

Kamil Stępień: Komunikacja fotograficzna. Interpretacja fotografii

Abstract:

Artykuł skupia się na przedstawieniu najważniejszych koncepcji naukowych, społecznych i kulturowych, które podkreślają znaczenie obrazów, zwłaszcza fotografii, w życiu człowieka, oraz ich specyfikę. Przedstawiono znaczenie fotografii jako dokumentu, dzieła sztuki, materiału naukowo-badawczego. Poruszono kwestię siły przekazu dokumentów wizualnych, w tym fotografii, sposób ich organizacji oraz to, że fotografia rejestruje rzeczywistość niezwykle precyzyjnie. Opisano historię fotografii w kontekście rozwoju nowych metod badawczych w nauce. Przedstawiono zasady komunikacji fotograficznej, psychologiczne i filozoficzne czynniki skłaniające ludzi do uwieczniania rzeczywistości, w której żyją.

Słowa kluczowe: fotografia, interpretacja fotografii, fotografia jako metoda badawcza, komunikacja fotograficzna

Abstract: Photo communication. Interpretation of photography

The article focuses on presenting the most important scientific, social and cultural ideas emphasizing the significance of images, especially photographs, in human life, as well as their specificity. The meaning of a photograph as a document, work of art. and scientific research material was presented. The matter of visual document message strength was addressed, including photographs, as well as the manner of organizing them and the fact that photography records reality in an extremely detailed way, the history of photography was described in the context of the development of new research methods in science. The idea of the principles of photographic communication, psychological and philosophic factors making people record the reality they live in.

Keywords: Photography, Interpretation of Photography, History of Photography, Photography As A Research Method, Photographic Communication

Malarz i zarazem fotograf Charles Negre w połowie XIX wieku wprowadził rozróżnienie między sztuką a fotografią. Podkreślił walory artystyczne i możliwości plastyczne, jakie daje nowe narzędzie do uprawiania sztuki – aparat fotograficzny. Przypomniął malarski charakter fotografii, pominięty w imię fascynacji naukową fotografią dokumentalną. Fotografia bazowała na dawnych technikach artystycznych. Korzystała z dobrodziejstw kompozycji obrazu, unikania zniekształceń rzeczywistości, walorów artystycznych, takich jak: światło, kolor, kontrast, faktura, światłocień. Fascynowała się geometrią, rytmem, dynamiką wizualności, była jak kameleon, jej wieloaspektowość i wielotematyczność pozwalały na wybór tematu, który miała przedstawiać.

Wartości estetyczne fotografii zmieniały się, począwszy od pokazywania prawdy (bez względu na jej rozumienie) do wymaginowanych, malarskich kompozycji pejzażowych. Z jednej strony, miała być precyzyjna (szczegółowa), przydatna w pracy architekta, konserwatora zabytków czy rzeźbiarza. Z drugiej strony, miała być środkiem wyrazu, formą przekazu plastycznego. Eugène Delacroix, francuski malarz, twierdził, że fotografia wręcz oślepia obiektywizmem; paradoksalnie jej wada jest też jej zaletą¹. Ogrom przekazywanych odbiorcy bodźców wizualnych w fotografii artystycznej powodował różne jej interpretacje i odczytania. A zatem to nie szczegółowość obrazu jest wyznacznikiem fotografii artystycznej. Co więcej, stosowano optyczne techniki rozmazywania obrazu w kontrolowany sposób, tak by tworzyć fotografie charakterystyczne, różne od dokumentalnych. Kalotypiści² i piktorialiści³ celowo w swoich pracach pokazywali nieostrość. Fotografia artystyczna miała być z założenia przeciwieństwem fotografii dokumentalnej. Dodatkowo, celowo też zaczęto łamać zasady

¹ A. Roulie, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007, s. 91.

² Artyści fotografowie używający pierwszej negatywowej techniki fotograficznej, zwanej także *talbotypią* od nazwiska wynalazcy – Williama Foxa Talbota. Stosowano ją na przełomie lat 40/50. XIX wieku. Polegała na naświetlaniu papieru pokrytego światłoczułymi halogenkami srebra w aparacie, a następnie wywoływanie go tak, by powstały obraz utajony stał się widocznym. Ideą stosowania tej techniki było użycie negatywu wzorcowego do uzyskania pozytywów (odbitek). Papierowy negatyw można było wywołać i uzyskać nieskończoną liczbę papierowych odbitek. Z czasem, przy niskich kosztach, metoda ta stała się siłą napędową rozwoju fotografii. G. Gorczyński, *Fotografia piktorialna i kalotypia* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://www.korex.net.pl/artukuly_o_fotografii/fotografia_piktorialna.pdf, s. 2.

³ Piktorializm to nurt w fotografii eksponującym indywidualny wpływ twórcy na ostateczny odbiór każdej odbitki. Piktorialistom chodziło o przekroczenie stereotypowej fotografii mechanicznej, duplikowalnej reprodukcji rzeczywistości, a wskazanie na pierwiastek indywidualności, niepowtarzalności dzieła fotograficznego [online:] http://www.korex.net.pl/artukuly_o_fotografii/fotografia_piktorialna.pdf, s.12.

kompozycyjne tworzonych prac, tak by stworzyć nową konwencję. W 1860 roku Henri de La Blanchère w książce *L'Art du photographe* pisał: „Mniej precyzji, a więcej efektu; mniej szczegółów, ale za to więcej ujęć z lotu ptaka; mniej schematów i wykresów, a więcej malarstwa; mniej maszyny, więcej sztuki”⁴.

Efekt obrazu malarskiego miał ukryty przekaz, pewnego rodzaju głębię plastyczną. Dokument fotograficzny wykazywał cechy egalitarne. Zarówno pierwszy, jak i drugi typ fotografii trzeba było odszyfrowywać, poddawać interpretacji, jednak z różnym rezultatem. Ten sztywny podział fotografii na „artystyczne” i „dokumentalne” powoli zanikał. Po II wojnie światowej powszechne stało się używanie zabiegów artystycznych charakterystycznych dla fotografii-sztuki, np. manipulacje związane z głębią ostrości obrazu (jedne elementy były ostre i wyraźne, inne rozmyte), aby jednoznacznie oddzielać temat fotografii od jej kontekstu. Innymi słowy, chodziło o wskazanie na rzeczy i obiekty ważne, w odróżnieniu od tła fotograficznego. Stosowano także długie bądź ultrakrótkie czasy naświetlania zdjęć, które były potrzebne do zarejestrowania ruchu w fotografiach sportowych czy wojennych. Natomiast długie czasy otwarcia migawki były niezbędne do zarejestrowania zjawisk przyrodniczych, zdjęć nocnych czy obserwacji ruchów gwiazd. Cechy dokumentu i sztuki doskonale się uzupełniały, tworząc nowy kierunek w fotografii – sztukę dokumentalną. Zasadniczym celem tego podejścia było przedstawianie rzeczy takimi, jakie były w rzeczywistości, ale przy wykorzystaniu nowych środków i technik fotograficznych. Dla przykładu, portretowano ludzi w inscenizowanych wnętrzach bądź *atelier* fotograficznym. Można twierdzić, że był to (choć częściowo) zaplanowany dokument. Fotograf wiedział, co i jak chciał przekazać – w sposób artystyczny (plastyczny) pokazując prawdę o rzeczywistości. Reprezentantami tego nurtu są np.: niemiecki portrecista August Sander, Amerykanin Walker Evans czy wspomniany już Francuz Henri Cartier-Bresson. Zdjęcia Sandera mówią „same za siebie”, nie potrzebują komentarza uzupełniającego. Są jakby idealnymi przedstawieniami, typologiczną mapą zawodów ówczesnych XX-wiecznych Niemiec. Fotografie te są częścią nigdy nieukończonego projektu Sandera, który zakładał sfotografowanie siedmiu grup (klas społecznych) i pokazanie ich cech charakterystycznych (sposób ubioru, narzędzia pracy, wygląd modela). Autor chciał uwiecznić wizerunki, począwszy od bezdomnych, przez robotników,

⁴ H. de La Blanchere, *L'Art du photographe*, za: A. Roulie, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007, s. 92.

rzemieślników, lekarzy, artystów, aż po klasę polityczną⁵. Jego fotografie cechuje artystyczna kompozycja i oświetlenie. Zdjęcia są proste a pozujący modele, umieszczeni w swoich naturalnych miejscach pracy, patrzą bezpośrednio w obiektyw.

