

MEDIUM, OBRAZ CZY LUSTRO NATURY? GŁOS W DYSKUSJI

Manfred Bator

Debata na temat możliwości wyczerpującego, a w każdym razie jakościowo bardziej adekwatnego steoretyzowania fenomenu obrazu fotograficznego w jego aspekcie ontologicznym i aksjologicznym, weszła w nową fazę – tak przynajmniej zapowiada we wstępie do swojej najnowszej książki Scott Walden. Dzieło, o którym mowa, ma staranie dobranych i zaproszonych przez S. Waldena do intelektualnej współpracy dwunastu współautorów. Z plonem tej filozoficznej dyskusji polski czytelnik ma szansę zapoznać się dzięki krakowskiemu wydawnictwu Universitas, które ostatnio udostępniło książkę *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*.¹ Ideą, wokół której ześrodkowane są cele badawcze wybitnych przedstawicieli współczesnej humanistyki, jest ukazanie postępu w rozumieniu roli i znaczenia tekstów i obrazów, których nośnikami są obrazy fotograficzne, a które do tej chwili nie zostały uwzględnione przez takich myślicieli, jak Roland Barthes, Susan Sontag czy Allan Sekula. S. Walden sugeruje, iż ten fakt zmusza do rewizji niektórych z powszechnie znanych konkluzji; pojawia się również konieczność sformułowania, w tym obszarze, nowych zagadnień. Wobec takiej zapowiedzi warto przyjrzeć się *Fotografii i filozofii. Szkicom o pędzlu natury* i zastanowić się, na ile nowe spojrzenie objaśnia kwestie do dzisiaj nierozstrzygnięte lub błędnie rozpatrzone.

Autorem pierwszego z esejów (otwierającego książkę, ale również pierwszego z dwóch autorskich opracowań, jakie się w niej znajdują) jest Kendall L. Walton. Nadrzędną tezą, jaką autor zawarł w tekście zatytułowanym „Przezrocyste obrazy: o naturze realizmu fotograficznego”, jest przekonanie o transparentności obrazu fotograficznego w odróżnieniu do wszystkich innych obrazów (na przykład malarskich), z racji techniki służebnej w powoływaniu obrazów fotograficznych do istnienia, jak również z racji obiektywnego istnienia wszystkiego tego, co obrazy te przedstawiają (przedstawienia malarskie mogą w realistyczny sposób ukazywać czystą iluzję). Pochodną faktu dosłownej przezroczywości rejestracji fotograficznych jest zdolność wywołania u preceptora zdjęć fotograficznych specyficznego kontaktu z obrazowanymi przedmiotami (osobami), a następnie wygenerowanie wartości, które wynikają z obiektywnego rozpoznania rzeczywistości. Warto w tym miejscu przywołać fragment dwunastego przypisu zamieszczonego w artykule, w którym Walton pisze o płynącym z przezroczywości fotografii zaufaniu do tego, co minione w istnieniu, a aktualne w percepcji fotografii:

Jeżeli nawet mamy jednak mówić o „widzeniu poprzez fotografie”, być może trzeba będzie przyznać, że kiedy wpada nam do głowy obraz czegoś zobaczonego wcześniej, na co jednak w swoim czasie nie zwróciliśmy uwagi, wówczas znów taką rzecz widzimy. We wniosku tym nie ma dla mnie nic problematycznego. Dla tych, którzy sądzą inaczej, wraz z tymi wszystkimi, którzy nie dopuszczają możliwości widzenia przeszłości, istnieje jeszcze inne

wyjście. Przypuśćmy, że zgodzę się, iż to, co nazywam „widzeniem poprzez fotografię” nie jest rodzajem „percepcji”. Zawsze możemy poszukać innego określenia. Wyrażna granica między fotografiami a innymi tego typu obrazami pozostanie nietknięta. [...] Oto kluczowa różnica. I w tym właśnie sensie dostęp do przeszłych wydarzeń zapośredniczony w fotografiach różni się od analogicznego dostępu uzyskiwanego poprzez obrazy malarskie.²

Cynthia Freeland w artykule „Fotografie i ikony” podejmuje dyskusję z tak pojmowaną przezroczystością fotografii, a co za tym idzie, z ufundowaną na zaufaniu w realizm przedstawienia możliwością kontaktu z rzeczywistością obrazu fotograficznego. Autorka zwraca uwagę na problematyczną wiarygodność reprezentacji ukazywanej przez fotografię rzeczywistości i traktowanie za problematyczne obrazów fotograficznych jako specyficznej emanacji rzeczywistości. Odnosząc się do fenomenu portretu (klasycznego tematu zarówno fotografii, jak i malarstwa), autorka analizuje przedstawienia portretowe, jakie znajdujemy w ikonie. Freeland zwraca uwagę, że ikony charakteryzują cztery podstawowe cechy: ukazują one realnie istniejącą niegdyś osobę; przedstawienia te są traktowane z szacunkiem, jaki przynależy tej osobie; portretowanym postaciom przypisuje się współautorstwo ich wizerunku (w przypadku wizerunków acheiropojetycznych - wyłączne autorstwo); przedstawienia te mogą być reprodukowalne i jednocześnie nie tracić statusu oryginału. Autorka stwierdza, że „Zwyczaj jest tak, że to, co w sensie fikcyjnym widzimy, samo należy do dziedziny fikcji – dotyczy to sztuki wizualnej; obrazów malowanych z wyobraźni, ilustracji czy filmów.”³ Należy zatem wyróżnić wynikające z realizmu przedstawienia dwa zasadnicze aspekty – epistemologiczny i psychologiczny. Twierdzenie o charakterze epistemologicznym odsyła do przyczyny powstania obrazu, jako następstwa widzenia niebezpośredniego, w wypadku fotografii do sugerującej wiarygodność przedstawienia (dzięki zastosowaniu procesu fotooptycznego). Jednak dopiero twierdzenie psychologiczne, ów proces uwiarygodniając, suponuje możliwość kontaktu z obiektem (ze sportretowanym).

Polemicznym wobec twierdzeń Kendall L. Walton’a jest również głos, jaki zabrali Aaron Meskin i Jonathan Cohen w eseju „Fotografie jako materiał dowodowy”. Ten bardzo interesujący, zdyscyplinowany w myśleniu i narracji tekst opiera logikę wywodu na fundamentalnym rozróżnieniu dwóch porządków: v-informacji (o wizualnych właściwościach przedmiotu) oraz e-informacji (o relacjach przestrzennych, jakie z natury rzeczy muszą zachodzić między obserwatorem a obiektem będącym przedmiotem obserwacji). Porządki te dopiero wówczas, kiedy występują razem, mogą umożliwić zaistnienie tego, co K. L. Walton definiuje jako przezroczystość. Autorzy podkreślają, że choć cecha ta występuje niezmiernie rzadko, to fotografie (i to bez wyjątku), są niezwykle bogatym źródłem v-informacji. Należy dodać, że konkluzja powyższa została przez autorów falsyfikowana oraz że przyjęte założenia analizowane były w ujęciach egocentrycznym i allocentrycznym, jak również zostały skonfrontowane z medium rejestracji dźwięku.

Problemem, który poruszył w swojej rozprawie redaktor całego tomu Scott Walden, jest, zgodnie z tytułem opracowania, *Prawda w fotografii*. Treścią tej wypowiedzi są zatem wielowątkowe zagadnienia podnoszące kwestię wiarygodności fotograficznych rejestracji widoków rzeczywistości w ich całej perspektywie historycznej, a tym samym związane z ciągle aktualnymi skłonnościami upatrywania w nich wartości obiektywizmu przekazu. Walden wykazuje, że biorąc pod uwagę rozróżnienie dwóch aspektów procesów mentalnych (fenomenalnego i intencjonalnego), należy zrezygnować z aspektu fenomenalnego, który odnosi się do uczuć i doświadczeń realności, a skupić się na aspekcie, który tworzą treści zdaniowe, bo tylko te mogą być przedmiotem wartościowania pod kątem prawdziwościowym. Ów wybór Autor uzasadnia następująco:

[...] to właśnie intencjonalne aspekty naszych stanów mentalnych są bezpośrednio zaangażowane w ów mariaż z prawdą, naturalne będzie skoncentrowanie się na związku pomiędzy procesem postrzegania fotografii a powstałymi w wyniku tego procesu intencjonalnymi stanami mentalnymi.⁴

Drugą, konieczną do rozpatrzenia kwestią okazało się rozstrzygnięcie wpływu percepcji wzrokowej na nasze przekonania, tworzące w akcie poznawczym reprezentacje fenomenu. S. Walden odrzuca stanowiska skrajne odnoszące się do zagadnienia inferencyjności w poznaniu wzrokowym i skłania się do umiarkowanego poglądu J. Fodora, który stwierdza, że percepcję wzrokową charakteryzuje dwuetapowość. Pierwsza faza to dane uzyskane dzięki bodźcowi wzroku wiążące się ze związanymi z nimi ograniczonymi w charakterze presupozycjami. Faza druga to tworzenie wstępnych reprezentacji dzięki uruchomionym następczo mechanizmom inferencyjnym. Uzyskane na tej drodze „protoprzekonania” stanowią tworzywo etapu

drugiego procesu percepcji wzrokowej, który dokonuje się zgodnie z kompetencjami podmiotu poznającego. Trzecim aspektem tej problematyki jest określenie zależności, jakie zachodzą w relacji: percepcja wzrokowa – obraz. S. Walden wskazuje na oczywisty, choć nie zawsze uświadomiony fakt, że

[...] obrazy powstające na siatkówce w wyniku oglądania obrazów przeważnie dość znacząco różnią się od obrazów powstających w efekcie widzenia bezpośredniego – światło odbijane przez farby olejne czy akrylowe bądź kryształki halogenków srebra w żelatynie ma raczej inny charakter niż światło odbijane przez rzeczywiste osoby i przedmioty; konieczne jest więc przekonujące wyjaśnienie, co sprawia, że nasz system wzrokowy jest wystarczająco elastyczny, by możliwe było wytworzenie przekonań percepcyjnych pomimo owych różnic.⁵

Kwestia ta wiąże się z zagadnieniem orzekania o prawdziwości zarejestrowanego przy użyciu fotografii widoku rzeczywistości i konfrontowania go z wiarygodnością realistycznych ujęć malarskich. S. Walden tego problemu definitywnie nie rozstrzyga – proponuje zajęcie stanowiska agnostycznego mimo zwykle towarzyszącego nam przeświadczenia, że rękodzieło ze swej natury obarczone jest subiektywnością, natomiast techniczność rejestracji fotograficznej gwarantuje obiektywizm. Dobrym uzasadnieniem dla przyjętego stanowiska, według filozofa, jest głos Platona, który w *Menonie* stwierdził, że czym innym są w prawdzie przekonania, a czym innym przekonania poparte uzasadnieniami, które potwierdzają wiarę w ich prawdziwość.

