

ANDRZEJ P. BATOR

OBRAZY
I WIDOKI

Antonin Dufek stwierdził, że *obecnie coraz częściej symbolizuje fotografię nie oko czy obiektyw, lecz autoportret. Autoportret nie jest odbiciem subiektywnym (czego symbolem była kamera-oko), przeciwnie – oznacza podporządkowanie jaźni przedmiotowi*¹. Żeby podzielić pogląd Dufka, trzeba by opowiedzieć się za stanowiskiem głoszącym, że w akcie twórczym, tak jak w akcie poznawczym, miarą umysłu jest byt, realnie istniejący przedmiot. Tymczasem wydaje się, że w sztuce zdecydowanie tak nie jest; przeciwnie – warunkiem sine qua non kreacji artystycznej jest, by to umysł był miarą rzeczy. Warto zatem podkreślić, że, odnosząc postawiony problem do fotomedialnego nurtu sztuki, należy go rozstrzygnąć na polu analizy aktu twórczego, a nie analizy samego faktu rejestracji obrazu przy użyciu kamery fotograficznej. Paradoksalnie, na brak zdolności rozróżnienia tych dwóch jakości wskazują „obiektywizujące” doświadczenia fotoamatorów, którzy niejednokrotnie przeżywają poczucie głębokiego rozczarowania wynikające z konfrontacji zarejestrowanych przez siebie obrazów z widokami rzeczywistości, które były przedmiotem ich doświadczenia zmysłowego i emocjonalnego (architektura, egzotyczna przyroda, miejsca szczególnych przeżyć, rodzinne uroczystości etc). Vilém Flusser, odnosząc się do tego zjawiska, stwierdza, że kto przegląda *album pstrykacza, ten nie odkryje w nim utrwalonych wydarzeń, doznań czy wartości, lecz automatycznie urzeczywistnione możliwości aparatu, jednak ten sam aparat w ręku artysty zainteresowanego, by widzieć w ciągle nowy sposób, czyli aby wytwarzać nowe sytuacje będące nośnikami informacji*², staje się narzędziem kreacji.

Trzeba stwierdzić, że owa prawidłowość jest także specyfiką portretu. Kryterium tzw. dobrego czy udanego portretu zrealizowanego metodą zapisu fotograficznego (dotyczy to także portretów np. malarskich) nie sytuuje się przeciw w wierności wizerunku (ta bez względu na sposób ujęcia portretowanego jest zawsze adekwatna). Tymczasem do nierzadkich i problemowo istotnych pretensji, jakie formułują portretowani, należy zaliczyć te, które stwierdzają niezgodę na swój wizerunek, a ściślej rzecz ujmując, dezaprobatę wywołaną konfrontacją wizerunku z własnym o sobie wyobrażeniem. Ponieważ, co jest oczywiste, utrwalony obraz jest rezultatem zachodzącego z obiektywną koniecznością zjawiska fizykochemicznego i nie można podważyć jego analogicznego związku z przedmiotem, należy się zgodzić, że podnoszone zarzuty wyrastają z braku akceptacji dla sposobu obrazowania, a zatem odnoszą się do jakości interpretującego widzenia podmiotu twórczego. Uzasadnienie dla tych oczekiwań, zawartych pod adresem sztuki w rozumieniu Platońskim, doskonałe mimetycznej – nie tyle naśladowującej, co w wypadku fotografii odwzorowującej wygląd przedmiotu – zyskały swoją podstawę już w spostrzeżeniu Platona, który stwierdził, że zadaniem artysty nie jest

wytwarzanie drugiego przedmiotu, a tylko jego obrazu, fantazmatu. Mimo podobieństwa, są to dwa różne porządki o dwóch różnych własnościach. Zatem zasadniczym kryterium obrazu, także obrazu fotograficznego, nie może być nic innego, jak tylko własności obrazu, a o tych decyduje świadomy swych decyzji i możliwości narzędzia artysta.

Roman Ingarden, komentując spostrzeżenie Edmunda Husserla odnoszące się do podobieństwa przedmiotu i jego obrazu, stwierdza, że warunkiem obrazu jest to, by nie był on ze swej istoty sobowtórem modelu, bowiem obraz jest [...] *właśnie sam w sobie, w swoim sposobie istnienia, w sposób istotny odmienny od przedmiotu odtworzonego*³, jest zatem zawsze wyznaczony intencjonalnie (w przypadku portretu jest to indywidualium psychofizyczne, na które składa się ciało, stany psychiczne i trwałe rysy charakteru). Roszczenia te wskazują dobitnie, że fotograf-artysta jest jedynie pozornie skazany na neutralną, mechaniczną, odnoszącą się do powierzchni obrazowanego przedmiotu rejestrację widoku realności, a stwierdzenie Savonaroli, że artysta przedstawia zawsze przede wszystkim samego siebie, bowiem przedstawia rzeczy według własnej koncepcji, powinno dotyczyć także fotografa. Więcej, wydaje się, że ten pogląd nie tylko można, ale i należy radykalizować i stwierdzić, że fotografia, mimo swej mechaniczności (pozornie łatwej, automatycznej rejestracji obrazu), jest sztuką niezwykle trudną, bo tylko ona natychmiast obnaża jakość widzenia, ukazując bezlitośnie, czy widzenie fotografa sięgało głębi powierzchni przedmiotu, czy jedynie jej (powierzchni) dotykało.

Pytanie o portret/autoportret dotyczy zatem powinno relacji zachodzących między podmiotem a przedmiotem lub między podmiotem a podmiotem występującym w roli przedmiotu. W obu aspektach relacje te mają charakter istotowy. W pierwszej (przedmiot – podmiot) w akcie twórczym dokonuje się subiektywizacja rzeczywistości, natomiast w drugiej relacji, w introspekcji, jest to analiza podmiotu-przedmiotu w aspekcie jego istnienia w punktualnej teraźniejszości i jego rejestracja jako epizodu fazy czasowej. Jawiący się tu problem czasu ma znaczenie zasadnicze bez względu na to, czy przedmiot obrazu będzie efektem relacji podmiot – przedmiot, czy też relacji podmiot – podmiot: ujęty w doświadczeniu antropologicznym, w którym sam dla siebie będzie przedmiotem poznania. W drugim przypadku istotą fotografii będzie to, co przedmiot jej obrazu upodmiotawia, a co jest jakością psycho-fizyczno-duchową konstytuującą się w czasie, która ujęta zostaje w określonym momencie ekspozycji kadru. Zastanawiające jest to, że pytanie o tożsamość wizerunku z osobą portretowaną z całą mocą mogło pojawić się dopiero wówczas, kiedy wykonywane metodą fotograficzną portrety, będące efektem stosunkowo krótkiego czasu naświetlania materiału światłoczułego, w pełni uzmysłowiły zderzenie dwóch doświadczeń czasu: obrazowanego podmiotu istniejącego

w czasie i czasu mechanicznej rejestracji jego widoku. Parafrazując rozmowę Sokratesa z Parrazjosem dotyczącą możliwości przekroczenia formalnych możliwości sztuki o piękno duchowe, należałoby zapytać, czy istnieje możliwość zaistnienia portretu podmiotu, którego jestestwo konstituuje się w czasie. Na pytanie, czy portret/autoportret fotograficzny może oddać coś więcej niż momentalny widok podmiotu, nie da się zatem odpowiedzieć, nie podejmując analizy czasu jako ludzkiego doświadczenia. Bardzo przydatne w rozstrzygnięciu tej kwestii okazują się badania podjęte przez R. Ingardena.

