wpisują się propozycje badawcze H. Beltinga, G. Boehma i H. Bredekampa patrz: A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonologicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4, s. 9–30.

47 H. Belting, *Antropologia obrazu...*, dz. cyt., s. 272.

zarówno w medium wizualnym, jak i dyskursie wykraczającym poza ramy konstytuowane przez sztukę. Medium interesuje zatem Beltinga jako technika wytwarzania kulturowych uwarunkowań doświadczenia (percepcji) świata<sup>48</sup>.

Nawiązanie do teoretycznego ujęcia antropologii obrazu nie oznacza, iż w pełni determinuje ono przedstawiane przeze mnie w dalszej części książki interpretacje. Nie proponuję bezpośredniego i pełnego przejścia praktyki Beltinga, który skupia się przede wszystkim na problematyce śmierci jako kluczowej dla antropologii<sup>49</sup>. Istotne pozostaje dla mnie jednak fundamentalne dla antropologii obrazu dopominanie się o ucieleśniony podmiot, które musi wybrzmieć w namyśle nad wrokokocentryzmem i jego narzędziami. Warunkiem ustanawiającym dominację zmysłu wzroku jest wszak percepcja podmiotu, niemożliwa do wyeliminowania. Trudno poddać okularocentryzm rewizji, gdy podmiot zostaje zredukowany jedynie do biernego elementu. Szansą wyjścia z impasu hegemonii wzroku staje się nie tylko jej krytyka, obnażenie narzędzi i mechanizmów jej wzmocnienia, lecz także jej analityczne rozwarstwienie, skomplikowanie wewnętrznych modeli i próby ich podważenia, czy w skrajnych propozycjach zanegowania, które pojawiają się między innymi w awangardowych projektach wizji fotograficznej.

Tytułową wizję fotograficzną można ująć w pewnym stopniu jako zespolenie Beltingowskiej triady obraz–medium–widz. Oprócz już wskazanego, wyrastającego z łacińskiego źródłosłowu podstawowego znaczenia, wizja oznacza również akt widzenia lub kontemplowania czegoś, czego oko aktualnie nie ogląda. Wizja może być zatem widokiem obecnym w umyśle podczas snu lub w anormalnym stanie, obiektem mentalnej kontemplacji o wysoce wyobraźniowym schemacie. Źródłem wizji może być zarówno obraz zewnętrzny, jak i ciało, umysł podmiotu. Wizja może pojawiać się w wyniku interakcji obrazu zewnętrznego i podmiotu<sup>50</sup>. Jeżeli wizja fotograficzna staje

---

48 Tenże, *Obraz i jego media...*, dz. cyt., s. 1031.

49 Tamże.

50 Patrz: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych Władysława Kopalńskiego*, hasło: *wizja*, on-line: [www.sloownik-online.pl/kopalinski/85FA4ED601CE4FFC412565B30055AAA0.php](http://www.sloownik-online.pl/kopalinski/85FA4ED601CE4FFC412565B30055AAA0.php) (dostęp 23.II.2014); *The Oxford English Dictionary*, red. J.A. Simpson, E.S.C. Weiner, vol. XIX, Oxford 1989, hasło: *vision*.

się przedmiotem niniejszych rozważań, to uwzględniają one zarówno badanie samego obrazu, uwarunkowań kulturowych kształtujących jego percepcję (zarówno wyobrażenia, jak i materialnego nośnika), akt percepcji oraz podmiot percypujący. Interpretacja aktu percepcji, który jednoczy fenomen obrazowy i podmiot, nieodrodnie obejmuje przy tym zarówno widzialność obrazu – konstrukcję odnoszącą się do szerokiej, nie tylko artystycznej wizualnej tradycji obrazowania, wraz z obecnymi w niej konwencjami, motywami, symbolami etc. – jak też wizualność obrazu. Ta ostatnia w sposób nieunikniony wymyka się tekstualnemu ujęciu, gdyż kształtuje to, co swoiste dla fenomenu obrazowego. Mowa tu zatem o koniecznym uwzględnieniu pewnej swoistości wytworów wizualnych, ich historii i form, co pozwoli zapobiec obecnemu w rewizjonistycznej krytyce fotografii „lingwistycznemu przeciążeniu tego, co obrazowe”<sup>51</sup>, a przynajmniej o próbie uniknięcia owego przeciążenia. W centrum badań wizji fotograficznej zawsze znajduje się obraz, akt percepcji i podmiot.

Pojęcie wizji fotograficznej zarysowuje perspektywę badawczą, zgodnie z którą przedmiot badań przyjmuje status obiektu teoretycznego. Mowa tu o uczynieniu punktem wyjścia określonego materiału, a następnie o wskazaniu siatki gęstych relacji nie tylko z innymi obrazami, lecz także ze zjawiskami, artefaktami czy dyskursami wykraczającymi poza tradycję estetyczną. Obiekt teoretyczny skłania do wskazania nowych ram epistemologicznych – jak chce Giovanni Careri – i tym samym otwarcia historii sztuki (fotografii) na inne

---

51 H. Bredekamp, *Urojenia*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, dz. cyt., s. 965–972, cyt. s. 970. W tym miejscu nawiązuję do projektu *Bildwissenschaft* Bredekampa, krytycznego wobec semiotycznie ukierunkowanych studiów nad kulturą wizualną i postulującego prowadzenie badań nad mediami obrazowymi przy użyciu zasadniczego narzędzia wypracowanego przez historię sztuki, jakim jest opis i analiza formy oraz jej zakorzenienie w historycznej wiedzy o obrazie. Na temat projektu Bredekampa, jego miejsca w dyskusji dotyczącej zadań historii sztuki i studiów nad kulturą wizualną, a także korespondencji ze zwrotem obrazowym (*pictorial turn*) W.J.T. Mitchella, patrz: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, dz. cyt., s. 663–686.