Na powyższą problematykę składa się również treść kolejnej rozprawy, autorstwa Barbary Savedoff („Autorytet dokumentalistyczny i sztuka fotograficzna”). Istotną różnicą, dotyczącą analizy zagadnienia prawdziwości i obiektywizmu fotografii, jest przeciwstawienie obrazu fotograficznego realizującego ambicję do obiektywnego referowania rzeczywistości (mimo jego uwikłań estetycznych; obrazu, który autorka sytuuje w zjawisku tak zwanego autorytetu dokumentalistycznego), artefaktom, które powstały przy użyciu medium fotografii. Te dwa porządki w akcie ich percepcji implikują dwie postawy poznawcze, przy czym tylko pierwsza z nich domaga się identyfikacji zobrazowanych przedmiotów. Tak postawioną kwestię B. Savedoff omawia w następujących paragrafach: „Autorytet fotograficzny”, „Wygląd i autorytet”, „Abstrakcyjna fotografia / Abstrakcyjne malarstwo”, „Surrealizm”, „Przedmioty nie podlegające identyfikacji”, „Konstrukcje abstrakcyjne”, „Nowe tożsamości” oraz „Obrazy złożone”. Zawarte w nich konkluzje w interesujący sposób dowodzą słuszności przyjętej przez autorkę wyżej zarysowanej tezy, że konflikt, który w swej istocie odczytać można jako tezę i antytezę fotografii, sytuuje się

[...] pomiędzy naszym zwyczajowym sposobem myślenia o fotografii jako obiektywnym świadectwie rzeczywistości oraz między rzeczywistością zachodzącą w fotografii transformacją, nie stanowi bynajmniej problemu, przenosi nas natomiast w niezwykle bogatą dziedzinę sztuki fotograficznej. Przemian, jakich dokonuje tu fotografia, nie można łatwo zbyć uznaniem, że są one wytworem „licencji poetyckiej” czy fantazji twórcy. Fotografie artystyczne fascynują nas i przyciągają właśnie dlatego, że zdjęcia zwykle uznajemy za odzwierciedlające wygląd naszego świata. Tutaj zaś czynią one nasz świat dziwnym.⁶

Autorem kolejnego rozdziału książki *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury* jest Roger Scruton, którego rozprawa „Fotografia i reprezentacja” znana jest od kilku dekad i stanowi do dzisiaj podstawową lekturę w ramach studiów z estetyki. Teza, jaką stawia wybitny brytyjski filozof w swoim wielokrotnie publikowanym artykule, odnosi się do zagadnienia reprezentacji w fotografii, a właściwie do braku tejże reprezentacji, co w konsekwencji nie pozwala dokonać fotograficznych uznać za dzieła sztuki. Pozwala to ostatecznie przeciwstawiać fotografie dziełom wytworzonym w oparciu o techniki konwencjonalne (jak choćby malarstwo), które charakteryzują się tym, że narzędzia, jakimi posługuje się artysta, użytkowane są w sposób spersonalizowany i stanowią wyłącznie środek w procesie materializacji założonej idei. R. Scruton twierdzi, że ekspresja wizualnego dzieła sztuki jest ściśle związana ze szczegółami artefaktu, które to detale są przedmiotem percepcji o charakterze dyskusyjnym, zaś samo dzieło wyraża uczucia i myślenie jego twórcy, co ostatecznie warunkuje reprezentację tego, co artysta zobrazował. Ponieważ fotograf nie tylko nie panuje nad szczegółami budującymi obraz, ale również uzależniony jest od obrazowanej rzeczywistości, jego dzieła, niebędące reprezentacjami, nie spełniają kryteriów dzieła sztuki przedstawieniowej. Świadomy bezkompromisowości tego stwierdzenia, R. Scruton na ewentualną krytykę odpowiada:

Akt fotografowania może być w równym stopniu wyznaczony intencjami czysto

estetycznymi, jak akt malowania obrazu. Fotografia zostanie tak zaprojektowana, by ukazać swój przedmiot w określonym świetle i z określonego punktu widzenia, co może doprowadzić do zwrócenia naszej uwagi na coś, czego normalnie nie dostrzegamy, czego wręcz w ogóle byśmy nie dostrzegli, gdyby nie owa fotografia właśnie. Przedsięwzięcie takie skutkuje efektami najzupełniej właściwymi dla sztuki fotografii, która okazuje się zatem na swój własny specyficzny sposób ukazywać nam świat. Dlaczego nie miałyby to wystarczyć do przyznania fotografii statusu sztuki przedstawieniowej? Nie sądzę, aby tego rodzaju zarzut oblił mnie do poprawy mojej argumentacji. To samo mogę powiedzieć o lustrze. Gdy widzę kogoś w lustrze, widzę tę osobę, a nie jej reprezentację.⁷

Stanowisko powyższe jest równie radykalne, co niespektujące obiektywnego stanu rzeczywistości. Fotomedialny nurt sztuki jest faktem niezaprzeczalnym i doczekał się wielu polemicznych komentarzy. Autorem jednego z nich jest David Davies, który swoje obiekcje na ten temat zawarł w tekście O znaczeniu zdjęć: Cartier-Bresson »odpowiada« Scrutonowi». Tu punktem wyjścia dla podjętej polemiki był tak zwany powrót do źródeł, a więc do ustaleń, jakie wypracował na polu psychofizjologii widzenia Rudolf Arnheim. Davies zauważa, że już kilka dziesięcioleci przed opublikowaniem przez Scrutona tekstem Arnheim poddał tę kwestię wnikliwej analizie i dowiódł, jak wiele elementów budujących fotografię jest zależnych wyłącznie od operatora kamery. Jednak koronnym argumentem Davies'a w tej dyskusji okazały się wnioski, jakie płynęły z analizy fotografii Henri Cartier-Bressona, który przeszedł do historii jako ten, który po raz pierwszy za metodę swej twórczości przyjął „uwiecznianie” tak zwanego decydującego momentu. Davies, analizując kompozycję fotografii Cartier-Bresson *Abruzja, miasteczko Aquila*, wykazał, że jej struktura ma charakter geometryczny i pozostaje w ścisłej relacji z ukazanym na fotografii przedstawieniem, a co za tym idzie, wpływ artysty na fotograficzną rejestrację znacząco wykracza poza wybór kadru i sposób jego ujęcia. Warto dodać, że Henri Cartier-Bresson odbył studia artystyczne i filozoficzne, co pozwala przyjąć założenie, że prawidłowość, na którą wskazał Davies, nie była dziełem przypadku, ale przeciwnie, była następstwem przemyślanej decyzji artystycznej.

O możliwościach podporządkowania kamery fotograficznej jej operatorowi pisze również Patrick Maynard w artykule „Przestrzeń i czas w fotografii”: „percepcja działa w dwie strony”. Autor stawia pytanie (i co ważniejsze udziela na nie odpowiedzi):

Co jest tu kwestią przypadku, co zaś znalazło się na zdjęciu za sprawą fotografa.

Coś bowiem z pewnością zostało celowo dodane – a w każdym razie mocniej uwidocznione – za sprawą kadrowania z myślą o osiągnięciu ściśle zamierzonych efektów. Jak jednak możemy rozstrzygnąć, na ile sama migawka została przez autora zaaranżowana?⁸

Za znaczącą należy uznać już samą strukturę wywodu P. Maynarda, który poza tym, że jest teoretykiem sztuki, fotografię traktuje również jako przedmiot swojej praktyki artystycznej. Można założyć, że fakt ten miał decydujący wpływ na treść i jakość narracji Maynarda. Artykuł składa się z dwóch części. Pierwsza z nich nosi tytuł *Skale czasowe i przestrzenne*, autor wyodrębnił tu następujące kwestie: „Perspektywa: przestrzenie i substancje”, „Skale czasowe”, „Pasma przestrzeni: osobiste, akcji i widoku”, „Przestrzeń jako miejsce”, „Przestrzeń jako kształty”, „Kształty topologiczne”. Część druga rozprawy traktuje o zagadnieniach kompozycyjnych („Przestrzeń negatywna”, „Dynamika”, „Rytm i powtórzenie”) oraz o aktywności artysty i preceptora jego dzieł („Dzieła sztuki jako dzieła”, „Współpostrzeganie”). Wywód, jednoznacznie potwierdzający głęboką znajomość medium i możliwych sposobów jego wykorzystania, a więc wszystkiego na co się składa warsztat artysty, kończy się bardzo istotnym spostrzeżeniem. Maynard stwierdza, że istnieje coś takiego jak relacja zwrotna między dziełem a jego odbiorcą, *de facto* między artystą a preceptorem jego sztuki za pośrednictwem dzieła, które zdradza intencje, jakie leżały u podstaw jego zaistnienia.

Autorem kolejnego artykułu jest Dominic Mclver Lopes, który w swojej rozprawie pod tytułem „Należyta ocena” rozważa zagadnienie zaistnienia adekwatnej oceny wartościującej dzieło sztuki, w tym fotografii. Autor wychodzi z założenia, że skoro nie istnieje coś takiego jak teoria oceniania, to należy podjąć próbę jej stworzenia wraz z określeniem niezbędnych standardów poznawczych. Zauważa, że nie można utożsamić sądu na temat jakiegoś zjawiska z jego oceną. Stwierdza zatem, że:

Ocena nie jest tożsama z sądem, a zatem twierdzenie, wedle którego ocenianie wiąże się z posiadaniem przekonania, jest spójne z twierdzeniem, jakoby sąd, będący wynikiem oceny, nie podlegał wartościowaniu na prawdę i fałsz.⁹

Kwestię tę szczegółowo rozważa w oparciu o analizę dwóch zasad: zasadę Carlsona-Budda oraz o zasadę należytej oceny. Ogólna konkluzja brzmi:

Zasada Carlsona-Budda głosi, iż można oceniać coś jako R, tylko jeżeli jest to R. Zasada należytej oceny stanowi, że można adekwatnie ocenić coś jako R, tylko o ile nie posiada się przekonania niespójnych z naturą R. Każdy z tych warunków może zostać spełniony przy jednoczesnym niespełnieniu drugiego.¹⁰

Tak postawiony problem ma ścisły związek z fotografią, która w powszechnym przekonaniu sugeruje wiarygodność. Przekonanie o wiarygodności ma jednak swoje dwa różne uzasadnienia. Pierwsze wynika z faktu, że punktem wyjścia w fotograficznym dokumentowaniu przedmiotu jest on sam, a przyczyną sprawczą mechaniczny proces dokumentacji. Drugie natomiast przekonanie wyrasta z poglądu, że zdjęcia powielając przedmioty, uwieczniają ich obiektywny wygląd. Wniosek z tego płynie następujący: jeśli uznamy, że obie zasady znajdują swoje zastosowanie w ocenie fotografii, a jednocześnie podważymy tej fotografii prawdziwość (są one fałszywym obrazem rzeczywistości), to z konieczności należy uznać, że oceniający wykazuje błędne rozeznanie co do natury fotografii jako fotografii, to zaś w konsekwencji musiałoby oznaczać, że powszechna ocena dzieł sztuki fotograficznej jest nieadekwatna. Lopes, w odniesieniu do możliwych konkluzji płynących z zastosowania zarysowanych wyżej zasad, kończy swoje rozważania następującym stwierdzeniem:

Pamiętajmy jednak, że sama zasada stanowi zaledwie pierwszy krok na drodze ku teorii oceniania, ponieważ ustanawia dla niego wyłącznie słaby standard poznawczy. Jednak na początek jest to krok znaczący, zmusza nas bowiem do ponownego przemyślenia zagadnień związanych z fotografią. Trudno dziś orzec, co może z tego wyniknąć.¹¹

Kendall L. Walton w swoim drugim w tej książce artykule pt. „Krajobraz i martwa natura: statyczne reprezentacje nieruchomych scen” rozważa kwestię wyobraźni, jaka może się ujawnić w akcie percepcji obrazów, które ukazują momentalność zdarzeń sekwencyjnych, przez co generują specyficzną warstwę obrazującą (fotografii i, co ciekawe, również filmów). Walton w oparciu o analizę kilku artefaktów o charakterze przedstawieniowym, między innymi *Pejzażu jesiennego z widokiem na Het Steen w świetle poranka* P. P. Rubensa, *Burzy na morzu* F. Antonioniego, *Aktu schodzącego po schodach* M. Duchampa oraz własnej fotografii *Mount Geryon* wykazuje, że „zamrożone” obrazy zdarzeń w akcie percepcji wyzwalają w widzu zdolność wyobrażenia sobie tego, co ukazują, jak również tego, czego nie ukazują, a co mogło się wydarzyć przed zaistnieniem tej sceny lub mogło nastąpić w jej ewentualnym fabularnym rozwinięciu. Owe wyobrażenie tego, co obraz unaocznia stanowi treść warstwy obrazującej, natomiast to, co stanowi jej konstrukcyjne rozwinięcie, nazywa warstwą przedstawieniową. Konstatację tę ukazuje również w innej perspektywie: stawia pytanie, jak różnią się obrazy tożsame w swym przedstawieniu i jednocześnie różniące się w czasowo ujętej perspektywie obrazującej, a więc co decyduje o tym, że obraz jest ruchomy lub nieruchomy. Przywołuje przykłady (choćby film Andy’ego Warhola *Empire*) rejestracji filmowej, które ukazują bezruch. Łatwo sobie wyobrazić wyświetlone na dwóch ekranach obrazy tych samych scen – jeden będący efektem wyświetlenia diapozytywu, drugi będący trwającą w czasie projekcją filmową. W efekcie percepcji tego zdarzenia nasuwają się pytania – co jest obrazowane w trwającej w czasie projekcji slajdu, a co w różniącej pod względem ujęcia czasowego warstwie obrazującej sekwencji filmowej; czy widzimy widok momentalnego wydarzenia czy uznamy, że jesteśmy świadkami sceny, która trwa w czasie, w jakim się rozgrywa. Walton na tak postawiony problem odpowiada:

Obraz ukazuje (z grubsza rzecz biorąc) to, co jego odbiorcy we właściwym sensie wyobrażają sobie, że widzą, oglądając ów obraz. Jeżeli, jak podejrzewam, nie istnieją żadne istotne normy poprawności wywierające wpływ na opisane wyżej doświadczenia, nie unikniemy komplikacji i niejasności związanych z obrazującą warstwą dzieł, a wynikających z komplikacji i niejasności związanych z wyobrażeniowymi doświadczeniami ich odbiorców. Będzie musiało zadowolić nas stwierdzenie, że obrazy takie jak *Mount Geryon* cechuje dwuznaczne napięcie pomiędzy ukazywaniem z jednej strony tymczasowych wydarzeń, a z drugiej – dłuższych okresów z historii danej sceny; będziemy musieli przy tym zdać sobie sprawę, że jest to dwuznaczność „czysta” – jedna interpretacja kłóci się w tym wypadku z drugą.¹²

Autorami dwóch kolejnych esejów odnoszących się do tego samego zagadnienia są Noël Carroll („Problem z gwiazdami filmowymi”) oraz Gregory Currie („Król Artur na zdjęciach: fotografia i siła narracji”). N. Carroll wyodrębnia dwie postawy, jakie charakteryzują widzów obrazów filmowych. Pierwsza z nich zakłada, że fikcją rządzą te same prawa, które funkcjonują w rzeczywistości, druga fabułę traktuje dwutorowo, jako narrację uwikłaną w szereg aluzji związanych zarówno z rzeczywistością, jak i światem fikcji. Ta druga postawa owocuje pełniejszą percepcją według prawidłowości, w jakiej konteksty rzeczy dookreślają rzecz samą. Zjawisko to dobrze znamy z fotografii, która ukazuje nam z jednej strony konkretnego bohatera, z drugiej sytuację i tło, w jakim się on sytuuje, oraz z trzeciej istotny element - osobowość sceniczna aktorów. N. Carroll ten problem stawia następująco:

Aby mianowicie dobrze zrozumieć jakąkolwiek fikcję, musimy na ogół dysponować dostępem do informacji, które nie zostają wyrażone lub ukazane w danym dziele. Oznacza to, że konieczne jest uzupełnienie przez nas opisu bądź obrazu rzeczywistości zaprezentowanych przez operatora fikcyjnego, by zaś tego dokonać, musimy wykroczyć poza ściśle wyznaczone granice obowiązywania owego operatora, jakkolwiek należy to uczynić zgodnie z określonymi zasadami.¹³

Gregory Currie rozważa ten fenomen w kontekście dwóch wymiarów reprezentacji. Tę podwójność, a więc reprezentację i jej użycie szczególnie dobrze ilustrują fotografie; tu dobrym przykładem jest fotografia wykonana w dziewiętnastym wieku przez Julię Margaret Cameron *Majowa Królowa*. Z jednej strony fotografia przedstawia przyjaciółkę artystki (Emily Peacock), z drugiej zaś arturiańską Królową. G. Currie opisuje to zjawisko, a więc wspomnianą dwoistość, dokonując analizy pierwowzoru i źródeł (fotografia reprezentuje źródło, różnorodności środków reprezentowania, dysonansu przedstawieniowego (postać jest reprezentacją osoby, którą nie jest), możliwych modyfikacji w realizacji projektu (dobór krańcowo zróżnicowanych środków wyrazu efektywnie służący idei przedstawienia) oraz siłę narracji fotograficznej. Swoją wywód G. Currie kończy opisem ambiwalencji, z jaką spotkał się w ocenie interpretacji dzieł Cameron, na co odpowiada:

[...] uważam obrazy Cameron za problematyczne i moim zdaniem wynika to z tego, że spoglądając na nie, odczuwam pewnego rodzaju dysonans przedstawieniowy, to z kolei bierze się stąd, iż projekt, do którego zapraszają owe obrazy, uważam za płytki i statyczny, a przeto bezwartościowy. Jeżeli natomiast ty nie widzisz w tych obrazach niczego problematycznego, powód tkwi moim zdaniem w tym, że uznajesz wspomniany projekt nie za płytki i statyczny, lecz zachęcająco minimalistyczny. Może też być tak, że projekt ten wydaje ci się względnie obiecujący, a zarazem nie wymagający wysiłku, ponieważ twoja wyobraźnia jest nieporównywalnie lepiej rozwinięta od mojej. Być może wreszcie zgadzasz się ze mną, że jest on płytki i statyczny, i zarazem znajdujesz pewną przyjemność w angażowaniu wyobraźni w projekty płytke i statyczne. Jaka by nie była twoja reakcja, mieści się ona w zaproponowanym przeze mnie modelu wyjaśniającym, ponieważ na gruncie tego modelu twoja pozytywna reakcja na wyobrażeniowe zaproszenie płynące z fotografii redukuje zjawisko wyróżniania się źródła z kontekstu.¹⁴

Książkę zamykają uwagi Arthura Danto („Naga prawda”), które odnoszą się do moralnego aspektu, jaki z natury rzeczy związany jest z przedstawianiem wizerunku człowieka w obrazie fotograficznym, a również w szerokim kontekście twórczości artystycznej. W zaskakujący i niezwykle interesujący sposób filozof inicjuje rozważania na ten temat. Wykazuje, że we współczesnej świadomości pojęcie estetyki dość często traci właściwe znaczenie, to jest odsyłające do teorii piękna i sztuk pięknych, na korzyść działalności związanej nawet nie z estetyzowaniem, a upiększaniem rzeczywistości. We współczesnej świadomości estetyk to w istocie rzeczy wizażysta. Odnosząc się do klasyki filozoficznej, a konkretnie filozofii platońskiej, dokonuje trawestacji dyskusji, jaka mogłaby być przedmiotem dysputy w którymś z dialogów poświęconych sporom z sofistami. Ten wyimaginowany dialog tytułuje „Wizażysta”; przedmiot jego sporu wyznaczają dwie postawy - pierwsza:

[...] od pozorów powinniśmy zwrócić się ku rzeczywistości, a od tego, jakimi chcemy się wydawać, do tego, jakimi powinniśmy chcieć być, zabiegając o życie oparte na ulotnej atrakcyjności, lecz na wartościach takich jak dobroć i sprawiedliwość.

- druga:

[...] dlaczego niezadowolenie z wyglądu, jakim nas obdarzyła natura, ma cokolwiek wspólnego z dobrem i sprawiedliwością? [...] dlaczego więc człowiek niepiękny a sprawiedliwy nie miałby zwiększyć swoich szans na szczęście poprzez poprawienie nieco swojego wyglądu, aby nie paść ofiarą podejrzliwości kierowanej ku ludziom nieurodzivym, zyskać zaufanie bliźnich i wreszcie zabrać się do spełniania dobrych uczynków, których spełnianie jego wygląd utrudnia?¹⁵

Odpowiedzią na dwa ostatnie pytania jest właśnie praca wizażysty, którego zadanie to nic innego, jak wytwarzanie walorów będących efektem gry pozorów. Pozostaje odpowiedzieć na pytanie czy, gra pozorów musi być koniecznie fałszem; więcej, czy nie uzupełnia wizerunku o prawdę, do jakiej ma prawo portretowany. Lustro, jak zauważa Danto, znakomicie ilustruje ten problem – ono nie tylko ukazuje odbicie wyglądu, ale przede wszystkim ukazuje je jako obraz, który może wymagać korekty polegającej na uzupełnieniu wizerunku o obraz prawdy moralnej. Nie można podważyć faktu, że powszechnym doświadczeniem jest aprobata lub dezaprobata naszego lustrzanego odbicia (jak również portretów o fotograficznej proveniencji), a u źródeł tej oceny sytuuje się niezbywalne prawo nie tylko do obrony naszej tożsamości, ale również do uszanowania własnego wyobrażenia o nas samych, a więc prawdy tę tożsamość budującej. Jako argument w ochronie prawa do estetycznego i zarazem moralnego *być* (negującego estetyczną ascezę) w wymyślonym przez Danto „Wizażysty” musiałaby zatem paść następująca kwestia:

Byłoby wszelako jednoznaczne z nakazywaniem świętości jako rozwiązywania problemów moralnych. To zaś stanowi pewną odmianę zrzucania winy na ofiarę. Wyglądałoby na to, że wina leży po stronie naszego braku odporności na tego rodzaju cierpienie, podczas gdy niewątpliwie to jego zadawanie stanowi tutaj moralny występki.¹⁶

Dalej w swych rozważaniach Danto stwierdza, że nawet fotografia nie ukazuje tego, co człowiek widzi gołym okiem, choćby tylko dlatego, że czas rejestracji obrazu przez kamerę fotograficzną i ludzkie oko jest zdecydowanie rozbieżny. My zaś mamy prawo do wizerunku nas samych, który jest zgodny nie z widzeniem aparatu fotograficznego, ale z naszym spostrzeganiem. Ponadto, a jest to kwestia *stricte* etyczna, mamy niezbywalne prawo do pozostawiania w obrazowaniu podmiotem. Nie służymy autorowi naszego portretu jedynie za twórczo artystyczne. Opinia Danto na temat prawa podmiotu do obrazu, który z założenia powinien być jego adekwatną reprezentacją, jest jednoznaczna. Wolność artysty nie jest bezwarunkowa, twórca tworzący portret, który to prawo świadomie i z premedytacją podważa, dopuszcza się nadużycia, niekiedy aktu agresji, a bywa, że wyrządza moralną krzywdę (jednym z kilku omawianych przez filozofa przykładów, odnoszących się do tej kwestii, jest analiza zdjęć autorstwa Richarda Avedona transwestyty James’a Slattery, powszechnie znanego w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku jako Candy Darling).

Reasumując, należy stwierdzić, że ta z konieczności lapidarnie zaprezentowana publikacja stanowi dzieło, które z całą pewnością czytelnikowi zainteresowanemu teorią fotografii dostarczy satysfakcji intelektualnej i, co nie mniej ważne, pozwoli się zapoznać z najbardziej aktualną refleksją autoritetów dziedziny na temat ważny i żywo dzisiaj dyskutowany, bo dotyczący obrazów fotograficznych, które nie tylko są powszechnie obecne w sztuce współczesnej, ale również, jeśli nie przede wszystkim, mają istotny wpływ na wizualny obraz otaczającej nas rzeczywistości. Jednak „sprovokowany” lekturą książki, postanowiłem przyznać sobie prawo do zabrania głosu w wyżej poruszanych kwestiach i zaprezentować swoją opinię na temat refleksji o fotografii, która w żadnym wypadku nie ma mieć charakteru polemicznego z konkretnymi - skrótowo zaprezentowanymi wcześniej - wypowiedziami. Ponieważ moja wiedza na temat, który został określony jako filozofia fotografii, ma charakter raczej przygodny niż systematyczny, bo wynikający wyłącznie z obowiązku rozpoznania tego zjawiska w ramach studiów z estetyki i zagadnień kultury współczesnej, zaś w praktyce artystycznej, która jest moim udziałem, fotografia ma charakter co najwyżej drugorzędny, swoją wypowiedź zaprezentuję przede wszystkim jako katalog spostrzeżeń i pytań. Nie bez znaczenia dla charakteru moich uwag ma również fakt, że gdy R. Scruton opublikował swoją rozprawę pod tytułem *Fotografia i reprezentacja*, mnie nie było jeszcze na świecie, a jednocześnie od dzieciństwa miałem naturalny kontakt z cyfrowymi mediami rejestracji, reprodukcji, przetwarzania i emisji obrazu fotograficznego, zaś fotomedialne dzieła sztuki korzystały ze statusu równorzędności z innymi artefaktami w najważniejszych na świecie galeriach i festiwalach artystycznych.