Fenomeny czasu, jakie są udziałem ludzkiego doświadczenia, stały się dla Ingardena przedmiotem badań w trzech zasadniczych płaszczyznach: opisu fenomenologicznego (konkretnego czasu świata, w którym żyjemy), jego aspektów teoriopoznawczych (form świadomości umożliwiających przeżywanie czasu); w płaszczyźnie ontologicznej (badań egzystencjalnych i formalnych)⁴ oraz w płaszczyźnie antropologicznej. Punktem wyjścia dla rozważań tego metafizycznego zagadnienia jest analiza dwóch wzajemnie wykluczających się sposobów doświadczenia czasu. Pierwszy ze sposobów doświadczenia czasu unaocznia realistyczne rozpoznanie podmiotu istniejącego w czasie, drugi każe człowiekowi w dojmujący sposób odczuć wpływ czasu na jego istnienie i własności. *W jednym z nich wydaje się, że to, co „naprawdę” istnieje, to my sami, natomiast czas to jedynie coś pochodnego i tylko zjawiskowego; w drugim zaś, przeciwnie, czas i dokonujące się w nim przemiany stanowią jedyną rzeczywistość, my natomiast jakbyśmy zupełnie ulegli unicestwieniu w tych przemianach. W najlepszym wypadku utrzymujemy się w bycie jako zjawisko, jako pewnego rodzaju fantom wytworzony przez przemiany zachodzące w teraźniejszości*⁵.

Cechą doświadczenia pierwszego jest ciągle, niezagrożone poczucie tożsamości podmiotu ludzkiego. Człowiek w trakcie swojego życia pozostaje jednym indywiduum w swej jakościowo niezmiennie określonej naturze. Na integralność człowieka składać się będą ciągle zmieniające się świadome przeżycia, rozmaite stany i procesy psychiczne⁶ oraz niepowtarzalne, stałe kwalifikacje (natura) określające całość osoby ludzkiej jako człowieka, któremu zagrozić może jedynie utrata jedności jaźni⁷. Poczuciu bycia sobą nie zagrażają natomiast dokonujące się w jego cielesności, strukturze psychicznej i świadomości przemiany⁸. Odnajdujący się w swej cielesności człowiek ze wszystkimi swoimi własnościami (zarówno pierwotnymi, jak i tymi zmieniającymi się) nie traci nigdy przeświadczenia o realności i trwałości swojego bytu, przewyższającego realność własnych przeżyć, które w doświadczeniu stanowią jedynie przejawy jego bycia.

Fakt zachodzenia w podmiocie ludzkim realnych przeżyć tworzących sposób jego egzystencji wskazuje na dynamiczną postawę człowieka

wobec rzeczywistości, ale równocześnie dowodzi, że jest on od nich niezależny – nie przestaje istnieć nawet wówczas, gdy nie posiada przeżyć świadomych. Człowiek w stosunku do swych przeżyć pozostaje transcendentny⁹. Specyfiką takiego doświadczenia czasu jest to, że osoba ludzka w swej najgłębszej istocie pozostaje wobec niego niezależna, zaś wiedza człowieka o przemijaniu rzeczywistości i o niej samej wskazuje jedynie na pochodność zjawiska czasu ([...] *przemijanie nie płynie z istoty czasu lub z istoty bytu, lecz tylko z natury **dziania się** (stawiania się). Ja jednak, który nie jestem dzianiem się, lecz czymś **istniejącym, pozostaje w czasie***¹⁰).

Zatem czas w tym doświadczeniu nie jawi się jako coś, co by istniało odrębnie, samo w sobie. To, co istnieje, to realny byt – ludzki podmiot, któremu czas (w jego upływie) się objawia – zachodzące procesy potrzebują bowiem ontycznej podstawy, którą zyskują w przedmiotach istniejących w czasie. Przeżywany przez człowieka czas wyznacza mu perspektywę, w której on określa swój stosunek do tego, co minione. Pozwala na ujęcie siebie w całym czasowym kontekście; dzięki temu to, co przeszłe, może w każdej chwili wkroczyć w terażniejszość. Sytuacja ta warunkuje poczucie tożsamości podmiotu w czasie. Przywołane przez „ja” fakty z przeszłości wskazują na niezmienną „ja” i jego natury. Poczucie jedności w trwaniu, uczestnictwa tego co teraz w tym co minione wymaga osobnego aktu, by odseparować terażniejszość od obligującej ją przeszłości. Stałość natury ludzkiej unaocznia również fakt, że choć z jednej strony to, co przeszłe traktowane jest przez podmiot tak, jakby jeszcze do końca nie minęło, to jednocześnie skierowany jest on na to, co się dopiero stanie, bez względu na udział swej woli. W ten sposób człowiek, przekraczając granice terażniejszości, niejako przewycięża czas, transcenduje to, co istnieje w każdorazowej terażniejszości. Łączy w jedno to, co istniało, z tym, co istnieje i będzie istnieć. Wydaje się, że właśnie takie doświadczenie czasu uzasadnia aspiracje artystów podejmujących temat portretu/autoportretu.

Radykalnie inne jest tzw. idealistyczne doświadczenie czasu. O ile w ujęciu realistycznym podmiot ludzki mógł stwierdzić, że tym co rzeczywiste istnieje jest on sam, czas natomiast to jedynie coś zjawiskowego, o tyle teraz, dokonując analizy terażniejszości, zmuszony będzie uznać swoje istnienie za problematyczne. Do konkluzji takiej prowadzić będzie ustalenie dwóch faktów: destrukcyjnego wobec bytu charakteru czasu oraz stwierdzenie, że konstytuujemy się w czasie.

Pierwszym istotnym stwierdzeniem na tej drodze będzie uświadomienie sobie własnej przygodności. Istnienie tego, co realne, a zatem także istnienie podmiotu poznającego, okazuje się być uwarunkowane w swojej bytowości przez coś drugiego: [...] *istnienie tego, co rzeczywiste, nie płynie z jego istoty i nie jest konieczne*¹¹.

Doświadczając tymczasowości i kruchości dzieł ludzkich, przemijanie niektórych z wartości, wokół których ześrodkowany był rozwój wielu pokoleń, wreszcie uświadomienie sobie możliwości własnego nieistnienia, zmusza nas do stwierdzenia, że cała nasza realność stanowi jedynie epizod fazy czasowej, w jakiej przyszło nam się określić. Istotą czasu okazują się być jego paradoksalne rządy – wszystko, co istnieje, ograniczają ramy terażniejszości, lecz ta nie pozwala istnieć temu, co obecne, bowiem nowa i ciągle nowa terażniejszość poszerza granice niebytu przeszłości. W centrum tych zdarzeń znajdujemy się my sami – będąc między przeszłością a przyszłością, sytuujemy się między tym, co już nie istnieje, a tym, co dopiero może stać się rzeczywistością. Wydaje się zatem, że istnieje tylko aktualna, punktualna terażniejszość, w której mamy jedyną możliwość ukonstytuowania samych siebie. Skoro tak, to rodzą się ważne pytania: czy we wciąż nowej terażniejszości można trwale istnieć?

Co stanowi o stałej naturze „ja”? Autor *Sporu o istnienie świata* stwierdza, że przy tak rozważanym doświadczeniu czasu trzeba uznać istnienie bytu realnego za niemożliwe. Człowiek musiałby w tak określonej sytuacji albo utożsamić się z aktualną fazą przeżyć świadomych, albo z wciąż na nowo powstającym „czystym ja”, którego istnienie i uposażenie wyczerpuje się w tychże przeżyciach. Tymczasem przeżycia świadome ujawniają jedynie procesy i stany psychiczne (część z nich nie przekracza progu świadomości). Ponieważ człowiek nie może utożsamić się z transcendentnym, bezcechowym „ja” jako bytem ostatecznym, należy przyjąć, że istnienie jego jako człowieka jest niemożliwe.

