

DOROTA ŁUCZAK

NOWE WIDZENIE – ASTROLOGICZNY I ASTRONOMICZNY WYMIAR WIZJI FOTOGRAFICZNEJ

18 maja 1929 roku w Stuttgarcie otwarta została słynna wystawa „Film und Foto”, zorganizowana przez Deutscher Werkbund. Główny kurator Gustaf Stotz, wraz z przedstawicielami środowisk z różnych krajów: Edwardem Steichenem i Edwardem Westonem (USA), El Lisickim (ZSRR), László Moholy-Nagyem (Niemcy), F.T. Gublerem i Sigfriedem Giedionem (Szwajcaria), Pietem Zwartem (Holandia) i Christianem Zervosem (Francja), przygotowali ekspozycję składającą się z 991 prac stu osiemdziesięciu dwóch fotografów. „Film und Foto” w pełni manifestowała radykalne zmiany w obszarze fotografii, zachodzące równolegle w całej Europie i w Stanach Zjednoczonych, stając się jednocześnie ich symboliczną kulminacją i wyraźnym impulsem do kontynuowania nowej drogi. Recepcja prezentacji była proporcjonalna do skali samego przedsięwzięcia, które obejmowało również kolejne odsłony pokazu w Zurychu (1929), Berlinie (1929), Gdańsku (1930), Zagrzebiu (1930) oraz Monachium (1930).

Koncepcja ekspozycji zasadała się przede wszystkim na nowatorskim zniesieniu granic pomiędzy fotografią w polu sztuki, nauki i reklamy. Na wystawie pokazane zostały zarówno fotografie, fotomontaże oraz filmy twórców wywodzących się z surrealizmu, konstruktywizmu, dadaizmu, jak i anonimowe zdjęcia naukowe czy przykłady reprezentatywne dla ówczesnej ikonografii prasowej. Istota tego zestawienia zasadała się na – jak pisał Zwart – dostrzeżeniu fotografii w życiu codziennym i publicznym, fotografii, która staje się nowym elementem „naszej optycznej podświadomości”, rejestrującym biliony zjawisk za pomocą światła¹. Wystawa „Film und Foto” miała ukazać, w jaki sposób fotografia przenika społeczną (nie)świadomość i jednocześnie funduje zmodernizowaną strukturę świata. Tak pojmowane miejsce medium w kul-

¹ P. Zwart, *De Fijf te Stuttgart*, w: *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, vol. I: 1863–1959, red. B. Altshuler, London, New York 2008, s. 233.

turze i strukturze społecznej, wpisane w zamysł „Film und Foto”, zakorzenione było w teoretycznych podwalinach nurtu Nowego widzenia (niem. *Neue Sehen*), który najszerzej rozwijał się w Republice Weimarskiej, wykraczając jednak także poza jej granice. W szerokim ujęciu Nowe widzenie – rozumiane jako określona postawa, koncepcja fotografii i jej oddziaływania, wraz z zespołem charakterystycznych rozwiązań formalnych – korespondowało z *praxis* rozmaitych fotografów, w tym między innymi Aleksandra Rodczenki czy przedstawicieli czeskiej awangardy fotograficznej².

Znaczenie Nowego widzenia w historii fotografii – czy szerzej: historii obrazowania – wybrzmiewa dopiero wtedy, gdy badawcza uwaga przeniesiona zostaje z programu i analizy rozwiązań formalnych na wskazanie istoty całego zjawiska – idei budowania nowego porządku świata. Świata nie tylko determinowanego przez postęp technologiczny, ale przede wszystkim pomyślanego na sposób nietzscheański, zgodnie z którym zachodnia metafizyka przechodzi od dominacji absolutu do siły sprawczej podmiotu, odtąd determinującej poznawcze mechanizmy i wizję rzeczywistości. Jeżeli tak wyznaczony fundament Nowego widzenia stanie się punktem wyjścia dla interpretacji materiału fotograficznego i jego dyskursywnych przestrzeni³, to radykalność dokonanego wówczas zwrotu w kontekście historii światłoczułego medium może zostać ujęta jako przejście od astrologicznego do astronomicznego wymiaru wizji fotograficznej. Metafory astrologii i astronomii nie mają być wyrazem wprowadzenia kosmicznej, pozaziemskiej perspektywy w sensie ontologicznym. Stają się one istotne jako określone modele epistemologiczne, struktury narzucane przez człowieka na to, co nieznanne. Ich zasadnicza odmiennosc – omawiana przeze mnie szerzej w ostatniej części niniejszego tekstu – zasadza się na różnicy pomiędzy magią (astrologia) i racjonalnością (astronomia).

² W roku 1929 numer czeskiego awangardowego pisma, redagowanego przez Karla Teige, został poświęcony wystawie „Film und Foto”, a na jego łamach pojawił się bogaty materiał ilustracyjny w postaci reprodukcji prac („ReD: měsíčník pro moderní kulturu” 1929, 8). W roku 1936 w Pradze odbyła się „Międzynarodowa wystawa fotografii”, której zamysł opierał się na stuttgarckiej prezentacji. Patrz: F. Parkmann, *A Czechoslovak Variation on Fifo. The International Photography Exhibition (Prague, 1936)*, „Études photographiques” 2012, 29 [online], <<https://etudesphotographiques.revues.org/3475>> [dostęp: 27 lutego 2017].

³ W tym miejscu nawiązuję do tekstu *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View* Rosalind Krauss, w którym tytułowe dyskursywne przestrzenie fotografii wyznaczają istotny zwrot, znamieny dla rewizjonistycznych studiów nad fotografią, zasadzający się na analizie społecznych i kulturowych przestrzeni funkcjonowania fotografii, a nie na jej formalnych i stylistycznych aspektach. R. Krauss, *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*, „October” 1982, 42(4), s. 311–319.

W najbardziej generalnym ujęciu wymiar astrologiczny fotografii źródło ma w samych początkach historii medium, gdy obraz ujmowany był jako powstający za sprawą światła, natury, w sposób niezależny od człowieka. Fotografia stawała się wtedy antidotum na obarczone mnogimi wątpliwościami oko i pozwalała na zobaczenie świata na nowo⁴. Wydawało się, że w chwili zwątpienia w moc poznawczą oka fotografia stanie się jego gwarantem, przynajmniej takiej ambicji podporządkowane były dyskursywne negocjacje jej statusu. Astronomiczny wymiar fotografii pojawia się natomiast wraz z wpisaniem fotografii w struktury pozwalające na zarządzanie wiedzą, które zostają podporządkowane autorytetom nauki. Mowa tu także o przejściu od mimetycznych deklaracji do konstytutywnego operowania językiem fotografii, pozwalającym na tworzenie świata od nowa. Astronomia pozwala wskazać na dominującą rolę podmiotu – by użyć omawianego w dalszej części artykułu pojęcia Zygmunta Freuda – „protetycznego boga”, który odtąd mapuje świat za pomocą fotografii. Przy czym mapowanie to nie ma znamion budowania homogenicznej wizji, a raczej zasada się – podobnie jak wykreślane konstelacje – na zde-rzaniu rozproszonych obiektów/widoków, opisywanych lub uwidacznianych w systemie relacji z innymi obiektami.

Wizja fotograficzna zawsze posiada w sobie zarówno pierwiastek astrologiczny, jak i astronomiczny, choć ze zmiennym nasileniem dochodzą one do głosu. W przypadku Nowego widzenia wraz z wiarą w moc oddziaływania fotografii wybrzmiewa echo astrologii, przede wszystkim jednak wizja fotograficzna konstytuuje porządek astrologiczny. Mowa tutaj nie tylko o prymacie człowieka nad ujęciem magicznym, ale także o modelu porządkowania świata, który zostaje pomyślany jako konstelacja. Nowe widzenie odchodzi od encyklopedycznego porządkowania świata, modelu zakorzenionego w dziewiętnastowiecznej koncepcji archiwum i praktyce katalogowania. W zamian pojawia się struktura konstelacji z wyraźnie przewartościowaną pozycją podmiotu. Co istotne, astrologia jako metafora mapowania świata obecna jest w dyskursie Nowego widzenia, a także bliskich mu rozważaniach artystycznych i filozoficznych.

Zapowiedziana powyżej interpretacja wyrasta na fundamencie proponowanego przeze mnie namysłu nad badaniem fotografii, który zmierza w stronę antropologii obrazu, dokładniej zaś – **wizji fotograficznej**. Wprowadzone przeze mnie pojęcie pozwala, z jednej strony, na określenie przedmiotu badań, obejmującego nie tylko praktykę fotograficzną; z drugiej zaś – ujmuje badawczy *modus operandi*. Dookreślenie tego, czym jest wizja fotograficzna

⁴ Patrz np. J-L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, tłum. A. Gwóźdź, A. Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, pod red. A. Gwoździa, Kraków 2001, s. 449–450.

i jaki krytyczny potencjał wnosi ze sobą, musi rozpocząć zasadniczą część niniejszych rozważań. Dopiero w ślad za przedstawioną wykładnią zarysowuję zwrot epistemologiczny dokonany przez Nowe widzenie⁵. Wskazanie i omówienie tytułowych astrologicznych i astronomicznych aspektów wizji fotograficznej pojawia się w ostatniej części niniejszego artykułu, stanowi bowiem konsekwencję przyglądania się zmianom zachodzącym równolegle w historii wizji fotograficznej oraz w obszarze ontologii i epistemologii. Osadzenie analizy Nowego widzenia na podwalinach spajających wizję fotograficzną z metaforą astrologicznego i astronomicznego modelu poznania doprowadza do znaczącego poszerzenia dotychczasowych diagnoz. Istotne pozostaje bowiem nie tylko stwierdzenie, że praktyka Nowego widzenia wiązała się z projektem modernizowania społeczeństwa poprzez odkrywanie nowych widoków świata. Ważne stają się bardziej precyzyjne pytania o miejsce podmiotu w nowym świecie, jego sprawczość i epistemiczne możliwości, o tworzone przez niego struktury porządkowania rzeczywistości, pomijane dotąd w literaturze przedmiotu. Kategoria wizji fotograficznej nie ogranicza się zatem do ujmowania fotografii jedynie jako narzędzia nowoczesności, które jest wykorzystywane ze względu na swoje ahistoryczne właściwości, takie jak: mechanika zapisu, przekroczenie ograniczeń fizjologicznych oka czy szeroki obieg. Wizja fotograficzna musi być rozpatrywana w nierozzerwalnej sieci wzajemnych zależności kształtujących podmiot i jego miejsce w świecie, a co za tym idzie – jej epistemiczny status zostaje rozwarstwiony w ujęciu historycznym.