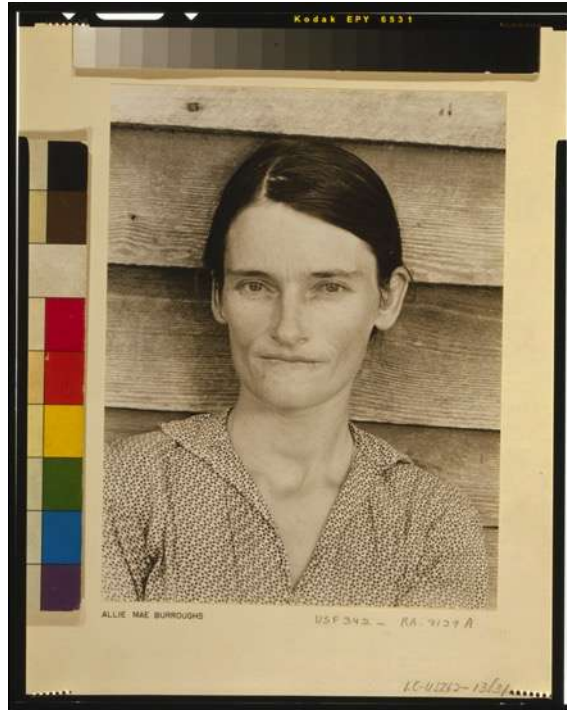


Il. 1. August Sander, *Murarz, Cukiernik, Strycharz (pracownik cegielni)*. *Antlitz Der Zeit/Face of the Time: August Sander*, Katalog wystawy z 1992 roku Vancouver. Źródło: [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://presentationhousegallery.org/exhibition/august-sander-antlitz-der-zeitface-of-time>.

Podobnie na świat patrzył Walker Evans, który w swoich pracach w bardzo prosty technicznie sposób ukazywał życie amerykańskiej prowincji przełomu lat 20/30. XX wieku. Posiłkował się naturalnym, miękkim (delikatnym) oświetleniem i

⁵ A. Sander, *Biographical Facts* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://celebtrue.com/content/august-sander.html>.

małą głębią ostrości obiektywów. Jego najslawniejsze fotografie powstały przy współpracy z redakcją czasopisma „Fortune” i miały być ilustracjami do artykułu o sytuacji farmerów na terenach południowych Stanów Zjednoczonych⁶. Docelowo jednak zostały wykorzystane w książce *Let Us Now Praise Famous Men*⁷.



portret.Walker Evans, *Allie Mae
shoulders portrait, facing
house and family of an*
Źródło: Library

Il. 2. *Allie Mae Burroughs,
Burroughs, (head-and-
front), 1935. „Pictures of the
Alabama cotton sharecropper”.*
of Congress [online] [dostęp:

15.04.2016]. Dostępny w WWW: <https://www.loc.gov/item/00651773>.

⁶ W. Evans. *Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny

w WWW: http://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm.

⁷ J. Agee, Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston 1941 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW:

<http://www.unisa.edu.au/global/eass/hri/let%20us%20now%20praise%20fammen.pdf>.



Il. 3. Walker Evans, *Bud Fields i jego rodzina w domu*, zdjęcie pozowane. *Bud Fields and his family at home* (Family members posed, sitting in bedroom), 1935. „Pictures of the house and family of an Alabama cotton sharecropper”. Źródło: Library of Congress [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <https://cdn.loc.gov/service/pnp/cph/3g00000/3g04000/3g04800/3g04898v.jpg>

Prace zarówno Sandera, jak i Evansa możemy nazwać artystyczną fotografią dokumentalną. Należy zwrócić uwagę, że artystyczna fotografia dokumentalna i pozowane portrety osób nie są jedynymi przykładami fotografii jako do sztuki. Niemiecki fotograf, Karl Blossfeldt, zajmował się tworzeniem zdjęć martwej natury, a przede wszystkim skupiał się na formach roślinnych (il. 4). W swoich pracach dostrzegał nieoczywiste i często pomijane struktury roślinne, wykorzystując do tego powiększenia fotograficzne. Jego fotografie są technicznie perfekcyjne, a zastosowane neutralne tło i zbliżenia poszczególnych elementów roślinnych pozwalają na dostrzeżenie rzeczy na co dzień niewidocznych. Odmienność tego typu fotografii od powszechnych zdjęć dokumentalnych polega na stworzeniu (wykreowaniu) nieodkrytego dotąd świata makrofotografii⁸

⁸ Rodzaj sztuki fotograficznej, która wykorzystuje skalę odwzorowania 1:1. Pokazuje obiekty w naturalnych rozmiarach bądź powiększeniach. Efekt optyczny powiększenia uzyskuje się m.in. za pomocą soczewek powiększających nakręcanych na obiektyw aparatu fotograficznego, specjalnych obiektywów powiększających, a do ekstremalnie dużych powiększeń używa się

artystycznej roślin. Niektórzy krytycy dostrzegali w ujęciach Blossfeldta niespotykane dotąd formy plastyczne, podziwiając zbliżenia pospolitych roślin. Interesujące jest, że fotograf nie ingerował w to, jak wyglądają obiekty.



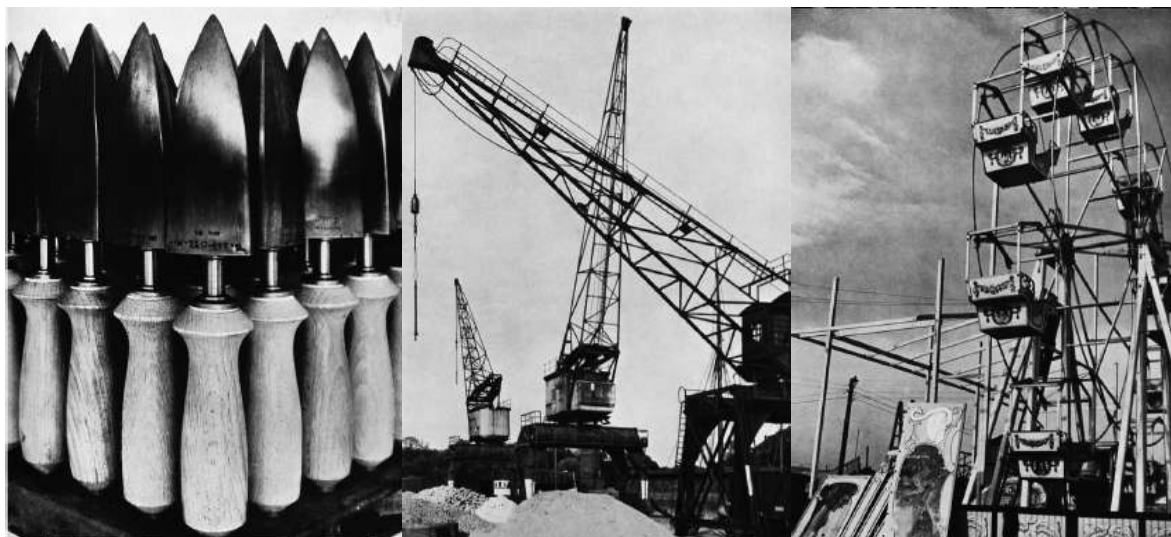
Fotografował rośliny takimi, jakie są.

Il. 4. Karl Blossfeldt, *Acanthus and Scabious*, [Akant i drakiew]. Trzydzieści trzy odbitki styków⁹ zmontowane na tekturze o wymiarach 50 x 65,5 cm. Autor sfotografował zasuszone rośliny i ułożył je kompozycyjnie tworząc kolaż fotograficzny. Źródło: H. Murata, *Material Forms in Nature: The Photographs of Karl Blossfeldt* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Murata.pdf>, s. 5.

Podobnie artystyczny wyraz w swoich pracach uzyskiwał Albert Renger-Patzsch. Jego fotografie pokazują przedmioty codziennego użytku, a także przestrzeń wielkomijską w nietypowy sposób (il.5). Autor świadomie manipulował perspektywą, szukał w obrazie plastyki: rytmów i kontrastów, używał światłocienia. W swoich pracach skupiał się na pokazywaniu zbliżeń budynków, instalacji przemysłowych, maszyn, produktów. Jego prace są obiektywne, ostre, pełne detali, charakterystyczne dla fotografii naukowej, ale jednakowoż posiadają cechy fotografii artystycznej. Są pierwowzorem obecnie znanych zdjęć reklamowych i produktowych.

mikroskopu. Wtedy mówimy już o mikrofotografii. Fotografia makro charakteryzuje się niezwykłą szczegółowością, a także małą głębią ostrości – tylko część kadru jest „ostra” i wyraźna. Karl Blossfeldt ustawiał ostrość na pierwszym planie, rozmywając i tak neutralne (białe bądź czarne) tło.