Jednak przyjęcie takiej konstatacji za przekonującą, mimo zgody co do ograniczenia bytu do terażniejszości, uniemożliwia fakt, że odnajdujemy siebie w warunkującej naszą tożsamość niezmiennej naturze, niezmiennym „ja”¹². Problemem domagającym się rozwiązania staje się w tym momencie sprecyzowanie własnego „ja” i sposobów jego doświadczenia – dowiedzenia, że „ja” osobowe, będąc wtórnym wobec czystej świadomości tworem (konstytuującym się w działaniu), nie mogłoby być prawdziwe. Szukając odpowiedzi na tę kwestię, spostrzegamy, że doświadczenie naszego jestestwa jest wplecione w czas, to w nim bowiem, w całej jego przestrzeni określamy, czym jesteśmy i czym byliśmy. *Ujmuję siebie samego, jakim byłem w przeszłości, albo w przypomnieniu tego wszystkiego, w czym przejawia się moje „ja” w jego różnego rodzaju własnościach, albo też w pierwotnym żywym pamiętaniu („zachowaniu w pamięci”) bezpośredniej, jeszcze nie obumarłej przeszłości¹³.*

Okazuje się, że przeszłość nie jest dostępna we wszystkich swoich szczegółach, że to, co minione ukazuje się w innych własnościach (niekiedy w innej istocie), że terażniejszość każdorazowo weryfikuje moje osadzone w przeszłości „ja”. Jednak zawsze „ja” wychodzi zwycięsko z tej konfrontacji

– nawet wówczas, gdy przeciwstawia się swojemu „ja” z przeszłości, transcenduje wszystkie przemiany, aktualne przeżycia i terażniejszość. Nasuwa się podejrzenie, że być może nasze „ja” jest jedynie fantomem wytworzonym przez opartą o wiedzę przeszłości terażniejszość. Ingarden zadaje pytanie: *A może „ja” – to istotnie nic innego (jak głoszą transcendentalni idealisci), jak tylko do terażniejszości ograniczony przeżyciowy proces, fingujący nieustannie zwid samego siebie – owego drugiego „ja” transcendującego terażniejszość, tą samą naturą określonego i trwającego mimo wszelkie zmiany i ograniczenia czasu?*¹⁴.

Ustalenie faktycznego statusu „ja”, jak się okazuje, będzie wymagało rozstrzygnięcia, czy wiedza o nas samych upoważnia nas do stwierdzenia realności naszego istnienia i naszych własności jako istot transcendujących przeżycie, a nie tylko jako intencjonalnych wytworów przeżyć w punktualnej terażniejszości. Terażniejszość jako granica między przeszłością a przyszłością (tak rozumiana już przez św. Augustyna)¹⁵, według przyjętego doświadczenia czasu, okazuje się być przekrojem przez coś, czego nie ma, a w czym ma się dokonywać konstytuowanie jaźni przekraczającej swoim istnieniem i uposażeniem zarówno granice przeżyć świadomych, jak i tego, co stanowi jej aktualną terażniejszość, ale również będzie źródłem konstytucji samego czasu. Stwierdzenie to otwiera możliwość uznania czasu za intencjonalny wytwór procesów świadomościowych, któremu realnie nic nie odpowiada. Do podobnej konkluzji skłaniać będzie również uznanie za niebyt przeszłości i przyszłości – mówienie o terażniejszości może mieć sens jedynie wtedy, gdy przeszłość i przyszłość jest sposobem istnienia, a nie niebytem. Przemijanie oznacza zarówno brak identyczności tego, co przekracza fazę czasową jakiegoś teraz, jak i unicestwienie – zatem mówienie o rzeczach jako trwających w czasie jest pozbawione sensu. Istnienie w czasie według punktowej teorii „teraz” to mnogość momentów terażniejszości, które są „wstępowaniem-w-byt” i „znikaniem-z-bytu”. Na mocy tej koncepcji trzeba by stwierdzić niemożliwość uznania istnienia nie tylko procesów zachodzących w czasie, ale także człowieka, który w czasie pozostaje tym samym bytem.

Słuszne by było zatem przyjęcie (antropocentrycznej) kategorii różnych czasów jako różnych sposobów trwania podmiotów psychicznych. Czas okazuje się być zjawiskiem pochodnym od sposobu egzystencji osoby ludzkiej, ale również jest realnie działającą siłą na to, co istnieje, a więc jest w czasie. Według pierwszej analizy czasu natura ludzka wydawała się być stała, natomiast w doświadczeniu drugim objawia się nam jako konstytuująca się w przeciągu całego życia. Wiedza o nas samych w terażniejszości dostępna jest dopiero wtedy, gdy aktualna terażniejszość stanie się przeszłością. Wszystko czego doświadczamy, dane jest nam w perspektywie czasowej¹⁶. Wolny, bo transcendujący czas człowiek

(był substancjalny wzrastający w swym człowieczeństwie przez realizację w swych czynach wartości prawdy, dobra i piękna), umieszczony w ramach idealistycznego doświadczenia czasu, poza ramy te wykracza¹⁷.

Trzeba zatem stwierdzić, że tożsamość ludzkiego podmiotu ma charakter dynamiczny – człowiek ma stałą dyspozycję tworzenia siebie samego zarówno w swych intencjonalnych twórcach kultury, jak i w znajdujących w nich odbicie wewnętrznych zwycięstwach „siły” własnego „ja”. To właśnie z tą tożsamością spotyka się świadomy siebie, swojego działania i użytego narzędzia artysta i nie ma tu zasadniczego znaczenia, czy środkiem wyrazu artystycznego był warsztat malarski czy fotograficzny, czy proces twórczy trwał wiele miesięcy, czy jedynie ułamek sekundy¹⁸. Ostateczna świadomość podmiotu okazuje się być pozbawiona czasu; bycie ekstazą ku przyszłości i przeszłości sprawia, że bycie w terażniejszości jawi się byciem bez początku i końca. Na syntezę czasu składa się wszystko to, co składa się na przeżywanie życia, czas zaś sam jest dla siebie, sam, wciąż na nowo, wprowadza się w ruch¹⁹. Czas ekspozycji kadru nie podważa zatem i nie znosi zasadności powyższej konkluzji. A jeśli nie, to należałoby się zgodzić, że czasoprzestrzenny moment istnienia przedmiotu-podmiotu zarejestrowanego na powierzchni obrazu ukazuje ukonstytuowaną w czasie rzeczywistość i portret/autoportret odsyła do tej rzeczywistości, a nie do czasu ekspozycji, w której nastąpiła jego rejestracja. Nie wydaje się zatem, by istniał niepodważalny argument uprawomocniający tezę, że portret/autoportret fotograficzny można sprowadzić jedynie do zapisu śladu przedmiotu (osoby), a jeśli w ogóle możliwe jest nabudowanie na tym śladzie narracji, to jedynie odnoszącej się do śladu nie abstrahującego od tego, co stanowi jego ontologiczną istotę.

Drugą zasadniczą kwestią domagającą się rozpatrzenia jest ustalenie, czy w zakresie możliwości artysty fotografa leży możliwość pokonania neutralności mechanicznego sposobu rejestracji fotoobrazu, czy rzeczywiście to umysł jest miarą rzeczy. Wydaje się, że jest to możliwe tylko wtedy, gdy akt percepcji przedmiotu i następczy wobec niego techniczny proces jego rejestracji został podporządkowany poznaniu poetycznemu, będącemu pierwotnym i zasadniczym podmiotem dzieła, którego wyznacznikiem jest zdolność specyficznego widzenia podmiotu twórczego.