WIZJA FOTOGRAFICZNA

Pojęcie wizji fotograficznej pozostaje w ścisłym związku z wrokokocentrycznym dyskursem, który koncentruje się na studiach zachodniej tradycji, uprzywilejowującej zmysł wzroku w epistemologii i metafizyce; przy

⁵ Ze względu na ograniczoną objętość niniejszego artykułu nie przedstawiam dokładniej mechanizmu pracy, kształtowania i oddziaływania praktyki i dyskursu Nowego widzenia. Do najważniejszych kwestii należą: proteza oka (foto-oko), medium percepcji, światło jako pismo, badanie widzenia, problem uczasowienia widzenia, przejście od kontemplacji do przeżycia szoku, praca fotografa/praca alegoryka, status fotografii naukowej w koncepcji Nowego widzenia, które uczyniłam przedmiotem szczegółowej analizy w dysertacji doktorskiej. Patrz: D. Łuczak, „Wizja fotograficzna w kontekście zachodniej tradycji okulocentryzmu. Praktyka i teoria artystów europejskich i amerykańskich w I połowie XX wieku” (praca napisana pod kierunkiem dr. hab. Piotra Juszkiewicza, prof. UAM, w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, maszynopis, 2015; praca jest przygotowywana do druku).

czym jednocześnie sytuuje się w krytycznym dystansie do nich⁶. Mowa tu zatem nie tylko o wielokrotnie dyskredytowanym modernistycznym ujęciu specyfiki medium i „fotograficznego widzenia” czy utożsamieniu obrazu ze spojrzeniem fotografa, które poddawane jest formalnej klasyfikacji między innymi w kanonicznych opracowaniach Helmuta Gernsheima, a w sposób najbardziej systematyczny zostało rozpropagowane przez Johna Szarkowskiego w słynnym tekście opublikowanym w katalogu wydanym po wystawie „Photographer’s Eye”⁷. Kluczowe staje się również zdystansowanie wobec (co nie oznacza odrzucenia) rewizjonistycznych studiów, zasadzających się na analizie skopiecznych reżimów, wikłających fotografię w systemy władzy i ideologii, i dyscyplinujących podmiot, w których „postrzeganie fotograficzne” ujmowane jest jako jednoznacznie opresyjne i władcze⁸. Alternatywnie proponują przyglądanie się doświadczeniu wizualnemu, oczywiście podatnemu na manipulację oraz podporządkowanemu symbolicznej władzy, ale – co kluczowe – przybierającemu różnorakie formy i skrywającemu całe spektrum możliwości dopominających się o uwagę.

Polskie słowo „wizja” – podobnie jak *vision* występujące w języku angielskim, francuskim i niemieckim – ma swe źródło w łacińskim *visio*, oznaczającym zarówno wzrok, widzenie, zjawisko, wyobrażenie, obiekt widziany, jak i idee. W obcojęzycznej literaturze *vision* zostaje sprowadzone najczęściej do podstawowego znaczenia: widzenie, wzrok. Wizja oznacza jednak również akt widzenia lub kontemplowania czegoś, co nie jest faktycznie prezentowane oku. Wizja może być zatem widokiem obecnym w umyśle podczas snu lub w anormalnym stanie, obiektem mentalnej kontemplacji o wysoce wyobraźniowym schemacie⁹. Źródłem wizji może być zarówno obraz zewnętrzny, jak i ciało, umysł podmiotu. Wizja może pojawiać się w wyniku interakcji obrazu zewnętrznego i podmiotu. Jeżeli wizja fotograficzna staje się przedmiotem niniejszych rozważań, to uwzględniają one zarówno badanie samego obrazu,

⁶ Samo pojęcie wzrokocentryzmu zostało spopularyzowane przede wszystkim przez Martina Jaya w kanonicznej książce *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley, Los Angeles, London 1994).

⁷ H. Gernsheim, *Creative Photography. Aesthetics Trends 1839–1960*, New York 1991, patrz zwłaszcza s. 17; J. Szarkowski, *Photographer’s Eye* (Introduction), w: *Photographer’s Eye*, katalog wystawy, Museum of Modern Art, New York 1966.

⁸ Patrz: Jay, *Downcast Eyes; Vision and Textuality*, red. S. Melville, B. Readings, London 1995.

⁹ Patrz: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych Władysława Kopalinskiego*, hasło: *wizja* [online], <<http://www.sloownik-online.pl/kopalinski/85FA4ED601CE4FFC412565B30055AAA0.php>> [dostęp: 23 listopada 2014]; *The Oxford English Dictionary*, red. J.A. Simpson, E.S.C. Weiner, vol. 19, Oxford 1989, hasło: *vision*.

uwarunkowań kulturowych kształtujących jego percepcję (zarówno wyobrażenia, jak i materialnego nośnika), akt percepcji oraz podmiot percypujący. Przy czym interpretacja aktu percepcji, który jednoczy fenomen obrazowy i podmiot, nieodzownie obejmuje zarówno widzialność obrazu – konstrukcję odnoszącą się do szerokiej, nie tylko artystycznej, wizualnej tradycji obrazowania, wraz z obecnymi w niej konwencjami, motywami, symbolami etc., jak i wizualność obrazu – w sposób nieunikniony wymykającą się tekstualnemu ujęciu, kształtującą to, co swoiste dla fenomenu obrazowego¹⁰. Mowa tu zatem o koniecznym uwzględnieniu specyfiki wytworów wizualnych, ich historii i form, które pozwoli zapobiec obecnemu w rewizjonistycznej krytyce fotografii „lingwistycznemu przecięciu tego, co obrazowe”¹¹, a przynajmniej o próbie uniknięcia owego przecięcia. W centrum badań wizji fotograficznej zawsze znajduje się obraz, akt percepcji i podmiot. Wizja fotograficzna staje się medium percepcji w momencie spotkania podmiotu z obrazem. Widz nie jest bierny, podporządkowany dyktatowi spojrzenia konstruowanego w obrazie. Nie pozostaje jedynie od-biorcą, ale podmiotem aktywnie przystępującym do aktu percepcji wraz z całym swoim cielesnym i intelektualnym bagażem. Akt percepcji jest zatem wchodzeniem w interakcję z obrazem, a nie sytuacją ograniczoną do stawania wobec obrazu. Nie oznacza to, że obraz nie bywa opresyjny, nachalny, jednoznaczny i że obrazy nie krępują wolności spektatora, nie ubezwłasnowolniają go swoimi wizualnymi siłami.

¹⁰ Przywołane tu rozróżnienie na wizualność i widzialność omawiam w nawiązaniu do propozycji G. Didi-Hubermana i jego alternatywnego projektu historii sztuki. Zgodnie z wykładnią francuskiego badacza, wizualność – w przeciwieństwie do widzialności – nie daje się sprowadzić do słowa, do ikonograficznego odczytania. Wizualność skłania do takiego badania obrazu, które „j e s z c z e nie zakłada *figura figuranta*, to jest figury ustanowionej jako przedmiot przedstawienia, lecz jedynie *figura figurans*, czyli proces, drogę, barwę i objętość – otwarte pytanie o to, co może s t a ć s i ę w i d z i a l n e...”. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 17, 25–26; patrz też: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 73–80 i 98.

¹¹ H. Bredekamp, *Urojenia*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, pod red. M. Bryła, P. Juskiewiczza, P. Piotrowskiego, W. Suchockiego, Poznań 2009, s. 965–972, cyt. s. 970. W tym miejscu nawiązuję do projektu *Bildwissenschaft* Horsta Bredekampa, krytycznego wobec semiotycznie ukierunkowanych studiów nad kulturą wizualną i postulującego prowadzenie badań nad mediami obrazowymi przy użyciu zasadniczego narzędzia wypracowanego przez historię sztuki, jakim jest opis i analiza formy oraz jej zakorzenienie w historycznej wiedzy o obrazie. Na temat projektu Bredekampa, jego miejsca w dyskusji dotyczącej zadań historii sztuki i studiów nad kulturą wizualną, a także korespondencji ze zwrotem obrazowym (*pictorial turn*) W.J.T. Mitchella patrz: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 663–686.