⁹ Jest to rodzaj odbitki fotograficznej, uzyskiwanej w konsekwencji położenia naświetlonej błony fotograficznej bezpośrednio na papier światłoczuły. „Słownik języka polskiego [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://sjp.pl/styk%C3%B3wka>. Charakteryzuje się niewielkimi rozmiarami. Jest traktowana jako odbitka testowa, bez wprowadzanej retuszu czy modyfikacji w obrazie.



Il. 5. Albert Ranger-Patzsch, *Żelazne formy do produkcji obuwia* (1), *Żuraw w porcie w Lubec* (2), *Montowanie diabelskiego młyna – rosyjskiej karuzeli* (3) Oryginalne tytuły, od lewej: *Bügeleisen für Schuhfabrikation. Fagus-Werk Benscheidt in Alfeld* (1), *Kranreihe im Lübecker Hafen* (2), *Russische Schaukel wird montiert* (3). W: C. Gelderloos, *Simply Reproducing Reality: Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on Photography*. Źródło: „German Studies Review”, nr 37/3, 2014 [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: http://www.academia.edu/8659862/Simply_Reproducing_Reality_Brecht_Benjamin_and_Renger-Patzsch_on_Photography, s. 566- 567.

Czym jest, a czym nie jest sztuka w kontekście przedstawień wizualnych? W multimedialnym, cyfrowym świecie ztraca się poczucie ram strukturalnych, które mogłyby zdefiniować w nowy sposób dzieło sztuki. Postęp technologiczny, nowe formy wyrazu artystycznego powodują powiększanie się przestrzeni oddziaływania dzieła. „Brak obrazu zastąpił tekst i komentarz rejestrujący myśl i cały proces <<dziania się>>, a słowo stało się w gruncie rzeczy tym samym, czym było dzieło-obiekt”¹⁰. Dzieło w przestrzeni odbioru „przejmuje rolę twórcy; to ono rozdaje karty, choć bez udziału odbiorcy stałoby się bezbronne i bezużyteczne”¹¹. Doświadczenia estetyczne podczas obcowania ze sztuką dokonują się w trójstronnym układzie: między widzem – obrazem – i jego twórcą. „Ludzkie oko traci ponadczasowe przywileje właśnie wówczas, gdy jest obdarzone mnogością urządzeń optycznych, których zadaniem jest przykuć jego spojrzenie do tysiąca nowych obrazów. Fotografia staje się w jednej chwili triumfem i grobem oka”¹². Istotny jest fakt, że recepcja sztuki nie jest przypisana tylko znawcom kultury

¹⁰ J. Karbowniczek, *Obraz – fenomen kompromisów*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 32.

¹¹ *Ibidem*, s. 35.

¹² M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, [W:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 296.

wysokiej, ale wszystkim zainteresowanym. „Obraz ma tę sferę prywatności i tajemnicy, której nie ogarną i nie zawłaszczą zawodowi deszyfranci dzieł: krytycy, kuratorzy i teoretycy sztuki”¹³.

Komunikacja fotograficzna

W jakim stopniu fotografia stanowi „wierny” zapis rzeczywistości, a w jakim pozawala na zabieg skomponowania świata w kadrze? Czy obraz fotograficzny jest modelowym przykładem kopii rzeczywistości, czy może jej interpretacją? „Można by zaryzykować stwierdzenie, że w istocie mamy tu do czynienia z jednorodną rzeczywistością (obrazową) i równie jednorodnym procesem (poznaniem obrazowym)”¹⁴. Opatrzenie¹⁵ się świata realnego (zastanej rzeczywistości) może przyczynić się do wrażenia zatarcia się perspektywy dla tego co na co dzień jest dla nas wizualne. Prawdopodobnie uzyskamy większe skupienie uwagi, kiedy dodamy atrakcyjny wizualnie bodziec wzrokowy. „Obrazy nie nakłaniają oka do pośpiechu, lecz do chwilowego spoczynku i uczestnictwa w radości ich objawienia”¹⁶. „Obrazy wymagają „choćby chwilowego uchylenia parametru czasu [...] oderwania się tak od sekwencyjności zdarzeń, jak i od sekwencyjności narzucanej przez język”¹⁷. Pozwalają patrzeć na rzeczywistość tak, jak – *mutatis mutandis* – pilot nowoczesnego myśliwca. Przez przednią szybę widzi on rzeczywistość na zewnątrz, ale spogląda na nią przez przezierny ekran – HUD (*Head Up Display*), na którym jednocześnie można wyświetlić układ celowniczy¹⁸. Współczesnego użytkownika również interesuje to, co wzbogacone, urozmaicone i powiązane z informacjami niewizualnymi (np. tekstowymi, kontekstowymi). W takim poszerzonym środowisku zachodzą procesy komunikowania, jak i komunikowania

¹³ J. Karbowniczek, *op. cit.*, s. 36.

¹⁴ M. Kociuba, *Poznanie obrazowe i jego własności*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 11.

¹⁵ Opatrzenie powoduje, z jednej strony, powstawanie schematów wizualnych, charakterystycznych dla danych kultur czy cywilizacji, a z drugiej, obojętność wizualną na określony typ obrazów. Reagujemy z różną uwagą i intensywnością na określone bodźce wizualne. Jedne przyciągają naszą uwagę bardziej, drugie mniej. Niektóre stają się codziennością. Bodziec, który jest atrakcyjnie wizualny, zostaje zapamiętany i chcemy go powtórnie oglądać. Uwarunkowane jest to częściowo przez sposób prezentacji treści obrazowych oraz zdolności percepcyjne widza. Przykładami mogą być różne reakcje odbiorców na obrazy, w których dominują określone barwy, pojawiają się bohaterowie określonej płci, kształty, przedmioty.

¹⁶ J. Campbell, *Mityczny obraz*, przeł. A. Przybysławski, T. K. Sieczkowski, oprac. R. Reszke, Warszawa 2004, s. 9.

¹⁷ M. Kociuba, *Poznanie obrazowe...*, s. 15.

¹⁸ *Ibidem*, s. 13.

się¹⁹, także z wykorzystaniem obrazów, do pokazywania treści za pomocą medium, na przykład fotografii. Komponowanie obrazu celem jego zarejestrowania bądź odtworzenia związane jest ze strukturą plastyczną i semantyką przekazu. Podstawową kwestią w wielokrotnych kodowaniach i odkodowywaniach obrazów jest sposób ich odczytu, od lewej do prawej, z góry na dół. Bardzo często nawet dla wprawionego oka prawdziwe znaczenie przekazu wizualnego jest przez autorów pracy ukryte. Dlatego też kompozycja obrazu na złożonym poziomie dekodowania może być sekwencyjna: wznosząca i opadająca. Wzrok widza faluje, szukając „zaczepień wizualnych” w obrazie. Zaletą takiego nielinearnego odczytywania obrazu jest wielowątkowość, choć pojawia się niebezpieczeństwo odczytań chaotycznych.

Łączenie elementów wizualnych i wędrowanie wzrokiem za nimi powoduje ciekawsze doznania wizualne, a co więcej, także mnogość połączonych ze sobą odczytań. „Každy z obrazów postrzegamy nie tylko w kontekście następstwa podyktowanego kolejami życia, w kontekście obrazu bezpośrednio poprzedzającego i następującego, ale również w kontekście wizerunku znajdującego się obok²⁰”. Zbiór obrazów przedstawiający jakąś jedną ideę, z różną narracją,

w różny sposób, spajający elementy obrazu na różnych poziomach i wymiarach można określić mianem *poliikonizacji*. Bardzo często przy organizowaniu wystaw fotograficznych korzysta się z tej zasady. Obrazy ułożone w jedną, spójną całość są zwarte semantycznie. Fotografie mogą uzupełniać się wzajemnie znaczeniami. Przez swoją unikatowość wręcz „domagają się” zastanowienia, zrozumienia, opisanie i interpretacji. Można zatem stwierdzić, że poszerzenie wiedzy z dziedzin wizualnych możliwe jest dzięki stosowaniu różnych podejść badawczych przy badaniu konkretnych dzieł.