Ponieważ kwestia, czy dzieło pod redakcją S. Waldena ma charakter systematyczny i całościowy, rozpatrywana być nie może, bo nie takie było założenie autora opracowania, uznałem, że warto odpowiedzieć na pytanie, czy po lekturze wyżej zaprezentowanych esejów czytelnik spotyka się z ustaleniem jakości, jakie nie zostały uwzględnione lub niedostatecznie dokładnie zbadane przez takich autorów, jak Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, John Berger, Vilém Flusser czy Jean Baudrillard, oraz czy lektura zamieszczonych w książce rozpraw wyjaśnia współczesną rangę obrazu fotograficznego.

Pierwszym zatem zagadnieniem, do jakiego należy się odnieść, jest problematyka natury obrazu fotograficznego, w której rzekomoleżywalor transparentności, zagwarantowany mechanicznością procesu rejestracji (stanowisko takie prezentuje między innymi K. Walton). Otóż, wydaje mi się, że zamieszczone w książce na ten temat opracowania nie są wyczerpujące, jak również wszystkie razem nie stanowią całościowego opisu fenomenu zjawiska w jego perspektywie poznawczej. Co prawda fotografie, czyli również dzieła sztuki fotograficznej, mające w tym wypadku charakter drugorzędny, są zawsze obrazami, które ontologicznie, a więc w sposobie ich zaistnienia są następstwem zjawiska fizycznego (rejestracji odbicia promieniowania światła od powierzchni światłoczułej, którą niegdyś była klisza fotograficzna podlegająca obróbce chemicznej, a dzisiaj jest nią matryca cyfrowa konwertująca promienie światła na ładunki elektryczne). Sądzę jednak, że nie mogą być one dowodem niczego więcej jak wyłącznie faktu zaistnienia tegoż zjawiska. Uważam, że warto wziąć pod uwagę fakt, że fenomen fizyczny, który jest obiektywną przyczyną zaistnienia obrazu, należy rozpatrywać wyłącznie jako medium łączące widok rzeczy z jego obrazem, a więc w relacji przyczynowo-skutkowej. Obraz może co najwyżej stanowić kryterium poznawcze dla przyczyny i jakości zjawiska fizycznego, ale już nie dla samego obrazu, który on ukazuje (tak, jak nie da się utożsamić przyczyny ze skutkiem). Zatem zdjęcie fotograficzne, rozpatrywane w aspekcie jego prawdziwości, to nic innego jak materialny ślad (rejestracji dokonanej w określonej sytuacji i w uwarunkowaniach technicznych) zjawiska fizycznego. Charakter (widok obrazu rzeczy) powierzchni przedmiotu, od którego zostały odbite promieniowanie światła, ma charakter akcydentalny. Fakt ten potwierdza proste doświadczenie rejestracji fotograficznej tego samego przedmiotu dokonanej w oparciu o różną charakterystykę techniczną przy niezmiennym ujęciu ekspozycji przedmiotu. Obraz przedmiotu rejestrowanego metodą fotograficzną zmienia się wraz ze zmianą warunków tej rejestracji (warunki ekspozycji świetlnej, czas naświetlania, przysłona obiektywu), w skrajnych wypadkach może w ogóle nie ukazywać tego, co było przedmiotem rejestracji. Do listy trudności można dodać problem kadru (czas i przestrzeń są wielkościami ciągłymi, kadr jest wycinkiem czasoprzestrzennym), fakt, że obraz unieruchamia dynamiczną rzeczywistość świata i dodatkowo upraszcza ją do dwóch wymiarów oraz że obiektywność istnienia rzeczywistości nie jest tożsama z obiektywnością jej znaczenia. Zatem jedyna adekwatność, jaka zachodzi w procesie rejestracji fotograficznej, o której można mówić jako o dokumencie zjawiska, zachodzi między jakością naświetlenia (światłoczułej powierzchni obrazu), a parametrami technicznymi, jakie zostały zastosowane w tym konkretnym procesie. Z powyższego faktu jasno wynika, że zgodność czyli prawdziwość obrazu widoku rzeczy z jej zarejestrowanym fotograficznie obrazem (zdjęciem fotograficznym) nie jest i nie może być bezwarunkowa. Inną przyczyną, i z całą pewnością oczywistą cechą tej niezgodności, jest to, że przedmiotem rejestracji jest zawsze fizyczna rzeczywistość czasoprzestrzenna, zaś jej obraz jest dwuwymiarowy i momentalny. Warto w tym miejscu przywołać powszechnie znane słowa Wynn'a Bullocka, który stwierdza wprost, że aparat fotograficzny jest nie tylko przedłużeniem oka, ale również umysłu, ponadto widzi to, co dla oka jest niewidzialne (w tym również światło) i właśnie tę niedostępną dla zmysłów sferę rzeczywistości może z powodzeniem rejestrować. Ponadto fotograficzna rejestracja jest zawsze konkretnym, jednorazowym, jednoaspektywnym i dwuwymiarowym widokiem. Język fotografii, podobnie jak i sztuki, nie jest językiem arbitralnym i w percepcji jawi się wyłącznie jako znak rzeczy, nie zaś jako rzecz sama. I tak, jak nie da się podważyć indeksalnego charakteru fotoobrazów, tak nie da się również uwolnić indeksu od jego warstwy ikonicznej i symbolicznej. Tym samym materialnego nośnika znaczenia (elementu znaczącego) nie można oddzielić od konceptualnego czyli treściowego wymiaru znaku, a w konsekwencji, w twórczości artystycznej, od symboliki, do której ów znak wtórnie odsyła. Wszystkie inne różnice, a więc te, które wynikają z czasu percepcji fotografowanej sceny, charakterystyki „widzenia” optycznego czy technicznych uwarunkowań rejestracji, zostały dość wyczerpująco opisane przez Waldena czy Savendoff.

Wydaje się więc, że za zdroworozsądkowe byłoby przyjęcie, że warunkowa zgodność obrazu z rzeczą obrazowaną dotyczy wyłącznie tych fotografii, które za kryterium owej

zgodności przyjmują techniczne warunki i sposoby rejestracji obiektów (np. fotografia naukowa dokumentująca obrazy przedmiotów i ich fragmentów oraz faz ruchu, jakie zachodzą w zjawiskach o charakterze fizycznym). Wniosek, jaki należy z tego wyciągnąć, jest oczywisty. Nie można, a na pewno nie powinno się mówić wspólnie o fotografii (mając świadomość jej historycznego rozwoju) jak o jednym zjawisku tylko dlatego, że powstaje ona w wyniku zastosowania tego samego medium rejestracji. Podobnie jak nie każdy tekst werbalny może mieć ambicje literackie i właśnie dlatego nie jest tak traktowany - instrukcja obsługi urządzenia, notatka prasowa o charakterze informacyjnym, komentarz do referowanych zdarzeń, utwór poetycki czy prozatorski sytuują się w różnych porządkach poznawczych. Za zastanawiające należy więc uznać, że w fotografii ten niepodważalny fakt, na drodze naturalnej analogii, nie obowiązuje lub uprawomocnia się obwarowany szeregiem zastrzeżeń i wynikających z nich trudności, które można, na użytek niniejszych rozważań, nazwać tekstem fotograficznym (tematyka obrazu jako tekstu wymaga osobnego opracowania, które w tym miejscu nie jest niezbędne). W każdym razie, jak sądzę, bez większych kontrowersji można wydzielić kilka podstawowych aktywności, które posiłkują się medium fotografii: dokument (o charakterze naukowym, identyfikacyjnym, pogładowym i instruktażowym), zdjęcia pamiątkowe i okolicznościowe, fotografię reporterską (informacyjną) czy fotografię funkcjonującą w dyskursie społecznym (jak choćby jedno z kilkuset milionów zdjęć, jakie zamieszczane są codziennie na internetowych portalach społecznościowych) oraz kreatywną (reklamową i artystyczną), wreszcie rozumianą wyłącznie jako jedno z mediów sztuki. Ten prowizoryczny podział potwierdza historia fotografii, którą w równej mierze warunkuje rozwój technologii, jak i idei. Należy się bowiem zgodzić, że rola i aspiracje fotografii w kulturze ostatnich co najmniej dziesięciu dekad były niejednoznaczne. Dorobek prekursorów fotografii, takich jak Heinrich Robert Goepfert czy William Henry Fox Talbot, wpisuje się w pozytywistyczną myśl Augusta Comte'a, który wyraził przekonanie, że to właśnie naukowe zrozumienie rzeczywistości jest drogą do postępu cywilizacyjnego. Dokonania Goepperta na polu makrofotografii, Drapera w astrofotografii i przede wszystkim Talbota, którego dzieła *Pencil of Nature*, czy *Photographic Views from Nature* weszły na stałe do historii fotografii, udowadniają, że pierwotny paradygmat rodzącej się nowej epoki, a więc organicznego związku nauki i sztuki jest nadrzędny, oraz że źródłem fotografii jest związana z naturą poznawcza dociekliwość podmiotu twórczego. Potwierdzają to również dokonania Kronego, Muybridga, Watkina czy Mareya – środki wyrazu plastycznego (fotograficznego), jakim się posługiwali, rozumiane były jako medium nadrzędne wobec formułowanych przez nich fotograficznych komunikatów. To przekonanie zyskuje potwierdzenie w analizie kolejnych dokonań fotografów, których uwaga ukierunkowana była na mechanizmy rządzące naturą, na przykład Blossfelda, którego album *Urformen der Kunst* spełnił podwójne zadanie. Z jednej strony wnosił nową wartość poznawczą, ukazując trzydziestokrotne powiększenia flory, z drugiej zaś, ze względu na przyjętą przez artystę strategię obrazowania, został uznany za prekursorski dla awangardowej Nowej Rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*). W nurcie, który przyjął prymat obiektywizmu przedstawienia nad symbolizmem lub wizyjnością pozbawioną ambicji jednoznacznego odniesienia do obrazowanego fenomenu, sytuowała się również autorska książka Rengera-Patscha *Die Welt ist schoen*. Adams, Cunningham i Weston w manifestie grupy *f/6* stwierdzają wprost, że fotografia nie powinna przejmować od innych form sztuki techniki, zasad kompozycji a nawet idei, co było dokładnym zaprzeczeniem europejskiego i amerykańskiego piktorializmu (Stieglitz, Demachy, Steichen). Już tylko te przykłady wskazują na ambiwalentność zachodzącą między dokumentacyjnymi a kreatywnymi aspiracjami fotografii, która w swym pierwotnym założeniu miała podporządkować się zarówno obiektywizmowi, jak i estetyce obrazowanej rzeczywistości. Antynomie fotografii nie podlegały dyskusji, jako że nie da się zaprzeczyć, że przedstawiona w dziele fotografa rzeczywistość jest w równej mierze przedstawieniem tego, co widzialne i co skrywa się poza nią samą, a jest zdeterminowane przyjętym modelem poznawczym, kulturowym i osobistą motywacją. Współcześnie ten konflikt (do pewnych jego aspektów odnoszą się w bardzo interesujący sposób, bo z pozycji własnych doświadczeń artystycznych, Barbara Savedoff i Patrick Maynard, przeciwstawiając obraz fotograficzny o proveniencjach autorytetu dokumentalistycznego artefaktom, które powstały jako rezultat zastosowania medium fotografii) urasta niekiedy do rangi stwierdzeń obciążonych wewnętrzną sprzecznością. Sprzeczności te dobrze unaoczniają takie określenia, jak dokument subiektywny czy dokument inscenizowany.