W szerszej perspektywie badawczej historii sztuki i kultury wizualnej przedstawiony powyżej postulat wybrzmiewa w antropologii obrazu Hansa Beltinga. Zgodnie z tezą badacza pojęcie obrazu oznacza bowiem zarówno obrazy zewnętrzne, jak i obrazy wewnętrzne – endogeniczne, czyli „obrazy należące do naszego ciała”¹². A zatem obraz staje się tu czymś więcej niż tylko tym, „co widziane”. Belting obraz rozumie jako „wynik symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym”¹³. Jak słusznie podkreśla niemiecki historyk sztuki, to akt percepcji ugruntowuje przedstawienie, a fenomen obrazu realizowany jest w potrójnym ruchu zachodzącym pomiędzy „obrazem – medium – widzem”. Następstwem Beltingowskiej propozycji staje się ukierunkowanie analizy na „znaczenia, które obrazy zyskują i posiadają w procesie naszej percepcji”, oraz na techniki (media) wytwarzania kulturowych uwarunkowań doświadczenia (percepcji) świata¹⁴. Najistotniejsze pozostaje dla mnie dopominanie się o ucieleśniony podmiot, który musi wybrzmieć w namyśle nad statusem i miejscem fotografii we wzrokocentrycznym porządku. Wszak szansą wyjścia z impasu hegemonii wzroku staje się nie tylko jej krytyka, obnażenie narzędzi i mechanizmów jej wzmacniania, ale także jej analityczne rozwarstwienie, skomplikowanie wewnętrznych modeli i próba ich podważenia czy – w skrajnych propozycjach – zanegowania¹⁵. W tym sensie wizja fotograficzna ujmowana jako kategoria badawcza sytuuje się w krytycznym dystansie do pojęcia wzrokocentryzmu, definiowanego jako kategoria nie tylko stawiająca pewną diagnozę, ale jednocześnie mająca wymiar krytycznego narzędzia. Wizja fotograficzna stawia niejako opór homogenicznemu charakterowi wzrokocentryzmu.

NOWE WIDZENIE

Epistemologiczny model wizji fotograficznej, który stał u podstaw wystawy „Film und Foto”, spajającej – jak już sygnalizowałam – praktyki fotograficzne

¹² H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tłum. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, s. 1019–1044, cyt. s. 1020.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Belting, *Obraz i jego media*, s. 1023.

¹⁵ Zgodnie z przedstawioną przeze mnie tezą w przywoływanej już pracy doktorskiej pt. „Wizja fotograficzna w kontekście zachodniej tradycji okulocentryzmu...”, tak pomyślane skomplikowanie statusu fotografii w tradycji wzrokocentryzmu musi stać się przedmiotem analizy chociażby w przypadku Nowego widzenia czy amerykańskiego formalizmu. Z kolei o wyraźnym odrzuceniu wzrokocentrycznych paradygmatów możemy mówić w odniesieniu do awangardowego fotodynamizmu i fotograficznej praktyki surrealistów.

zróznicowane ze względu na estetykę oraz pełnione funkcje, wyrastał w sposób bezpośredni z dyskursu Nowego widzenia. Teoretyczny i praktyczny fundament tego nurtu budowany był w Republice Weimarskiej, przede wszystkim przez takie publikacje, jak *Malerei, Fotografie, Film* (1925) László Moholy-Nagya, *foto-auge* (1929), ze wstępem Franza Roha i Tschicholda, czy *Es kommt der Neue Fotografer!* (1929) Wernera Gräffa oraz szereg artykułów redagowanych przez artystów i krytyków. U podstaw wykładanych założeń leżała idea modernistycznej eksploatacji medium światłoczułego, ale również wykorzystanie jego właściwości w budowaniu społecznej świadomości, a w efekcie – modernizacja społeczeństwa. W tym celu fotografia musiała zerwać ze znanymi wcześniej konwencjami obrazowania, narodzić się od nowa, by ukazać nowoczesny świat. Fotografia miała „oświecać” społeczeństwo, za pomocą światła fundować poznanie rzeczywistości, a także stać się nowym, optycznym pismem, które w całości zdominuje poznanie. Wreszcie, wizja fotograficzna w ujęciu przedstawicieli Nowego widzenia wpisuje się w modernistyczny porządek ukazujący – zgodnie z wykładnią Rosalind Krauss: „formalne warunki możliwości widzenia samego w sobie, widoczne, ale niewidziane”¹⁶.

Znaczenie przewrotu, który wpisany był w szeroko ramowany projekt Nowego widzenia, wybrzmiewa dopiero wtedy, gdy usytuujemy go w świetle znacznie szerszego, Nietzscheańskiego zwrotu. Jak pisze Łukasz Kiepuszewski, autor książki *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne*, recepcja pism filozofa „miała charakter istotnego zdarzenia kulturowo-historycznego, które rozwijało się w polu kluczowych napięć nowoczesności”¹⁷. Od około 1900 roku ślady myśli filozofa pojawiają się w praktyce artystycznej, m.in. futurystów, dadaistów czy surrealistów, ale recepcja ta ma charakter wybiórczy¹⁸. Wpływ nietzscheańskiego zwrotu był fundamentalny dla awangardy oraz Nowego widzenia i staje się zauważalny wtedy, gdy stawiamy pytanie o przewartościowanie rozważań nad procesem poznania obiektywnego świata zewnętrznego przez ustanowiony wcześniej podmiot. To właśnie u autora *Zmierzchu bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, a potem w pismach Stéphane’a Mallarmé, Charlesa Sandersa Peirce’a i późniejszych pracach Ludwiga Wittgensteina, namysł ten wyparty zostaje przez problematyzowanie sposobów konstruowania podmiotu przez „język i inne systemy społecznych znaczeń i wartości”¹⁹.

¹⁶ R. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994, s. 217.

¹⁷ Ł. Kiepuszewski, *Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne*, Poznań 2013, s. 34.

¹⁸ Ibidem, s. 32.

¹⁹ J. Cray, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremby, I. Kurz, Warszawa 2009, s. 65.

Przypomnijmy, iż w przywołanej książce z roku 1888 Nietzsche oznajmia kres metafizyki świata zachodniego. Młot wymierza w model uprzywilejowujący „ponadmysłowy porządek ideałów i wartości”²⁰. Zmrokiem ogarnia światło, które w zachodniej metafizyce jest metaforą źródłowego Bytu najwyższego²¹; a filozofów porównuje do odbiorców stojących przed obrazem malarskim²². W kontekście ujmowania widzenia fundującego poznanie jako gry pomiędzy obecnością/nieobecnością i skrywaniem/odkrywaniem, Nietzsche postrzega obrazy wizualne poprzez pryzmat intencji uobecnienia. Historia malarstwa staje się historią odkryć, a malarstwo nauką wpisującą się w paradygmat ludzkiej wiedzy poddanej inspekcji²³. W dziełach niemieckiego filozofa pytanie o pozycję widzenia w metafizyce zostaje wyparte przez samo przemysłenie widzenia, które ma status historyczny. Mowa tu zarówno o historii widzenia, jak i historii czynienia widocznym, o widzeniu wymagającym nauki i praktyki²⁴.

Zarówno zredefiniowanie metaforycznego statusu światła, jak i krok w kierunku przemysłenia konstytutywnej mocy obrazów w historycznie pojmowanym doświadczeniu widzenia wyznacza fundament praktyki i teorii Nowego widzenia. Moholy-Nagy pisze: „Światło jest pigmentem”²⁵, zrywając tym samym z dziewiętnastowiecznym paradygmatem fotografii jako obrazu stworzonego przez samą Naturę i światło, bez udziału ręki artysty; którego (obrazu) ontologia spaja myślenie magiczne i naukowe. Światło jako fundament fotografii w Nowym widzeniu zostaje pozbawione magicznego i metafizycznego wymiaru. Konstruktywistyczne podwaliny fotograficznej twórczości wykładowcy Bauhausu zasadzają się na przezwycięzeniu „transcendentnego spirytualizmu” na rzecz konstruowania i dozorowania maszyny²⁶. W praktyce

²⁰ F Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, tłum. i oprac. P. Pieniążek, Kraków 2004, s. 22–23.

²¹ Ibidem; a także: P. Pieniążek, *Dekadencja, pozory, Dionizos*, ibidem, zwłaszcza s. 97.

²² G. Schapiro, *In the Shadows of Philosophy. Nietzsche and the Question of Vision*, w: *Modernity and the Hegemony of Vision*, red. D.M. Levin, Berkeley, Los Angeles, London 1993, s. 130.

²³ Ibidem, s. 130, 134.

²⁴ Ibidem, s. 128–129.

²⁵ L. Moholy-Nagy, *From Pigment to Light* [1936], w: *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, red. V. Goldberg, New York 1981, s. 339–348; patrz też: idem, *Vision in Motion* [1947], Chicago 1961, s. 188.

²⁶ L. Moholy-Nagy, *Konstruktywizm i proletariat* [1922], „Obscura” 1985, 31–32(1–2), s. 23–24. Punktem odniesienia dla analizy optycznych kompozycji Moholy-Nagya pozostają między innymi eksperymenty Newtona (patrz: L. Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, London 1967 s. 20). E.M. Hight zauważa jednak, że zainteresowanie światłem – choć zakorzenione jest raczej w nauce niż w literaturze okultystycznej – zasadza się na

węgierski artysta podejmuje eksperymenty z fotogramami, których techniczne podłoże pozostaje w ścisłym związku z jedną z najwcześniejszych i najbardziej esencjonalnych form obrazu fotograficznego, jaką były fotogeniczne rysunki Williama Foxa Talbota. W obu przypadkach zapis powstaje za sprawą światła działającego na materiał światłoczuły, na którym znajdują się przedmioty, różnica dotyczy jednak ontologii obrazu fotograficznego. Wynalazca fotografii wybiera koronki i rośliny, uzyskując „faksymile” rzeczywistości za sprawą działania „ołówka natury”²⁷. Talbot pisze: „to nie artysta tworzy obraz, ale obraz tworzy się sam”²⁸. Tymczasem Moholy-Nagy najczęściej wykorzystuje obiekty w charakterze przesłon. W efekcie tworzone są obrazy kształtowane światłem i cieniem, budujące relacje przestrzenne, wyabstrahowane z rzeczywistości i zatracające często jakąkolwiek możliwość referencji na zewnątrz. Samoistnie tworzące się obrazy Natury – jak opisywał swoje eksperymenty Talbot – zostają zastąpione działaniem człowieka²⁹. W konsekwencji obraz zapisany światłem nie jest już magiczną emanacją samej Natury, ale staje się pismem determinowanym działaniem podmiotu. Moholy-Nagy nazywa fotogramy „światłym pismem”³⁰, uznając tę praktykę za fundament teoretyczny dla procesu fotografowania – pracy z aparatem. To znaczące przesunięcie w stosunku do dziewiętnastowiecznych paradygmatów obrazuje praca artysty opublikowana na okładce „Foto-Qualität” w roku 1931 (il. 1). Widzimy na niej fotomontaż zbudowany z fotogramowego wizerunku dłoni, na którą nałożone zostaje zdjęcie aparatu. Fotogram pojawia się tu obok aparatu, znosząc potencjalną różnicę pomiędzy dwoma praktykami fotograficznego obrazowania. Ręka (skryby) zastępuje oko. Reasumując, kluczowe staje się tu przejście od dyskursywnej transparencji obrazu niestworzonego ręką ludzką do koncepcji obrazu jako narzędzia świadomego kształtowania percepcji, a w konsekwencji – procesu poznania i ostatecznie podmiotu. Dzieje się to za sprawą wizji „protetycznego boga”, którym staje się człowiek wyposażony w instrumenty zwiększające jego pojmowanie świata.

