

Marianna Michałowska

Foto-teksty? W poszukiwaniu narzędzia analizy współczesnej artystycznej fotografii dokumentalnej¹

W tytule mojego artykułu używam słowa foto-tekst. To pojęcie może budzić opór. Dlaczego foto-tekst, a nie po prostu fotografia? Powołując do istnienia ten termin chcę zwrócić uwagę nie tylko na obraz, lecz również na kontekst – towarzyszący obrazowi literalnie lub niewypowiedziany. Foto-teksty z jednej strony to w takim rozumieniu teksty kultury, lecz także specyficzne obrazy związane z rzeczywistością za sprawą medium, w którym zostały utworzone. Pojęcie foto-tekstu, w moim przekonaniu, obrazuje także zmianę zachodzącą współcześnie w obszarze badań nad kulturą wizualną. Kolejno ogłaszane przez strukturalistów i poststrukturalistów liczne „zwroty”: lingwistyczny, kulturowy (F. Jameson) czy obrazowy (W.J.T. Mitchell) doprowadziły do uprzywilejowania tekstu i dostrzeżenia roli czytelnika w procesie interpretacji (R. Barthes, J. Culler, J. Hillis Miller). Wszystkie te nurty, kładąc nacisk na proces wytwarzania znaczeń, ich swoistą ahistoryczność, instrumentalizm i intertekstualizację kontekstu (por. Burzyńska 2006: 39) prowadziły do „odcieleśnienia” obrazu, którego kulminacją stał się obszar zjawisk związanych z „kryzysem reprezentacji”. Jeśli dyskutowana była zmysłowość (S. Sontag, R. Barthes, J. Kristeva), to także w wymiarze tekstowym. Inaczej powiedzieć można – interesowało badaczy to, jak ujmowane jest „ciało jako tekst”, a nie tekst jako ciało.

Także w teorii fotografii nurt reprezentacjonistów (z Johnem Taggiem na czele) akcentował udział fotografii w procesie wytwarzania znaczeń kulturowych, pomijając obecny w niej wymiar ludzkiego doświadczenia. Schyłek starego i początek nowego wieku przyniósł z kolei reakcję odwrotną: teorie późnego modernizmu wzywają do wstrzeźliwości interpretacyjnej, przywrócenia hermeneutyki i rehabilitacji doświadczenia. Nie porzucając całkowicie ani wkładu badań strukturalnych, ani poststrukturalnych, proponują uzupełnienie tekstualności o wymiar doświadczenia (F. Ankersmit, D. LaCapra, w Polsce: E. Domańska). Rzecz bowiem w tym, że jeśli przesuniemy obszar zainteresowań z tekstu na przedmiot, okaże się, że to, co materialne: architektura, obiekty historii czy fotografie, stawia opór tekstualizacji świata i przekonaniu o nieuchronnym „uwalnianiu” znaczeń. Obcując

¹ Tekst wykorzystuje fragmenty przygotowywanej przez autorkę rozprawy habilitacyjnej.

z dziełami kultury nie tylko je interpretujemy, „czytamy” i „deszyfrujemy”, lecz także doświadczamy.

Fotografia jako jeden z przejawów ludzkiej twórczości jest tego najlepszym przykładem. Z jednej strony z tekstualnego wymiaru fotografii zrezygnować nie można – o czym przekonuje, mając dobrze przerobioną lekcję semiologii Barthesa, Allan Sekula: „fotografia komunikuje poprzez skojarzenie z jakimś ukrytym lub pozostającym w domyśle tekstem. Właśnie ten tekst lub też system ukrytych wypowiedzi językowych przenosi fotografię do obszaru czytelności” (Sekula 2010: 12). Z drugiej nie sposób zakwestionować roli odniesienia przedmiotowego fotografii, co obrazują zarówno badania nawiązujące do fenomenologii i semiotyki C.S. Peirce’a, jak i potoczne przekonania użytkowników fotografii o tym, że fotografia wyraża ich doświadczenie. W tekście przejrzymy pokrótce najważniejsze dla proponowanego tutaj podejścia wątki związane z fototekstualnością oraz wskażemy na foto-teksty jako metodę badania współczesnej kultury. Analizowane w tekście foto-teksty odnoszą się zarówno do praktyk fotografii w dyskursie sztuki, jak też historii i pamięci.