Jak się jednak okazuje, w powszechnym przekonaniu a także we współczesnej refleksji teoretycznej (na co wskazuje treść książki *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*) jest romantyczna i niczym nieuzasadniona wiara, że zapis fotograficzny może w ogóle być

rozpatrywany jako bliźniaczy dla ludzkiego widzenia, a co za tym idzie, że obraz fotograficzny jest reprezentacją tego, co widzimy (rzeczywistości) i posiada zdolność wypowiedania się o świecie. Podtrzymywany jest przy życiu mit, który nie ma już dzisiaj żadnego uzasadnienia (co ciekawe, na ów mit, ufundowany na preferowaniu obrazu od rzeczy i symbolu od rzeczywistości, w połowie XIX wieku, a więc dwadzieścia lat po wynalezieniu fotografii jako techniki utrwalania rejestracji zjawiska optycznej projekcji obrazu, wskazał już Feuerbach).

Jednak po co najmniej kilku dekadach permanentnej obecności medium fotografii w sztuce i co nie mniej ważne, w dobie rewolucji teleinformatycznej (a więc w czasach, w których pozyskiwany metodą fotograficzną obraz stał się narzędziem komunikacji w systemie tworzenia i przenoszenia znaczeń) wydaje się być oczywiste, że jeśli nawet fotografia jest lustrem, to raczej takim, które odbija nie świat, a kulturowo zdeterminowane autorskie sposoby widzenia tego świata. Ponadto fotografia nie poprzestaje na ukazywaniu egzystencji, a raczej skupia się na jej przeczuwanych i możliwych sensach i w swej istocie pozostaje w służbie interpretacji zjawisk kultury. Jest zatem fotografia, nawet ta aspirująca do bycia obiektywnie informująca, w równej mierze pochodną zjawiska fizycznego, co doświadczenia i sposobu myślenia o tym, o czym zdaje relację. To zaś, co ją różniło w jej sprawozdawaniu historii, wynikało przede wszystkim z kontekstów generowanych przez przemiany kulturowe, a więc przez zmianę obrazowych metod znakowania i syntetyzowania opisywanej rzeczywistości, świadomości fotografa i jego preferencji estetycznych, sposobów i konwencji obrazowania, a także ewolucji jej funkcji społecznych. Łatwo tego dowieść, dokonując analizy fotografii reportażowej, którą dzieli kilka dekad – za podstawowy punkt odniesienia należałoby uznać wystawę Steichena *The Family of Man*, następnie pokaz *Agencji Magnum* w nowojorskim Riverseid Museum (Capa, Bischof, Freed, Kertesz, Seymour, Weiner) oraz edycje z ostatnich dwudziestu lat takich przeglądów fotografii, jak *Picture of The Year* oraz *World Press Photo*. Szczególnie ostatni z konkursów niejednokrotnie udowadnia, że fotografia reportażowa częściej niż informacji i egzemplifikacji sensu obrazowanych zdarzeń, służy propagandzie, manipulacji, konsumpcji i rozrywce, a jej związek z tak zwaną prawdą jest iluzoryczny lub co najwyżej przygodny.

Zatem zagadnienie prawdy, a właściwie prawdy obrazu (efektu aktu uzgodnienia sądów intelektu z rzeczą a jej obrazem) i interpretacji tego, co za prawdę w percypowanym obrazie uważamy, wydaje się kluczowe. Problem w tym, że podstawowych teorii prawdy jest całkiem sporo i częściej są one względem siebie opozycyjne niż komplementarne. Na charakter trudności, jaką obciążona jest ta kwestia, wskazuje choćby tzw. obrazująca teoria umysłu Wittgensteina (filozof stworzył ją zainspirowany analogią między znaczeniem a obrazowaniem i modelowaniem). Wittgenstein stał wówczas na stanowisku (z czasem zrezygnował z kontaktowo-zwierciadlanej teorii poznania), że forma obrazująca odślania się na skutek analizy, co z kolei jest wyrazem przekonania, że prawdziwość zdań opiera się na wiernym odzwierciedleniu, reprodukowaniu i odwzorowywaniu relacjonowanych faktów. Odrzucona z czasem teza wynikała z założeń modelu poznania przyjmującego, że istnieje właściwe widzenie świata, a co za tym idzie autentyczne poznanie.¹⁷ Wydaje się więc, przede wszystkim z racji specyfiki przedmiotu poznania, jakim jest fotografia będąca zarazem indeksem rzeczy, jak i artefaktem, że mariaż współcześnie rozpatrywanych teorii prawdy metafizycznej i korespondencyjnej znajduje w tej kwestii zastosowanie. W tak zwanym dokumencie, na przykład w fotografii ilustrującej lub komentującej relację jakiegoś konkretnego wydarzenia, przedmiot lub osobę, samo myślenie na temat tego, co ona obrazuje i do czego wprost się odnosi, należałoby uznać za niewystarczające. Frege uzasadnia to następująco:

Czemu nie wystarcza nam sama myśl? Ponieważ chodzi nam o jej wartość logiczną. Tak nie jest zawsze. Gdy słuchamy na przykład jakiejś epickiej opowieści, to poza pięknem języka porywa nas sens zdań i wywołane nim przedstawienia i emocje. Stawiając pytanie o prawdziwość, opuszczamy sferę sztuki i przechodzimy do rozważań naukowych. [...] Tak więc tym, co pcha nas wszędzie, by od sensu sięgać do znaczenia, jest dążenie do prawdy.¹⁸

Prawdę należałoby zatem uznać za przedmiot idealny, do którego muszą odnosić się wszystkie zdania prawdziwe, objawia się ona właśnie w związkach z wypowiedziami prawdziwymi. Jeśli natomiast wypowiedzi mają charakter zdań złożonych, to również każda ich część samodzielna musi podlegać wymianie na inną o tożsamej wartości logicznej („Przez wartość logiczną zdania rozumiem okoliczność, że jest ono prawdziwe lub fałszywe. Innych wartości logicznych nie ma [...] Już tutaj winno być jednak jasne, że w każdym sądzie – nawet najbanalniejszym – robi się krok z poziomu myśli na poziom znaczeń, a więc do sfery obiektywnej”¹⁹). Adekwatność tej teorii dla wartości poświadczenia prawdy, jaką ma

nam ukazać fotografia, wypływa z przeświadczenia, że sam sens obrazu nas nie zadowala. Żądamy pewności, że ten sens opisuje obrazowaną rzeczywistość. Interesujące jest to, na co zwraca uwagę Frege, że rygor adekwatnej relacji między symbolem a rzeczą przedstawianą w odniesieniu do dzieła sztuki może mieć charakter korespondencji opartej o akt intencji („Obraz ma coś przedstawiać. Przedstawienia też nie są prawdziwe same w sobie, lecz tylko przez intencję zgodności z czymś innym. [...] Jeżeli nie wiem, że obraz ma przedstawiać katedrę w Kolonii, to nie wiem, z czym go porównać, by ocenić jego prawdziwość”²⁰). W stosunku tym zgodność opiera się na podobieństwie, które swą miarę czerpie z przeświadczenia, że coś jest podobne do czegoś, ponieważ struktura tego czegoś pozostaje w relacji ze strukturą modelu, do jakiego to coś odnosimy. Należy jednak stwierdzić, że zarówno w przeszłości, choć zdecydowanie najczęściej współcześnie, przykładanie fotograficznego przedstawienia (nawet jeśli nie było ono technicznie niemanipulowane) do jakiegokolwiek kryteriów prawdy jest pozbawione większego sensu. Główny cel niektórych z tych obrazowań służyć miał nie świadomej percepcji prawdy o referowanym świecie, a wywoływaniu określonych stanów psychicznych. Stany te, jak zauważył Ingarden, są czymś innym niż „przeżycia świadome” („np. stan rozbicia wewnętrznego czy skupienia, proces wzrostu sił wewnętrznych człowieka itp.”²¹). Z przeszłości dobrze znamy dokonania Henri’ego Cartier-Bressona, które były następstwem przyjętej przez niego strategii „decydującego momentu”. Ów decydujący moment, z natury rzeczy, a więc z natury rzeczywistości rozwijającej się w kontinuum czasowym (która jest postrzegana jako rodzaj antycypacji lub następczo osadzana w właściwym jej kontekście), nie tyle referuje prawdę o rzeczywistości, co łamiąc ówczesne schematy obrazowania, będąc tak zwaną stopklatką, w istocie rzeczy ukazywał rzeczywistość bardziej atrakcyjnie i intrygująco niż prawdziwie. Zatem to, co podlega oglądowi, referuje raczej znaczenia przedstawień, niż ich indeksalny odnośnik. Faktem jest, że już w pierwszym oglądzie fotografii Cartier-Bressona odsłaniają się wszystkie elementy budujące strukturę obrazów. Jednak dopiero w akcie ich pełnej percepcji okazuje się, że sugerują one konieczność kolejnych wglądów w obraz, ponieważ intuicja podpowiada, że istota przekazu tkwi pod powierzchnią ich struktury materialnej. Zjawisko to przekonywująco tłumaczy teoria znaku – umysł posiada zdolność przedstawiania sobie samemu obrazów, natomiast obrazy są przedstawieniem czegoś, co symbolizuje inną rzecz. Obraz na zasadzie podobieństwa stanowi odniesienie do konkretnego przedmiotu, referującego samego siebie, jednak, będąc odtworzeniem rzeczy, symbolizować będzie coś innego niż rzecz samą. Należy podkreślić, że paradygmat fotografii, który zakładał z jednej strony, że stanowi ona analogiczny zapis widoków rzeczy, które podlegają różnorodnym interpretacjom, z drugiej zaś, że specyficzne dla fotografii środki wyrazu plastycznego mogą służyć zarówno estetyce obrazu, jak i pozwalają na ukazywanie niedostrzegalnych bądź nowych jakości obrazowanej materii, wiązań artystów posługujących się fotograficznym medium już od czasów Wielkiej Awangardy. Natomiast w dobie przełomu ostatnich stuleci, a więc w epoce prymatu przekazu audiowizualnego nad przekazem o charakterze werbalnym, obraz o proveniencji fotograficznej w równej mierze jest instrumentem artykulacji kultury, rozrywki, ludzkich zachowań czy sensacyjności zdarzeń, co przedmiotem (wytworzonym tekstem) doświadczenia kultury, jako performatywnej. Właściwością wizualną takiego obrazu fotograficznego jest to, że nie da się orzec, czy jest on jeszcze reprodukcją czy już symulacją, a więc czy ukazana na jego powierzchni rzeczywistość nie została już wielokrotnie zwirtualizowana. Rezygnacja z aspiracji obrazowania świata jako wartości stałej, niezmiennej i absolutnej na rzecz tworzenia jej spersonalizowanych wizerunków przy użyciu autorskich (zaawansowanych technologicznie, często intermedialnych) środków wyrazu artystycznego wydaje się powszechna. Taki stan rzeczy przewidywało wielu myślicieli już kilka dekad wcześniej - Muller-Pohle jednoznacznie stwierdził, że „Ucieczka przed programem kamery jest zatem ucieczką przed tymi »charakterystycznymi cechami fotografii«, które zostały zdefiniowane przez fotograficzny formalizm.”²², zaś Merleau-Ponty zauważył, że „artysta, pracując w czysto ludzkim świecie rzeczy postrzegalnych, naznacza piętnem nawet ów świat pozaludzki, wydobywany na jaw przez aparaty optyczne, tak jak pływak prześlizguje się nieświadomie ponad światem podwodnym, który potem z przerażeniem odkrywa przy pomocy batyskafu, lub jak Achilles sumujący w swym biegu nieskończone punkty czasu i przestrzeni.”²³ Nie można również, w dobie rewolucji teleinformatycznej, nie wziąć pod uwagę faktu, że sam „przedmiot fotograficzny”, powstały jako wynik spersonalizowanego spojrzenia i wytworzenia, jest czymś innym niż fotografie sprzed zaledwie kilku dekad – realność, do której odnoszą fotoobrazy, z całą pewnością jest dyskusyjna. Już Baudrillard zauważył, że przedmiotem symulacji nie jest ani referencyjność, ani substancja, ale kreowana przy pomocy modeli (oderwanych od pierwotnego przeświadczenia, że zawierają one