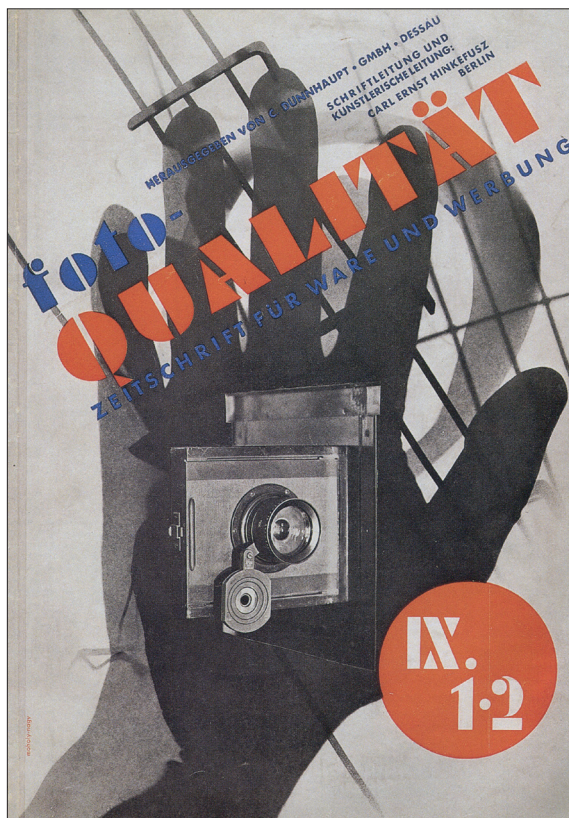
repcji tekstów o charakterze popularnym. Tezę tę potwierdza charakter uwag Moholy-Nagya, który przywołuje jedynie nazwisko Newtona. E.M. Hight, *Picturing modernism: Moholy-Nagy and photography in Weimar Germany*, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, s. 72–74, 182–186.

²⁷ Talbot pisze wprost o „faksymile” rzeczywistości. Patrz: W.H.F. Talbot, *Some account of the art of photogenic drawing* [1839], w: *Photography in Print...*, s. 36–48, zwłaszcza s. 39.

²⁸ W.F. Talbot, za: S. McQuire, *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, London, Thousand Oaks, New Dehli 1998, s. 34.

²⁹ Ibidem.

³⁰ L. Moholy-Nagy, *Fotografia w reklamie* [1927], [brak tłumacza], „Obscura” 1985, 31–32(1–2), s. 42; idem, *Photography is a Creation with Light* [1928], w: K. Passuth, *Moholy-Nagy*, London 1987, s. 303.



1. László Moholy-Nagy, okładka czasopisma „Foto-Qualität” 1931

Zasygnalizowana powyżej zmiana dokonuje się wraz z uświadomieniem konstytutywnej mocy fotografii dla doświadczenia widzenia. Istotny pozostaje fakt, iż moment, w którym zorganizowana została wystawa „Film und Foto”, opisywany był we współczesnym dyskursie jako kulminacyjny i niosący znaczące zmiany, porównywalne z samym pojawieniem się fotografii. Myśl ta zostaje wyrażona wprost między innymi w tekście Franza Roha zamieszczonym w publikacji *foto-auge*, towarzyszącej wystawie w Stuttgarcie³¹. Diag-

³¹ F. Roh, *Mechanism and expression*, w: *foto-auge*, red. F. Roh, J. Tschichold, Stuttgart 1929, s. 14. Należy podkreślić, że wystawie towarzyszył również katalog *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds: Film und Foto* (Stuttgart 1929), który zawierał teksty organizatorów, listę pokazywanych prac oraz reprodukcje prac Edwarda Westona, El Lisickiego, Aleksandra Rodcenki i Maxa Burchartza. Publikacja ta spotkała się jednak ze znacznie mniejszą recepcją, a miano publikacji reprezentatywnej dla wystawy należało do *foto-auge*.

nozę tę precyzyjniej ujmował natomiast Wolfgang Born – niemiecki historyk fotografii – wiążąc fotografię modernistyczną z wyjątkowym momentem zachodniej „historii widzenia”³². Moholy-Nagy istotę szerzej deklarowanego zwrotu opisywał, podkreślając różnicę pomiędzy dziewiętnastowiecznym odtwarzaniem i kopiowaniem natury a współczesną „produkcją” obrazów wchodzących w nowe relacje z obserwatorem. Przejście to oznacza przekształcanie narzędzi reprodukcji w narzędzia produkcji, czego konsekwencją jest zmiana całego systemu reprezentacji³³. Celem zaś – objaśniał Moholy-Nagy – pozostaje „rozumienie widzenia”³⁴ na drodze rozwoju technicznych możliwości, „prawie fizjologicznego przekształcenia naszych oczu”³⁵.

W tym miejscu ujawnia się znaczące pęknięcie w linearnej historii wizji fotograficznej. Dziewiętnastowieczne mechaniczne oko aparatu jest usytuowane na zewnątrz obserwatora, a wizja fotograficzna jawi się przed okiem spektatora w swej niepodważalnej autonomii. W Nowym widzeniu kluczowe staje się pojawienie „foto-oka”, wmontowanego niejako w figurę fotografa, wyposażonego w aparat (oraz inne techniczne narzędzia), jak i będącego rodzajem przesłony, protezy widzenia dla odbiorcy zdjęć, którego doświadczenie percepcyjne poddawane jest przekształceniom³⁶. Tym samym mowa tu jest zarówno o „produkowaniu” widzenia, jak i poddawaniu się określonej wizji, obecnych zarówno w dyskursie, jak i fotograficznych reprezentacjach. To dwukierunkowe ujmowanie samego widzenia raz jeszcze pozwala osadzić Nowe widzenie na podwalinach nietzscheańskich. Wszak – jak zauważa Martin Jay – w Nietzscheańskim ujęciu wzrok „miał charakter tyleż projekcyjny, co receptywny i w równym stopniu aktywny, co pasywny”³⁷.

Reprezentatywnym przykładem dla takiego rozumienia widzenia foto-oka w dyskursie Nowego widzenia pozostaje fotomontaż Umbo (Otto Umbehra) *Ścigający reporter* (1926, il. 2), promujący film *Berlin. Symfonia wielkiego miasta* (1927). Artysta przedstawia hybrydę człowieka (portret dziennikarza

³² W. Born, *Photographic Weltanschauung* [1929], w: *Photography in Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, tłum. J. Agee, red. i wprowadzenie Ch. Phillips, New York 1989, s. 155–159.

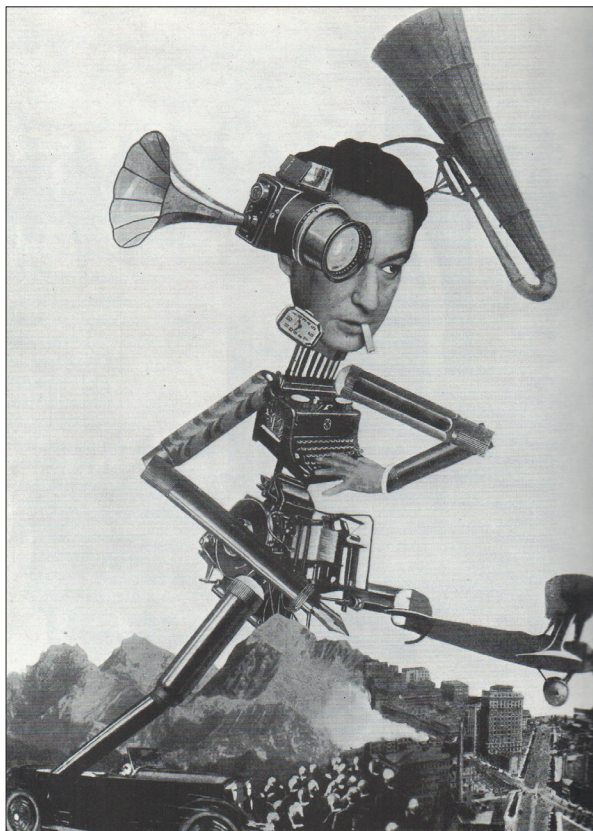
³³ Patrz: L. Kaplan, *Lászlo Moholy-Nagy: Biographical Writings*, Durham & London 1995, s. 32.

³⁴ L. Moholy-Nagy, *Czym była, a czym powinna być fotografia* [1929], „Obscura” 1985, 31–32(1–2), s. 44.

³⁵ L. Moholy-Nagy, *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia* [1937], ibidem, s. 52.