Przywołane tu rozróżnienie na wizualność i widzialność omawiam w nawiązaniu do propozycji G. Didi-Hubermana i jego alternatywnego projektu historii sztuki, w rozdziale *Wizja oka rozprutego*.

dyscypliny: historię nauk, antropologię etc.<sup>52</sup>. Zintensyfikowana analiza konkretnego materiału pozwala na zadanie pytań o charakterze bardziej ogólnym, nierzadko prowokuje do przemyślenia statusu reprezentacji, także pojęć i strategii badawczych zadomowionych w dyskursie historii sztuki (fotografii). „Jest więc narzędziem krytyki języka historii sztuki, sposobem na wprowadzenie (albo powtórne wprowadzenie) w jego ramy pomijanych motywów i nowych pytań”<sup>53</sup>. Zgodnie z założeniem niniejszej książki, wizja fotograficzna pomyślana jako obiekt teoretyczny umożliwia zarówno przeprowadzenie reinterpretacji kanonicznego materiału, jak i dowartościowuje pytania dotyczące aktu percepcji czy wizualności obrazu, często marginalizowane w studiach nad fotografią.

### I.3. FOTOGRAFIA POD OSTRZEM NOŻA

Krytyka fotografii jako narzędzia okularocentryzmu wymaga bliższego omówienia. Jak już pisałam, rola fotografii w tradycji wzrokocentryzmu stała się przedmiotem rewizjonistycznych studiów nad fotografią.

---

52 G. Careri, bez tytułu, niepublikowany maszynopis wystąpienia otwierającego pracę *Groupe de travail pour le lexique des objets théoriques EHESS*, 15 października 2004, za: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 147.

53 Tamże, s. 148; Definicję obiektu teoretycznego i jego funkcjonowanie w obszarze historii sztuki omawia Andrzej Leśniak w książce *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* poświęconej teorii badawczej Didi-Hubermana. Polski badacz wskazuje na to, iż pojęcie to pojawia się w pismach Louisa Althussera, jego przejęcie przez historyków sztuki uwidoczniło się natomiast na początku lat 80. XX wieku, między innymi w tekstach Huberta Damischa, Louisa Marina, Daniela Arasse’a, Mieke Bal czy Rosalind Krauss, a w późniejszym czasie ulegało zaś przemianom. W początkowym okresie pojęcie to wiązać należy z wkroczeniem historii sztuki na teren analiz przedmiotu badań historii sztuki przez pryzmat innych artefaktów i praktyk kulturowych, takich jak praktyki religijne, polityka, nauka etc. Prezentowanej przeze mnie perspektywie bliższe jest jednak późniejsze ujęcie obiektu teoretycznego, które Careri buduje na fundamencie kantowskiej idei estetycznej (tamże, s. 141–152). Owocność tak zorientowanej perspektywy w badaniach nad fotografią przedstawił Didi-Huberman w analizie prac É.-J. Mareya, które powiązał z figurą obrazu płynnego, ukazując zacieranie granic pomiędzy nauką i estetyką, wizualnością i widzialnością (G. Didi-Huberman, *Le danse de toute chose*, w: *Mouvements de l’air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris 2004. Patr.: A. Leśniak, *Obraz płynny...*, dz. cyt., s. 141–152).



U ich podstaw leżało zanegowanie esencjonalnego sposobu definiowania medium, podważenie jego transparentnej natury względem rzeczywistości, a tym samym paradygmatu prawdy i obiektywizmu przypisywanego fotografii. Przeprowadzana demaskacja fotografii była radykalna i przypominała rozcinanie powłoki ciała przy pomocy chirurgicznego noża, które umożliwia ukazanie tego, co kryje się pod powierzchnią i co *de facto* stanowi o życiu organizmu. Studia nad estetyką zostały zastąpione badaniem fotografii jako zjawiska społecznego. Krytyce podlegała izolacja praktyk fotograficznych i autonomia historii fotografii, zasadzająca się na obserwacji zmian stylistycznych oraz osiągnięć technicznych, a także dążenia do wyznaczenia esencjonalnych wartości fotograficznych, których kolebką była przede wszystkim polityka kuratorów działu fotografii Museum of Modern Art w Nowym Jorku (Helmuta Newhalla, Johna Szarkowskiego, a później Petera Galassiego)<sup>54</sup>. Krytyka fotografii jako instrumentu okularocentryzmu musiała przybrać dychotomiczny charakter: obejmowała obszar teorii medium i jego esencjalistycznych definicji oraz determinowała narzędzia i metody przedmiotu badań. Oczywiście przemiany w dyskursie fotograficznym wyrastały ze znacznie szerszych zmian w polu humanistyki inspirowanych przez poststrukturalizm. Dokładniej zaś mówiąc, rewizjonistyczna refleksja i badania nad fotografią w latach 70., a rozpowszechniane w latach 80., kształtowały się pod wpływem studiów filmowych, ale także korespondowały ze zmianami dokonywanymi się w polu historii sztuki (zwłaszcza tradycji anglo-amerykańskiej), które wkrótce doprowadziły do zespolenia społecznych praktyk fotograficznych i sztuki w studiach nad kulturą wizualną<sup>55</sup>. Zarysowane

---

54 Warto zaznaczyć, iż w tak rozumianą formalistyczną historię fotografii wpisują się oczywiście także kanoniczne opracowania Helmuta Gernsheima czy Josefa Marii Edera.

55 Mowa tu o polemicznej historii sztuki postulującej program społecznej historii sztuki, reprezentowanej m.in. przez T.J. Clarka czy Normana Brysona, wymierzonej w formalizm dyscypliny. W tym miejscu należy także wspomnieć o roli Johna Bergera, którego słynny cykl programów telewizyjnych BBC poświęconych sztuce przyczynił się do spopularyzowania „rewizjonistycznej świadomości w obrębie anglojęzycznej historii sztuki na początku lat 70.” (M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, dz. cyt., s. 154). W 1972 roku ukazały się one w formie książki zatytułowanej *Ways of seeing*. Krytyczna, uspołeczniiona analiza obejmuje zarówno dzieła malarskie, jak i fotografie prasowe, rekla-

w skrócie poniżej przeobrażenia fotograficznego dyskursu, powiązane z zagadnieniem wzrokocentryzmu, pozwalają na stworzenie koniecznego punktu odniesienia. Po pierwsze, dla prowadzonych przeze mnie analiz, po drugie zaś, dla podejmowanej próby ukazania zarówno alternatywnych modeli wizji fotograficznej, jak i alternatywnej drogi krytycznej rewizji tradycyjnej hegemonii oka<sup>56</sup>.