W myśl teorii *fotogenicznego widzenia* Raoula Hausmanna między świadomym patrzeniem a techniką rejestracji powstaje uwarunkowany historycznie artefakt. Obserwator i urządzenie optyczne mają możliwość uczestniczenia w sytuacji, w której dokonane zostaje utrwalenie rzeczywistości na błonie światłoczułej. W akcie komunikowania czegoś komuś „aparat nie może być zatem zredukowany ani do technologicznego, ani dyskursywnego obiektu, pozostaje bowiem amalgamatem tekstowej figury i mechanicznego

¹⁹ W. Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu*. Warszawa 2008, s.14.

²⁰ *Ibidem*, s. 16.

zastosowania²¹. Oko ludzkie widzi. Aparat fotograficzny rejestruje to, co widzi ludzkie oko. Małobrazkowy aparat fotograficzny, wyposażony w standardowy obiektyw, widzi tyle, co ludzkie oko – nie zniekształca pola i kąta widzenia (horyzontu). Według Hausmanna *Photo-Auge* [Foto-Oko] widzi i dostrzega otaczający nas świat. Ludzkie zaangażowanie w komunikowanie wizualne łączy się z percepcją i postrzeganiem bodźców. Jak stwierdza autor: „widzenie znacznie wykracza poza poziom fizjologicznej pracy naszych organów”²². Jest związane z dyscypliną, nieustannym skupieniem i doświadczaniem wizualności. Co więcej, poprawne widzenie w odniesieniu do fizjologii ludzkiego ciała zależne jest od prawidłowej percepcji światła (barw), czyli częściowo od predyspozycji do tolerancji witaminy A lub D²³. Fotografia jest usytuowana między technologią a sztuką, ma spełniać rolę edukacyjną, poznawczą; ma zostać namacalnym dowodem tego, co już minęło. Raoul Hausmann poprzez fotografię umiejscawia „człowieka w świecie [gdź ma] odegrać historyczną rolę w edukacji ludzkiej świadomości, a tym samym doprowadzić do transformacji społecznej percepcji”²⁴. Fotograf powinien „widzieć – i wiedzieć, co się widzi, co jest powodem widzenia”²⁵. Bardzo ważne jest wykazanie relacji pomiędzy konstruowaniem obrazu a percepcją i fizjologią ludzkiego widzenia. Autor twierdzi, że istotna jest samoświadomość rejestracji obrazu przez aparat fotograficzny. Nie chodzi tutaj o obsługę aparatu, ale o zrozumienie zasad rządzących optyką wpływającą na kształt tworzonego obrazu. Zasadnicza różnica w postrzeganiu świata przez aparat fotograficzny i ludzkie oko sprowadza się do tego, że człowiek postrzega rzeczywistość poprzez serię punktów, z zachowaniem ostrości i głębi widzenia, aparat zaś, przez celownik optyczny obejmuje wycinek rzeczywistości, odróżnia wyraźne plany, segmentuje świat na obiekty. Ludzkie widzenie jest „plastyczne”, tzn. łączy cechy poznania obrazowego ze świadomością.

Patrząc przez pryzmat dzisiejszych czasów, fotografia nowoczesna odrywa się od tradycyjnego, materialnego (analogowego) nośnika zyskując na szybkości jej stworzenia, przesłania, obejrzenia (wręcz mignięcia). „Obraz fotograficzny reprezentujący wizualne fakty, dany sam w sobie jako powstający autonomicznie, pozbawiony jest świadomości nieodzownie dopełniającej fizjologiczny poziom

²¹D. Łuczak, *Sfotografować widzenie. Wokół teorii Raoula Hausmanna*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 59.

²² *Ibidem*, s. 60.

²³ Witamina D poprawia odbiór bodźców o dominującym kolorze niebieskim.

²⁴ D. Łuczak, *op. cit.*, s. 61.

²⁵ *Ibidem*.

percepcji ludzkiego oka²⁶. Różnica pomiędzy percepcją i apercepcją²⁷ polega na tym, że ta pierwsza dotyczy fizycznych reakcji ludzkiego oka na bodziec zewnętrzny, natomiast apercepcja odnosi się do sfery świadomej uwagi, skupienia i wolnej woli wyboru tego, na co i jak patrzymy. Owo spostrzeganie zmusza widza do ćwiczenia swojego refleksu wizualnego, bowiem, jak zauważa Dorota Łuczak, „obraz fotograficzny staje się efektem uporczywego ćwiczenia zdolności ludzkiego widzenia”²⁸. Poruszane kwestie sprowadzają się do wspólnego mianownika, którym jest świadomość wizualna. Polega ona na wyzbyciu się myślenia konwencjami, stereotypami i schematami. Takie myślenie ociera się o filozofię wizualności, która, aby ją praktykować, musi oczyścić umysł fotografującego z dodatkowych (niepotrzebnych) bodźców. Podobnie problem ten analizuje wybitny polski malarz i teoretyk sztuki Władysław Strzemiński, który w swojej definicji *teorii widzenia* twierdzi, że teoria ta bazuje na *świadomości widzenia*, będącej wypadkową pomiędzy myślą a widzeniem biologicznym. Odbiór doznań wzrokowych według Strzemińskiego ma stanowić wyzwolenie widzianego przedmiotu za pomocą perspektywy geometrycznej w jednym spojrzeniu. Dekonstruując tak powstałą wizualną perspektywę filozoficzną, należy przytoczyć okoliczności, w których widz oglądał przedmiot. Autor rozróżnia takie atrybuty, jak: „punkt spojrzenia, odległość, kąt nachylenia, [...] określenie spojrzenia, jakim go oglądamy”²⁹. Nie należy jej kreować, ale pokazywać ją taką, jaka jest, tak by dążyć do poznania prawdy. Jak pisał Strzemiński, sposób konstruowania perspektywy zbieżnej „jest przeniesieniem z filozofii w zakres widzenia – zasadniczego przeciwieństwa pomiędzy jednostką poznającą a poznawanym światem, pomiędzy podmiotem a przedmiotem, jest stwierdzeniem ich przeciwstawności i odrębności”³⁰. Z jednej strony, istnieje jedność oka i ciała, z drugiej zaś, przeciwstawia się ona postrzeganiu uzbrojonemu w instrument optyczny. Fotografia pozwala także na szersze zrozumienie zjawisk barwnych i świetlnych służących percepcji rzeczywistości.

Nowy nurt w fotografii wiąże się z nurtem *New Vision*, gdzie kluczowe jest odejście od konwencji przedstawiania świata za pomocą perspektywy i zasad

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Łacińskie *ad-percipere* oznacza spostrzegać, kierować własną wola i uwagą podczas doświadczania rzeczywistości.

²⁸ D. Łuczak, *op. cit.*, s. 62.

²⁹ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, [W:] W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006, s. 195.

³⁰ *Ibidem*, s.197.

tworzenia obrazu wywodzących się z malarstwa. Istotne jest tzw. *łamanie zasad kompozycji* i poddanie się technologicznej władzy oka obiektywu aparatu fotograficznego. Można pokusić się o stwierdzenie, że aparat staje się rejestratorem wydarzeń na pierwszy rzut oka niezauważonych w chwili obserwacji i fotografowania. Chodzi tutaj o przekraczanie ograniczeń ludzkiej percepcji i świadomości wizualnej (rozwiązywanie wizualnych *zagadek*). Rozwój technologii fotograficznej pozwala rejestrować obraz o zasięgu fal widma światła białego niewidzialnych dla ludzkiego oka. Przykładem może tu być rejestracja obrazu rentgenowskiego bądź obrazu w podczerwieni. W *New Vision* sam proces fotografowania staje się ważniejszy od świadomej konstrukcji kompozycyjnej obrazu. Nie można mówić tutaj o przypadkowości tworzenia obrazu, ale raczej o sposobie tworzenia nowego spojrzenia na rzeczywistość, która nie jest „ubrana” w konwencjonalne normy. Tak powstały obraz rzeczywistości staje się sposobem na analizę rzeczywistości rozumianej jako konglomerat gry światła i cienia