³⁶ Na temat momentu pojawienia się figury foto-oka oraz jego szerszego funkcjonowania piszę w dysertacji doktorskiej, w rozdziale pt. „Wizja oka uzbrojonego. Foto-oko”.

³⁷ Jay, *Downcast Eyes*.



2. Umbo (Otto Umbehr), *Ścigający reporter*, fotomontaż, 1926

Egona Erwina Kischą) i maszyny, dominującą zarówno nad naturalnym krajobrazem, jak i widokiem miasta (Berlina), w stronę którego kieruje się, dominując tym samym zarówno nad Naturą, jak i kulturą. Owo zapanowanie nad światem staje się możliwe dzięki ekstremalnemu poszerzeniu możliwości zmysłów: prawe oko zostaje zastąpione przez aparat, a przedłużeniem uszu stają się głośniki gramofonu. Oko aparatu nie zastępuje narządu ludzkiego wzroku, pojawia się tuż obok drugiego, otwartego oka, które wymierzone jest w punkt poza polem obrazowym, podobnie jak obiektyw aparatu. Przy czym patrzenie (oka i aparatu) wydarza się synchronicznie do pisania na maszynie, niewymagającego zaangażowania wzroku i pojawiającego się również równoległe do wiecznego pióra zastępującego lewą dłoń, wymierzonego niczym oszczep w miejski krajobraz. Widzenie i pisanie, zachodzące jednocześnie, sprowadzone tu zostają do wspólnego mianownika. Symultaniczność wszystkich czynności wydaje się zachodzić w szybkim tempie, w rytm przesuwają-

cych się wskazówek zegara odmierzającego puls na szyi nowego człowieka. W dynamicznym ruchu napędzanym motorem samochodu i samolotu dokonuje się wielozmysłowa percepcja. Praca Umbo ukazuje nowego człowieka nie tylko jako figurę związaną z poszerzoną, technologiczną percepcją. Odbiór zewnętrznych bodźców splata się tutaj z przetwarzaniem postrzeganych informacji, ich filtrowaniem przez technologiczne narzędzia. Równolegle zachodzące czynności patrzenia i pisania oznaczają ogląd rzeczywistości i jego opis, rozpowszechniany przez maszynę drukarską. Ta ostatnia znajduje się w miejscu miednicy postaci i wizualnie konstytuuje najbardziej stabilny element figury, podstawę dla skonstruowanego *homo prostheticusa* z jednej strony³⁸, z drugiej zaś – stanowi wierzchołek górujący nad krajobrazem roztaczającym się w dolnej części pola obrazowego.

Foto-oko sytuuje się zatem w logice protezy, zgodnie z którą na pierwszy plan wysuwa się dynamiczna relacja pomiędzy ciałem i technologią, przeobrażająca sam podmiot i jego status epistemologiczny. Jak pisze Elizabeth Grosz,

Protezy mogą być jednak postrzegane nie tylko jako potwierdzenie nadanych możliwości lub jako substytut brakujących czy uszkodzonych organów, lecz również jako otwarcie ciała na działania wcześniej niemożliwe, jako **katalizator** [podkreśl. – D.Ł.] nowych cielesnych zachowań, jakości i umiejętności³⁹.

Mowa tu o rozumieniu protezy jako czynnika aktualizującym „wirtualne siły, których naturalnie ciało samo nie mogłoby osiągnąć i zrealizować; mogą wywołać wzajemną metamorfozę, przekształcając zarówno uzupełniane ciała, jak i uzupełniający je przedmiot”⁴⁰. Wyróżnione przez Grosz rozumienie protezy jako katalizatora pozwala na dookreślenie funkcji foto-oka. W konsekwencji technologiczne uposażenie człowieka nie tylko doskonalili jego narządy motoryczne i sensoryczne, ale staje się jednym ze źródeł istotnych zmian w porządku świata. W tekście z roku 1930 *Kultura jako źródła cierpienia* Zigmunt Freud stwierdzał, iż współczesne mu zacieranie granic pomiędzy naturalnymi organami i sztucznymi technologicznymi protezami doprowadza do zdobycia przez człowieka wszechmocy i wszechwiedzy, niegdyś nieosiągalnej dla ludzi, zabronionej i przypisywanej bogom⁴¹. Innymi słowy, człowiek sta-

³⁸ O figurze *protheticusa* jako jednej z najważniejszych dla interpretacji dadaistycznych fotomontaży pisze Matthew Biro. Patrz: M. Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, Minneapolis 2009.

³⁹ E. Grosz, *Protetyczne przedmioty*, tłum. M. Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. I. Kurz, P. Kwiatkowskiej, Ł. Zaremby, Warszawa 2012, s. 416–423, cyt. s. 418.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, w: idem, *Pisma społeczne*, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 165–227, zwłaszcza s. 185–186.

je się protetycznym bogiem, a w konsekwencji – źródłem poznania. Obfitość industrialnej technologii w sposób nierozzerwalny splata się z zapowiadanyymi zmianami społecznymi, w których – jak pisał Benjamin – mowa „bogów” reprezentowana jest w ludzkim języku⁴².

Moc protetycznego boga, przypisana człowiekowi i jednocześnie będąca źródłem jego przemian, ujawnia się chociażby w odrzuceniu jednego, uprzywilejowanego punktu oglądu świata. Chodzi tu przede wszystkim o przejście od kartezjańskiego perspektywizmu, w którym Bóg i „najjaśniejsze światło” uprawomocniają poznanie rozumowe podmiotu, do nietzscheańskiej eliminacji nadrzędnego „boskiego oka” i homogenicznej wizji świata. W praktyce oznacza to odejście od *construzione legittima*, które jest realizowane w praktyce przedstawicieli Nowego widzenia dwukierunkowo: w eksperymentach z materiałem światłoczułym – fotogramach, zdjęciach powstałych w wyniku multiekspozycji, a także innych rozwiązaniach doprowadzających do całkowitej lub częściowej deformacji przedstawienia, oraz – w najczęściej stosowanej praktyce – poprzez kadraż. Wśród nich wyróżnić można następujące rozwiązania: ujęcia z ptasiej i żabiej perspektywy, a także ujęcia z góry, w których sposób ramowania eliminuje iluzję głębi, a kompozycja koncentruje uwagę widza na wewnątrzobrazowych relacjach, zachodzących na poziomie dwuwymiarowej płaszczyzny. Przykładem tak wykonanych zdjęć pozostają prace Gräffa, Moholy-Nagya czy Umbo. W tym samym czasie Rodczenko pisze o konieczności odrzucenia autorytetu perspektywy zdjęć wykonywanych z wysokości „pępka”, reprezentujących „zamknięty i wieczny” obraz, widziany przez „jedną dziurkę od klucza”⁴³. Nie wykonywanie „syntetycznych portretów”, które cechuje atemporalność i zamknięcie, lecz uzyskiwanie masy „migawkowych zdjęć, robionych w różnym czasie i w różnych okolicznościach” jest celem fotografa⁴⁴. Alternatywne w stosunku do perspektywy centralnej ujęcia kształtowane za pomocą aparatu fotograficznego zostają utożsamione z nowoczesnym doświadczaniem świata i jego percepcją, a ich źródłem pozostaje podmiot – obserwator i uczestnik nowoczesnego życia. Przy czym doświadczenie to jest fragmentaryczne i dynamiczne, determinowane zmieniającym się punktem widzenia. Podobnie jak w *Jutrzence* Nietzschego widzenie zawsze zachodzi z określonej perspektywy. Istotą staje się – podkreślane już

⁴² S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1989, s. 256.

⁴³ A. Rodczenko, *Drogi współczesnej fotografii*, list do Kusznera z 13 sierpnia 1928 roku, „Obscura” 1986, 68(8), s. 30–31. Artykuł ukazał się w formie listu do Kusznera z 13 sierpnia 1928 roku i został opublikowany na łamach „Nowyj Lef”.

⁴⁴ A. Rodczenko, *Przeciw portretowi syntetycznemu. O zdjęcie monumentalne*, ibidem, s. 10–11.

powyżej – odrzucenie nadrzędnej perspektywy „boskiego oka” i w zamian „rozmnożenie punktów widzenia”⁴⁵. Oznacza to jednocześnie, że – jak pisze Piotr Juszkiewicz w analizie nowoczesnego świata sztuki – „porządek świata nie jest już źródłową zasadą, ale staje się zadaniem podmiotu, to do podmiotu należy zadanie usensownienia świata”⁴⁶. W efekcie wizja fotograficzna nie tylko konstytuuje i umacnia epistemologiczny porządek, w którym poznanie o charakterze uniwersalnym nie jest już możliwe, nieodparcie zasada się bowiem na rozczłonkowaniu poznania, a co za tym idzie – obrazu świata.

ASTRONOMICZNY WYMIAR WIZJI FOTOGRAFICZNEJ

W opublikowanym w roku 1930 tekście pt. *Der Wert der Photographie* Roh pisze: „Mechanizm maszyny jest tylko medium, przez które ludzkie rozumienie świata chce być zrealizowane”⁴⁷. W tym samym roku, we wstępie do katalogu prac Moholy-Nagya, autor wiąże nowe ujęcie rzeczywistości z otwarciem na „astronomiczną perspektywę”, rozszerzającą pozycję wertykalną do pozycji promienistej⁴⁸. Astronomia staje się tutaj metaforą sposobu mapowania i poznawania świata. W takim znaczeniu pojawia się wówczas w szerokim dyskursie, bliskim – mniej lub bardziej – przemianom realizowanym przez Nowe widzenie. Znamienne pozostają słowa Jana Dembowskiego otwierające kanoniczną publikację Stefana Themersona *O potrzebie tworzenia widzeń*:

Na niebie gwiazdzistym widzimy tylko nieprawidłowo rozsiane punkty świecące. A jednak już pierwszy człowiek połączył te punkty, przeprowadzał linie łączące, wyróżnił gwiazdozbiory i dopatrył się w nich podobieństw do najrozmaitszych rzeczy ziemskich. To nie oko narysowało człowiekowi formy lwów, niedźwiedzi, skorpionów i łabędzi. Są to postacie narzucone rzeczywistości⁴⁹.