Wyrażona wprost demaskacja statusu fotografii – jako transparentnego obrazu rzeczywistości, a co za tym idzie efektu niewinnego spojrzenia na rzeczywistość – pojawiła się na początku lat 60. w tekstach Rolanda Barthes'a: *Le message photographique* (1961) i *Retoryka obrazu* (1964)<sup>57</sup>. Francuski badacz omawiał „fotograficzny paradoks”, oznaczający rozdarcie wpisane w percepcję fotografii – zawieszenie pomiędzy systemem denotacji i konotacji. Z jednej strony opisywał on fotografię jako komunikat pozbawiony kodu, dokładny *analogon* rzeczywistości, choć nie można jej rozpatrywać jako rzeczywistości samej w sobie. Z drugiej zaś widział w niej obraz aktywujący kulturowe

---

mowe (patrz: J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997) O roli Bergera w obszarze zmian zachodzących w historii sztuki patrz: M. Bryl, *Suverenność dyscypliny...*, dz. cyt., s. 146–158. Znaczące jest również ówczesne zainteresowanie fotografią historyków sztuki takich jak John Tagg, który brał udział w dyskusji na temat *New Art History* i podstaw dyscypliny historii sztuki i jednocześnie podejmował – należące dzisiaj do kanonicznych opracowań – krytyczne studia nad fotografią. (Na temat programowych podstaw NAH, patrz: M. Bryl, *Suverenność dyscypliny...*, dz. cyt., s. 258–273). Innym istotnym przykładem jest publikowanie rewizjonistycznych analiz fotografii na łamach amerykańskiego czasopisma „October”, utożsamianego z krytyczną historią sztuki (R. Krauss, B. Buchloh, D. Crimp, C. Owens).

<sup>56</sup> Warto zaznaczyć, iż rewizjonistyczny dyskurs filmowy, który pojawił się obszarze badań nad filmem, oraz rewizjonistyczne studia nad fotografią zostały wyróżnione przez Martina Jaya w przywoływanej już książce *Downcast Eyes*. Badacz poświęcił im jeden z dziesięciu rozdziałów, zatytułowany *The Camera as Memento Mori: Barthes, Metz, and the Cahiers du Cinéma*, podkreślając tym samym ich udział w XX-wiecznym, antywzrokocentrycznym dyskursie.

Przedstawiany przeze mnie zarys rewizjonistycznych studiów ogranicza się oczywiście do zasygnalizowania aspektów najistotniejszych dla podejmowanego zagadnienia. W szerszym omówieniu należałoby przywołać również badania nad: archiwum, instytucjami zarządzającymi fotografią, funkcjonowaniem fotografii w instytucji sztuki czy relacją pomiędzy fotografią i różnymi aparatami władzy.

<sup>57</sup> R. Barthes, *The Photographic Message*, transl. by S. Health, w: tegoż, *Image-Text-Music*, London 1977, s. 15–31; tenże, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 289–302.

konotacje, konstytuowane w społeczeństwie. Barthes podkreślał ścisłą zależność pomiędzy tymi dwoma porządkami. Pisał, że „mitologiczny efekt” fotografii polega na „naturalizowaniu” operacji konotacyjnej, która w przypadku percepcji fotografii wzbudza przekonanie o byciu denotacją – znaczeniem oczywistym, neutralnym, obiektywnym i uniwersalnym<sup>58</sup>. Ukazanie mitotwórczej funkcji fotografii oznaczało *de facto* obniżenie jej statusu narzędzia podporządkowanego władzy wzrokocentryzmu, a co za tym idzie otwierało drogę do rozbrojenia perswazyjnej mocy fotografii.

Krytyczne uwagi Barthes’a wymierzone były równoległe w medium filmowe, a semiotyczna perspektywa badań światłoczułych obrazów (komunikatów) rozpowszechniała się w drugiej połowie lat 60. w obszarze studiów przewartościowujących metody badań filmu<sup>59</sup>. W prowadzonej wówczas dyskusji fotografię traktowano instrumentalnie, przede wszystkim zaś stała się ona punktem odniesienia dla późniejszej krytyki medium. Co istotne, to właśnie w rozważaniach nad filmem narodziła się antywzrokocentryczna rewizja obrazów wytwarzanych przez techniczne aparaty. Kluczowe stało się odrzucenie koncepcji filmu jako ewokacji rzeczywistości, ukazywanej przez genialne indywidualium (reżyser, fotograf). W zamian demaskowano filmowy spektakl w imię Brechtiańskich rozważań. Nowy kierunek studiów nad filmem manifestowany był od połowy lat 60. na łamach czasopisma „Cahiers du Cinéma” oraz przez bliżej związanych z magazynem „Cinéthique” Jean-Louis Baudry’ego i Marcelina Pleyneta, a także innych krytyków, którzy demistyfikowali pozory „wizualnego doświadczenia”, odkodowując filmowy tekst<sup>60</sup>. Znaczący zwrot dokonał się jednak dopiero po roku 1968, pod wpływem zainteresowania badaczy

---

58 Tamże. Patrz także: M. Jay, *Downcast Eyes...*, dz. cyt., s. 437–456.

59 R. Barthes, *On Film*, „Cahiers du Cinéma”, September 1963, nr 147; tenże, *Semiotics and the Cinema*, „Image et Son”, July 1964. Na temat krytyki filmu i jej roli w antywzrokocentrycznym dyskursie w drugiej połowie XX wieku, patrz: M. Jay, *Downcast Eyes...*, dz. cyt., s. 435–491.

60 Opracowanie dyskusji odbywających się na łamach tych dwóch pism, z uwzględnieniem zasadniczych różnic pomiędzy dwoma środowiskami, patrz: P. Murphy, *Psychoanalysis and Film Theory Part 1: A New kind of mirror*, „Kritikos” 2005, vol. 2, on-line: [www.intertheory.org/psychoanalysis.htm](http://www.intertheory.org/psychoanalysis.htm) (dostęp 21.02.2011).

filmu ideami Louisa Althussera i Jacques'a Lacana, a także Jacques'a Derridy<sup>61</sup>.