Fototekstualność dzisiaj

We wprowadzeniu do książki *Phototextualities: intersection of photography and narrative* Andrea Noble i Alex Hughes nie ograniczają swojego obszaru zainteresowań do czytania „wizualnego przez wcześniej obecne modele werbalne”, lecz odwołują się „do różnorodności gatunków i trybów narracyjnych praktyk, w których foto-obrazy stykają się (przecinają), kiedy działają w ramach *fotonarracyjnych* konstrukcji; i do obszaru intertekstualnych połączeń, w jakie takie konstrukcje są nieuchronnie wpłątane” (Hughes, Noble 2003: 4). W istocie zatem chodziłoby zarówno o narrację, przedstawianą na fotografiach, jak też o dialog „pomiędzy fotografiami i ich kontekstami”. Przedmiotem analiz fototekstualnych mogą być, jak piszą autorzy: rodzinne albumy fotograficzne, fotomontaże, reklamy, filmy dokumentalne i fabularne, punktem wyjścia których są fotografie, i wreszcie spisane narracje przywołujące fotografie bezpośrednio lub metaforycznie (Hughes, Noble 2003: 3–4). W mojej opinii należałoby określony przedmiot badań poszerzyć jeszcze o ważny nurt fotograficznych praktyk: dokument artystyczny, w którym sama rejestracja rzeczywistości stanowi nad nim refleksję. Do wymienionych wcześniej gatunków wizualnych dodałabym zatem także fotografie, które nie posiadają klasycznego narracyjnego kształtu: fotonarracji, fotoeseju czy foto-story, a mimo to pozostają tekstami. Są to zatem fotografie samodzielne bądź należące do cyklu obrazów, obrazy, w których, by użyć słów Clive’a Scotta, ujawnia się „zdolność fotografii do uzupełniania i zastępowania języka w narracyjnych przedsięwzięciach” (Scott 1999: 13).

Słusznie zauważają redaktorzy *Fototekstualności*, że tekstowość fotografii operuje „pomiędzy kulturowo wytworzoną naturą fotograficznego artefaktu i jego fundamentalną indeksalnością, to jest statusem śladu widzialnego, dowodowej manifestacji *tego, co było*” (Hughes, Noble 2003: 4). Należy jednak dodać, że zakładając, iż fotografia jest tekstem, będziemy traktować ją jako nadbudowaną nad rzeczywistym odniesieniem wielopoziomową konstrukcję i manipulację znaczeniami nadawanymi i interpretowanymi tak przez autora jak i odbiorcę; konstrukcję zawierającą zarówno treści społeczne jak i prywatne doświadczenia. W proponowanym tu ujęciu analiza foto-tekstów przedstawiana jako badanie znaczeń kulturowych posługuje

się zróżnicowanymi i często przeciwstawnymi metodologiami, skupimy się na dwu: wypracowanej w ramach studiów wizualnych analizie kulturowej obrazów artystycznych oraz hermeneutycznej historiografii.

Foto-tekst może stać się narzędziem analizy poprzez praktykę jego wytwarzania i „czytania”, które jednak nie będzie swobodnym odczytaniem, lecz będzie „zakotwiczone” w obrazowanym przedmiocie, w kontekście decydującym o jego pierwotnym użyciu (np. analizując dziewiętnastowieczne fotografie dokumentalne warto pamiętać o ich instrumentalnym użyciu) i współczesnym kontekście, do którego został przeniesiony. Na przekór zatem surrealistycznym inspiracjom, fotografia jako fragment „wyrwany z rzeczywistości” jest ciekawa, ponieważ została skądś wyrwana i gdzieś powtórnie osadzona. To w tym przeniesieniu dzieje się najwięcej. Zanim jednak pokażemy to na przykładach, cofnijmy się na chwilę do źródeł fototekstualności.

Źródła – fotonarracje

Początków rozważań nad tekstowym charakterem fotografii bez wątpienia upatrywać należy w strukturalnej semiotyce Barthesa. Co znaczące, analizy przekazów wizualnych Barthesa (zwłaszcza *Retoryka obrazu* z 1966 roku), wskazywała raczej na niemożność niż możliwość wpisania fotografii w ramy analiz językowych. Fotografia okazywała się wcześniej czy później obrazem szczególnym, bez „precedensu” (Barthes 2006: 151), do którego znane metody analiz nie pasowały. Można by powiedzieć, że chociaż semiolog starał się podporządkować fotografię regułom tekstu, to „natura” obrazu, odnosząca się w gruncie rzeczy do ludzkiego doświadczenia, temu przeciwdziałała. Dlatego w ramach analiz tekstowych ujmowano raczej fotografie sekwencyjne nazywane fotonarracjami lub fotoesejami, co do których zastosować można było narzędzia przeniesione z obszaru analiz filmowych (Ch. Metz) czy literaturoznawczych (G. Genette). Dopiero Barthesowskie *Światło obrazu* z koncepcją „przylegania” pozwoliło rozwikłać dylemat fotografii. Było to możliwe dlatego, że poza tekstowym *studium* uwzględnione zostało *punctum* doświadczenia. Uznajmy wydanie *Światła obrazu* za moment, w którym tekst fotografii przekształcił się w foto-tekst, zaś poza fotonarracjami zaczęliśmy mieć do czynienia z innymi formami łączącymi obraz ze słowami, przedmioty z obrazem lub projekcje z przestrzenią.