Warto tu wspomnieć dość zasadniczą refleksję wybitnego myśliciela renesansu, epoki, w której *camera obscura* była jedynie narzędziem badawczym, Mikołaja z Kuzy. Kuzańczyk twierdził, że twórczość zaczyna się już w widzeniu, że zanim artysta przystąpi do formowania materii (w przypadku fotografii – rejestracji widoku przedmiotu na materiale światłoczułym), wcześniej, bo już w procesie widzenia wytwarzają się proporcje i formy rzeczy, cała reszta (nadanie dziełu fundamentu bytowego) jest jedynie przedłużeniem tego procesu. Warto podkreślić,

że tak rozumiane widzenie nie ma charakteru czysto zmysłowego, zawiera w sobie także podporządkowany aktowi twórczemu pierwiastek intelektualny. To kapitalne stwierdzenie ukazuje rolę podmiotu, jego szczególną funkcję i dyspozycję zarazem, jaką jest zdolność twórczego widzenia. Bez wątpienia Kuzańczyk odnosi się w swej teorii widzenia do opracowanego przez św. Tomasza z Akwinu znaczenia zakresu pojęciowego terminu *visio*, który to przez Akwinatę rozumiany jest jako bezpośrednie ujęcie przedmiotu z jego równoczesną sensytywno-intelektualną kontemplacją. Na specyfikę tak zdefiniowanego widzenia składa się z jednej strony *visio corporalis, exterior, sensibilis*, z drugiej – *visio intellectiva, mentalis, imaginativa*.

W akcie twórczego poznania dochodzi zatem do połączenia widoku rzeczywistości przedmiotowej z widokiem rzeczywistości oczekiwanego obrazu, a w rezultacie – obrazu mniej lub bardziej efektywnie zaktualizowanego. Rodzi się pytanie, czy każde dzieło sztuki wytwarza to, czego chce umysł, oraz – czy ta prawidłowość dotyczy także fotografii? Wydaje się, że nie ma tu miejsca na negatywny precedens; więcej: fotografia, skazana na realność przedmiotu i mechaniczny sposób rejestracji jego widoku, w sposób szczególny wskazuje na rolę podmiotu w relacji między tym, co obiektywnie istniejące a tym, co subiektywnie percypowane.

Roli subiektywizującej mocy widzenia wiele uwagi poświęcili współcześni myśliciele analizujący ten aspekt procesu twórczego (zarówno w odniesieniu do sztuki realizującej obrazu w sposób manualny, jak i techniczny) i trzeba powiedzieć, że w swej zasadniczej wymowie nie podważają oni myśli Mikołaja z Kuzy.

Maurice Merleau-Ponty stwierdził, że *artysta, pracując w czysto ludzkim świecie rzeczy postrzegalnych, naznacza piętrem nawet ów świat pozaludzki, wydobywany na jaw przez aparaty optyczne, tak jak pływak prześlizguje się nieświadomie ponad światem podwodnym, który potem z przerwaniem odkrywa przy pomocy batyskafu, lub jak Achilles sumujący w swym biegu nieskończone punkty czasu i przestrzeni*²⁰. To właśnie artysta uświadamia sobie fakt, że jest czymś więcej niż przestrzenną jakością, że jest splotem widzenia i ruchu, że jego twórcze widzenie ma moc wiązania Bytu w jedność²¹. Jego spojrzenie wpisane w przedludzkie widzenie w swym nienasyceniu wykracza poza to, co jedynie zmysłowe i w swym przekazie nieciągle, sięga w strukturę bytu, w logos rzeczy. Trzeba jednak stwierdzić, że nie ma podstaw, by podejrzewać, że Merleau-Ponty chce wiązać zdolność odczytania wewnętrznej struktury bytu z możliwością lub chęcią użycia go w procesie twórczym w charakterze kryterium oczywistości przedmiotowej. Spojrzenie artysty (malarza) nie jest motywowane chęcią formułowania sądów epistemologicznych, odczytanie logosu rzeczy służy raczej temu, co stanowi prawdę bytową, ta zaś związana jest tu ze zgodnością mającego

powstać dzieła z ideą wzorcą, formującą się w mającym relacyjny charakter spojrzeniu. Prymarna rola widzenia w akcie twórczym, według francuskiego fenomenologa, zasadza się w tajemniczej relacji zachodzącej między kimś widzącym a czymś widzialnym zarazem. Dlatego każda technika obrazująca jest „techniką ciała”, techniką powiększającą metafizyczną strukturę cielesności podmiotu twórczego. Lustrzany fantom wywleka moją cielesność na zewnątrz, tym samym wszystko, co niewidzialne w mym ciele, może obsadzić widziane przeze mnie inne ciała. [...] *Co się tyczy lustra, jest instrumentem jakiejś uniwersalnej magii zamieniającej rzeczy w widowiska, widowiska w rzeczy, mnie w kogoś innego i kogoś innego we mnie*²². Widzenie, twierdzi Merleau-Ponty, *nie jest modusem myślenia, czyli daną sobie obecnością, jest danym mi środkiem doprowadzenia siebie w sobie do nieobecności, towarzyszeniem od wewnątrz rozszczepieniu Bytu, u którego kresu dopiero zamykam się na powrót w sobie*²³. Należy zatem zawiesić definiujące czyste pojęcia myślenie obiektywne jako niestosujące się do fenomenów ([...] *pojęcie myślenia, odnoszące się do bytu całkowicie skupionego na sobie, pojęcie znaku głosowego jako fenomenu fizycznego arbitralnie związanego z pewnymi myślami i pojęcie znaczenia jako myśli całkowicie dla siebie jasnej, pojęcie przyczyny jako zewnętrznego wyznacznika swego skutku i pojęcie racji jako prawa wewnętrznej konstytucji fenomenu*²⁴).

Percepcja zewnętrzna oraz percepcja własnego ciała dają przykład świadomości nieposiadającej pełnego określenia swych przedmiotów, świadomości znaczeń immanentnych, nieprzystawalnych do myślenia obiektywnego. Sensy rzeczy niekoniecznie muszą przedstawiać się nam jako realizacja jednego nastawienia. Przeciwnie, Maurice Merleau-Ponty twierdzi, że proces rozumienia zdarzeń ma charakter konstrukcyjny, dokonujący aktualnej syntezy przedmiotu z perspektywy pól zmysłowych i percepcyjnych uwzględniających uniwersalny schemat bytu. Perspektywę widzenia wyznacza intencja podmiotu ekstazy transcendującej jego styk ze światem, dlatego związek między podmiotem będącym projektem świata, a światem przez niego projektowanym (centrum znaczeń i sensów i wszystkich sensów) jest nierozzerwalny²⁵. Widzenie będące aktem percepcji jest [...] *spotkaniem, jakby na skrzyżowaniu, wszystkich aspektów bytu*²⁶, jest wreszcie uzewnętrznąoną aktualizacją sensotwórczych możliwości podmiotu.

Szczególnie interesującą koncepcję widzenia subiektywizującego rzeczywistość prezentuje Vilém Flusser w *Für eine Philosophie der Fotografie*, dziele ciągle jeszcze fundamentalnym dla współczesnej refleksji nad statusem fotoobrazów, w którym zwraca uwagę na możliwość zaistnienia momentu twórczego w procesie realizacji obrazów technicznych. W analizach Flussera pojawia się jednak dodatkowy czynnik,

mający niebagatelny wpływ na jakość i rezultat relacji podmiot – przedmiot, a jest nim sprawcze narzędzie fotografii: fotoaparat (*apparatus*). Filozof zwraca uwagę na łaciński źródłosłów terminu aparat – *apparare*, który oznacza czasownik „przygotowywać” i jednoznacznie wskazuje na aktualizującą rolę kamery fotograficznej. Sam aparat jest urządzeniem niejednoznacznym: z jednej strony jest obiektem kultury, instrumentem powołanym do istnienia, by pełnił wyznaczoną mu funkcję, z drugiej zaś strony ma wszystkie cechy urządzeń epoki postindustrialnej, które zmuszają człowieka, by pełnił funkcje maszyny²⁷.