Wcześniejszy namysł nad iluzorycznością transparentności obrazu filmowego poszerzony został tym samym o znaczące pytania dotyczące roli medium w szerszym kontekście kulturowo-społecznym. Zasadniczym celem stało się obnażenie roli kina w tradycji wzrokocentryzmu. Wszak, jak pisał dekadę później Serge Daney, nawiązując do Derridańskiej krytyki założeń zachodniej metafizyki:

Kino związane jest zatem z zachodnią metafizyczną tradycją widzenia i przedstawienia, której fonologiczne powołanie realizuje. Czym jest fotologia, czym może być dyskurs światła? Z całą pewnością teleologią, jeśli prawdą jest, jak mówi Derrida, że teleologia „zawiera się” się w neutralizacji trwania i siły na rzecz iluzji symultaniczności i formy<sup>62</sup>.

Narzędzia metodologiczne, które pozwalały na podważenie neutralizacji filmu, zacerpnięte zostały zarówno z Derridańskiej dekonstrukcji, jak i wyrastającej z marskistowskiej teorii kultury analizy aparatów władzy. Pod koniec lat 70. zostały one wykorzystane w badaniach, demystyfikując uwikłanie twórczości filmowej w systemy władzy symbolicznej.

Zacerpnięta z pism Althussera koncepcja „ideologicznych aparatów państwowych” pozostawała pod wpływem psychoanalizy Zygmunta Freuda i Jacques'a Lacana, a także rozważań Karola Marksa. Autor utożsamiał je z praktykami społecznymi, które – przesiąknięte ściśle określoną ideologią – konstytuują podmiotowość jednostki<sup>63</sup>. Tym samym aparat kinematograficzny, produkujący iluzję naturalnej percepcji, zaczął być po roku 1968 rozpatrywany jako instrument panowania, pozwalający na umieszczenie podmiotu w opresyjnym porządku społecznym. Zgodnie z niniejszym założeniem w 1969 roku na łamach „Cahiers du Cinéma” Comolli i Narboni podkreślali, że

---

61 Patrz: „Cahiers du Cinéma” 1969, October/November, numer zatytułowany *Cinéma/Ideology/Criticism*; a także: „Cinéthique” 1969, nr 3.

62 S. Daney, *Sur Salador*, „Cahiers du Cinéma” 1979, nr 222, za: J.L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, dz. cyt., s. 449–450.

63 P. Murphy, *Psychoanalysis and Film Theory...*, dz. cyt.

film nieodzownie związany jest z ideologią i promuje poznanie świata przefiltrowane przez ideologię, wymaga zatem analizy skoncentrowanej na kontekście historycznym i społecznym<sup>64</sup>. Podobną tezę stawiali w tym samym czasie redaktorzy „Cinéthique” – Marcelin Pleyne i Jean Thibaudeau. Jak podkreślali: „...kamera filmowa jest narzędziem ideologicznym, wyrażającym ideologię burżuazji, zanim wyrazi cokolwiek innego...”<sup>65</sup>.

W krytycznym wprowadzeniu do pierwszego numeru czasopisma „Camera Obscura” z 1976 roku redaktorzy, bezpośrednio nawiązując do Marksa, przedstawiali *camera obscura* (prototyp aparatu i kamery) jako metaforę ideologizacji i mistyfikacji. Ideologia jako byt fantasmagoryczny, niesubstancjonalny i iluzoryczny pozostaje – ich zdaniem – wpisana w sam mechanizm działania *camera obscura*, a tym samym kamery kinematograficznej. W procesie uzyskiwania obrazu narzędzia te obracają wizerunek rzeczywistości do góry nogami w sensie dosłownym i symbolicznym. W ich strukturę wpisana jest bowiem predyspozycja do transformacji, zgodnej z zasadami perspektywy i ikonicznej reprezentacji<sup>66</sup>. Punktem wyjścia krytyki wielu ówczesnych badaczy stała się zatem już sama struktura obrazu, implikowana przez optykę narzędzia, która oko ludzkie sytuowała w centrum systemu reprezentacji, sankcjonując jego dominację nad innymi zmysłami<sup>67</sup>. Kamera została tym samym utożsamiona – zgodnie z wykładnią ideologicznych aparatów, z heterogeniczną figurą, spajającą relacje władzy, ideologii i instytucji, z narzędziem represjonującym oko, nadzorującym i dyscyplinującym społeczeństwo.

W ślad za krytyką filmu, wpływ teoretycznej wykładni propozycji Althussera, Foucaulta czy Derridy pojawił się w dyskursie fotograficznym w latach 70. za sprawą takich autorów, jak Douglas Crimp,

64 J.L. Comolli, J. Narboni, „Cahiers du Cinema” (1969), za: P. Murphy, *Psychoanalysis and Film Theory...*, dz. cyt.

65 M. Pleyne, J. Thibaudeau, *Économique, idéologie, formel*, „Cinéthique” 1969, nr 3; za: M. Jay, *Downcast Eyes...*, dz. cyt., s. 473.

66 Camera Obscura Collective, *Feminism and Film: Critical Approaches*, „Camera Obscura” 1976, no. 1, w: *The Feminism and Visual Culture Reader*, London, New York 2003, s. 237–239.