Obraz fotograficzny jest zjawiskiem mającym znaczenie symboliczne. Jako przedstawienie wizualne wykonane ludzką ręką i przy użyciu instrumentu (aparatu) staje się medium komunikacyjnym. W klasycznej filozofii Ernst Cassirer przedstawia człowieka jako *animal symbolicum*, który przez codzienną praktykę życiową angażuje się w odkrywanie i tłumaczenie symboli napotkanych za pomocą słów³¹. Podobnego zdania jest Hans-Georg Gadamer, który twierdzi, że człowiek utożsamiony z symbolami nie pozostaje zdystansowany i bierny, ale stara się wykazać swoją tożsamość na tle wspólnoty, w której żyje³². Wychodząc od słowa, przez symbolikę, kultura niejako zatoczyła koło. Antropologia za pomocą komunikacji werbalnej wytworzyła wiele symboli przyjętych w kulturze, te z kolei przez analizę treści znaków wracają z powrotem do obrazu. Zatem słowo wywodzi się z obrazu i obraz ze słowa. Jedno zależy od drugiego, ale też wzajemnie się uzupełniają. Złą praktyką będzie postawienie znaku równości pomiędzy słowem a obrazem. Niezasadne będzie także wykazywanie co w odbiorze kultury jest ważniejsze: czy słowo, czy obraz. Ludzkie budowanie systemu znaczeń i odniesień bazuje bowiem i na jednym, i na drugim. Współczesna antropologia obrazu, reprezentowana przez Georges Didi-Hubermana czy Hansa Beltinga jest daleka od uznawania słowa za medium doskonalsze niż obraz. Belting zauważa granice teorii poznania obrazowego, wskazuje na arbitralny i abstrakcyjny charakter określonych znaków językowych³³. Podobnie Huberman, przeciwstawiając się

³¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Warszawa, 1977, s. 252- 253.

³² H. G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 31.

³³H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie* tłum. M. Bryl, Warszawa 2007, s. 17- 18.

antropologii klasycznej, wskazuje na czystość języka i jego formy nieobciążone dodatkową materią zmysłową³⁴. Obraz stanowił także coś w rodzaju zaklęcia, obiektu rytualnego, dobrej wróżby. Jego tworzenie zależało od sposobu poznania, kreacji czy ekspresji otaczającego świata. Stał się narzędziem propagandy, „zamknięty w kościołach i pałacach możliwych stał się narzędziem narzucania światopoglądu warstwom nieposiadającym przez warstwy posiadające własność rozumianą jako kapitał”³⁵.

Medium fotografii w przestrzeni kultury utworzyło skuteczne narzędzie do kształtowania ludzkiego myślenia. System obrazów dostosowuje się do jednostki ludzkiej, ponieważ pokazuje to, co widz chce zobaczyć. Siła przekazu wizualnego (połączona z przekazem medialnym) bezpośrednio wpływa na jego myślenie, ustawia w odpowiednim miejscu i czasie w kulturze. Proces generowania obrazów, a także praktyki wynikające z postawy obcowania z nimi odpowiadają poszczególnym grupom społecznym, w których występują. W przypadku fotografii powstaje bardzo silny kod przedstawień mentalnych, emocjonalnych, perswazyjnych połączonych aspektem wizualnym. Często odczytujemy fotografie mechanicznie, wręcz nawykowo, a realnie ich sfera odbiorczości łączy się także z tym, co poza kadrem – interpretacją. Fizjologia patrzenia uzupełniona o filozofię patrzenia tworzy nową jakość doznań wzrokowych, tych świadomych. Konstrukcyjna rola obrazu we współczesnej antropologii sprowadza się do unaocznionej i zarejestrowanej prawdy, w którą wierzy widz. Współczesny obraz stara się „uwieść odbiorcę, [...] ponieważ to, co realne, nie mieści się w żadnych kategoriach, w których staramy się je zamknąć, neguje istnienie jednej jedynej, prawdziwej wiedzy o nas samych i o świecie”³⁶. Nowy obraz i jego masowe reprodukcje, a w przestrzeni cyfrowego świata kopiowanie, powoduje zero-jedynkowe, logiczne i matematyczne postrzeganie rzeczywistości. Świat wizualny musi dać się odczytać już nie tylko ludzkiemu umysłowi, ale także maszynie (komputerowi). Ludzie pragną zmierzyć rzeczywistość przedstawioną, dlatego też „fotografia [...] stała się rękojmią rzeczywistości i rękojmią wyłączności jej znaczenia”³⁷.

Wyjątkowość fotografii polega na tym, że formy obrazowania stanowią uzupełnienie innych form komunikacji – słowa mówionego, a także tego

³⁴ E. Cassier, *op.cit.*, s. 252- 253. s. 20.

³⁵A. Łukaszewicz, *Ku nowemu obrazowi świata. Obraz cyfrowy – dynamiczna percepcja doświadczenia?*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych* red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 68.

³⁶ *Ibidem*, s. 72.

³⁷ *Ibidem*, s. 73.

utrwalonego na nośniku przez pismo i druk. Rzemiosło fotograficzne zapoczątkowało zmianę w naszej kulturze dotyczącą dostępności i mnogości form reprodukowanych zdjęć. Obecnie siła przekazu i oddziaływania obrazów (fotografii) samych na siebie w przestrzeni audiowizualnej i internetowej jest konkurencyjna. Można mówić o tzw. *kulturze obrazkowej*, a w domenie publicznej i sieciowej wręcz o *kulcie obrazów*. Jak pisze Maryla Hopfinger, ukształtowanie się tego typu kultury sprzyja „określonej preferencji w odbiorze, koduje [informację wizualną] na pewne tylko obszary oraz wymiary realności; wywiera trwałe skutki antropologiczne: wpływa na percepcję, którą jest funkcja doświadczania i wiedzy”³⁸. Zasadne jest zatem usytuowanie *kultury obrazkowej* w tzw. *zwrocie ikonycznym* albo *zwrocie obrazowym*. Dzisiejszą fotografię dostosowuje się do wymagań społeczeństwa informacyjnego, które samo produkuje i konsumuje obrazy fotograficzne. Odchodzi się od odwiecznego zadania, jakie powierzono fotografii – malowania światłem. Współczesna fotografia określa tożsamość fotografującego, jego sposób bycia oraz postrzegania go w społeczeństwie, w którym żyje. Czy możemy zatem mówić o kryzysie fotografii jako obrońcy prawdy?

Obecnie trudno jest też mówić o realizmie fotograficznym. Potoczna definicja realizmu w obrazie dotyczy prawdy przekazywanej przez ten obraz. Prawda bywa definiowana we wszystkich płaszczyznach życia ludzkiego. Często jest potwierdzeniem uznanego powszechnie i społecznie stanu rzeczy. Przeświadczenie społeczne skierowane w kierunku obrazu ma na celu *pokwitowanie* bądź *podstemplowanie* prawdy takiej, jaką znamy. Z drugiej zaś strony to, co prawdziwe, jest realne. Władysław Strzemiński w *Teorii widzenia* podejmuje próbę pokazania etapów sztuki jako wyrażających adekwatny sposób widzenia, odpowiedni dla określonej grupy społecznej w danym czasie. Ów sposób widzenia w tym kontekście można określić jako słuszny, poprawny, a więc realny i prawdziwy.

Uwarunkowane społecznie i kulturowo sposoby postrzegania bytów zależały również od określonej konwencji wizualnej. Uczulano zatem widzów, jak mają patrzeć na obraz. W przypadku fotografii starano się pokonywać ograniczenia wynikające z podobieństw wizualnych na rzecz własnej kreacji (wizji) zarejestrowanego obrazu. Nie można ludzkiej percepcji przyrównać do schematu, ponieważ doświadczanie świata charakteryzuje równoczesna multizmysłowość, a

³⁸M. Hopfinger, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji. Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*. Warszawa 1997, s. 7.

także emocje. Kluczem w fotografii jest znalezienie punktu, sposobu, w którym oddawana rzeczywistość nie będzie bazować na kategoriach. Każda fotografia powinna posiadać „drugie dno”, niedopisaną historię, coś, co ją wyróżnia na tle innych, a także „daje do myślenia”, zadumy.