W istocie jednak w parze z rozważaniami Barthesa idzie dzieło innych badaczy fotografii. *Another Way of Telling* Johna Bergera i Jeana Mohra z roku 1982 analizuje możliwości zbudowania wizualnej wypowiedzi narracyjnej na różne sposoby: od zestawienia samych fotografii, przez fotografie z komentarzem, po dialog toczący się wokół fotografii. Jednej z części książki poświęcimy nieco więcej uwagi, traktując ją jako modelową fotonarrację. *If each time...* bada kwestię połączenia wyglądów. Ta specyficzna fotonarracja obywa się bez słów. Jednak nauczenni wcześniejszymi eksperymentami Berger i Mohr nie rezygnują ze słownego nakierowania widza na interpretacyjne tropy. Narracja, jak piszą, ma odpowiadać refleksjom starej kobiety, wspominającej zdarzenia z jej życia.

Stara kobieta jako główna bohaterka opowiadania została wymyślona. Można podać pewne fakty o jej życiu. Jest chłopką. Urodziła się w Alpach. Jest niezamężna i żyje sa-

motnie. Przeżyła dwie wojny światowe. W pewnym momencie wyruszyła szukać pracy w stolicy i pracowała kilka lat jako służąca. Później wróciła do swojej wioski. Jest wciąż aktywna i niezależna, pracując większość dnia – jeśli nie ma śniegu – na zewnątrz. Wieczorami, gdy już zje swoją zupę, robi na drutach. Czasem podczas oglądania telewizji. Czasem woli ciszę (Berger, Mohr 1995: 133).

Sekwencję otwierają dwie fotografie: zdjęcie rąk robiącej na drutach kobiety i fragment dzianiny. W dalszej części zdjęcie rąk wykonujących codzienne czynności będzie powracać niczym jeden ze strukturalnych „znaków opowiadania”, wskazujących na ciągłość narracji. Pomiędzy nimi umieszczono obrazy pozornie niespójne: obraz dziecka wskazującego na słowa wypisane na szkolnej tablicy obok zdjęcia ptasich śladów na śniegu; zawieszonych na ścianie zajęcy obok fotografii dziecka. Te same fotografie zresztą powracają zresztą już na następnej stronie w innej kolejności. Ręce osoby wykonującej typowe czynności: robiącej na drutach, cerującej, zmywającej, wskazują według współczesnego komentatora na tekstualne konotacje. To tekst, który – jak pisze Sławomir Sikora – „splata się jak tkanina” (Barthes 1997: 92, Sikora 2004: 127). Nie sposób nie przyznać temu spostrzeżeniu trafności. Zdjęcia używane są tutaj jak słowa, które nabiorą znaczenia dopiero w „zdaniu”, w uporządkowanym ciągu obrazów. W tym splataniu jednak najważniejsze staje się nawiązanie ciągłości poprzez uprzednie zerwania. Obrazy właściwie nie łączą się przecież, lecz przylegają do siebie, dzięki czemu prowadzona jest narracja. „Wyglądy sfotografowanego zdarzenia przywołują inne zdarzenia [...]. Dzięki temu nieciągłość, która jest efektem fotograficznego cięcia, nie jest już destrukcyjna, ponieważ w fotografii długi cytat innego rodzaju znaczenia staje się możliwy” (Sikora 2004: 121).

Znaczenia przywołują kolejne. Ciągłość zostaje nawiązana dzięki nieciągłościom obrazu. Berger i Mohr wiele uwagi poświęcają owym zerwaniom, dzięki którym możliwa staje się fotograficzna narracja. Nie jest to w pełni oryginalna myśl. W opublikowanym ponad dziesięć lat przed książką Bergera i Mohra *Trzecim sensie. Poszukiwaniach na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina* (1971) Barthes także w nieciągłościach widział specyfikę narracji wizualnej. Co prawda, analizował w tekście techniki montażu filmowego, lecz skupiał się na tworzących sens pojedynczych kadrach. Język filmu, lecz również fotograficzna narracja oparte są w stopniu o wiele większym niż tekst literacki na „trzecim przekazie” (jak chciałby tłumacz *Retoryki obrazu*) lub „trzecim sensie” (jak proponuje polski tłumacz tekstu o takimże tytule). Przycoczmy słowa Barthesa. Autor *Trzeciego sensu* pyta: „czy wiem już wszystko? Nie, albowiem nie mogę oderwać się jeszcze od obrazu, jeszcze czytam, otrzymuję, odbieram dodatkowo (mimo że wydaje mi się nawet, że przychodzi jako pierwszy) jakiś trzeci sens, oczywisty, mobilny i zarazem uparty” (Barthes 1971: 37). Te słowa stanowią potwierdzenie porównania semiologa, w którym „tekst jak Tkanina” (Barthes 1997: 92) splata różne wątki (jest, jak powiedzielibyśmy inaczej intertekstualny) wnoszone przez czytelnika. Autor „czyta”, ale także odbiera to, co niewypowiadalne czy wręcz przedrozumowe. Fotonarracja Bergera i Mohra oparta jest w dużej mierze na tym „trzecim sensie”, zarazem jednak rozwija tę koncepcję. Znaczenia pojawiają się, ponieważ czytelnik rekonstruuje wyglądy przedmiotów i zestawia je z własnym doświadczeniem. To nie jest zatem tak, że mamy do czynienia z bezosobowym, zdematerializowanym Tekstem. Fotonarracje są nasycone doświadczeniami, osadzone w kulturowym rozpoznaniu, społecznym

doświadczeniu i indywidualnej pamięci. Foto-teksty są jak tkaniny utkane nie tylko ze słów, lecz także z materii.