Artyści korzystający z usług fotokamery posługują się nią nie po to, by zmieniać naturę, ale by zmieniać znaczenie świata; ich intencje są natury symbolicznej: fotografując wytwarzają, opracowują i gromadzą symbole. Wytworzone przez nich obrazy nie są celem samym w sobie, pełnią rolę środków do osiągnięcia celu, jakim jest wytwarzanie symbolicznych powierzchni, pomnażanie uniwersum fotograficznego o kolejne urzeczywistnienie informujących obrazów. Artysta, kierując w stronę świata obiektyw swojego 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*²⁸. Relacja między aparatem a jego użytkownikiem ma szczególny wymiar, maszyna i człowiek stanowią jedność. Fotograf, choć zna *input* i *output* kamery, nie do końca jest świadom tego, co zachodzi we wnętrzu aparatu, a jednak zmusza go do uległości. Gra między „funkcjonariuszem aparatu” i składającym się z symboli aparatem jest grą z symbolami i kombinacją symboli zarazem. W tej grze stawką jest miejsce w hierarchii władzy; o ile aparat programuje gesty fotografa, to jego funkcjonariusz zyskuje władzę nad obserwatorami wytworzonych przy użyciu aparatu obrazów. V. Flusser ów fotograficzny gest porównuje do polowania, które polega na przedzieraniu się i pokonywaniu kulturowych uwarunkowań (intencjonalnie uporządkowanych przedmiotów kultury), co w efekcie uwidaczniają fotografie²⁹. Zmieniając schematy widzenia fotografowanych obiektów i manipulując głębią ostrości, fotograf swobodnie przekracza formy czasoprzestrzeni, podporządkowuje je sobie, tworząc jej dowolne kombinacje. W geście fotograficznym [...] *aparat robi to, co chce od niego fotograf, ale fotograf musi chcieć tego, co aparat potrafi*³⁰. Respektując możliwości aparatu, balansując między realizmem a idealizmem, fotograf wytwarza nieistniejące stany rzeczy – rzeczywisty jest więc nie świat, ale wytworzona fotografia. Gest fotograficzny jest „fenomenologicznym wątpieniem”, o ile stara się podejść do zjawiska z wielu punktów widzenia. Lecz „mathesis” tego wątpienia, jego struktura, wytyczona została przez program aparatu³¹. Dobre fotografie to te, które powstały na skutek

przewycięzenia programu aparatu (wszak [...] *najprecyzyjniejsza technika może swoim wytworom nadać wartość magiczną*³²), wskazując tym samym na wielkość ludzkiego ducha.

Czy można zatem bezwarunkowo podzielić pogląd Antonina Dufka, że autoportret nie jest odbiciem subiektywnym, lecz oznacza podporządkowanie jaźni przedmiotowi? Myślę, że postulat Dufka spełnia raczej fotograficzny dokument o charakterze naukowym, ale trzeba się zgodzić, że kryterium jego adekwatności sytuuje się raczej poza obrazem niż w nim samym (o sposobie obrazowania przedmiotu decyduje przede wszystkim wiedza o nim lub intencja, z jaką zostaje zobrazowany). Natomiast w tzw. dokumencie subiektywnym interpretacja rzeczywistości, a zatem podporządkowanie jej intelektowi, emocjom i intuicjom podmiotu twórczego, jest już w sposób oczywisty pierwszorzędna, a tym samym problemem dyskusji pozostaje jedynie stopień kreatywnego stosunku do rzeczywistości. Teorie konfrontujące konwencje, które akcentują narracyjność i strukturę plastyczną fotoobrazów z konwencjami piktorialnymi lub dokumentacyjnie rejestrującymi rzeczywistość nie wygasają, choć wydają się być one raczej komplementarne niż alternatywne, co wynika z indeksalnego i narracyjnego wymiaru fotoobrazów. Dla fotografii pozostanie jednak pytanie o jej paradygmat: czy postrzeżenia są obrazem rzeczywistości, czy raczej stanem umysłu wynikającym z subiektywności jakości zmysłowo-intelektualno-emocjonalnych – a zatem, czy należy ją sytuować w obszarze sztuki – uwzględniając tym samym specyfikę medium obrazowania i przynależne tylko jemu środki estetyczne – czy też należy w niej widzieć przede wszystkim następstwo obiektywnie zachodzącego procesu fizyko-chemicznego, którego rezultatem są neutralne i transparentne wobec rzeczywistości obrazy, czy może wreszcie fotoobrazy [...] *tworzą paradoksalną dialektyczną całość*³³.

Historia sporu związanego z relacją podmiot – przedmiot, którą w sposób szczególnie unaocznia problem portretu/autoportretu, jest historią nie tylko współczesnej fotografii. Znakomitym przykładem w tej materii jest analiza dokonana przez Urszulę Czartoryską w zasadniczym dla refleksji nad fotografią dziele *Przygody plastyczne fotografii*, które w Polsce do dzisiaj wyznacza sposób myślenia o fotomedialnych możliwościach kształtowania materii plastycznej. Autorka nie pozostawia w tej kwestii żadnych wątpliwości, stwierdzając, 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*³⁴.

Istotnym i aktualnym głosem w polskim dyskursie na temat statusu fotografii, rozważanym w obszarze szeroko rozumianej strategii postmodernistycznej owe podziały afirmującej (*może ona dziś funkcjonować dwójako: stając się składnikiem przestrzeni opisywanej w terminach „narkomani obrazu” lub też w przestrzeni opisywanej w terminach eksperymentowania i oporu*³⁵) jest sformułowany i stosowany przez Stefana Wojneckiego program fotografii postmedialnej³⁶, który także nie potwierdza zasadności dyskutowanej tu tezy A. Dufka. Zasadniczą sprawą dla zrozumienia idei fotografii postmedialnej jest odkrycie, że w realizacji tego programu idzie nie o wypracowanie nowej stylistyki obrazu fotograficznego, ale o poszukiwanie nowych sposobów myślenia o obrazie. Głoszone i publikowane przez Stefana Wojneckiego tezy programowe postmedializmu³⁷, choć różniące się pod względem redakcyjnym, wychodzą niezmiennie z tych samych założeń: pojęcia modelu rzeczywistości (materialnej i kreowanej) oraz możliwych relacji między medium a obrazem.

Pojęcie modelu jako podstawy pojmowania fotografii Wojnecki omawia na dwóch płaszczyznach. Pierwszą płaszczyznę wyznacza pozakulturowy kontekst obrazu będącego strukturą złożoną z perspektywy, barwy i światłocienia, będący z jednej strony nieuchronną konsekwencją zjawiska fizycznego (śląd obecności promieniowania), z drugiej zaś – praw organizujących sensorowe pole zmysłu wzroku. Natomiast drugi wymiar obrazu wynika już z uwarunkowań kulturowych, które rzutują na obraz zarówno na etapie jego konstruowania, kiedy to podmiot tworczy [...] *wprowadza do obrazu fotograficznego elementy własnego modelu rzeczywistości*³⁸, jak i wówczas, gdy poddaje go interpretacji. Te wzajemne zależności sprawiają, że obraz stanowi model innego obrazu, bowiem *obrazy rodzą się z obrazów, a historia z historii. Żadne z nich nie może „ruszyć” bez odniesień [...] do tego, co było przedtem*³⁹.

Sytuacja ta rodzi dwie zasadnicze konsekwencje: intersubiektywność obrazu wymaga znajomości modelu (*Sztuka manifestuje „wspólną wiedzę” kultury*⁴⁰), zaś percypując obraz fotograficzny wchodzimy w konstrukt intelektualny, a nie w niczym nieuwarunkowany obraz rzeczywistości. Świadomość istnienia sprzężenia zwrotnego w relacji między podmiotem a przedmiotem, nazywanym przez Wojneckiego „wkładem mentalnym” podmiotu twórczego, stwarza uzasadnioną postawę dystansu zarówno wobec rzeczywistości, jak i jej obrazu. Kwestią nadrzędną przestał być bowiem przedmiot, a stał się sposób jego widzenia i zobrazowania. To z konstrukcji modelu ma wynikać związek obrazu z przedmiotem, a nie z dotychczasowych kryteriów wartości obrazu, wyrażanych przez opozycyjne pary pojęć: „realność – fikcja”, „prawda – iluzja”, „możliwe – nieadekwatne”, etc.).