Tak opisana astronomia staje się zatem dziedziną, w której podmiot wyznacza porządek wszechświata, z całą pewnością zaś determinuje proces poznawczy. Warto w tym miejscu zauważyć, że historyczne wyobrażenia

⁴⁵ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, w: *Odkrywanie modernizmu*, tłum. J. Przeźmiński, pod red. R. Nycza, Kraków 2004, s. 295–230; patrz także: Kiepuszewski, *Niewczesne obrazy*, s. 21.

⁴⁶ P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013, s. 35.

⁴⁷ F. Roh, *The Value of Photography* [1930], w: *Photography in the Modern Era...*, s. 160–163, cyt. s. 161 i 162.

⁴⁸ F. Roh, *László Moholy-Nagy: 60 Fotos*, Berlin 1930, s. 7.

⁴⁹ J. Dembowski, *Zasada postaci*, cyt. ten otwiera książkę Stefana Themersona *O potrzebie tworzenia widzeń* ([1937], tłum. M. Sada, Warszawa 2008, s. 8).

kosmosu oraz ich funkcja stały się jednym z najważniejszych tematów niedokończonego projektu Aby Warburga – *Atlasu obrazów Mnemosyne*, realizowanego do śmierci badacza w roku 1929. Obrazy te wpisywały się w interesujący niemieckiego historyka sztuki kulturowy ruch „pomiędzy religijnym a matematycznym oglądem świata”⁵⁰, a ich wagę w całym założeniu podkreśla chociażby fakt, że pojawiają się one na trzech wprowadzających tablicach A, B, C oraz (między innymi) na trzech pierwszych numerowanych planszach. Jak podkreśla Matthew Rampley, zestawienia te, obejmujące wyobrażenia od antyku do nowoczesności, wyrażały trajektorię „przemiany kosmosu zodiakalnej astrologii w nowoczesne uniwersum spod znaku astronomii [...]”. Warburg podążał tu za powszechnym przekonaniem o przyroście oświeceniowej racjonalności, zgodnie z którym uosobiony, mityczny porządek świata ustępował rządcom abstrakcyjnej myśli logicznej⁵¹. *Atlas obrazów Mnemosyne*, nazwany przez Didi-Hubermana „obiektem awangardowym”, koresponduje z omawianym tutaj zjawiskiem fotograficznym także na poziomie dokonującej się wówczas przemiany epistemologicznej, która poprzez zestawienia obrazów o różnorodnym pochodzeniu temporalnym i przestrzennym zakłada – kluczową również dla Nowego widzenia – „deteritorializację przedmiotów poznania”⁵².

Wizja świata budowana przez Nowe widzenie opiera się na wytworzeniu heterogenicznego układu, na który składają się fragmentaryczne widoki materii rzeczywistości. W Nowym widzeniu owo rozkawałkowanie doprowadza do wytworzenia nowego systemu, opisywanego przeze mnie w dalszej części tekstu poprzez pojęcie konstelacji. Konstelacja opisuje układ tworzony przez konfiguracje lub pozycje poszczególnych elementów względem siebie; ale pozostaje także w ścisłym związku z astronomią jako metaforą mapowa-

⁵⁰ P. Brożyński, *Wstęp do wydania polskiego*, w: A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. M. Warnke (przy współpracy C. Brink), red. wydania polskiego P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Warszawa 2015, s. VII.

⁵¹ M. Rampley, *Archiwa pamięci: „Pasaże” Waltera Benjamina i Atlas „Mnemosyne” Aby’ego Warburga*, tłum. K. Pijarski, „Konteksty” 2011, 293–294[2–3], s. 174.

⁵² G. Didi-Huberman, *Atlas „Mnemosyne” jako montaż*, tłum. T. Swoboda, „Konteksty”, ibidem, s. 145. Przywołanie projektu Warburga w niniejszym kontekście dopomina się również o porównawczą analizę, której ogniskiem stałaby się strategia montażu, wiązana z twórczością awangardową, obecną w pokazywanych na wystawie „Film und Foto” fotomontażach, ale przystająca także do sposobu mapowania świata przez Nowe widzenie. Przy czym uczynienie strategii montażu spoiwem wymienionych praktyk miałoby charakter historycznej koincydencji. Kwestia ta wymaga jednak znacznie szerszego omówienia w osobnym studium. Na temat strategii montażu w odniesieniu do *Atlasu*, patrz: Didi-Huberman, *Atlas „Mnemosyne”...*; Rampley, *Archiwa pamięci*.

nia (wszech)świata, narzucanego przez człowieka. Tak zarysowany model konstelacji dostrzegam w zamyśle kładącym podwaliny pod Nowe widzenie i leżącym u podstaw wystawy „Film und Foto” oraz między innymi w przywoływanych już publikacjach: *Malerei, Fotografie, Film* i *foto-auge*. Zarówno aranżacja ekspozycji, co możemy stwierdzić na podstawie kilku dokumentujących zdjęć i współczesnych komentarzy, jak i układy materiału wizualnego w publikacjach budują swoiste konstelacje. Przypominają – by sparafrazować słowa Benjamina – panoramę niebiańskich ciał, prezentującą charakterystyczną jedność i równocześnie charakter indywidualnych planet (wizji fotograficznych), rozpoznawalnych jedynie poprzez ich funkcję w konstelacji⁵³.

Wystawa „Film und Foto” ukazywała obfitość obrazów pojawiających się w masowej kulturze: ilustrowanych magazynach, reklamach, plakatach, afiszach etc. Owa obfitość wyobrażeń przypomina gwiazdy na niebie, których liczba umyka precyzyjnemu oszacowaniu. Ich obserwacja, zobaczenie – zarówno tych pierwszych, jak i drugich – pozostaje ściśle uzależnione od miejsca i czasu. Co więcej, widzenie, rozpoznanie gwiazd zachodzi jedynie poprzez określenie ich usytuowania w danej konstelacji czy galaktyce, a najbardziej widoczne pozostają gwiazdy emitujące światło o największym natężeniu. Podobne mechanizmy rządzą wizjami fotograficznymi w nowoczesnym świecie. Percepcja rozmaitych obrazów, niezwiązanych ze sobą bezpośrednio, buduje konstelacje dopełniających się, fragmentarycznych wizji. Spoiwem staje się widz, to on niejako „konsteluje” poszczególne obrazy. Jednocześnie pozostaje podatny na oślepiające działanie najjaśniejszych gwiazd – na rozbłysk, którego źródłem są wizje pobudzające przeżycie wstrząsu, momentalne przebudzenie.

Najbardziej znaczącym miejscem na ekspozycji pozostawała największa galeria przygotowana przez Moholy-Nagya (il. 3), otwierająca wystawę, na której znalazły się dagerotypy z kolekcji Ericha Stengera, fotografia naukowa, a także zdjęcia anonimowe. Dokładniejsze wyobrażenia na temat prezentowanego materiału przynosi publikacja *Malerei, Fotografie, Film*. W wydanej w roku 1925 książce artysta zestawia zdjęcia rentgenowskie, astronomiczne, zdjęcia zwierząt ukazanych w konwencji naukowej, ze znalezionymi anonimowymi

⁵³ W. Benjamin, *Nauka o podobieństwie*, tłum. A. Lipszyc, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, wstęp A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 215–220, s. 216. O konstelacji jako modelu wystawy – a szerzej: sposobu „widzenia” obrazów – pisze Filip Lipiński, definiując pojęcie w ścisłym nawiązaniu do wypowiedzi Waltera Benjamina zamieszczonej w *Pasażach*, oraz projektu *Atlasu obrazów Mnemosyne* Aby’ego Warburga. Omówione przez badacza ujęcie ma jednak charakter ahistoryczny, dotyczy korespondencji pomiędzy obrazami, podobieństw pojawiających się w momencie zawieszenia „czasowości” dzieł. Co istotne, kluczowa pozostaje tutaj również rola widza spajającego niejako poszczególne obrazy. Patrz: F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Toruń 2013, s. 179–183.