w sobie realną rzeczywistość) nierzeczywista hiperrealność. Różnica między prawdą a fałszem, między realnym a wyobrażonym nie ma uzasadnienia i racji istnienia – efektem symulacji są prawdziwe objawy nierealnej rzeczywistości. Natomiast rzeczywistość, w której istnienie nie ma transcendentnego wobec siebie znaczenia i sensu, a realność i jej przedstawienie nie dają się rozróżnić, jest rzeczywistością podmiotu („Dziś już żadna dramaturgia ciała, żaden występ nie odbywa się bez monitorów kontrolnych – nie dlatego wszak, byśmy się w nich mogli przeglądać lub dzięki dystansowi i magii lustra odbijać, lecz raczej w tym celu, byśmy dostąpili natychmiastowej, powierzchniowej refrakcji. [...] Refrakcja, która nie ma w sobie już nic z obrazu, sceny czy siły reprezentacji, która w ogóle nie służy grze ani wyobrażeniu, lecz zawsze służyć będzie – określonej grupie, działaniu, jakiemuś wydarzeniu lub przyjemności - podłączeniu (connected) do siebie samego”²⁴).

Kolejną zatem kwestią, która ma zasadnicze znaczenie dla usystematyzowania refleksji na temat fotografii, do której warto odnieść się choćby skrótowo, jest problem percepcji tego, co fotografia przedstawia (to właśnie w poznaniu spotykamy się z odpowiednimi sensami i ideami, będącymi ujęciem treści rzeczy). Nie da się zaprzeczyć, że bez względu na ambicje, jakie powodowały autorem zdjęcia fotograficznego (obiektywny komunikat o świecie lub subiektywny o rozumieniu i odczuwaniu rzeczywistości, czy też potraktowaniu obrazów świata jako tworzywa w kreacji artystycznej), fotografia jest zawsze obrazem i niczym więcej. Jednak i ten bezsporny fakt podlega wykluczającym się objaśnieniom. Patočka wskazuje, że samą materią obrazu jest to, co utrzymuje go w bycie. Należy to rozumieć na sposób platoński, jako *eikasia*, a więc jako odbicie, cień, odcisk itp. (*Politeia*, 510 A.). Z tego właśnie powodu rodzą się wątpliwości na temat obrazu jako przedmiotu intencjonalnego, ponieważ podobnie jak odbicie w wodzie nie zawdzięcza bytu spojrzeniu, które je jako takie ujmuje i rozpoznaje, zupełnie tak samo obraz jest, niejako „czekając” na spojrzenie, które go kryje.²⁵

W myśl realistycznych koncepcji teoriopoznawczych świat poznajemy bezpośrednio za pomocą wrażeń, wyobrażeń i pojęć; kresem poznania jest objawiający się w konkretach byt, a środkiem jego poznania „obrazy zastępcze”; poznanie pasywno-receptywne odnosi się do przedmiotu, natomiast poznanie aktywno-konstruktywne tworzy psychiczne „odbitki” postrzeganej rzeczywistości. Tymczasem Husserl miał w tej kwestii zupełnie inne zdanie, a teorię znaku nazwał „zasadniczym błędem”. Uważał, że pomiędzy spostrzeżeniem, a obrazowo symbolicznym lub znakowo symbolicznym przedstawieniem zachodzi różnica istoty, a w aktach poznawczych (bezpośredniej naoczności) dokonujemy oglądu czegoś samego w jego własnej osobie. W tym oglądzie nie dokonują się ujęcia wyższego stopnia, nie dochodzi zatem do uświadomienia czegoś, co zobaczone, mogłoby spełnić rolę znaku czy obrazu²⁶.

Niejedną daje się zwieść na manowce myśli, jakoby transcendentna rzeczy byłaby transcendentą obrazu. Częściej zwalczą się z zapałem teorię obrazów i przedstawia się na jej miejsce teorię znaków. Ale tak jedna, jak i druga jest nie tylko niesłuszna, lecz niedorzeczna. Rzecz przestrzenna, którą widzimy, jest przy całej swej transcendentności tym, co jest spostrzeżone, tym, co jest w swej cielesności świadomościowo dane. Nie jest tak, by zamiast niej był dany jakiś obraz lub znak. Nie podstawiamy na miejsce spostrzegania jakiegось świadomości znaku lub obrazu.²⁷

Husserl rozróżnia więc czystą świadomość jako *residuum* wobec redukcji fenomenologicznej, podkreślając różnicę zachodzącą między absolutnym bytem świadomości a wyłącznie intencjonalnym czasowo-przestrzennym bytem świata. Z kolei Ingarden stwierdza, że w aktach poznawczych będących aktami świadomości prawidłowością jest, iż rozgrywanie się aktu i jego przeżywanie jest wiedzą o nim i zarazem jego poznaniem, przeżywany akt bowiem nie może być inny od prezentującego się w przeżywaniu.

Wniosek, jaki płynie już tylko z tych ustaleń, skłania do przyjęcia tezy, że w filozofii fotografii, która miałaby rościć sobie prawo do systematycznego ujęcia, za konieczne należałoby przyjąć fundamentalne rozstrzygnięcie: czy w świadomości podmiotu poznającego istnieje autonomiczna sfera poznania czysto zmysłowego, która byłaby odseparowana od poznania intelektualnego, czy też jest zupełnie inaczej.

Takich trudności, jak wyżej zarysowany problem, w fotografii, jako przedmiocie poznania, jest więcej. Chciałbym zwrócić uwagę tylko na jeszcze jeden problem, bo wydaje mi się szczególnie interesujący. Jest rzeczą powszechnie znaną, że związek fotografii z czasem jest zagadnieniem na tyle podstawowym, że można zaryzykować stwierdzenie, iż stanowi on o sile i dominującej roli tego środka obrazowania od jego narodzin, a różne odmiany refleksji nad tym zjawiskiem weszły już do kanonu dawnej i współczesnej myśli humanistycznej. Od

momentu wynalezienia fotografii doświadczenie czasu artykułowane jest przez artystów przede wszystkim w tym i w pokrewnych, wynalezionych po niej mediach (przede wszystkim zdigitalizowanych). Należy zatem zadać pytanie, czy sposób użycia medium fotografii pozwala widzowi na porzucenie podstawowego, linearnego odczucia czasu na rzecz specyficznej syntezy elementów wspomnianej linearności, czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego uobecnionego w obrazowanych przedstawieniach. Zasadność tego pytania uzasadnia szereg dzieł sztuki najnowszej, które powstały w ramach strategii artystycznej, która ustanowiła na potrzeby własnej twórczości inny porządek czasowy. Manifestują się one stworzeniem czegoś, co na własny użytek nazwałbym kreowaniem obrazu autoportretowego i autoreferencyjnego.

Ostatnią kwestią, która wbrew współczesnym faktom (artefaktom – „foto-arte-tekstom-faktom”) nie doczekała się ostatecznego rozstrzygnięcia w opracowaniu *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, jest zagadnienie związane z „artystycznością” lub jej brakiem obrazu fotograficznego. Należy zaznaczyć, że teksty Scrutona („Fotografia i reprezentacja”) czy Waltona („Przezroczyście obrazy: o naturze realizmu fotograficznego”) z różnymi intencjami najmocniej odnoszą się do tego zagadnienia. Wydaje mi się, że sposób problematyzowania tego zagadnienia jest obciążony historyczną, a nawet anachroniczną refleksją, która wynikała z systemowych i esencjalnych koncepcji estetycznych. Klasykami w obronie czystości wiary w „artystyczną prawdę i takąż wartość przedmiotu estetycznego”, którą narusza mechaniczne narzędzie obrazowania, byli nie tylko Delacroix czy Baudelaire

(fotografia jest [...], „co najwyżej ucieczką dla chybionych malarzy, zbyt mało zdolnych lub zbyt leniwych, aby ukończyć studia”²⁸).

Podobnie jak R. Scruton przyznawali oni fotografii pożyteczną rolę w studiach nad konstrukcjami przedmiotów, jednak w analogiczności obrazu widzieli cechę dyskwalifikującą ją jako medium artystyczne, podobnie jak czynili to również symboliści, impresjoniści i postimpresjoniści. Warto przypomnieć, że również często przywoływany przez teoretyków fotografii Barthes rolę fotografa sprowadzał do jego sprawczej obecności w określonych warunkach zaistnienia fotografii. Tę konstatację należy uznać za zaskakującą, jeśli przyjmiemy za Barthesem, że perceptor obrazu jest koniecznym „odniesieniem każdej fotografii”²⁹, skoro percepcja jest aktem następczym w procesie kreacji, ta zaś z natury rzeczy jest pochodną motywacji fotografa. Współcześnie równie niejednoznaczne stanowisko prezentował Jean Baudrillard, który, co ciekawe, praktykował fotografię, a rezultaty swoich dokonań w tym zakresie upubliczniał niejednokrotnie. Fotografia jawiła się myślicielowi jako sztuka prymitywna i dzika, wynikająca nie z tradycji estetycznej, a z tradycji wzrokowego złudzenia. Stwierdził on również, że żałuje faktu estetyzacji obrazu fotograficznego, w następstwie którego obraz fotograficzny pretenduje do statusu dzieła sztuki. Baudrillard doszedł do wniosku, że obiektywna magia fotografii [...] wynika z faktu, że

obiekt wykonał pracę. Oczywiście, fotograficy nigdy nie stwierdzają tego głośno, utrzymując, że wszelka oryginalność wywodzi się z inspiracji i ich własnej fotograficznej interpretacji świata [...] myśląc subiektywną „wizję” świata z cudownym odbiciem procesu fotograficznego, a tymczasem następstwem tych działań jest swoiste przełamanie, [...] refrakcja, która nie ma w sobie nic z obrazu, sceny czy siły reprezentacji, która nie służy grze, ani wyobrażeniu [...].³⁰