Foto-teksty w studiach wizualnych

Przekonanie o możliwości łączenia dziedzin i metod badawczych stało się podstawą powołania studiów wizualnych. Metody przez nie wykorzystywane jawią się jako niejednorodne czy wręcz „nieczyste”. Pisze Mieke Bal:

Jakakolwiek próba wyartykułowania celów i metod studiów nad kulturą wizualną poważnie musi wykorzystać terminy w ich znaczeniu negatywnym: „wizualny” jako „nieczysty” – synestetyczny, dyskursywny i pragmatyczny; zaś „kultura” jako zmienna, zróżnicowana, umieszczona pomiędzy „strefami kultury” oraz realizowana poprzez praktyki władzy i oporu (Bal 2003: 19).

Foto-teksty z konieczności są „nieczyste”, ponieważ poza podstawowym elementem fotografii zawierają elementy innych sposobów wypowiedzi; są także zmienne w czasie, ponieważ ich odczytanie wymaga osadzenia we współczesnym kontekście.

Także stawiana przez Bal teza o konieczności specjalizacji badań i dostosowaniu metod do ich przedmiotu stosuje się do foto-tekstów znakomicie. We wprowadzeniu do *The Practice of Cultural Analysis* Bal przedstawiając metodę analizy kulturowej opowiada się za interdyscyplinarnością, która „ani nie jest bezdyscyplinowa, ani metodologicznie eklektyczna, ani niezróżnicowana; to pojęcie jest przede wszystkim analityczne” (Bal 1999: 12). Nasuwa się pytanie, jaka wobec tego miałaby być? Ponieważ jak czytamy, analiza kulturowa jest zorientowana na badanie „tekstów – obrazów”, to także ten przedmiot badania podsuwa tropy odczytania. Podsuwa wszystko, co jest „nieoficjalne, niekanoniczne, wręcz transgresyjne”, a także uwzględniające kontekst publicznej prezentacji (Bal 1999: 4). Konsekwencją jednak takiej analizy będzie jednostkowość, niepowtarzalność i subiektywność interpretacji. Być może jednak taka jednorazowość jest nieuniknionym rezultatem przyjęcia perspektywy interdyscyplinarnej. Warto bowiem pamiętać, że przyjęte założenie o korelacji metody badania z jednostkowym przedmiotem poddanym badaniu wyklucza w dużej mierze obiektywność. Jeśli jednak chcemy uznać foto-tekst za połączenie tego, co wyraża ludzkie doświadczenie i tego, co jest jego interpretacją, to musimy się na nieuchronną subiektywizację zgodzić. Foto-teksty pokazują niby zawsze to samo, lecz często dla każdego inaczej. Sprawdźmy na konkretnym przykładzie, jak łączą się wymiar tekstowości i doświadczenia.

Fotografie niemieckiego artysty Gregora Brandlera należą do nurtu inscenizowanego dokumentu (reprezentowanego też przez Jeffa Walla, Thomasa Ruffa czy Thomasa Strutha). Wall nazywa taką praktykę „prawie dokumentalną”, w której powtarza się to, co artysta dostrzegł i zapamiętał, tak jakby zdarzenia „przebiegały bez bycia fotografowanymi” (*without being photographed*); (Fried 2008: 66). Pozujące do fotografii postaci nie są (jak u Walla) aktorami „wcielającymi się” w fikcyjne postaci. W *Zanim zaczniesz noc...* do zdjęć pozuje grupa berlińczyków, przyjaciół autora. Tylko czy ma to znaczenie dla odbiorcy?



Il. 1. Gregor Brandler, *Brot und Spiele*, z cyklu: *Bevor es Nacht wird...*, 2006