67 M. Jay, *Downcast Eyes...*, dz. cyt., s. 473.

Rosalind Krauss czy Abigail Solomon-Godeau, w sposób najbardziej bezpośredni zaś w pracach Allana Sekuli i Johna Tagga. Demaskacja pozorowanej transparentności i neutralności obrazu fotograficznego, która umożliwiła wykorzystanie aparatu jako wehikułu władzy, przeprowadzona została wytyczoną przez filmoznawców ścieżką, choć ze względów oczywistych w dyskursie fotograficznym stanowiła znacznie szerszy dyskutowany problem. Droga ta wiodła od wspomnianych, wczesnych tekstów Barthes'a, krytykowanego w latach 80. za poszukiwania śladu przeszłej egzystencji w zdjęciach<sup>68</sup>, przez sprobematyzowanie relacji pomiędzy rzeczywistością i fotograficzną reprezentacją, widzeniem i obrazem w nawiązaniu do derridańskiej dekonstrukcji, a w końcu do utożsamienia spojrzenia aparatu z określonymi modelami społecznej opresji, za pośrednictwem psychoanalitycznej wykładni tożsamości podmiotu. W tym kontekście sytuują się teksty historyków sztuki, dokonujących rewizji fotografii w ścisłym nawiązaniu do historii tradycji obrazowania, ale także pod bezpośrednim wpływem przemian w obszarze ich dyscypliny. Krytykę bezpośredniej relacji pomiędzy rzeczywistością i fotografią podejmowali przy tym dwutorowo. Z jednej strony istotną stała się niezwykle popularna propozycja Krauss oparta na semiotyce, z drugiej zaś zdeprecjonowanie wyjątkowego statusu fotografii jako reprezentacji rzeczywistości i zrównanie jej z innymi mediami obrazowymi, co Joel Snyder uznawał za konieczne. Tylko w ten sposób bowiem można było przeprowadzić krytyczną analizę **obrazu** fotograficznego.

W drugiej połowie lat 70. na łamach przywołanego już czasopisma „October” Krauss rozpatrywała fotografię, korzystając z kategorii wprowadzonych przez Charlesa Sandersa Peirce'a w opisie

---

68 Mowa tu o słynnym sformułowaniu Barthes'a „*to-co-było*”, określającym status fotografii zawieszonyj pomiędzy zarejestrowanym wydarzeniem, do którego zdjęcie nieuchronnie nas odnosi, a brakiem możliwości wykroczenia poza to, co dane w obrazie, innymi słowy niemożności dotarcia do owego wydarzenia. Sformułowanie to pojawia się po raz pierwszy w przywołanym już przeze mnie tekście *Retoryka obrazu*, przede wszystkim jednak staje się jednym z głównych ognisk refleksji przedstawionej przez francuskiego pisarza w kanonicznej książce *Światło obrazu* wydanej w 1980 roku we Francji (R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996). Barthes'a krytykował między innymi Tagg (patrz: J. Tagg, *The Burden of Representation*..., dz. cyt., s. 3).

trójpodziału znaków, zwłaszcza zaś kategorii indeksu<sup>69</sup>. Amerykańska badaczka wskazywała na fizyczny związek pomiędzy fotograficzną reprezentacją i przyczyną powstania obrazu, analogiczny do śladu buta pozostawionego na śniegu. Jednocześnie zauważyła, iż zarejestrowany ślad, utrwalony odcisk nie są tożsame z przyczyną ich powstania, nie pozwalają na dotarcie do referencji, nawet jeżeli ich związek z rzeczywistością jest wpisany w idiom medium światłoczułego. Choć Krauss demistyfikowała transparentność fotografii, to jednak podkreślała wyjątkowy status tego medium wśród mediów obrazowych. W tekście z 1982 roku *Dyskursywne przestrzenie fotografii* przekreśliła ciągłość pomiędzy tradycją malarską i zapisanymi światłem obrazami, podkreślając specyfikę tytułowych dyskursywnych przestrzeni, w których fotografia funkcjonuje i które warunkują jej znaczenie<sup>70</sup>. Jednocześnie amerykańska badaczka jako jedyna wówczas zwróciła uwagę na możliwość przekroczenia impasu okularocentryzmu fotografii, a szerzej optycznych uwarunkowań modernizmu. Czyniąc punktem wyjścia semiotyczną wykładnię Peirce'a i Derridiańską koncepcję pisma, w latach 80. poddała analizie antywzrokocentryczny impuls fotografii surrealistycznej, do omówienia którego jeszcze powrócę.

Odmianą drogę wyznaczał Joel Snyder, najpierw w napisanym wraz z Neilem Walshem Allenem eseju *Photography, Vision, and Representation* z 1975 roku i pięć lat później w kanonicznym artykule

---

69 R. Krauss, *Notatki o indeksie. Część I*, w: tegoż, *Oryginalność, awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 201–214; opublikowane po raz pierwszy: *Notes on the Index: Seventies Art in America*, „October” 1977, nr 3, s. 68–81; tejsze, *Tracing Nadar*, „October” 1978, nr 5, s. 29–47. Indeks, inaczej wskaźnik, zgodnie z wykładnią amerykańskiego filozofa, „odnosi się do Przedmiotu, denotując go na mocy realnego oddziaływania nań przez ten Przedmiot [...]”. W takim stopniu, w jakim Wskaźnik podlega oddziaływaniu Przedmiotu, ma on z konieczności wspólną z nim jakość, i to taką, dzięki której do tego Przedmiotu się odnosi” (C.S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, red. H. Buczyńska-Garewicz, A. Nowak, Warszawa 1997, s. 138). Co istotne, wskaźnik charakteryzuje „[...] fizyczny związek ze swym przedmiotem i tworzy z nim organiczną parę; interpretujący umysł nie ma z tym związkiem nic wspólnego, tyle tylko, że zauważa, iż związek taki zachodzi” (tamże, s. 161). Przykładem indeksu pozostaje ślad buta pozostawiony na śniegu, ale także – jak podkreśla Krauss – fotografia. W obraz fotograficzny wpisany jest bowiem immanentny związek z rzeczywistością, fotografia to jej odcisk, ślad przetworzony fotochemicznie (R. Krauss, *Oryginalność awangardy*, dz. cyt., s. 116).