W ujęciu historycznym, od tworzonych obrazu malarskiego nie oczekiwano takiej dokładności, by reprezentował on rzeczywistość. Fotografii analogowej z kolei przypisywano archaiczność i stagnację w samym jej przekazie. Dla kontrastu pojawiła się fotografia cyfrowa, gdzie główną rolę odgrywa aspekt technologiczny. Szybkość, natychmiastowość przekazu odróżnia ją od przeciągających się w czasie procesów wywoływania oraz utrwalania materiału światłoczułego na błonie filmowej i papierze fotograficznym. Jednakże fotografia tradycyjna posiada w swojej specyfice coś magicznego, niepowtarzalnego i nieosiągalnego dla współczesnej masowej fotografii cyfrowej. Robienie zdjęć (rejestracja obrazu za pomocą aparatu fotograficznego), wykonywanie ich obróbki fotochemicznej nobilitowało zawód fotografa do zawodu unikatowego, do którego uprawiania należało mieć odpowiednią wiedzę i praktykę. Obecnie fotografia stała się „prostsza w użyciu”, zarówno na poziomie amatorskim, jak i profesjonalnym. Jak pisze Susan Sontag, to „nie klasyczna fotografia, ale fotografia cyfrowa – rozpleniona i odcięta od podłoża, wydaje się zatem spełniać wizję usuwania określonych hierarchii i struktur narzucanych na rzeczywistość”³⁹. Przedstawiana rzeczywistość sprowadza się do cyfrowej mapy złożonej z milionów punkcików (pikseli), którą generuje współczesna technika fotograficzna. Zapis cyfrowy przez swoją innowacyjność odbywa się przez punkt, sygnał 0-1, który jest, bądź go nie ma. Natomiast tradycyjna fotografia zapisuje (tworzy) obraz płaszczyznami, podobnie jak dzieje się podczas pracy malarza. Istotne są tutaj nieuschematyzowane cechy, takie jak linie czy perspektywa. Odmienny sąd przedstawia wspomniana już Sontag, która uważa, że obraz fotograficzny komunikuje, „mówi” w określony sposób: albo przedstawia wszystko to, co rzeczywiste, albo dosłownie „nic”, tworząc wykreowaną hiperrzeczywistość przy jednoczesnym negowaniu rzeczywistości. Autorka wyraża się o fotografii „jako technice źródłowo surrealistycznej, ukazującej świat jako teatr, a ludzi jako aktorów i aktorki tworzące ich multiplikaty”⁴⁰.

Teoretycy i filozofowie, z jednej strony, przedstawiali fotografię jako obecną i zamkniętą w jej ramach interpretacyjnych, z drugiej zaś strony, wskazywali na jej

³⁹ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 78.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 53.

fragmentaryczność: „heteroglosja, współwystępowanie w jej wizualnym obszarze różnych wartości, [...] jej cyfrowe hybrydalne postaci i przepoczwarczenia odsłaniają [pozorność jej dialektyki]. Pokazuje ona przedstawienia świata jako widoki, wprowadzając niejako bocznymi drzwiami (od strony wizualnej, a nie werbalnej) nową postać epistemologii i nowy kształt podmiotu”⁴¹.

Klasyczna fotografia od wieków budowała w człowieku poczucie wartości, wzbogacanie wiedzy o świecie. Dzisiaj jej współczesna cyfrowa odmiana poszerza horyzonty doświadczania życia i myślenia. Wykształcona w ten sposób praktyka obrazowa swoim kształtem i przeznaczeniem przypomina sieć relacji i znaczeń współzależnych od siebie.

Mówienie o obrazowaniu wymaga dystansu i co najważniejsze ciągłych redefinicji, patrzenia na ten sam problem z nowej (innej) perspektywy. Zasadnicza zmiana polega na tym, że fotografia łączy się ze sztuką, niejako ją dokumentując. Lev Manovich jest zdania, że językiem nowych mediów stał się kod binarny, a komputer – ściślej technologia cyfrowa – narzędziem. Radykalizując, poddaje materiał wizualny tym samym operacjom, zawsze używając tych samych poleceń: *copy, cut, paste, search, transform, composite, filter*⁴². Różnice nie są widoczne na etapie generowania nowych wytworów, lecz na poziomie ich prezentacji. Nie chodzi tutaj o negowanie nowych mediów czy też nowych wytworów sztuki wizualnej. Należy pamiętać, że medialna postać sztuki nie może być oderwana od jej nośnika. Jak twierdzi Manovich, nie można do końca zastąpić estetyki fizycznych mediów oddziałujących na nasze zmysły „estetyką software'u”, czyli „programów organizujących dane (wizualne, tekstowe, dźwiękowe informacje) i sposoby używania tych danych przez odbiorcę”⁴³. W nawiązaniu do fotografii cyfrowej istotne jest oderwanie się od myślenia formalnego i technologicznego powiązanego z nośnikiem fizycznym. Medium decyduje o tym, co chciał przekazać kreator przedstawienia wizualnego, w myśl znanego stwierdzenia Marshalla McLuhana *the medium is a message*. Z drugiej zaś strony, to artysta, przez wybranie medium, decyduje, co i w jaki sposób chce opowiedzieć. Powstaje zatem pytanie, czy fotografia cyfrowa tworzy sztukę cyfrową, która charakteryzuje się wirtualnością, interaktywnością i modalnością? Obraz fotograficzny przestaje być rozumiany jako reprezentacja rzeczywistości. Wątpliwości są uzasadnione manipulacją w obrazie (ingerowaniem w obraz), a także produkcją chociażby

⁴¹ J. Ranciére, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, Warszawa 2007, s. 29- 30.

⁴² L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 206.

⁴³ L. Manovich, *Post-Media Aesthetics* [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://www.alice.id.tue.nl/references/manovich-2005.pdf>, s. 4.

reklam. Fotografie stają się niezależne, kolokwialnie można powiedzieć, że kreują zarówno same siebie, jak i otaczającą je rzeczywistość, bezpośrednio wpływając na ludzką egzystencję. Fotografia po części dziś zaciera realność.

W ujęciu filozoficznym reprezentowanym przez Jeana Baudrillarda obraz nie imituje już niczego, gdyż nie ma oryginalnego modelu, do którego by się odnosił. Według autora, kultura i sztuka ewoluowały przez trzy fazy obrazu. Pierwszą z nich było porównywanie obrazu do głębszej rzeczywistości, drugą przesłanianie i wynaturzanie rzeczywistości, trzecia nie ma związku z rzeczywistością⁴⁴ - sama dla siebie jest *simulacrum*⁴⁵. Przez długi czas to, co utrwalone na kliszy fotograficznej, po prostu kiedyś było. W fotografii cyfrowej to, co jest pozornie rzeczywiste, zostało wykreowane lub mogło być wykreowane. Uzależniamy się od fotografii, żyjemy nią i w niej. „Obraz fotograficzny narzuca postrzegalną i uporczywą obecność. Odbiera nam ona świat, przywracając mu samoistność. Inaczej mówiąc, obiektywizuje go. Oto pojawiają się ludzie, występuje [tu] określony czas – Historia. Ponieważ właśnie to udało się uchwycić – pewien moment, coś, co już minęło i nigdy się nie powtórzy, udało się uchwycić doczesność świata ludzi, możliwość fotografowania wywołała sensację. Dzięki fotografii przekonał się po raz pierwszy bezpośrednio, iż przed nami żyli ludzie do nas podobni”⁴⁶. Z tego przeświadczenia wynika nurt tzw. fotografii albumowej (rodzinnej). Można powiedzieć, że właśnie taka fotografia oglądana po latach przypomina nam obraz naszego dzieciństwa i relacji rodzinnych. Istotna jest pamięć miejsca, osób i czas, który już upłynął. „Fascynacja, którą budzi w nas fotografia jako swoiste *memento mori*, wiąże się także z rozbudzaniem sentymentalizmu”⁴⁷. Z drugiej zaś strony, „to, że fotografia kłamie, jest dla mnie oczywistością, abecadłem. Dwie twarze fotografii – prawda i fałsz to jej problem kluczowy”⁴⁸. W tym ujęciu fotografia nie jest już dokumentem, a zmanipulowanym, spreparowanym wytworem ludzkich umiejętności⁴⁹. Można bez przeszkód użyć programu graficznego do wymazania, polepszenia obrazu. Ale usuwając bądź edytując elementy obrazu, fałszujemy historię, tworząc fikcyjną rzeczywistość, kreując specyficzny kod komunikacji.

⁴⁴J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, tłum. Tadeusz Komendant, [W:] *Postmodernizm. Antologia przekładu*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 177- 178.