Cykl Gregora Brandlera składa się z kilku niepowiązanych w ciąg narracyjny fotografii. Każda ze scen rozgrywa się po zmroku. Bohaterów oświetla krąg sztucznego światła, kamera obserwuje ich zza pleców, spoza głowy. Jaka historia rozgrywać się może w obrazie noszącym tytuł *Chleb i igrzyska* (il. 1)? Wytatuowane ramiona mężczyzny w podkoszulku, bochen chleba nabity na ostrze noża, seryjny morderca, a może tylko niewinny piekarz? Z jednej strony zatem należy zgodzić się z Owensem podążającym tropem Barthesa, zgodnie z opinią którego czytelnik „znajduje się w przestrzeni, w której wszystkie cytaty stwarzające pisarstwo wpisane są bez straty”, z drugiej jednak trudno przyznać, żeby czytelnik „był bez historii, biografii, psychologii” (Owens 1992: 76). Dlatego odbiorca może być czytelnikiem/widzem, bo stając wobec obrazu wnosi w niego, jak pisze Bał, „wpojony kulturowy nawyk”, narrację „biograficzną, psychoanalityczną i historii sztuki” (Bał 2001: 51). Brandler nie tylko nie podpowiada własnych tropów interpretacyjnych, lecz, co więcej, wydaje się bawić z oczekiwaniami odbiorcy wobec socjologicznego portretu. W *Chlebie i igrzyskach* respektuje pewne elementy modelu, w którym osoba zostaje pokazana w realnej przestrzeni z charakterystycznymi rekwizytami (model dobrze znany tak z klasyfikacji społecznych, m.in. Sandera czy w Polsce Zofii Rydet), lecz nie przestrzega zasady frontального ustawienia. Przez to uzyskuje efekt tzw. zaabsorbowania, który sprawia, że odczytujemy postaci na zdjęciach jako bohaterów narracji.

Bezruch gestu mężczyzny, jego spojrzenie utkwione w punkcie poza kadrem wywołuje wrażenie pewnego rodzaju zawieszenia w czasie (efekt dobrze znany z fotografii Cindy Sherman), kojarzącego się raczej z fikcją filmową niż fotografią społeczną. Jeśli zgodzimy się z Owensem, że alegoriami dwudziestego wieku są „western, saga gangsterska i *science fiction*” (Owens 1992: 80), to będziemy musieli przyznać, że w nowym wieku się to nie zmieniło – nadal w dużej mierze podstawowym obszarem skojarzeń kulturowych jest świat filmu. Filmu oglądanego jak w fanowskim klubie, w którym nikt nie śledzi fabuły, lecz wypatruje ukrytych odniesień. W *Chlebie i igrzyskach* także nie chodzi o opowiedzenie konkretnej sagi gangsterskiej, lecz właśnie o ukazanie kulturowego tropu. Brandel tworzy alegorie,

odnosi się jednak do świata społecznego. Andrea Domesle nazywa zdjęcia niemieckiego artysty depresyjnymi i smutnymi (Domesle 2007: 60), odpowiadającymi warunkom życia, w których się znaleźli. Twarze bohaterów nie wyrażają żadnych uczuć, są obojętne. To także jedna z cech dzisiejszego nowego dokumentu, który w dużej mierze można odczytywać jako krytykę stanu współczesnej kultury – skupionej na codzienności i pozbawionej wizji przyszłości (można tu mówić o melancholijnym stylu fotografii, który stał się znakiem rozpoznawczym takich artystów jak Hannah Starkey czy Gregory Crewdson).

Inaczej jednak niż w nostalgicznej alegorii rekonstruowanej przez postmodernizm, melancholii tych prac nie należy łączyć z poczuciem utraty przeszłości i pragnieniem do niej powrotu. Melancholia bohaterów Brandlera, Starkey czy Crewdsona ujawnia się jako stan chorobowy, bliski pierwotnemu jej rozumieniu (to „nic, które boli”). Bohaterowie są bezsilni niczym w stanie depresji, niezdolni do podjęcia jakichkolwiek działań. Domesle wpisuje prace Brandlera w nurt niemieckiego neoromantyzmu, nie tyle odwołującego się do historycznych źródeł, ile podejmującego podobne pytania o relację jednostki i społeczeństwa, rolę indywidualizmu i mocy kreatywnej jednostki.

Przyczyna może tkwić na przykład w tym, iż akcentowanie indywidualizmu – w coraz bardziej anonimowym i pogardzającym jednostką społeczeństwie – na powrót staje się bardzo ważne. Innym powodem może być fakt, iż w naszych czasach zyskało na znaczeniu artystyczne obrazowanie światów nierzeczywistych (Domesle 2007: 43).

W interesującym fotografów obszarze znajdzie się kult ruin, pytanie o status pejzażu, podszyte przecuciem „nieswojości” świata codziennego (we freudowskim znaczeniu świata *unheimlich*). Nie chodzi tu zatem o przywiązanie do przeszłości, którą chce się uratować dla teraźniejszości, ile o świadomość życia w świecie wypełnionym niezrozumiałą przeszłością. Można zastosować wobec niej dwie strategie: radykalne odrzucenie, które jednak wcześniej czy później okazuje się utopijne, lub próbę uznania przeszłości za część współczesnego doświadczenia.

Zwróćmy uwagę, że odczytanie zaproponowanej tu fotografii nie ogranicza się do sfery obrazowej, lecz wymaga sięgnięcia do tego, co jest poza obrazem, a z obrazem się łączy. Można by powiedzieć, że przecież interpretacje historii sztuki zawsze tak postępowały. Gdzie jest zatem owa nowość studiów wizualnych? Różnica? Powiedzmy, że znajduje się ona w celu, w którym dany foto-tekst został stworzony. Wizualnymi środkami artysta opowiada swoją historię, lecz celem czytelnika nie jest odczytanie jego zamysłu, lecz utkanie na jego kanwie nowej, uwzględniającej dawną, lecz nie uznającej jej za nadrzędną. To perspektywa „obrazu dla mnie”, a nie „obrazu w ogóle”².