70 R. Krauss, *Dyskursywne przestrzenie fotografii*, tłum. M. Szuba, w: tejsze, *Oryginalność awangardy*, dz. cyt.

*Picturing Vision*<sup>71</sup>. Snyder przeciwstawiał się budowaniu ontologicznej teorii fotografii. Uwagę koncentrował natomiast na analizie konkretnych obrazów, wykazując ich podobieństwo nie tyle do rzeczywistości lub aktu widzenia rzeczywistości, ile do historycznie zmiennych konwencji realizmu. Realistyczna reprezentacja nie może być zatem – jak pisze autor – ujmowana ani jako kopia rzeczywistości, ani jako substytut doświadczenia wizualnego. To raczej konstrukcja (sic!) uznawana za wyobrażenie budujące wizję (rozumianą jako widok, przedmiot widzenia), zgodnie z piktorialnymi i optycznymi możliwościami i właściwościami. Snyder nie tylko rozbraja wzrokocentryzm fotografii, opisując jej konstrukcję obrazową, determinowaną przez optykę aparatu i podobieństwo do różnorodnych modeli perspektywy malarskiej, ale także podkreśla, że idea widzenia, jego wyobrażenie samo w sobie, ma charakter obrazowy<sup>72</sup>. W konsekwencji wskazuje kierunek badań fotografii, stawiając pytanie o to, co uprawomocniło wiarę w możliwość uchwycenia przez aparat naturalnego fenomenu, jakim jest widzenie<sup>73</sup>. Pytanie kluczowe, jak sądzę, dla problemu narodzin paradygmatów fotografii, do którego również jeszcze powrócę w rozdziale *Narodziny paradygmatów fotograficznego oka*.

Reasumując, zarówno głos Krauss, jak i Snydera wpisywał się w pełni zdefiniowane w latach 80. przedsięwzięcie rewizjonistycznych studiów nad fotografią. W wydanej w 1982 roku przez Victora Burgina antologii *Thinking Photography*, prezentującej i podsumowującej nowe perspektywy badawcze, w sposób jednoznaczny przejawiała się bezwarunkowa potrzeba uporania się z „metafizycznymi” interpretacjami, które zasadzają się na próbie rekonstruowania brakującej „obecności”, rozumianej jako źródło uzyskanej formy<sup>74</sup>. W konsekwencji

---

71 J. Snyder, N. Walsh Allen, *Photography, Vision and Representation*, „Critical Inquiry” 1975, vol. 2, no. 1, s. 143–169; J. Snyder, *Picturing Vision*, „Critical Inquiry”, Spring 1980, vol. 6, no. 3, s. 499–526.

72 J. Snyder, *Picturing Vision*, dz. cyt., s. 503–508.

73 Tamże, zwłaszcza s. 514–526.

74 *Thinking Photography*, red. V. Burgin, London 1982, s. 1–13, s. 55. Na temat teoretycznego ujęcia fotografii przez pryzmat Derridiańskiej dekonstrukcji, patrz znakomity tekst Davida Phillipsa, *Photo-Logos: Photography and Deconstruction*, w: *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, red. M.A. Cheethman, M.A. Holly, K. Moxey, England 1998.



zakorzenie w Derridiańskiej dekonstrukcji doprowadziło do badań opartych na modelu tekstualnym, a przedmiotem uczyniono „praktyki znaczenia”, wymagające pracy z określonym materiałem, w kontekście społecznym i historycznym. Na podwalinach marksistowskiej teorii kultury – jak wcześniej w przypadku studiów nad filmem – autorzy tekstów zamieszczonych w przywołanym zbiorze, czyli Burgin, Sekula, Tagg, Watney, stawiali pytania o rolę fotografii w ustanawianiu społecznego porządku i kształtowaniu podmiotowej tożsamości, wskazując na opresyjny i mistyfikujący charakter omawianych zjawisk<sup>75</sup>.

Do kanonu rozpoczętych wówczas badań należą interpretacje Tagga, który szeroko analizuje fotografię jako aparat władzy zarówno w rozumieniu Althussera, podkreślając jej wykorzystanie w celach ideologicznej kontroli, jak i w nawiązaniu do Foucaulta, nazywając fotografię narzędziem „reżimu prawdy”, instrumentem władzy<sup>76</sup>. Podobnie Sekula zaznacza, iż za sprawą fotografii

wzrok sam w sobie nieuwikłany w świat został podporządkowany mechanicznej idealizacji. Paradoksalnie, aparat służy do ideologicznego „neutralizowania” oka patrzącego. Zgodnie z tym poglądem, fotografia reprodukuje widzialny świat: aparat jest narzędziem faktu, wytwórcą równoległego świata fetyszystycznych pozorów, niezależnego od ludzkiego działania (...) Fotografie zawsze pozostają produktem społecznie specyficznych spotkań<sup>77</sup>.

Przywołane głosy, reprezentatywne dla szerszych przemian, obnażyły rolę medium w sankcjonowaniu i neutralizowaniu ideologicznego układu, a w konsekwencji wyrażały nieodzowność odejścia od esencjalistycznego ujmowania fotografii. Rozbrojenie fotografii jako narzędzia władzy oznaczało odsłonięcie jej mocy, wypływającej z tradycji

---

75 Antologię otwierały dwa teksty określające punkty wyjścia dla proponowanych metod badawczych: *Twórca jako wytwórca* Waltera Benjaminia oraz *Critique of the Image* Umberto Eco. To demonstracyjnie ujawniało korzenie proponowanych perspektyw badawczych w marksistowskiej teorii kultury i w semiotyce.

76 J. Tagg, *The Burden of Representation...*, dz. cyt., s. 5–7, 24–28, 32, 63–94. Wydana w 1988 roku książka składa się z esejów publikowanych przez Tagga od 1978 roku (patrz: tamże, s. xi–xii).

77 A. Sekula, *Demontaż modernizmu, ponowne odkrycie dokumentu...*, dz. cyt., s. 46.

wzrokocentryzmu, a co za tym idzie zniesienie przekonania o niewinnej rejestracji ejdetycznej percepcji.