Akt fotograficznej rejestracji obrazu, mówi filozof, wprowadza nas w centrum złudzenia rzeczywistości i sytuuje w rzeczywistości „podwójnej gry”³¹, w której obraz wyzwolony jest od podobieństwa rzeczy, w następstwie czego dochodzi do odwrócenia porządku relacji podmiot-przedmiot – to nie my oglądamy świat i o nim myślimy, ale to świat nas ogląda i o nas myśli. Należy więc uznać oczywistość zewnętrznego wyglądu za złudną i zgodzić się, że przedmiot/obraz fotograficzny staje się miejscem nieobecności i zniknięcia podmiotu. Gdy podmiot przestanie być lustrem reprezentacji, a przedmiot jej treścią, powstaje właściwa jakość – to nie podmiot, ale „przedmiot mówi: I shall be your mirror – Będę twoim lustrem, co znaczy: Będę dla ciebie uprzywilejowanym miejscem zniknięcia – We shall be your favourite disappearing act”³². Efektem usuwania wszystkiego, co sytuuje się pomiędzy podmiotem a przedmiotem, będzie to, że jakkolwiek interpretacja przestaje być już możliwa – obiekt stanie się „nieokreśloną iluzją”³³. Okazuje się więc, zdaniem Baudrillarda, że związek człowieka z aparatem fotograficznym (podmiot-fotoaparatus-obraz) ma charakter ambiwalentny, bo mimo że aparat pozostaje w dyspozycji swojego użytkownika, to jednak fotograf nie jest w stanie uczynić nic, co wykraczałoby poza techniczną funkcjonalność kamery fotograficznej i akceptację dla tego, co wynika z jej użycia. To zaś oznacza, że nie

można mówić o intencjonalności wykraczającej poza fakt zwolnienia migawki, zaś sama fotografia nie jest niczym „więcej niż jedną z możliwości programu, który wszystkie fotografie dopuszcza jako możliwe, upodabnia je do siebie, zrównuje ze sobą³⁴”. Należy jednak dodać, że konstatacje Baudrillarda w swej ogólnej wymowie, w konfrontacji z doświadczeniami kultury współczesnej (powszechnej obecności zvirtualizowanej rzeczywistości jako przedmiotu poznania, doświadczenia i uczestnictwa w tejże rzeczywistości, która jest również, a niekiedy wyłącznie, obrazem) nie podlegają ani jednoznacznej aprobacie, ani tym bardziej jednoznacznemu odrzuceniu. Nie sposób bowiem podważyć faktu, że prawidłowością wizualnej jakości obrazu – komunikatu o współczesnym świecie jest jego obraz, o którym nie da się powiedzieć, że jest on na pewno reprodukcją lub symulacją rzeczywistości. Nie można również na pewno orzec, w jakim związku pozostają te dwa porządki (reprodukcji i symulacji). Na szczęście, dla uprawomocnienia dokonań sztuki doby kultury audiowizualnej (technokultury społeczeństw telematycznych), której fundamentem bytowym jest nieodmiennie technicznie rejestrowany obraz (za pośrednictwem aparatu-narzędzia symulującego myśli), zupełnie inne stanowisko na ten temat zajął Vilém Flusser. Filozof wyraził pogląd, że zdeterminowany pragnieniem zbadania „wszechobecności powierzchni” gest fotograficzny motywowany jest zdolnością poszukiwania „nowych możliwości wytwarzania informacji”, a to jest jak najbardziej możliwe, ponieważ w gestii aparatu fotograficznego jest generować „symboliczne powierzchnie, tak jak zostały mu one w określony sposób przypisane”. Wynika to z faktu, że programy aparatów składają się z symboli, dających możliwość, by „[...] grać z symbolami oraz kombinować symbole. Fotograf zatem nie pracuje, ale jednak coś robi: wytwarza, opracowuje i gromadzi symbole³⁵”, i bierze tym samym udział w obrzędzie, którego istotą stał się kult obrazów (ikonolatria zastąpiła tekstolatrię). Wydaje mi się, że chociaż koncepcja flusserowska została ogłoszona około trzydzieści lat temu, a więc w czasach, kiedy telefon nie był jeszcze przenośnym komputerem posiadającym między innymi funkcję komunikacji głosowej, a zglobalizowane społeczeństwo nie było masowo skomputeryzowane i co za tym idzie „zjednoczone” w sieci internetu (audiowizualnej platformy komunikacyjnej), to jest ona najbardziej przydatna do wyjaśnienia zjawiska fotografii (fenomenowi opisującego i definiującego) funkcjonującego w świecie drugiego tysiąclecia. Za istotne dokonanie należy uznać również flusserowskie rozróżnienie między narzędziami, maszynami i aparatami. Jeszcze ważniejsze wydaje się opisanie relacji, w jakich pozostaje z nimi człowiek – ich użytkownik i operator. To właśnie brak rozróżnienia między techniką rejestracji a warsztatem fotograficznym rozumianym jako proces twórczy, którego ani nie rozpoczyna, ani tym bardziej nie kończy akt zwolnienia migawki posiadającego swój logos fotoaparatu, a także - ortodoksyjne co problematyczne - przeciwstawianie techniki fotograficznej innym mediom sztuki, wreszcie w praktyce artystycznej nie znajdujące uzasadnienia przeświadczenie o jednoznacznie obiektywnej w swym istnieniu rzeczywistości, na którą składa się zawartość kadru fotograficznego (manipulacje głębią ostrości, wielokrotne ekspozycje, powszechnie stosowane postprodukcyjne techniki fotomontażu, inscenizowanie zdarzeń i generowanie przedmiotów na użytek fotorejestracji etc), trudności w jednoznacznym zdefiniowaniu „właściwego” nośnika obrazu (papier, ekran, ściana budynku) i jego formy (fotografia intermedialna, fotoobiekt, fotoinstalacja), nieuwzględnianie relacji zwrotnej między człowiekiem a aparatem - rodzą liczne nieporozumienia i nieadekwatne dla współczesnej rzeczywistości konkluzje. Mam tu na myśli opisywanie fotografii we wspomnianym kontekście – uwikłanej w techniczność „artystyczności”. Zjawisko to, mimo przejawskrawienia, dobrze ilustruje porównanie między „wytwarzaniem” tekstu i obrazu (co już raz uczyniłem wyżej), tym razem na poziomie generującego tekst narzędzia. Nie da się zaprzeczyć, że pisanie odręczne jest dziś praktyką niezwykle rzadką i dość często ogranicza się do sporządzania okazjonalnych notatek, natomiast komputerowe edytory tekstów odgrywają wiodącą rolę. Użytkownik edytora tekstu ma zatem w dyspozycji urządzenie, które zawiera ściśle określony zasób słów i logiczną ilość ich możliwych związków, co wcale nie oznacza, że narzędzie to wymusi na nim generowanie zdeterminowanego formalnie i narracyjnie tekstu. Zdaje sobie sprawę ze skrajnej różnicy wirtualności znaku, jakim posługuje się operator edytora tekstu i aparatu fotograficznego, ale nie da się podważyć faktu, że o wiele bardziej związane algorytmem ewentualnej kombinatoryki powiązań logicznych narzędzia elektroniczne, których „metalogosem” jest ich oprogramowanie, podlegają, jak udowadnia doświadczenie ich użytkowników, personalizacji; tak jak w geście fotograficznym „[...] aparat robi to, co chce od niego fotograf, ale fotograf musi chcieć tego, co aparat potrafi [...]” ponieważ nawet „najprecyzyjniejsza technika może swoim wytworom nadać wartość magiczną³⁶”.

Ostatnią kwestią, do jakiej chciałbym się pokrótce odnieść, jest przystawalność tradycyjnie funkcjonującego pojęcia „sztuka” do definiowania współczesnych dokonań, którym przyznawany jest status artefaktów, a także do sposobu ich percypowania (czytania-interpretowania). Nie należy zapominać, że w ślad za tezami zawartymi w rozprawie *The Artworld* Arthura C. Danto (autora niezwykle ważnego i aktualnego w podjętej problematyce eseju „Naga prawda”, zawartego w omawianym tomie) można przywołać za sprawą G. Dickiego instytucjonalną definicję sztuki, według której dzieło sztuki staje wówczas artefaktem, kiedy o jego artystycznym statusie orzeka osoba lub grupa uprawnionych do tego autorytetów w imieniu reprezentowanej instytucji lub lobby artystycznego. Tym samym czynnikiem definiującym sztukę (którą od tego momentu może być bez wyjątku wszystko), jest wyłącznie subiektywnie stosowane kryterium artefaktualności. Omawianie zatem zagadnienia fotografii w kontekście jej statusu jako dzieła sztuki przestało być już zdecydowanie aktualne, czego zresztą dowodzi nie tylko współczesna praktyka artystyczna, ale również, jeśli nie przede wszystkim, kuratorska. Należy w tym miejscu wspomnieć, że już czterdzieści lat temu Urszula Czartoryska w książce *Przygody plastyczne fotografii* (w której w ujęciu historycznym odnosi się do fotografii jako medium sztuki) napisała, że fotografia to

[...] jakiś żywioł dużo bardziej nieokiełznany niż forma malarska powolna człowiekowi, a zarazem – to miliony luster z milionami obrazów, spośród których pozostaje dokonać wyboru. Nie każdy plastyk oczywiście i nie zawsze aktywnie uczestniczy w kształtowaniu materiału fotograficznego, często raczej po prostu poprzestaje na refleksjach, które mu ten materiał przynosi.

Natomiast w ostatnich latach padły takie stwierdzenia, jak:

Tak więc malarstwo staje się niższą, gorszą techniką tworzenia podobieństwa: ersatzem procesu reprodukowania. Jedyne obiektyw daje obraz, który jest zdolny »wygrzebać« z dna naszej nieświadomości ową potrzebę zastąpienia obiektu czymś więcej niż niedokładną kopią: nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych. Obraz ten może być nieostry, zdeformowany, odbarwiony, pozbawiony wartości dokumentalnej; ale działa przez ontologiczną genezę modelu: sam jest modelem³⁷

oraz

Choć w historii fotografii można doszukać się wielu osób traktujących to medium jako formę ekspresji artystycznej oraz naturalny nośnik idei, na równi z malarstwem i rzeźbą, warto zauważyć, że podobne poglądy nigdy wcześniej nie były głoszone równie często i z taką mocą, jak obecnie.³⁸

Wreszcie ostatnie spostrzeżenie - artysta, kierując w stronę świata obiektyw aparatu [...] nie czyni tego z powodu zainteresowania światem, lecz dlatego, że poszukuje nowych możliwości wytwarzania informacji oraz sprawdza wartość aparatu [...], a świat służy mu jako pretekst do urzeczywistnienia możliwości aparatu.³⁹

To dlatego trudno wyobrazić sobie panoramę sztuki współczesnej i tej z ostatniego dziesięciolecia bez fotograficznych artefaktów autorstwa Brassai'a, Lisickiego, Steichena, Moholy-Nagya, Man Raya, Hillera, Kertésza, Sommera, Brandta, Boltanskiego, Sherman, Mapplethorpe'a, Araki'ego, Walla czy Gursky'ego. Jest zatem jasne, że artystyczność fotografii, jak każdego innego dzieła sztuki (nie ma tu znaczenia dyscyplina artystyczna i konwencja, w jakiej się ono sytuuje - pomijając jego kuratorsko-instytucjonalną ocenę), zależy wyłącznie od świadomości plastycznej artysty – poprawności warsztatu, świadomości zastosowanych środków formalnych (w przypadku fotografii takich, jak rozpiętość tonalna, prześwietlenia, niedoświetlenia, kontrasty, zmiękczenia etc.), zdolności przekraczania konwencji widzenia i schematów obrazowania oraz jakości narracji.