Obraz fotograficzny, historycznie definiowany jako „lustro rzeczywistości” (zrazu gładkie i z wysiłkiem polerowane, potem na drodze eksperymentu z przedmiotem, przez zmyślenie, metaforę i grę znaczeń skrzywione), w refleksji postmedialnej zredukowane do *uzewnętrznionego widzenia*⁴¹, pękł i rozsypał się. Epoka cyzelowania wierności odbicia przedmiotu lub nadawania mu na drodze deformacji nowych znaczeń z postmedialnego punktu widzenia dobiegła końca. W centrum uwagi pojawi się sam obraz, problem jego konstrukcji i możliwości jego zaistnienia, a zatem to, co leży u jego podstaw – widzenie. Sprzeciw wobec schematów oglądu rzeczywistości nie jest jednak wynikiem buntu estetycznego, ale intelektualnej postawy zarówno wobec percepcyjnych i interpretacyjnych uwarunkowań kulturowych, jak i leżącego u podstaw obrazu fotograficznego zjawiska fizycznego.

Przyporządkowanie postmedializmu któremuś z ciągle jeszcze żywych nurtów w sztuce nastęcza spore trudności. Choć sytuuje się on w opozycji do piktorializmu, nie wynika jednak ze strukturalizmu czy dekonstrukcjonizmu. Błędem byłoby również rozważanie zjawiska fotografii postmedialnej na gruncie postmodernizmu. Jedyną bowiem przesłanką, która mogłaby uzasadnić takie założenie jest (zachodzące na skutek eksplorowania cech pozamedialnych fotografii) podważanie przez ten jej rodzaj odzwierciedlającej i symbolicznej więzi obrazu z jego przedmiotem odniesienia. Postmedialisci nie realizują jednak takich wyznaczników postmodernizmu, jak krytyczny dystans wobec kulturowego kontekstu fotografii (jej obecności w sztuce, masowej produkcji i konsumpcji), eklektyczna stylistyka, posługiwanie się cytatem czy pastiszem. Rezerwa, z jaką postmedializm (ta postmodernistyczna herezja czy może raczej radykalny modernizm) odnosi się do roli fotografii w kulturze wizualnej, wyraża się w dążności do ciągłego przekraczania granic sposobów rejestracji obrazu utrwalonych konwencją. Fotografie postmedialne, nie będąc odzwierciedleniem rzeczywistości, chcą być jedynie wyglądami świata istniejącego na mocy hipotezy kreującego go artysty.

Powstające według tych założeń obrazy, choć są następstwem zachodzącego z konieczności zjawiska fizycznego, mają swe oparcie już nie w rzeczywistości, ale w jej (rzeczywistości) modelu. W obu postawach artystycznych widzenie jest pochodną świadomości technicznej i pochodną modelu rzeczywistości, a postmedializm u swych źródeł, jak się okazuje, staje się przede wszystkim uprawianiem metafotografii. W stwierdzeniu, że fotograf to [...] *samotny czarownik, filozof światła. Jego iluminacja wewnętrzna bez filozofii ogranicza go do bycia rzemieślnikiem*⁴², Wojnecki precyzuje coś więcej niż tezę manifestu artystycznego problematyzującą obraz i możliwe sposoby rozważania o nim. Przede wszystkim stawia kwestię dotyczącą samego myślenia o widzeniu, nowych możliwości bycia

z rzeczywistością, bycia w świecie. Tak określona przez Stefana Wojneckiego postawa artystyczna w swej *praxis* zdaje się wypełniać treścią apel Viléma Flussera o ufilozoficznienie twórczości fotograficznej zarówno w teorii, jak i praktyce. Filozofujący fotografowie nie przestają być artystami: dokonując oglądu rzeczywistości, a w jego następstwie tworząc teoretyczne modele, nie zmiernają w stronę filozoficznej syntezy. Ich sądy artystyczne z natury rzeczy mają charakter jednostkowy i subiektywny, a co za tym idzie, twórcze upodmiotowienia świata muszą być działaniem permanentnym, otwartym, niemogącym aspirować do możliwości sformułowania odpowiedzi na pytania wykraczające poza konkretny akt twórczy.

Aktualizując praktykę artystyczną, trzeba się zgodzić, że dzieło sztuki (także fotograficzne) w swym akcie zakłada świadomość wypracowanej uprzednio wiedzy o przedkulturowym i kulturowym kontekście obrazu (tymczasem filozofia rozstrzyga kwestie poznawcze odpowiadając na pytania wolne od założeń), jak również ponadracjonalną intuicję, wyobraźnię, wolę i emocje fotografa. Wyrastającym z racjonalnych przesłanek, dążącym do uniwersalności sądom filozoficznym Wojnecki z całą mocą przeciwstawia te, które opierają się *o świadomość wpływu pierwotnych, irracjonalnych pokładów psychiki na nasze postawy, o świadomość blokady wiedzy przez nasze nastawienie*⁴³.

Dotychczas (mimo pewnych różnic, zarówno w modernizmie, jak i postmodernizmie) wydawało się oczywiste, że fotografia jest śladem spostrzeżonego z określoną intencją realnie istniejącego przedmiotu (co oznacza, że jest równocześnie wskaźnikiem i coś znaczącym znakiem), a o walorach artystycznych obrazu decydować będą wypracowane w historii piktorializmu jakości estetycznie doniosłe, o tych zaś z kolei decyduje świadomy warsztat artysty. Postmedialiści nie przewyżniają tej logiki, a jedynie przenoszą ją w obszar rzeczywistości hipotetycznej. Posiłkując się myślą wspomnianego wyżej Flussera, można by stwierdzić, że fotografie powstałe w nurcie postmedializmu to *plaszczyny wyobrażone* przez w pełni świadomych swej kreacji *imaginatorów*, które oznaczają modele przeżywania, poznania i wartościowania – są obrazami o *właściwościach programujących*⁴⁴. Zdeterminowana ideą obrazu samego w sobie przedmiotowa rzeczywistość jest jedynie widmem nowo odkrytego świata – realność podporządkowując się czystej możliwości w sposobie jej widzenia, tworzy obrazy niepoddające się schematycznym ujęciom poznawczym (tradycyjnym kryteriom semantycznym i strukturalnym).

Trzeba zatem stwierdzić, że choć relacja między rzeczą a jej obrazem w fotografii nie ulega rozluźnieniu, to z całą pewnością może uzyskać w tym zakresie nową jakość, która nie poddając się konwencjonalnemu sposobowi widzenia, w sposób zasadniczy ułatwia spostrzeganie obrazu fotograficznego w jego plastycznym wymiarze. Fotografia jako sztuka, jak się okazuje, choć

nie prezentuje przede wszystkim semantycznej funkcji przedmiotu, nie jest pozbawiona funkcji reprezentacji w ogóle. Swoją jedność, organiczność i wewnętrzne treści prezentuje w specyficznym układzie form, a nie tracąc swych jakości i wartości nowego rzędu, odgrywa rolę nie tylko równie ważną jak fotografia konwencjonalna, ale ostatecznie dezawuuując konieczną zgodność obrazu z rzeczą, stawia ów obraz w nowej perspektywie artystycznej. Ta względna (w stosunku do realistycznej tożsamości widoku z przedmiotem oraz do kulturowo skonwencjonalizowanych znaczeń, sensów, wartości i symboli) autonomia fotograficznego dzieła sztuki odrywa je od możliwości bycia jednocześnie obrazem pozaartystycznym.