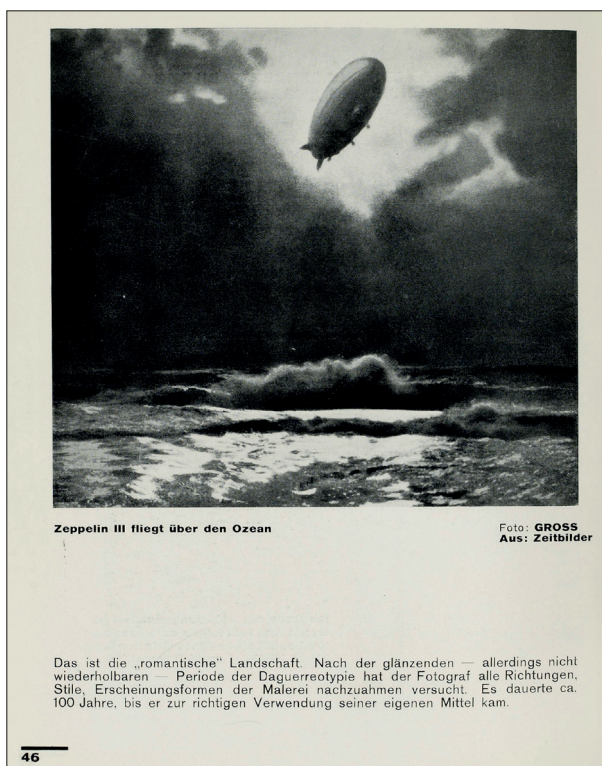


3. Widok instalacji przygotowanej przez László Moholy-Nagya, wystawa „Film und Foto”, Stuttgart 1929, fot. Arthur Ohler

ujęciami ulic, fotogramami, fotomontażami czy wreszcie fotografiami manifestującymi obrazowe konwencje, typowe dla Nowego widzenia, podobnie jak to miało miejsce na wystawie⁵⁴. Znamienne dla przedstawianej w niniejszym tekście interpretacji zdjęcie, otwierające część albumową w przywołanej publikacji Moholy-Nagya, ukazuje sterowiec lecący nad oceanem (podpisane: fot. Gross, źródło: Zeitbilder, il. 4). Ilustracji towarzyszy następujący komentarz: „To jest romantyczny krajobraz. Od wspaniałego – ale niepowtarzalnego – okresu dagerotypii, fotograf próbował imitować każdy trend, styl i formę malarstwa. Minęło sto lat, zanim zaczął wykorzystywać swoje środki poprawnie”⁵⁵. Widok sterowca oznacza zatem symboliczny początek nowego widzenia (świata). Symboliczne znaczenie sterowca dla przebudowywanego porządku epistemologicznego – nie tylko jako wprowadzenie nowej perspektywy przemierzania świata, a co za tym idzie jego pojmowania – pozwala uwypuklić przywołany już *Atlas...* Warburga. Na tablicy C, obok ilustracji zaczerpniętych z *Mysterium Cosmographicum* i *Astronomia nova* Johannesesa Keplera, oraz między innymi rysunku z *Brockhaus' Konversations-Lexikon* z 1905, ukazującym *Orbity*

⁵⁴ Osobną, istotną kwestią pozostaje relacja pomiędzy paradygmatami Nowego widzenia a fotografią naukową, o której piszę w dysertacji doktorskiej.

⁵⁵ Moholy-Nagy, *Painting, Photography...*, s. 48.



4. Ilustracja z publikacji László Moholy-Nagya *Malerei, Fotografie, Film*, wyd. 2, München 1927; zdjęcie: *Cepelin III leci nad oceanem*, fot. Gross, źródło: „Zeitbilder”

planet w ujęciu nowoczesnym, Warburg zamieścił trzy prasowe ilustracje sterowca nazwanego „Graf Zeppelin” (rysunek Hugona Huberta i zdjęcia z „Hamburger Fremdenblatt” oraz „Hamburger Illustrierte” z roku 1929). Rampley komentuje wprowadzenie przedstawień Grafa Zeppelina w kontekście *Atlasu...* jako „symbol nowoczesnego podboju przestrzeni, która przestawszy być domeną mitycznych demonów, zaczęła przestrzegać podatnych na manipulacje i dających się kontrolować praw fizyki”⁵⁶. Można zatem powiedzieć, że w obu publikacjach sterowiec staje się wyrazem nowego pojmowania kosmosu i świata, warunkowanego aktywnością człowieka.

Na kolejnych stronach publikacji Moholy-Nagy przedstawia obrazowe korespondencje w układach: lewa, prawa strona, ewentualnie kilka następujących po sobie stron. Przy czym ciąg podobieństw przerywany jest gwałtow-

⁵⁶ Rampley, *Archiwa pamięci*.

nymi zmianami, ucieleśnionymi w skrajnie odmiennych punktach widzenia. W tym swoistym katalogu, w którym część poświęcona ilustracjom stanowi odrębną całość, poprzedzoną teoretycznym wywodem, obrazy stapiają się w nieustający ciąg, strumień obrazowy, wzbogacony jedynie skromnymi komentarzami – podpisami lub wskazówkami, dotyczącymi możliwych sposobów oglądu (np. z kilku stron). Jednocześnie postępujący według linearnego porządku przegląd albumu w każdym momencie może zostać zatrzymany na pojedynczej pracy. Na pierwszy plan wysuwa się jednak sam zbiór różnorodnych obrazów, odzwierciedlający wizualną świadomość nowoczesnego świata. Odrębność każdego ze zdjęć nieodzownie pozostaje uwikłana w większy układ, w którym poszczególne fotografie wchodzą w mniej lub bardziej określone zależności. Anonimowe fotografie: *Stado żurawi w locie* i *Lot nad Morzem Arktycznym* (il. 5) ujawniają formalne podobieństwo struktury kompozycji i zostają opatrzone komentarzem: „Powtórzenie jako czasowo-przestrzenna organizacja motywu”⁵⁷. W zdjęciu *Paluccy Charlotte Rudolf* i anonimowym *Unieruchomieniu tempa wyścigu* (il. 6) nacisk położony jest na korespondencję wpisanej w oba przedstawienia dynamiki. Charakterystyczne pozostają także inne już zestawienia łączące widoki z góry i dołu, jak: anonimowe zdjęcie (katedra św. Pawła w Londynie) *Ławki kościelne i ludzie sfotografowani przez kopułę* i komin ukazany z żabiej perspektywy przez Rengera-Patzscha (il. 7) czy *Balkony* i *Na piasku Moholy-Nagya*.

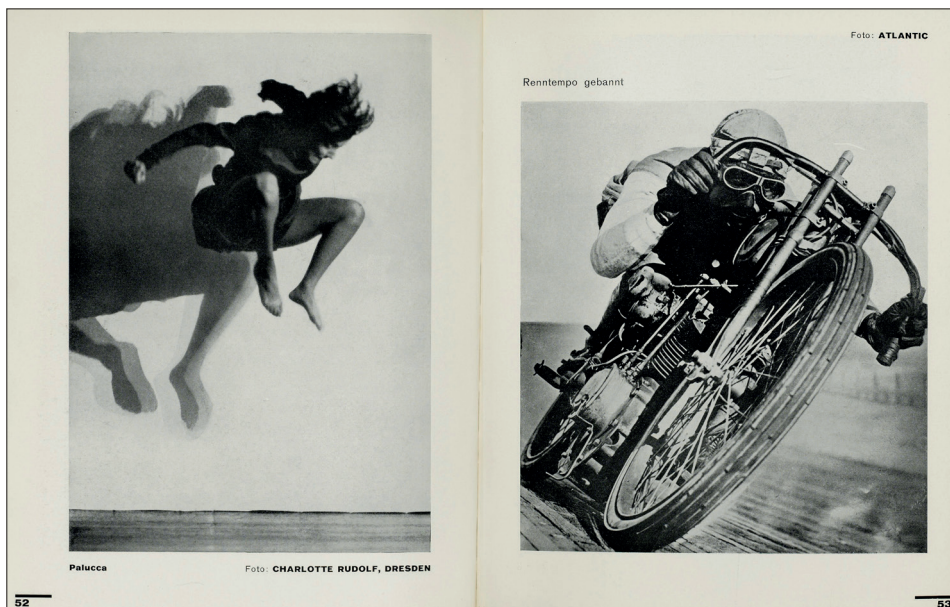
Podobna dynamika międzyobrazowych spotkań wpisana jest w album *fotografie*. W tym przypadku interpretacyjny potencjał zarówno linearnych zestawień, jak i tych odstających od tego porządku, a także poszczególnych obrazów pozostaje tak niezwykle bogaty znaczeniowo, że mogłyby one stać się przedmiotem osobnej, rozległej analizy. Konstytuowany model procesu poznania uwidacznia się między innymi w korelacji czterech następujących po sobie ilustracji: *Łódki* (negatyw) Moholy-Nagya (il. 8), fotomontażu *Nowy raj* S. Franka (il. 9), reporterskiego anonimowego zdjęcia *Spadochrony* (il. 10) oraz *Szklanych kul* Waltera Funkata (1929, il. 11). Podążając za interpretacją obrazów negatywowych w twórczości Nowego widzenia, zaproponowaną przez Witolda Kanickiego, zdjęcie Moholy-Nagya potraktować można jako wyraz antagonizmu wobec dotychczas obowiązujących konwencji realizmu⁵⁸. Następujące po nim przedstawienie *Nowego raj*u ukazuje biblijną scenę, w której Adam i Ewa przekroczyli już próg poznania dobra i zła, i osiągnęli nowy stan świadomości. Spadochroniarze pokazani w locie, jedynie na tle niemal abstrakcyjnego nieba, uzmysławiają nowe punkty oglądu świata, powszechnie dostępne

⁵⁷ Moholy-Nagy, *Painting, Photography...*, s. 50–51.

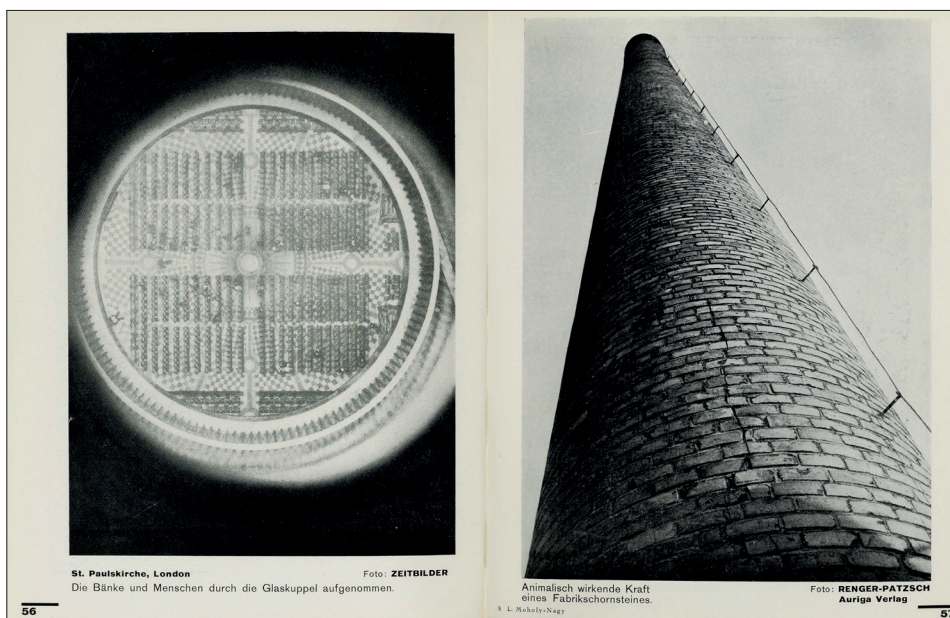
⁵⁸ W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Gdańsk 2016, s. 90–95.