3. Krytyczny wymiar foto-tekstów

Bez wątplenia foto-teksty posiadają zarówno wymiar autorefleksyjny jak i krytyczny. Autorefleksyjność wyraża się w pełni w świadomym podejściu do obrazu zarówno na etapie fotografowania, jak i konstruowania pracy na etapie ekspozycyjnym i jej interpretacji. Z kolei krytyczność jest częścią praktyki refleksyjnej, gdzie

² Tutaj też zarysowuje się główny spór studiów wizualnych z historią sztuki.

foto-tekst wypowiada się zawsze „wobec” doświadczenia własnego lub zbiorowego, kulturowego lub społecznego. Można powiedzieć, że już analizowana wcześniej praca Brandlera była krytyczna. Ów krytycyzm najlepiej wyraża się w takich foto-tekstach, które same są wielopoziomowe, intertekstualne i stawiają opór odbiorcy.

Znakomitym przykładem krytycyzmu mógłby być np. często komentowany cykl Zbigniewa Libery *Pozytywy* (2004)³. Autor inscenizuje w nim sceny znane z najnowszej historii fotografii reportażowej: są to m.in. fotografia głodu na Ukrainie w latach dwudziestych, fotografia dziewczynki poparzonej napalmem (autorstwa Nicka Úta, 1972) czy też kadr z filmu pokazującego wyzwolenie obozu Auschwitz-Birkenau. Libera inscenizuje, powtarza „z różnicą” sytuacje sfotografowane niegdyś jako dokumenty. Wykorzystuje nie tyle strategie stylistyczne innej epoki, ile cytuje z obrazu. Jednocześnie odwraca nastawienie widza wobec obrazowanego zdarzenia. Zamiast „negatywnego”, dramatycznego kontekstu oryginału proponuje „pozytywne” rozładowanie problemu. W rezultacie zamiast ciał ofiar głodu widzimy wyczerpanych biegiem zawodników, zaś Che leżący na noszach zapala kolejnego papierosa. Jak zauważa Ewa Domańska „zamiana negatywu w pozytyw, ingerencją w pamięć poprzez manipulację przedstawieniami, nie jest taka łatwa, jak mogłoby się na początku wydawać” (Domańska 2006: 241). Nie chodzi bowiem o to, by manipulować, grać i dekonstruować upowszechniony obraz przeszłości. Nie jest także celem artysty krytyka historii, by pokazać jej „bardziej obiektywny” obraz. Celem w opinii autorki *Historii niekonwencjonalnych* jest dokonywana w ramach sztuki krytycznej identyfikacja mitów, wskazanie na jej manipulacyjność i zaproponowanie kontrinterpretacji. Fotografia Libery wzbudza niepokój odbiorcy, bo zawiera elementy, które wydają się nie pasować do znanej ramy interpretacyjnej. Przecież pamiętamy (przynajmniej tak się nam wydaje) z licznych publikacji, jak „to” wyglądało. Tymczasem tutaj mamy do czynienia z jakimś, używając słów Bal, „przekrętem” (*quirk*). Obrazy przywoływane w *Pozytywach* zdają się pochodzić ze zbioru grupującego, jak nazywa to Anette Kuhn, „teksty pamięci” (*memory texts*), gromadzącego „kulturowe produkcje w polu działania mediów” (Kuhn 2002:5) Ich cechą jest płynne przemieszczanie się pomiędzy pamięcią a przeszłością, miejscem, doświadczeniem, obrazami i nieświadomością. Dzięki temu dla Kuhn mogą stać się zachętą lub inaczej – podpowiedzią (*prompt*) dla narracji opartej na prywatnym doświadczeniu – pracy pamięci (*memory work*) odbiorcy (Kuhn 2002: 5–7). By obraz fotograficzny mógł stać się dowodem o czymkolwiek świadczącym, musi być nieustannie poddawany procesowi falsyfikacji i konfrontowany ze śladami innego rodzaju: przede wszystkim tekstami, realnymi przedmiotami, które są dokumentowane, oraz rysunkami i schematami redukującymi nadmiar fotograficznej widzialności. Jednak wszystko to, co odnosi się do bezpośredniej konfrontacji obiektów, znika, gdy zaczynamy dysponować jedynie zapisem. Przywołajmy na koniec ten wymiar foto-tekstu, w którym najsilniej odwołuje się on do przedmiotu, niemal go zastępując.