Dyskurs lat 80. ukierunkowany był na rewizję szeroko rozumianej opresyjności, cechującej zdaniem wspomnianych badaczy praktyki fotograficznej. Główne obszary ich zainteresowań odzwierciedla tematyczny podział opublikowanego w 1989 zbioru *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, podsumowującego ugruntowane już przemiany. Bolton wyróżnił cztery problemy podlegające krytycznej ocenie: 1. społeczne konsekwencje estetycznych praktyk (teksty Crimpa, Christophera Phillipsa, Benjamin H.D. Buchloha i Abigail Solomon-Godeau), 2. fotograficzne konstrukcje seksualnej różnicy (teksty Catherine Lord, Deborah Bright, Sally Stein, Jana Zita Grovera), 3. promocja klasowości i narodowych interesów (teksty Carola Squiersa, Esther Parady, Boltona), 4. polityka fotograficznej prawdy (teksty Krauss, Marthy Rosler, Sekuli)<sup>78</sup>. Wyróżnione obszary badawcze odzwierciedlały wyraźne przejście od studiów nad estetyką fotografii do krytyki jej społecznego użycia. We wstępie do publikacji Bolton podkreślał nowe rozumienie modernistycznej fotografii, a dokładniej dynamicznych praktyk fotograficznych i ich roli w modernizowaniu i transformowaniu XX-wiecznego życia. Jednocześnie wyraźnie deklarował odrzucenie amerykańskiego formalizmu, reprezentowanego przez Johna Szarkowskiego. Oczywiście zanegowanie formalistycznej wykładni stanowiło tło dla całego ruchu rewizjonistów, niemniej jednak Bolton przedstawiał ją jako rodzaj instytucji, która maskując polityczne uwarunkowania fotografii, sama ucieleśnia władzę. W efekcie podkreślał nie tylko przeprowadzoną przez autorów tomu wiwisekcję „polityki fotograficznej reprezentacji”, ale także „polityki samego znaczenia”<sup>79</sup>. Co istotne, u podstaw studiów krytycznych stała idea obrazu fotograficznego jako opresyjnej, mistyfikującej konstrukcji spojrzenia. Właściwie fotografię jako spojrzenie, z którym utożsamia się widz i które jest warunkowane przez rozmaite siły władzy, uznać można za fundamentalną koncepcję studiów rewizjonistycznych, nawet jeżeli

---

<sup>78</sup> *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, red. R. Bolton, Cambridge 1989.

<sup>79</sup> Tamże, s. x.

badacze nie formułowali tego wprost. Spojrzenie aparatu utożsamiono ze spojrzeniem nadzoru, ustanawiania prawa, weryfikacji, ale także ze spojrzeniem nasyconym pragnieniem<sup>80</sup>. W spojrzeniu tym konstytuuje się obiekt pożądania.

Zasygnalizowane powyżej zmiany można zatem przedstawić w sposób następujący: represjonujące spojrzenie zastąpiło widok (widzenie) zarejestrowany w obrazie. Ten ostatni ujmowany był przez teoretyków i badaczy fotografii jako bezpośrednie odniesienie do rzeczywistości, podobnie jak dzieje się to w transparentnej relacji pomiędzy *signifiant* i *signifié*, definiowanej przez de Saussure'a. Oko osadzone w ciele władzy, oko konstruowane, które jest zarówno mechanicznym okiem aparatu (władzy), jak też okiem, z którym utożsamia się widz, wyparło metaforyczne oko, posiadające zdolność zobaczenia *eidōs*, wpisana w zachodnią tradycję metafizyki. W konsekwencji przyjęte zostały teoretyczne podwaliny, pozwalające nie tylko na rozpracowanie polityki determinującej wspomniane konstrukcje oka, o czym była już mowa w odniesieniu do koncepcji aparatów władzy, ale także na zdefiniowanie procesu utożsamienia mechanicznego oka z okiem widza. W tym miejscu kluczową rolę odegrała psychoanaliza wprowadzona przez krytyków filmu i natychmiast wykorzystana również w badaniach nad fotografią. Tacy autorzy jak Baudry, Pleynet czy Quadrot przyglądali się kinu poprzez analizę „metapsychologii widza”, zakorzenionej w Lacanowskim opisie fazy lustra. Idzie tu o taki moment w rozwoju dziecka, kiedy podczas pierwszego wejrzenia w lustro dochodzi do uświadomienia sobie własnego Ja oraz własnej tożsamości, warunkowane przez wizerunek widziany w odbiciu<sup>81</sup>.

Zarazem jednak, dlatego właśnie, że ów odbity obraz siebie jako „ja” kształtuje się po stronie wyobraźni wyraźnie oddzielonej od strony tego, co realne,

80 Porównaj: I. Rogoff, *Other's Others: Spectatorship and Difference*, w: *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, red. T. Brennan, M. Jay, New York 1996.

81 Patrz: P. Murphy, *Psychoanalysis and Film Theory*, dz. cyt.; J. Copjec, *The Anxiety of the Influencing Machine*, „October” 1982, vol. 23, s. 43–60, s. 57; M. Jay, *Downcast Eyes...*, dz. cyt., s. 471. Murphy i Copjec nie tylko omawiają recepcję pism Lacana w kręgu francuskich krytyków filmu, ale podkreślają również jej uproszczony charakter.

może ona jako *imago* formować zachowania podmiotu. [...] rozpoznając je jako innego siebie, traktuje je jako własne „ja idealne”, pozwalające z czasem zapanować nad chaosem własnego ciała<sup>82</sup>.

Utożsamienie ekranu z lustrem, a tym samym (spojrzenia) widza z mechanicznym okiem kamery, stało u podstaw analizy funkcji ideologicznych obrazu. W słynnym tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, wygłoszonym w formie odczytu w 1973 roku i opublikowanym na łamach czasopisma „Screen” dwa lata później, Laura Mulvey deklарowała wprost użycie psychoanalizy jako politycznej broni, wymierzonej w patriarchalną strukturę społeczną. Spojrzenie kierowane na ekran i jednocześnie konstytuowane przez ekran zostało utożsamione ze skopofilią i fallocentryzmem<sup>83</sup>. Z kolei w 1977 roku Christian Metz pisał o „skopicznym reżimie kina”, czyniąc punktem wyjścia koncepcję wojeryzmu i związaną z nią uprzywilejowaną pozycję widza względem oglądanego obiektu (pojawiającego się na ekranie), a w 1985 wskazywał na proces fetyszyzacji obrazu fotograficznego, który kształtuje proces percepcji<sup>84</sup>. O przejściu i równoległym wykorzystywaniu tak określonego idiomu spojrzenia, konstytuowanego przez aparat (władzy), można mówić w odniesieniu do większości wymienionych rewizjonistów fotografii. Pojawia się on w przywołanym już „fotograficznym patrzaniu” Sontag, w opisywanym przez Sekulę rozwoju za sprawą fotografii „spektaklu, wzrokowej ekscytacji, wojeryzmu, grozy, zawiści i nostalgii”<sup>85</sup>. Wybrzmiewa także wtedy, gdy Burgin definiuje wojerystyczne spojrzenie, produkowane przez aparat, poprzez odniesienie do Freudowskiej analizy libidinalnego spojrzenia, które pojawia się w dzieciństwie; czy kiedy – podobnie jak Metz – nazywa fotografię fetyszem<sup>86</sup>.