⁴⁵Obraz, który jest symulacją bądź pozoruje albo tworzy rzeczywistość, posiada atrybut magiczny. Za: P. Zawojski, *Jean Baudrillard i fotografia*. „Kultura Współczesna” 2008, nr 1.

⁴⁶E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. M. Kalinowski, Gdańsk 2006, s.13.

⁴⁷S. Sontag, *op. cit.*, s. 70.

⁴⁸*Ibidem*.

⁴⁹M. Ślawska, *Album o nieistniejącym świecie*, [W:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O.Taranek, Wrocław 2009, s. 262.

Aby świadomie dokonywać odczytań i interpretacji obrazów, należy zapoznać się z pojęciem *dyskursu*. Zagadnienie to sprowadza się do podstawowej grupy stwierdzeń, „które nadają strukturę sposobowi myślenia o danej rzeczy oraz temu, jak działamy, opierając się na tym myśleniu”⁵⁰. Mówiąc o dyskursie w przypadku przedstawienia wizualnego, zakładamy zaistnienie wypadkowej złożonej z obrazu, wiedzy na temat kontekstu powstania tego obrazu i języka, którym można opisać przedstawiony obraz. Warunkiem koniecznym w analizie dyskursu jest tworzenie i nanoszenie znaczeń wizualnych na oglądane obrazy, w tym także tych ukrytych. Widz łączy adnotacje tekstowe z innymi obrazami, które pośrednio mają wpływ na zrozumienie pierwowzoru. Owa wiedza wyrażona w określonym kontekście ułatwia zauważenie cech charakterystycznych przy odczytaniu wizualnym. Część przedstawień będzie niejasnych albo też specyficznie odebranych przez różnych widzów na tym samym polu obserwacji wizualnej.

Złożoność, a zarazem sprzeczność występująca w metodzie analizy dyskursu powoduje powstanie tzw. repertuaru interpretacyjnego. Jak pisze Potter, za Gillian Rose, są to mikrodyskursy, przypisane konkretnym relacjom społecznym. Jest to coś w rodzaju „zespołu systematycznie ze sobą powiązanych kategorii, często używanych spójnie z perspektywy zasad stylistyki i gramatyki (...) wokół jednej lub kilku głównych metafor”⁵¹. Tak zakorzenione dyskursy zwracają uwagę na same obrazy oraz ich powiązania intertekstualne.

Zadając sobie pytanie o ontologię obrazu, o to, czym jest obraz i jak łatwo można manipulować zapisem fotograficznym, pojawia się pewien rodzaj niepokoju. Nasuwa się pytanie, czy to, co jest cyfrowe, istniało (istnieje) w rzeczywistości? Ważną tutaj kwestią jest wzbogacanie odbioru przekazu wizualnego o inne środki przekazu medialnego, które odbieramy pozostałymi zmysłami, nie tylko wzrokiem. Warto wyjść poza ramy i schematy wizualnych manipulacji, a nawet symulacji, i doświadczyć interakcji wizualności ze światem dźwięków, smaków, zapachów czy dotyku. To tak, jakby mówić o myśleniu przez widzenie, bądź o myśleniu obrazem, z zastrzeżeniem formuły multizmysłowości. Przy czym główną rolę odgrywa tutaj zmysł wzroku.

W dobie mediów elektronicznych dynamiczne zmiany przestrzeni wizualnej wskazują na zjawisko migotania obrazu cyfrowego. Obraz cyfrowy pełen jest skalowalnych punktów (pikseli), które umożliwiają powiększanie i pomniejszanie

⁵⁰ G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 174.

⁵¹ *Ibidem*, s.196.

całego ekranu, w zależności od interfejsu, w którym dany obraz funkcjonuje - od telewizorów HD po miniaturowe urządzenia mobilne mieszczące się w kieszeni - powinien wyświetlać się poprawnie, tzn. być czytelny dla odbiorcy. Doświadczamy i używamy już niejednego ekranu, a kilku komplementarnych jego wersji, różniących się formatem i wielkością. Czy w tej formie możemy mówić o utrwalaniu obrazu? W istocie wyświetlany obraz, z technicznego punktu widzenia, migocze (mruga) z określoną częstotliwością. Henryk Waniek porównuje fotografię do sekundy: „wystarczy rzut oka, by rozwinęli całe sekwencje i rozdziały zdarzeń. Jakby to działo się przed chwilą lub właśnie teraz. Dla wyobraźni, pamięci i ciekawości jest biletem wstępu na seans czasu nieprzemijającego”⁵². Techniczne ujęcie towarzyszyło medium fotografii od zawsze. Vilem Flusser pisał: „jeśli przyjrzeć się bliżej obrazom technicznym (wykonanym w odpowiedniej technice), okazuje się, że nie są one wcale obrazami, ale symptomami procesów chemicznych lub elektronicznych. Fotografia ujawnia przed chemikiem reakcje, jakie wywołały specyficzne formy w specyficznych molekułach związków srebra. Obraz telewizyjny ujawnia przed fizykiem tory, po których przebiegały elektrony w lampie. Tak czytane stanowią obrazy techniczne – obiektywne odbicia procesów zachodzących w uniwersum punktowym. Czynią one owe procesy widzialnymi”⁵³. Nieustanne krążenie informacji, w tym obrazów, w przestrzeni WWW powoduje ich nieskończone kopiowanie, replikowanie i remiksowanie. Jak pisze Flusser, obrazy „wysysają z siebie wszystkie historie i tworzą wiecznie krążącą pamięć społeczeństwa”⁵⁴. By uwolnić się od takiego technologiczno-filozoficznego obcowania z obrazami, trzeba odwołać się do teorii gier, a ściślej mówiąc do matematyki. Internauta, który odczytuje obraz, dekoduje pewien schemat narracji, uwidaczniający się w tym przedstawieniu wizualnym.

Kolejnym zagadnieniem pozostaje pewne podobieństwo odczytywania obrazów cyfrowych do komunikacji hipertekstowej. Nielinearność odczytań, określona liczbą skoków między fragmentami tekstu powoduje, że dekodowany komunikat staje się nieoczywisty. Każdy użytkownik subiektywnie wybiera ścieżkę odczytu informacji, budując w ten sposób własną rzeczywistość. „Ścisły związek z asocjacją, często na poziomie podprogowym, wreszcie wymóg aktywnego udziału czytelnika-nawigatora”⁵⁵ umożliwiają wielokrotność (różnych z zasady) odczytań.

⁵² H.Waniek, *Finis Silesiae*, Wrocław 2003, s. 37.

⁵³ E. Wójtowicz, *Agatha Appears and re-Appears – migotanie obrazu cyfrowego*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 170, za Vilem Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*.

⁵⁴ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, red. P. Zawojski, Katowice 2004, s. 30.

⁵⁵ E.Wójtowicz, *op. cit.*, s. 171.

Według Łucji Ławniczak, widza-użytkownika można określić mianem *interaktora*. „Sztuka interaktywna jest wymagająca. Widz musi stać się użytkownikiem <<(w)użytko-wnikiem>>”⁵⁶. Przy doświadczaniu obrazów cyfrowych uwidacznia się aspekt ich trwałości, nie tylko w znaczeniu *stricte* technologicznym, ale także kulturowym i społecznym. W jaki sposób i co widz zapamięta, na jakie „migoczące” obrazy zwróci uwagę?