W jednym z esejów składających się na książkę *Phototextualities* Judith Fryer Davidov analizuje prace Joan Myers z cyklu *Whispered silences: Japanese Americans*

³ W ostatnim czasie ukazały się dwie znakomite analizy pracy autorstwa Ewy Domańskiej i Iwony Lorenc, por. Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2006; Iwona Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2010.

and WWII. Artystka sfotografowała przestrzenie i pozostałości po obozach dla internowanych w czasie II wojny światowej Amerykanach japońskiego pochodzenia. Stosowała rygorystyczne zasady fotografii dokumentacyjnej: w przypadku przestrzeni szeroki plan z nieograniczoną głębią ostrości, w przypadku obiektów fotografię bezcieniową.



II. 2. Joan Myers, *Whispered Silences: Japanese Americans and WWII, Amache, Colorado*, image size 15x19", platinum-palladium print with pastel, 1984

II. 3. *Spoon and China*, image size 9x6", platinum-palladium print with pastel, 1984

Komentując jedną z fotografii przedstawiającą garnek i kubek Davidov opisuje swoje wrażenia następująco:

zobaczyłam dwa proste obiekty na ciemnym tle, jak w gablocie muzealnej zawierającej cenne przedmioty (w muzeum sztuki) lub archeologiczne obiekty (w muzeum etnograficznym lub historii naturalnej). Umieszczone i oświetlone w ten sposób, wydawały się prowokować analizę skupiającą się na stylu lub kontekście: to jest, wydawało mi się, że nie miałam do czynienia z *obrazem*, lecz z *rzeczami*, i po to, by je zrozumieć, mogłabym użyć metod historii sztuki, antropologii lub studiów nad kulturą materialną. Takie działanie jest próbą umieszczenia tych obiektów w relacji do innych przedmiotów lub społecznych i historycznych okoliczności (Davidov 2003: 51).

Pierwsze wrażenia Davidov zostają potwierdzone przez samą autorkę, chętnie odwołującą się do dokumentacji archeologicznej. Wydawałoby się, co wynika zarówno z komentarza Davidov jak i przytaczanych wypowiedzi artystki, że Myers powraca do wiary w dokumentalną siłę obiektu. Myers chce, by fotografie „przemówiły” jako milczący świadkowie historii internowań, o których nie mówiono celowo i zbyt długo (Davidov 2003: 53). Fotografia pokazuje wydobyte z ziemi resztki, „ekshumuje” je zamiast nieobecnych ciał. Zgodnie z terminologią Georgesa Didi-Hubermana, takie materialne resztki można by nazwać „archeologicznym świadectwem” (Didi-Huberman 2008: 141). Cel, do którego dąży Myers, zbiega się z pragnieniem współczesnych badaczy historii (zwłaszcza archeologów jak B. Olsen czy M. Shanks), by porzucić perspektywę antropocentryczną i spojrzeć na przedmioty, przez które „przemawia” przeszłość. Jednak Myers nie chce ograniczać się do „milczącego

świadczenia” obrazu, dlatego uzupełnia obrazy o zapis wspomnień rodzin internowanych Japończyków. Davidov nazywa to praktyką etnograficzną, lecz w istocie nie o zapis innej kultury tu chodzi, lecz o krytyczne spojrzenie na historię, która wyłania się z obrazu przedmiotów. Zarówno fotografia pokazująca fundamenty budynków, jak i ta, na której widzimy obraz łyżki i fragmentu porcelany, są czarno-białe, co więcej, odbitki sporządzono na papierze pokrytym drogą emulsją platynowo-paladową. W ten sposób Myers skonfrontowała obraz biednych, codziennych przedmiotów z drogocennym materiałem fotografii. Zdjęcie stało się równie bezcenne, co archeologiczne obiekty złożone w muzeach, których wartość wyznacza przynależność do przeszłości.

Konkluzja: foto-teksty jako narracje doświadczeń

Foto-teksty Brandlera, Libery, Myers łączą ze sobą wymiary, które dwudziestowieczna tekstualność rozsuwała, przeciwstawiając tekst doświadczeniu. Czerpie przy tym z inspiracji narratywizmu. Współczesny dyskurs narracyjny obecny jest w antropologii i filozofii – jako narracyjne ujęcie podmiotu, w socjologii – tożsamości jednostki i grupy, w filozofii historii – jako narracyjny wyraz doświadczenia historycznego czy psychologii (kognitywistyce i psychoanalizie) – w badaniach ludzkich kategorii poznawczych i emocjonalnych. W każdym z nich fotografia pełni odmienną rolę: jako dokumentacja badań (w socjologii i etnografii), jako ekspresja doświadczeń (w psychologii) czy jako źródło historyczne. Do tego dochodzą nowe metodologie jakościowe korzystające z inspiracji feminizmu, psychoanalizy czy postkolonializmu. Współczesna inter- czy też transdyscyplinarność badań humanistycznych, będąca konsekwencją ich wzajemnych wpływów, jest zarówno obiektem krytyki jak i argumentem na rzecz ich rozwoju⁴. Warto zauważyć, że z perspektywy interdyscyplinarności odmiennie definiowane pojęcie narracji pozwala także określić specyfikę badań. Z wielu współczesnych nurtów wykorzystujących narrację, w moim przekonaniu najbardziej efektywne w odniesieniu do dyskusji nad przeobrażeniami fotografii dokumentalnej okazują się inspiracje wypływające z dwóch źródeł: ze strony studiów nad obrazem (reprezentowanych przez m.in. Mieke Bal, W.J.T. Mitchella, Rosalind Krauss, Normana Brysona i Michaela Frieda) i filozofii historii (Paula Ricoeura, Haydena White'a czy Franka Ankersmita). W pierwszym nurcie znajdujemy rozwinięcie semiotycznych badań nad kulturowymi znaczeniami, w drugim pogłębioną analizę procesu historiograficznego i jego konstrukcji, z uwzględnieniem takich pojęć, jak ślad, archiwum i pamięć. Ten historyczny narratywizm spotkał się z dobrym przyjęciem wśród badaczy pamięci jak Marianne Hirsch i Andrea Noble.