Studia nad fotografią, angażujące kategorię spojrzenia konstruowaną przez obraz oraz konstytuującą tożsamość podmiotu patrzącego, wpisują

82 P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 226–227.

83 L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *tejtże, Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010.

84 M. Jay, *Downcast Eyes...*, dz. cyt., s. 474–485.

85 A. Sekula, *Demontaż modernizmu, ponowne odkrycie dokumentu...*, dz. cyt., s. 48.

86 V. Burgin, *Photography, Phantasy, Function*, w: *Thinking photography*, dz. cyt., s. 187, 190–194.

się oczywiście w szerszy, humanistyczny dyskurs na temat spojrzenia. Zasadnicze ogniska tego dyskursu ustanawiają okularocentryczne reżimy, genderowe stereotypy czy skopofilia. Nierzadko krytyka tak rozpracowywanego spojrzenia staje się przy tym instrumentem podporządkowującym obraz dyktatowi obnażanej władzy. W przywołanej na początku niniejszego rozdziału krytyce „dyskursu spojrzenia” Elkins podkreśla, że choć w wizualnej teorii namysł nad spojrzeniem jest niezbędny, to pozostaje on wieloznaczny i niejasny, a w funkcjonujących formach wzbudza szereg wątpliwości, z którymi trudno się nie zgodzić. Wśród najważniejszych zarzutów pojawia się ograniczający podział na widza i przedmiot widzenia w analizach okularocentrycznych reżimów, upraszczająca i fragmentaryczna recepcja psychoanalizy Lacana, definiowanie spojrzenia przez pryzmat zachodniej, nowoczesnej kultury oraz schematyzm binarnego ujmowania genderowych ról<sup>87</sup>. Dodać należy również podkreślaną już wcześniej opresyjność spojrzenia dominującą w diagnozach rewizjonistów (fotografii), która w niezmienionej formie funkcjonuje w studiach nad kulturą wizualną.

Skłonna jestem za W.J.T. Mitchellem stępić ostrze tak dokonywanych rewizji, nie tyle negując potencjalną „nikczemną władzę” obrazów, ile podkreślając niedosyt i rozczarowanie, które wzbudzają krytyczne studia. „Reżimy skopiczne można odrzucać po wielokroć, nie powodując żadnego widocznego efektu ani w kulturze wizualnej, ani w politycznej [...] Chodzi [jednak – D.Ł.] o to, by udoskonalić, zniuansować naszą ocenę ich władzy i sposobu oddziaływania”<sup>88</sup>. Idzie tu o zmianę akcentu „...z tego, co robią przedstawienia wizualne, na to, czego chcą; z ich mocy na ich pragnienia; z modelu dominującej władzy, której należy się przeciwstawić, na model bytu podporządkowanego, który ma zostać przesłuchany lub lepiej zachęcony do mówienia”<sup>89</sup>. Mitchell uzgadnia polityczną stawkę studiów nad kulturą wizualną, stawiając przywołane już, fundamentalne pytanie: „Czego chcą obrazy?”<sup>90</sup>.

87 J. Elkins, *The End of Theory of Gaze*, dz. cyt.

88 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków 2013, s. 69–70.

89 Tamże, s. 70.

90 Patrz: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, dz. cyt., s. 689.

Jak zatem widać, rewizjonistyczne studia nad fotografią zasadzały się na podważeniu niewinności wzrokocentryzmu kultury zachodniej, oskarżyły „niewinne oko aparatu” o udział w systemie władzy i poddanie się ideologicznemu dyktatowi. W konsekwencji zdyskwalifikowano formalistyczną historię fotografii i ontologię tego medium, którą w sposób symboliczny ucieleśnia pojęcie „fotograficznego widzenia”, rozumianego jako zespół cech wynikających z optyki aparatu i właściwości medium fotograficznego oraz esencjonalnie ujmowanej pracy fotografa<sup>91</sup>. W zamian wprowadzono teorię aparatów władzy, a na podstawie metapsychologii spektatora określono opresyjny model spojrzenia, które jest konstruowane w fotografii i poprzez fotografię. Tak obrany kierunek badań wzbudza z jednej strony niedosyt precyzyjnie opisany przez Elkinsa. Z drugiej zaś można powiedzieć, że rewizjonistyczne narzędzia teoretyczne, mające z zasady charakter dyskursywny, a zatem potencjalnie otwarty na możliwości interpretacyjne danego materiału, uległy zinstrumentalizowaniu. Stały się analitycznymi wytrychami otwierającymi każde drzwi. Nierzadko nadają one analizom – zarówno o charakterze naukowym, jak i popularnonaukowym, schematyczny charakter. Ich opresyjność i jednokierunkowość doprowadziła do nieustannego odrzucania skopiecznych reżimów. Tymczasem relacja pomiędzy fotografią i wzrokocentryzmem nie jest jednoznaczna. Przeprowadzenie analizy złożoności tej relacji wymaga jednak rozbrojenia wzrokocentrycznego dyskursu.

#### I.4. NARODZINY PARADYGMATÓW FOTOGRAFICZNEGO OKA

W kanonicznej publikacji *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, poświęconej zmianom, które zaszły w XIX wieku w obszarze definiowania percepcji wzrokowej

---

<sup>91</sup> Patrz: Ch. Phillips, *The Judgment Seat of Photography*, „October” 1982, vol. 22, s. 27–63; D.R. Nickel, *History of Photography: The State of Research*, „The Art. Bulletin” 2001, vol. 83, no. 3, s. 548–558.