Intersubiektywność dzieła fotograficznego (jak i dzieła każdej innej konwencji artystycznej) uwarunkowana jest zatem korelacją elementu subiektywnego, czyli odbiorcy dzieła, z elementem obiektywnym, jakim jest przedmiot poznania i zależeć będzie zarówno od stopnia zdekonstruowania poznawczych schematów, w oparciu o które artysta dokonał oglądu rzeczywistości, jak i – przede wszystkim – od formalno-estetycznej koncepcji obrazu. Kombinacja linii oraz zróżnicowanych kształtem i światłocieniem plam, umożliwiających wyobrażenie przedmiotu, choć z konieczności ontologicznej jest obrazem materii przedmiotu, to jednak niczego istotnego w swym obrazie nie skrywa, niczego nie falsyfikuje, jest jedynie oglądem specyficznym dojrzanej powierzchni przedmiotu, ukazanej za pomocą świadomie zastosowanych środków wyrazu plastycznego przynależnych sztuce fotografii fotochemicznej. Zobrazowana rzeczywistość włączona w strukturę artystyczną fotografii przestaje być tą samą rzeczywistością, a nabiera specjalnego znaczenia – staje się w pierwszym rzędzie wyrazem stosunku do niej (rzeczywistości) obrazu (stąd rozpoznawanie jej w oparciu o wzrokowe przyzwyczajenia i stan wiedzy o posiadanym przedmiocie przestaje być pierwszorzędne); w drugiej zaś kolejności – jest rezultatem świadomości plastycznej artysty (znajomości narzędzia i woli pokonania determinujących jego działanie właściwości oraz dystansu w stosunku do schematów percepcyjnych i obrazujących⁴⁵).

Tekst ten w skróconej formie ukazał się w „Kulturze Współczesnej” (Nr 4/2006) wydawanej przez Narodowe Centrum Kultury w Warszawie.

¹ D u f e k A., *Historyczne modele fotografii i moralności*, [w:] *Etos fotografii. Materiały z sympozjum w ramach konferencji Wschód – Zachód „Europejska Wymiana”*, Wrocław 1991, s. 15.

² F l u s s e r V., *Ku filozofii fotografii*, Katowice 2004, s. 55.

³ I n g a r d e n R., *Studia z estetyki*, Warszawa 1958, s. 25.

Por. Barthes R., *S/Z*, Warszawa 1999, s. 98. Na zbliżonym stanowisku stoi także R. Barthes, który stwierdza, że portret jest obrazem w ruchu, obrazem życia, nie jest zatem [...] przedstawieniem realistycznym, dołączoną kopią, której wyobrażenie mogłoby nam dać malarstwo figuratywne; jest to scena wypełniona blokami sensu, jednocześnie zmiennymi, powtarzającymi się i nieciągłymi (zarysowanymi); spoza (retorycznego, anatomicznego i zdaniowego) uporządkowania owych bloków wyłania się diagram ciała, a nie jego kopia [...]. Postać nie jest całością, ramą lub wspornikiem sensów, lecz sensem naddanym: swego rodzaju diakrytycznym parametrem.

⁴ Por. Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, Warszawa 1987, t. I, s. 187-232., t. II, s. 396-472 oraz tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976, s. 95-142.

⁵ Ingarden R., *Człowiek i czas*, [w:] *Książeczka o człowieku*, Kraków 1987, s. 41.

⁶ Tamże, s. 42. W zamieszczonym w tekście przypisie Ingarden zwraca uwagę, że określenia, których używa: „stany psychiczne” i „przeżycia świadome” w swym znaczeniu się wykluczają. Stwierdza, że: *Przeżycia świadome, (choć nie wszystkie) ujawniają tylko stany i procesy psychiczne (np. stan rozbitcia wewnętrznego czy skupienia, proces wzrostu sił wewnętrznych człowieka itp.)*.

⁷ Ingarden R., *Spór...*, dz. cyt. t. I, s. 219. *Przy całej jednak zmienności w przedmiocie trwającym w czasie, zmienność ta nie może naruszyć wartości samego rdzenia przedmiotu. W chwili gdy zostanie ona przekroczona, gdy więc i ów bezwzględnie niezmienny rdzeń zostanie w całości wciągnięty w proces zmian, dokonuje się przebieg zniszczenia przedmiotu. Traci on aktualność swego bytu, a jego ostatnia terażniejszość zmienia się w przeszłość.*

⁸ Tamże, s. 78-79. O konstytutywnej naturze i własnościach przedmiotu indywidualnego R. Ingarden pisze: *Być samym sobą, być pewnym określonym „coś”, być „przedmiotem” lub być podmiotem, i to podmiotem w określony sposób ukształtowanym, ukwalifikowanym, to jest właśnie owo „być” („jest”), tak trudne do oddania słowami, które staramy się tu wyjaśnić i które przy nazywaniu właśnie dlatego dochodzi do ujawnienia, ponieważ nazwa odnosi się do przedmiotu w jego „jaźni” uchwyconego, do tego, co on sam jest. Formalnie biorąc, jest on podmiotem własności, zaś materialnie podmiot ten określony jest przez naturę. I dalej: Tylko dzięki temu i przez to, że natura jest określeniem podmiotu („ja”) w przedmiocie, może się ona rozpościerać na cały przedmiot, obejmować go całego, a zarazem już uformowana „ucieleśniać”, „uosabiać” sam przedmiot. Tego nie może zrobić żadna jego własność, nawet najbardziej istotna lub najściślej związana z jego naturą: nigdy ona sama nie stanowi, nie jest danym przedmiotem samym, jest jedynie czymś z niego.*

⁹ Ingarden R., *Człowiek i czas*, dz. cyt., s. 44. Ingarden podkreśla, że termin „transcendentny” w tym kontekście oznacza jedynie, że *to, co transcendentne wobec przeżycia świadomego nie stanowi żadnego elementu ani momentu tego przeżycia.*

¹⁰ Tamże, s. 45.

¹¹ Tamże, s. 49.

¹² Por. Ingarden R., *Spór...*, dz. cyt., t. II, cz. 2, s. 423-424. O momentach „tożsamościowych” przedmiotów trwających w czasie („sobość”, „jedność”) Ingarden pisze: *Ta „tożsamość” przedmiotu trwającego w czasie (rzeczy, istoty żywej, człowieka) jest czymś pierwotnym, czego nie podobna definiować. (...) To, że przedmiot, który trwa w czasie, „jest jeden i ten sam” przez cały ciąg swego istnienia, nie znaczy nic innego jak tylko, że od pierwszej chwili swego istnienia pozostaje sobą, bez względu na wszystkie zmiany, jakie się w nim [ewentualnie] dokonują. [i bez względu na upływ czasu, w którym trwa] – aż z jakiegoś powodu przestanie istnieć. Przedmiot pozostaje sobą, a nie staje się jakimś drugim przedmiotem. (...) Do istoty bowiem jego jako trwającego w czasie należy, że trwa, że „sobą być pozostaje”, ale jest sobą tylko dzięki temu, że w sobie ucieleśnia swoją własną istotę przez pewną własną naturę ukonstytuowaną, ponieważ w całym swoim istnieniu jest w pełni tym, czym jest, a więc m. in., że jest czymś takim, co trwa i może trwać.*

¹³ Ingarden R., *Człowiek i czas*, dz. cyt., s. 52.

¹⁴ Tamże, s. 54.

¹⁵ Por. Stróżewski W., *O swoistości sposobu istnienia człowieka*, [w:] *Roman Ingarden a filozofia naszego czasu*, Kraków 1995, s.126.