Natomiast chcąc odnieść przedstawienie obrazu fotograficznego do rzeczywistości względem niego zewnętrznej, należy rozważyć, na ile ma to dzisiaj uzasadnienie, czy jest to jedyne uzasadnienie dla istnienia obrazów fotograficznych. Czy przypadkiem jedyną niepodważalną w istnieniu rzeczywistością, z jaką spotykamy się w akcie percepcji, jest wytworzona fotografia, bo już świat (indeks), do którego odnosi obraz, może być rozważany wyłącznie warunkowo. O ile dwudziestowieczna fotografia, szczególnie ta aspirująca do bycia przede wszystkim indeksem, w sposób naturalny poddawała się realistycznej teorii znaku, to obraz indeksu rzeczy, który służy współczesnemu artyście jako tworzywo generujące nowe sensory, powinien być poznawany, a więc i interpretowany w oparciu o przystającą do tego faktu koncepcję reprezentacji. Reprezentacji, która uwzględniałaby fakt zasadniczej zmiany statusu i funkcji obrazu w kulturze wizualnej, jak również to, że w akcie jego poznania równie

interesujące jak to, co ów obraz ukazuje, jest to, do czego się odnosi (zasłaniając istotę swojego przekazu). Wydaje się więc, że nie można dzisiaj pominąć faktu, że obraz jest w równym stopniu przedstawieniową formą wizualną, jak i przedmiotem lektury odsłaniającej ukryte sensy, zaś miarą obrazowanych rzeczy jest umysł uzbrojony w medium obrazowania (Flusser zwraca uwagę na źródłosłów terminu aparat – *apparare* „przygotowywać”, wskazuje na aktualizującą rolę kamery fotograficznej). Nawet

Dokumenty archiwalne nie dają nam oglądu „absolutu” [...] Obrazy nie dają wszystkiego, rzecz jasna. Co gorsza, wiemy, że czasami „paraliżują” [...] Ale trzeba wziąć jeszcze pod uwagę, wraz z podwójnym porządkiem obrazów, odbywający się w nich przyływ i odpływ prawdy – kiedy ich powierzchnia **niezrozumienia** zostaje przeszzyta ostrzem **zrozumienia**, przechodzimy wtedy trudną, lecz owocną **próbę prawdy**.⁴⁰

Sporo w tej kwestii wyjaśnia Jacques Derrida, który zanegował tradycyjną koncepcję reprezentacji, a więc metafizyczne rozróżnienie znaku i przedmiotu oznaczanego. Jediną rzeczywistością, o której mówi znak, jest on sam – znak jest odmienny od rzeczy. To zawężenie rzeczywistości znaku, ostatecznie poszerza go o grę znaczeń; rzeczywistość tekstu powstaje w interpretacji dokonanej według zasad, które ujawniają się w trakcie czytania. Tekst, a w tym przypadku komunikujący coś obraz (obraz fotograficzny), przestaje być gotowym przedmiotem, a staje się rzeczywistością otwartą, momentem w procesie różnicowania jego sensu. Na konieczność rezygnacji z tęsknoty „za całością i jednym, za pojednaniem zmysłowości i pojęcia, za przejrzystym i komunikowalnym doświadczeniem” zwraca uwagę również Lyotard.⁴¹

Nie bez znaczenia jest zatem fakt, na który zwraca uwagę Derrida, że tylko te dzieła sztuki, które są ciągle na nowo i twórczo odczytywane, mogą przetrwać. Rzeczywistość, a więc i przedstawiające ją obrazy, noszą znamiona tekstu (świat i tekst się nie wykluczają), zaś tekst „[...] nie poddaje się nigdy całkowitej »obiektywizacji«⁴²”. Reasumując, trzeba stwierdzić, że fotografia, jako zjawisko artystyczne, niesie ze sobą wiele problemów. Z całą pewnością jest, niekiedy przejmującym, śladem spostrzeżonego z określoną intencją przedmiotu (jest więc wskaźnikiem i coś znaczącym znakiem), ale również istnieje jako przedstawienie tego, co choć widzialne, przede wszystkim skrywa się poza zobrazowaną rzeczywistością, która nie poddaje się prostej konkretyzacji opartej na relacjach zachodzących między znakiem a desygnatem. Należy podkreślić, że opozycja między istniejącym a nieistniejącym (w sposobie istnienia lub „metaistnienia”) również jest problematyczna.

Można zatem zadać pytanie, czy eseje zawarte w tomie *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury* w rozstrzygający sposób objaśniają kwestie odnoszące się do podstawowych problemów filozoficznych (epistemologicznych, ontologicznych i estetycznych), jakie stoją u fundamentów fotografii jako medium współczesnej komunikacji i sztuki? Wydaje się, że stanowią raczej solidny fundament dla dalszych rozważań, które nie mogą abstrahować od aktualnej perspektywy – postmodernistycznego w praktyce i sposobie orzekania o rzeczywistości oraz o społecznie zglobalizowanej komunikacji operującej obrazem jako językiem uniwersalnym. Książka ta uzmysławia jednak potrzebę realizacji jeszcze jednego ważnego zadania – stworzenia w duchu flusserowskim całościowego wykładu na temat statusu i roli obrazu o proveniencji fotograficznej (którą charakteryzuje paradoksalna dialektyczna całość⁴³); obrazu, który przejął funkcję tekstu i stał się instrumentem w komunikowaniu o charakterze relacyjnym: interaktywnym, telematycznym, immersyjnym, efemerycznym, wirtualnym, hipertekstualnym oraz interkonektywnym.⁴⁴

PRZYPISY

- 1 Scott Walden, red., *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, Kraków: Universitas, 2013).
- 2 Kendall L. Walton, "Przezroczyście obrazy: o naturze realizmu fotograficznego," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 33.
- 3 Cynthia Freeland, "Fotografie i ikony," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 75.
- 4 Scott Walden, "Prawda w fotografii," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 113.
- 5 Ibid., 121.
- 6 Barbara Savedoff, "Autorytet dokumentalistyczny i sztuka fotograficzna," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 141.
- 7 Roger Scruton, "Fotografia i reprezentacja," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 188.
- 8 Patrick Maynard, "Przestrzeń i czas w fotografii: »percepcja działa w dwie strony«," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 238-39.
- 9 Dominic McIver Lopes, "Należyta ocena," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 250.
- 10 Ibid., 253.
- 11 Ibid., 272.
- 12 K. L. Walton, "Krajobraz i martwa natura: statyczne reprezentacje nieruchomych scen," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 291.
- 13 Noël Carroll, "Problem z gwiazdami filmowymi," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 296.
- 14 Gregorie Currie, "Król Artur na zdjęciach: fotografia i siła narracji," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 332.
- 15 Arthur C. Danto, "Naga prawda," w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 334.
- 16 Ibid., 340.
- 17 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1970), 6.54.
- 18 Gottlob Frege, *Pisma semantyczne*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1977), 69.
- 19 Ibid., 70.
- 20 Ibid., 103.
- 21 Roman Ingarden, *Książeczka o człowieku* (Kraków: WL, 1987), 41.
- 22 Andreas Muller-Pohle, "Analogizacja, digitalizacja, projekcja," *Format*, nr 24-25 (1997): 5.
- 23 Maurice Merleau-Ponty, "Mowa pośrednia i głosy milczenia," w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, red. Stanisław Cichowicz (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996), 153-54.
- 24 Jean Baudrillard, "Świat wideo i podmiot fraktalny," w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: Universitas, 1994), 251.
- 25 Jan Patočka, "Uwagi o Romana Ingardena filozofii obrazu," *Studia Filozoficzne* wydanie specjalne (Fenomenologia Romana Ingardena), (1972): 269.
- 26 Por. Andrzej P. Bator, *Intencjonalność sztuki* (Wrocław: PWT, 1999), 142.
- 27 Edmund Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. Danuta Gierulanka (Warszawa: PWN, 1967), 136.
- 28 Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. Joanna Guze (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000), 247.
- 29 Roland Barthes, *Światło obrazu*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 143.
- 30 Baudrillard, "Świat wideo i podmiot fraktalny," 251.
- 31 Jean Baudrillard, *Rozmowy przed końcem (rozmawia P. Petit)*, tłum. Renata Lis (Warszawa: Sic!, 2001), 118.
- 32 Ibid., 121.
- 33 ———, "Sztuka znikania," *Kresy* 42/43, (2000): 152.
- 34 Baudrillard, "Świat wideo i podmiot fraktalny," 254.
- 35 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. Jacek Maniecki (Katowice: Folia Academia, 2004), 33-34.
- 36 Ibid., 67.
- 37 André Bazin, "Ontologia obrazu fotograficznego," w: *Film i rzeczywistość*, (Warszawa: WAI, 1963), 15.
- 38 Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. Piotr Nowakowski Magdalena Buchta, Piotr Paliwoda (Kraków: Universitas, 2010), 7.
- 39 Vilém Flusser, "Ku uniwersum obrazów technicznych," w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: Universitas, 1994), 67.
- 40 Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Maja Kubiak Ho-Chi (Kraków: Universitas, 2012), 106-07.
- 41 Jean-François Lyotard, "Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm," w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran i Suszczyński, 1997), 61.
- 42 Jacques Derrida, *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak (Warszawa: KR, 1999), 217.
- 43 Por. Leszek Brogowski, "Żdźbło w oku. Fotografia i przecieranie oczu przez sztukę," w: *Plastyczne przygody fotografii*, red. Urszula Czarторыska (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2002), 5.
- 44 Por. Ryszard W. Kluszczyński, *Film - wideo - multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, (Kraków: Rabid, 2002), 100

BIBLIGRAFIA

- Barthes, Roland. *Światło obrazu*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Bator, Andrzej P. *Intencjonalność sztuki*. Wrocław: PWT, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Rozmaitości estetyczne*. Tłum. Joanna Guze. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Rozmowy przed końcem (rozmawia P. Petit)*. Tłum. Renata Lis. Warszawa: Sic!, 2001.
- . „Sztuka znikania.” *Kresy* 42/43, (2000): 152.
- . „Świat wideo i podmiot fraktalny.” W: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, 247-58. Kraków: Universitas, 1994.
- Bazin, André. „Ontologia obrazu fotograficznego.” Tłum. Bolesław Michalek. W: *Film i rzeczywistość*, 25-62. Warszawa: WAI, 1963.
- Brogowski, Leszek. „Żdźbło w oku. Fotografia i przecieranie oczu przez sztukę.” W: *Plastyczne przygody fotografii*, red. Urszula Czarторыska, 5-22. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2002.
- Carroll, Noël. „Problem z gwiazdami filmowymi.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 292-311. Kraków: Universitas, 2013.
- Cotton, Charlotte. *Fotografia jako sztuka współczesna*. Tłum. Piotr Nowakowski Magdalena Buchta, Piotr Paliwoda. Kraków: Universitas, 2010.
- Currie, Gregorie. „Król Artur na zdjęciach: fotografia i siła narracji.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 312-32. Kraków: Universitas, 2013.
- Danto, Arthur C. „Naga prawda.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 333-60. Kraków: Universitas, 2013.
- Derrida, Jacques. *O gramatologii*. Tłum. Bogdan Banasiak. Warszawa: KR, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Obrazy mimo wszystko*. Tłum. Maja Kubiak Ho-Chi. Kraków: Universitas, 2012.
- Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Tłum. Jacek Maniecki. Katowice: Folia Academia, 2004.
- . „Ku uniwersum obrazów technicznych.” W: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, 53-67. Kraków: Universitas, 1994.
- Freeland, Cynthia. „Fotografie i ikony.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 63-85. Kraków: Universitas, 2013.
- Frege, Gottlob. *Pisma semantyczne*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 1977.
- Husserl, Edmund. *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Tłum. Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN, 1967.
- Ingarden, Roman. *Książeczka o człowieku*. Kraków: WL, 1987.
- Kluszczyński, Ryszard W. *Film - wideo - multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Kraków: Rabid, 2002.
- Lopes, Dominic McIver. „Należyta ocena.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 249-72. Kraków: Universitas, 2013.
- Liotard, Jean-François. „Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm.” Tłum. Michał Paweł Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 47-61. Kraków: Baran i Suszczyński, 1997.
- Maynard, Patrick. „Przestrzeń i czas w fotografii: »percepcja działa w dwie strony«.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 220-48. Kraków: Universitas, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Mowa pośrednia i głosy milczenia.” W: *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, red. Stanisław Cichowicz, 109-84. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996.
- Muller-Pohle, Andreas. „Analogizacja, digitalizacja, projekcja.” *Format*, nr 24-25 (1997): 5.
- Patočka, Jan. „Uwagi o Romana Ingardena filozofii obrazu.” *Studia Filozoficzne* wydanie specjalne (Fenomenologia Romana Ingardena), (1972): 267-75.
- Savedoff, Barbara. „Autorytet dokumentalistyczny i sztuka fotograficzna.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 135-65. Kraków: Universitas, 2013.
- Scruton, Roger. „Fotografia i reprezentacja.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 166-97. Kraków: Universitas, 2013.
- Walden, Scott, red. *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*. Kraków: Universitas, 2013.
- . „Prawda w fotografii.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 111-34. Kraków: Universitas, 2013.
- Walton, K. L. „Krajobraz i martwa natura: statyczne reprezentacje nieruchomych scen.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 273-91. Kraków: Universitas, 2013.
- Walton, Kendall L. „Przezroczyście obrazy: o naturze realizmu fotograficznego.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 23-62. Kraków: Universitas, 2013.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 1970.