O przekładzie intersemiotycznym, czyli transferze dokonującym się pomiędzy analogowymi (starymi) a cyfrowymi (nowymi) mediami, pisze Andrzej Gwóźdź. Autor nakreśla środowisko, w którym dochodzi do owego transferu, jako możliwie najbardziej zaawansowane technologicznie. Sam proces przekazu odbywa się na poziomie kodu, „który starzeje się i wymaga <<łatania>> [...] lub jest związany z <<czasem rzeczywistym>> technologii”⁵⁷. Efektywność odbioru dzieła, oprócz aspektu czysto technologicznego, zależy także od powtórzeń i odwołań w odczytywaniu kolejnych warstw znaczeniowych fotografii w stosunku do jej wierności względem oryginału, który reprezentuje. Obraz fotograficzny przestaje być już autonomiczny, przede wszystkim w warstwie znaczeniowej. „Potencjał obrazów interaktywnych można dostrzec w ciągłym procesie ich przetwarzania, które niekiedy dotyczy także powrotu ze sfery mediów elektronicznych do tradycyjnego malarstwa. Reprezentacja obrazu przenika się z jego symulacją. Konsekwencją tej tezy jest stwierdzenie, że obraz staje się fotokodem – nie ma już znaczenia estetycznego, ale prowadzi do niewizualnego komunikatu”⁵⁸. W konsekwencji trzeba rozważyć tzw. impuls narracyjny, który jako pierwszy daje wgląd w dany dokument, a także wpływa na jego interpretację. Istotne będzie tutaj odwołanie do materialnej strony fotografii, a także rozumienie jej jako dokumentu i jednostki archiwalnej. Natomiast artystyczna warstwa przekazu nie ma tu znaczenia. Dominujący jest impuls odwołujący się do rozumienia fotografii jako źródła przeszłości i pobudzający pamięć. „Fotografie, odwołując się do dokumentu, budują na jego podstawie narrację odnoszącą się do dokumentu, do pamięci i tworzą odrębną wizję historii. Fotografia działa tu na trzy sposoby: jako impuls pobudzający pamięć, jako źródło opisu przeszłości i wreszcie jako materiał do interpretacji”⁵⁹.

⁵⁶ Ł. Ławniczak, Mirosław Rogala – artysta przyszłości [online] [dostęp: 15.04.2016]. Dostępny w WWW: <http://dziennikzwiazkowy.com/polonia-in-flagranti/miroslaw-rogala-artysta-przyszlosci>.

⁵⁷ A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2013, s. 22- 23.

⁵⁸ E. Wójtowicz, *op. cit.*, s. 174.

⁵⁹ M. Michałowska, *Milczenie fotografii - fotografia jako impuls dla narracji dokumentalnych. Między dokumentem a kreacją*, [W]: *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 186.

Wizualność przekazu przybiera formę archiwalnych śladów. Autorzy fotografii będący pod wpływem impulsu narracyjnego chcą w sposób bardzo prosty (naturalny) opowiadać o zdarzeniach, w których uczestniczyli i je zarejestrowali. Każda forma narracji potrzebuje zbudowania określonej struktury semantycznej. Chodzi o odpowiedź na pytanie, *kto bądź co jest na zdjęciu?* Pomocne tutaj mogą być rady Rolanda Barthes'a, który mówi o doświadczaniu fotografii w odosobnieniu. „Chodzi o to, aby nie mówić nic, zamknąć oczy i pozwolić szczegółowi wypłynąć samemu na powierzchnię uczuciowej świadomości”⁶⁰. Fotografia nie tylko skłania do refleksji, ale także porusza, uczuła, pozwala przeżywać, sprawia, że obraz szczęśliwej chwili z naszego życia zostanie zachowany ze szczególną pieczołowitością, tak samo jak najcenniejsza fotografia. Utrwalony obraz zawsze będzie wiązał się z pierwiastkiem emocjonalnym. „Fotografia to w pewnym sensie zaklęcie czasu; rodzaj pamięci; magia zatrzymująca na zawsze to, co woła o utrwalenie; chwile, gdy choć jedną nogą stało się w niebie i widziało czystą prawdę. Niestarzącą się, niezmienną. Tak było – powiada zdjęcie”⁶¹.

Fotografia zatrzymana w czasie – jako klatka filmowa – odsyła do całego zbioru dokumentów wizualnych, dzięki którym ma sens. „Istnieje powszechne przekonanie, że gdy patrzymy na zdjęcie, widzimy po prostu to, co jest na nim ukazane, bez konieczności widzenia samego obiektu. Fotografia w ten sposób zajmuje miejsce doświadczenia bezpośredniego, jako głównego źródła wiedzy. Ma duży wpływ na ludzi, a jednocześnie potocznie uważa się, że jest przezroczysta”⁶².

Na czym zatem polega magia fotografii i komunikacji fotograficznej? W literaturze przedmiotu jest wiele interpretacji tego zagadnienia, ja skłaniałbym się do sięgnięcia „do korzeni”, czyli do potrzeby rejestracji obrazu rzeczywistości. Przez dziesiątki lat fotografia i fotografowanie były złożonym procesem. Począwszy od wykonania zdjęcia, przez wywołanie kliszy, kopiowanie (wykonanie odbitek), retusz, aż po efekt finalny – fizyczne papierowe zdjęcie trzymane w dłoni. Cały ten proces na przełomie XX i XIX wieku przyspieszyło „skomputeryzowanie” fotografii – jej ucyfrowienie. Fotografia zmieniła swoją postać, przeobraziła się formalnie i materialnie. Stała się szybsza, tańsza, oczywista i powszechna. Jest łatwa do przesyłania, archiwizowania i udostępniania, tworzona masowo, bardzo często – nieświadomie – jako potrzeba chwili, emocjonalny bodziec. Technika fotograficzna

⁶⁰ R. Barthes, *Światło obrazu...* op. cit., s. 96.

⁶¹ H. Waniek, *Finis Silesiae*, op. cit., s. 10.

⁶² M. Gutowska, *Pocztówki, reprodukcje oraz prywatne fotografie obrazów*, [W:] *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010, s. 251.

stała się tak oczywista, że nie mówi się o niej fotoamatorom. Każdy telefon komórkowy ma potencjał kilkunastokrotnie przewyższający możliwości pierwszej *camery obscury*. Światłoczułe halogenki srebra zostały zastąpione komputerowym algorytmem zapisującym piksele. Sam proces obrazowania, w tym powstawania obrazu utajonego w szlachetnych technikach fotograficznych⁶³ jest dzisiaj nieobecny. Technika cyfrowa pozwoliła na mnogość kopii, mobilność i szybkie przesyłanie. Na fotografii wprowadza się inne elementy, takie jak np. tekst czy znaczniki graficzne i geolokalizacyjne. Obecnie zdjęcia w przestrzeni Internetu tworzą cyfrowe płótno, na które każdy użytkownik WWW jest w stanie dodawać swoje indywidualne przemyślenia, emocje i opinie w postaci tagów, oznaczeń czy powiązań hiperlinkowych do zewnętrznych obiektów. Fotografia cyfrowa zyskała kolejne określenia: społecznościowa i sieciowa. Stała się towarem w bankach zdjęć, ilustracją nagłówków portali internetowych. Jest także natychmiastowa, po chwili od zdarzenia redakcje portali tworzą galerie zdjęć. Nie trzeba być już naocznym świadkiem, można być nim wirtualnie. Obecne fotografie bardzo niejednokrotnie nie mają punktu odniesienia, często nie wiemy, po co powstały, czego lub kogo dotyczą. Niekiedy są pozbawione sensu lub są absurdalne.

Podstawowym zadaniem komunikacji fotograficznej jest przekazywanie informacji w formie wizualnej w klasycznym modelu komunikacyjnym – między nadawcą i odbiorcą. Żeby ten proces mógł przebiegać bez zakłóceń informacja ta musi być natychmiastowa, cyfrowa, kompletna i prosta w swoim przekazie. Dzięki współczesnym mediom można łączyć elementy bazowe takie jak fotografia, rysunek, animacja z testem (słowem), dźwiękiem bądź nagraniem audio-wizualnym, zyskując na efektywności i trwałości odbioru komunikatu. Pokazuje to współczesna aktywność internautów, którzy poprzez remiksowanie treści budują całkowicie nową jakość przekazu informacji wizualnej. Staje się ona bardziej atrakcyjna i intrygująca w swojej formie.

⁶³ Są to techniki bazujące na wykorzystaniu światłoczułości materiałów fotograficznych. W odróżnieniu od technik maszynowych opierających się na reakcjach srebrnych (stosowanych na szeroką skalę w laboratoriach fotograficznych) są procesami niepowtarzalnymi, tzn. technologia uniemożliwia wytworzenie dwóch identycznych obrazów.

Bibliografia

- Barthes, R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel. Warszawa 1996.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2007.
- Dederko W.: *Przedmiot rzeczywisty i jego obraz*. Warszawa 1989.
- Francuz P.: *Komunikacja wizualna*. Warszawa 2012.
- Hopfinger M., *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji. Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Warszawa 1997.
- Kociuba M.: *Antropologia poznania obrazowego : rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin 2010.
- Olechnicki K.: *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa 2003.
- Rouillé A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann. Kraków 2007.
- Sontag S.: *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.
- Stiegler B.: *Obrazy fotografii : album metafor fotograficznych*; przekł. J. Czudec. Kraków 2009.