¹⁶ Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 107. To istnienie „żywej pamięci” – mimowolne, a także aktywne przypomnienia skierowane ku przyszłości warunkują, że terażniejszość przeżywamy jako fazę włączoną w jednolitą całość czasu. Zjawisko perspektywy czasowej filozof określa jako: *analogon perspektywy przestrzennej*. W tej ostatniej określenia przestrzenne rzeczy materialnych oraz ich uporządkowanie są nam dane w wyglądach, w których zachodzi prawidłowe przesunięcie i odkształcenie owych określeń, ale także, że jeżeli *in concreto* doznajemy w wyglądach owych przesuniętych i odkształconych określeń przestrzennych, wówczas dane nam są odpowiednie rzeczy w przysługujących im „obiektywnych” cechach, tzn. mamy przeświadczenie, że w danym spostrzeżeniu widzimy je osobiście, choć faktycznie w zawartościach wyglądów doznajemy tylko owych przesuniętych, „skróconych” kształtów. Zagadnieniu perspektywy czasowej Ingarden w odniesieniu do konkretyzacji literackiego dzieła sztuki poświęca w całości rozdział II.

¹⁷ Por. Półtawski A., *Świadomość a działanie w filozofii Romana Ingardena*, [w:] *Studia Philosophiae Christianae*, 11(1975), s. 143.

¹⁸ Por. Husserl E., *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, Warszawa 1989, s. 134-135. Husserl, analizując przebieg procesu konstytucji przejawów rzeczy, stwierdza, że dla każdego temporalnego punktu immanentnej treści, podążając wzdłuż przepływu świadomości, mamy tu mnogie zmodyfikowane prateści, które scharakteryzowane są jako retencjonalne prateści o charakterze „teraz”. Te prateści są nośnikiem praujęć, które w swym płynącym splecieniu (*in flissenden Zusammenhang*) konstytuują czasową jedność treści immanentnej w jej wycofywaniu w przeszłość. „Treściami” w przypadku spostrzeżeniowego przejawu są właśnie te całe przejawy temporalne. Zatem takie ujęcie spostrzeżeniowe ukonstytuowane jest w takiej mnogości odcieni, ujednianej przez jedność ujęcia temporalnego. [...] Czas immanentny obiektywizuje się i staje się czasem ukonstytuowanym w immanentnych przejawach obiektów poprzez to, że w mnogości odcieni i treści wrażeniowych, będących jednościami w czasie fenomenologicznym, resp. w fenomenologiczno-czasowej mnogości odcieni ujęć tych treści, przejawia się identyczny obiekt o charakterze rzeczy (*Dinglichkeit*), który ustawicznie we wszystkich fazach przedstawia się w mnogości odcieni. Rzecz konstytuuje się w upływie swoich przejawów, które same jako immanentne jedności konstytuowane są w przyplywie pierwotnych impresji, i z konieczności jedno konstytuuje się wraz z drugim. Przejawiająca się rzecz konstytuuje się, ponieważ w pierwotnym przepływie konstytuują się wrażeniowe jedności i jednolite ujęcia, a więc wciąż świadomość czegoś, przedstawienie (*Darstellung*), mówiąc inaczej, prezentacja w modus obecności, a w ciągłym następstwie – przedstawianie tego samego.

¹⁹ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001, s. 444.

²⁰ Merleau-Ponty M., *Mowa pośrednia i głosy milczenia*, [w:] *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 153-154.

²¹ Merleau-Ponty M., *Oko i umysł* [w:] *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, dz. cyt., s. 27.

²² Tamże, s. 31.

²³ Tamże, s. 60.

²⁴ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, dz. cyt., s. 68.

²⁵ Tamże, s. 451.

²⁶ Merleau-Ponty M., *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 63.

²⁷ Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, dz. cyt., s. 32.

²⁸ Tamże, s. 34.

²⁹ Tamże, s. 38.

³⁰ Tamże, s. 40.

³¹ Tamże, s. 42.

- ³² Benjamin W., *Mała historia fotografii*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 29.
- ³³ Brogowski L., *Żdźbło w oku. Fotografia i przecieranie oczu przez sztukę*, [w:] *Plastyczne przygody fotografii*, Gdańsk 2002, s. 5.
- ³⁴ Czartoryska U., *Plastyczne przygody fotografii*, dz. cyt., s. 169.
- ³⁵ Zeidler-Janiszewska A., *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 106.
- ³⁶ Por. Bator A. P., *Postmedializm – program intelektualizacji obrazu*, [w:] *Pismo Artystyczne „Format”*, nr 46.
- ³⁷ Do powszechnie znanych publikacji S. Wojneckiego podnoszących program fotografii postmedialnej należy zaliczyć te, które zostały zamieszczone [w:] *Kwartalnik FOTOGRAFIA*, nr 7/2001; *Estetyka i racjonalność fotografii*, Wrocław 2002; katalog wystawy *Stefan Wojnecki, Fotografia postmedialna*, Galeria FF, Łódź 2002.
- ³⁸ Wojnecki S., *Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii*, [w:] *Estetyka i racjonalność fotografii*, Wrocław 2002, s. 31.
- ³⁹ Chiarenza C., *Szkce do całościowej historii obrazowania*, [w:] „Obscura”, 1987 (55), s. 8.
- ⁴⁰ Scruton R., *Fotografia i reprezentacja*, [w:] *Estetyka w świecie*, t. V, s. 208.
- ⁴¹ Wołyński P., *Apotropeje*, katalog wystawy, BWA Wrocław, 2002, s. 7.
- ⁴² Wojnecki S., *Alchemia szczelinowego otworka*, maszynopis, s. 2.
- ⁴³ Wojnecki S., *Fotografia postmedialna*, [w:] katalog wystawy *Stefan Wojnecki, Fotografia postmedialna*, Galeria FF, Łódź 2002, s. 2.
- ⁴⁴ Flusser V., *Ku uniwersum obrazów technicznych*, [w:] *Po kinie...* (red.) A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 67.
- ⁴⁵ Por. Benjamin W., *Mała historia fotografii*, dz. cyt., s. 36. Analizując zagadnienie aury, która nie może być uzależniona działaniem kamery, Benjamin stwierdza, że: *Czynnikiem decydującym o obliczu fotografii, pozostaje jednak stosunek fotografa do techniki*. Filozof przywołuje stwierdzenie Camille Rechta, który dobitnie wskazał na relację zachodzącą między artystą a narzędziem, którym się on posługuje: *Zarówno malarz, jak i fotograf dysonują instrumentem. Rysunek i dobór farb stanowią odpowiednik tworzenia dźwięku przez skrzypka; w przypadku fotografa i pianisty dochodzi do głosu aspekt maszynowy ograniczony określonymi prawami, które nawet w przybliżeniu nie odnoszą się do skrzypka*.

Andrzej P. Bator

Pictures and Views

What are the specifics of a portrait/self-portrait produced with a photographic camera? Can portraits/self-portraits reveal more than just a momentary view of a subject? When trying to answer questions regarding the relationships between subjects and objects, Bator is asking about the idea of photography. He analyses the photomedial trend in art in the context of creative act, and not in the context of the simple fact of photographic registering of the subject.

He starts with the analysis of time and its perception by people. He refers to the research by R. Ingarden and E. Husserl, and, in his conclusion, he says that the time-space moment of the existence of a subject, which was registered by photographic camera, includes an image of the reality (constituted in time). He says, too, that portraits/self-portraits show the reality, and not the moment of an exposure.

Bator's second most important question is: 'Is it possible, that the human mind really is the measure of things?' Also: 'Can artist-photographers influence the mechanical process of registration?' Bator quotes the Renaissance thinker, Nicholas of Cusa, who said that '*creativity begins in an eye of an artist*'. He uses that quotation in the context of what Merleau-Ponty and V. Flusser, the modern thinkers, wrote about creative process.

Also, Bator refers to the postmedial program by S. Wojnecki, who didn't want to find a new style in photography, but, rather, he wanted to find new ways of thinking about pictures. The era of meticulous registration of the reality and/or the era of deformation in postmedial art is over. Artists concentrate on pictures, and not on their construction or the problem of their existence. Therefore, they concentrate on what they see.