Zwłaszcza ten drugi obszar twórczości zajmuje istotne miejsce w polu analiz wizualnych. Tutaj nie tylko bada się fotograficzne źródło, jak czynią to historycy, lecz poprzez wizualną konstrukcję przywraca się przeszłość współczesności. W foto-tekście zostaje zapisany fragment prywatnej i społecznej pamięci, z kolei narracja wydaje się jednym z najbardziej naturalnych sposobów dotarcia do zdarzeń zamkniętych w pamięci. Píše Katarzyna Rosner: „narracja jest strukturą znaczącą,

⁴ Por. liczne dyskusje wokół interdyscyplinarności, m.in. Ryszarda Nycza, czy dyskusja wokół koncepcji Mieke Bal.

w jaką my sami w toku naszego życia ujmujemy i odnosimy do siebie zdarzenia i działania, nadając im w ten sposób zrozumiałość” (Rosner 2003: 27). Narracje foto-tekstów relacjonują przeszłość doświadczaną przez jednostki i grupy, posługując się obrazem, który nie tylko do tej przeszłości odsyła, lecz także pozwala przenieść jej materialny cień w przyszłość.

Bibliografia

- Bal M. (1999), *Introduction*, w: *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, ed. M. Bal, Stanford, California.
- Bal M. (2001), *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-writing*, Chicago and London.
- Bal M. (2003), *Visual essentialism and the object of visual culture*, „Journal of Visual Culture”, Vol. 2(1).
- Barthes R. (1971), *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” nr 1, s. 37–41.
- Berger J., Mohr J. (1995), *Another Way of Telling*, New York.
- Domańska E. (2006), *Historie niekonwencjonalne*, Poznań.
- Fried M. (2008), *Why photography matters as art as never before?*, New Haven and London.
- Fryer Davidov J. (2003), *Narratives of Place: History and Memory and the Evidential Force of Photography in Work by Meridel Rubinstein and Joan Myers*, w: *Phototextualities: intersection of photography and narrative*, ed. A. Hughes, A. Noble. Albuquerque.
- Hughes A., Noble A. (2003), *Introduction*, w: *Phototextualities: intersection of photography and narrative*, ed. A. Hughes, A. Noble. Albuquerque.
- Kuhn A. (2002), *Family secrets. Acts of Memory and Imagination*, London, New York.
- Owens C. (1994), *Beyond recognition: representation, power and culture*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Rosner K. (2003), *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków.
- Scott C. (1999), *The spoken image: photography and language*, London.
- Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin.

Photo-texts? Searching for a tool of analysis of contemporary documentary photography

Abstract

A term "photo-text" emphasizes a contemporary change in visual culture researches, where photography is a link between a photographed object and its cultural meaning. In a book titled "Phototextuality" Andrea Noble and Alex Hughes stated that phototextuality plays "between the culturally fabricated nature of photographic artifact and its fundamental indexicality, that is, its status as *a trace of the real*; and evidential manifestation of *what has been*". Photo-texts characterised by critical, self-reflective and intertextual attitude towards culture go together with contemporary interests with narration, memory and history.

The text is divided into few parts. I consider a status of phototextuality in the first one and present basic researches on textuality of photography in the second. I compare Roland Barthes's analysis to a John Berger's and Jean Mohr's project there. Part three is dedicated to visual studies, where phototextuality is a field of discussion with models of art and popular

culture (on an example of Gregor Brandler work). Finally, in the fourth part a critical attitude of photo-texts towards history is presented. In conclusion, photo-texts are regarded as an effective tool of contemporary culture analysis, both on the level of its production and on "reading" level. This reading is not a "free" or "mis" -reading, that tears the meanings off the objects of reference, but rather which "anchors" those meanings in represented object.

Słowa kluczowe: fotografia, studia wizualne, fototekstualność

Key words: photography, visual studies, phototextuality

Marianna Michałowska

dr, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest absolwentką UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP w Poznaniu. Autorka książek *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do fotografii współczesnej* (2004) oraz *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (2007).