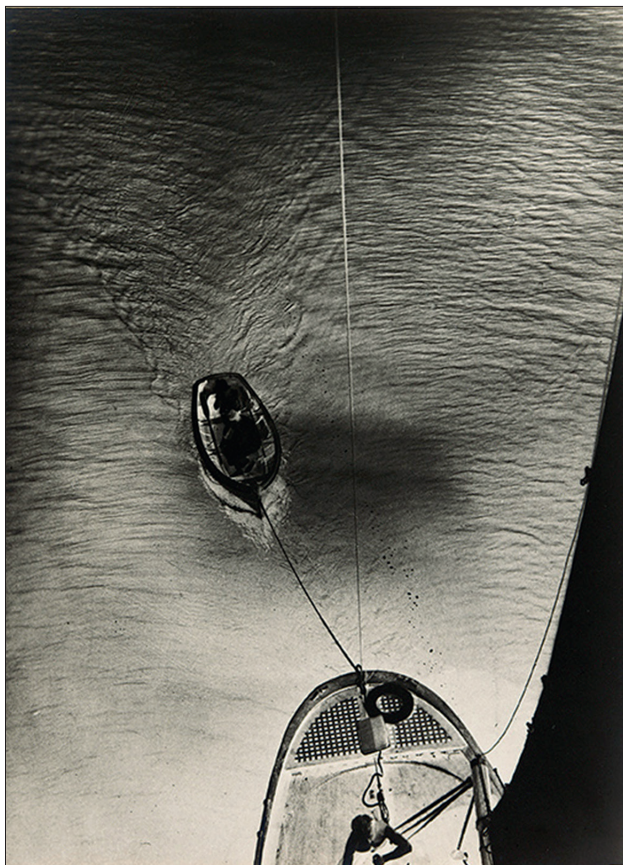
5. Ilustracja z publikacji László Moholy-Nagya *Malerei, Fotografie, Film*, wyd. 2, München 1927; zdjęcie na górze: *Stado żurawi w locie*; zdjęcie na dole: *Lot nad Morzem Arktycznym*



6. Ilustracje z publikacji László Moholy-Nagya *Malerei, Fotografie, Film*, wyd. 2, München 1927; zdjęcie po lewej stronie: *Palucca*, Charlotte Rudolf; zdjęcie po prawej stronie: *Tempo wyścigu*, fot. Atlantic



7. Ilustracje z publikacji László Moholy-Nagya *Malerei, Fotografie, Film*, wyd. 2, München 1927; zdjęcie po lewej stronie: *Katedra św. Pawła, Londyn*, fot. „Zeitbilder”; zdjęcie po prawej stronie: [bez tytułu], (Albert) Renger-Patzsch



8. László Moholy-Nagy, *Łódka*, fotografia (negatyw), 1927, opublikowana na łamach *foto-auge: 76 fotos der zeit*, Franz Roh, Jan Tschichold, Stuttgart 1929



9. S. Frank, *Nowy raj*, ilustracja z *Foto Auge*, fotomontaż opublikowany na łamach *foto-auge: 76 fotos der zeit*, Franz Roh, Jan Tschichold, Stuttgart 1929



10. Autor nieznan, *Spadochrony*, fotografia opublikowana na łamach *foto-auge: 76 fotos der zeit*, Franz Roh, Jan Tschichold, Stuttgart 1929



11. Walter Funkat, *Szklane kule*, 1929, fotografia opublikowana na łamach *foto-auge: 76 fotos der zeit*, Franz Roh, Jan Tschichold, Stuttgart 1929

wówczas od niedawna i jakże bliskie perspektywie rezerwowanej niegdyś wyłącznie dla boskiego oka. W końcu zamknięte w szklanej kuli przedstawienie na fotografii Funkata staje się częścią większego układu szklanych kul, przypominających trójwymiarowy chemiczny model, w którym wszystkie cząsteczki pozostają w permanentnej i wielokierunkowej relacji⁵⁹. Innymi słowy, rzecz można, że następujące po sobie fotografie manifestują drogę prowadzącą od konwencjonalnego realizmu i schematów obrazowania, poprzez nieznaną wcześniej wymiar poznania, wykorzystanie nowego spojrzenia na świat, aż do budowania wizji złożonej z rozmaitych, przenikających się obrazów. Powyższe linearne odczytanie należy uznać jednak za jedno z możliwych, w każdej chwili może ono ulec przemianie, gdy w grę wkroczą inne zamieszczone w *foto-auge* obrazy.

W astrologicznym wyjaśnianiu gwiazdozbiorów konstelacje wywierają wpływ na zachowanie ludzi, a aspekt ten nadal wybrzmiewa i jest wyko-

⁵⁹ Wskazane przeze mnie potencjalne znaczenie zdjęcia Funkata wydaje się o tyle uzasadnione, że trójwymiarowe modele chemicznych związków w tym kręgu artystów stawały się tematem obrazów fotograficznych stosunkowo często i były publikowane w znaczących wydawnictwach. Zdjęcie takie pojawia się chociażby w pośmiertnie wydanej książce Moholy-Nagya *Vision in Motion*. Ilustracji towarzyszy wymowny komentarz autora, mówiący o charakterze przedstawionego związku (etylinie), który jest „miksturą setek różnego rodzaju węglowodorów – każdy z jego własną molekularną budową i określonymi sposobami reakcji, wewnątrz etylinowego silnika” (Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, s. 277).

rzystywany w nowym, astronomicznym wymiarze. Pomimo epistemologicznego przeobrażenia kluczowe pozostaje przekonanie o sile wizji fotograficznych, determinujących ludzką percepcję. Mowa tu jednak nie tylko o działaniu pojedynczych zdjęć, ale potencjale konstelacji determinującej określone reakcje, który został niejako wpisany w aranżację „Film und Foto”. W sali przygotowanej przez Moholy-Nagya fotografie zawieszono zarówno na ścianie, jak i na niezależnych konstrukcjach, tworzących płaszczyzny ekspozycyjne o nieregularnych wymiarach. Największe z nich, przylegające lub ustawione równoległe do ściany widocznej na zdjęciu na wprost, wyznaczają zamknięty obszar. Skumulowanie prac na ograniczonej, specjalnie stworzonej płaszczyźnie pozwala na stworzenie ram dla zbioru, wewnątrz którego dochodzi do międzyobrazowych interakcji. Źródłem tych ostatnich są nie tylko same obrazy, ale także widz przemierzający wzrokiem zaaranżowany układ, dodajmy: układ zasadzający się na odejściu od systematyczności, pozostawiający nieregularne przerwy czy pustą przestrzeń pomiędzy poszczególnymi zdjęciami. Wreszcie układ ten cechuje jednocześnie zespolenie zdjęć – uzyskane dzięki rezygnacji z tradycyjnych ram, i zachowanie pewnej izolacji, poprzez zastosowanie białego *passe-partout*. Funkcja tego ostatniego sprowadza się do potencjalnego przyciągnięcia wzmożonej uwagi widza, wybicia indywidualnych obrazów, ale także do wytwarzania efektu tła i integrowania elementów⁶⁰. W perspektywie oglądu całej przestrzeni te dominujące obrazowe konstelacje rozbijane są przez mniejsze konstrukcje, ustawione prostopadle lub przed licem dominujących plansz, co tworzy obszar dla kolejnych konstelacji – odmiennych układów, wymagających innego porządku percepcji. Rozpostarcie pomiędzy możliwością oglądu danego obrazu a efektem tworzonym przez całość podkreślano w recepcji „Film und Foto”. Wilhelm Lotz pisał o „żywym wrażeniu”, konstytuowanym przez sposób zaaranżowania przestrzeni, o odejściu od konwencji „artystycznych” wystaw, o możliwości ujrzenia wszystkiego „jakby... w jednym albumie”⁶¹. Zgodnie z założoną recepcją wystawy wymagała ona od widza aktywności – poruszania się w przestrzeni, ale także ruchu wpisanego w samą percepcję, rozbijającego doświadczenie kontemplacji i wpisanego w benjaminowską fragmentaryzację nowoczesnej percepcji⁶².

⁶⁰ Taką interpretację stuttgartskiej aranżacji potwierdza również ekspozycja przygotowana przez Moholy-Nagya w Berlinie, gdzie prezentacja ograniczona była do ścian, a *passe-partout* wyznaczało ramy płaszczyzny. Jednocześnie na zdjęciach widoczny jest zamiar rozbicia regularności.

⁶¹ W. Lotz, *Film und Foto*, „Obscura” 1989, 75(5), s. 31–32.

⁶² Patrz: L. Charney, *Przez moment: film a filozofia nowoczesności*, tłum. I. Kurz, w: *Antropologia kultury wizualnej*, s. 489, 491.

Pojęcie konstelacji pojmowane jako model percepcji konstytuowanej przez wizję fotograficzną określa relację pomiędzy kosmosem/światem/rzeczywistością i jego reprezentacją, która uwzględnia aktywność podmiotu. W tym kontekście konstelacja pojawia się obok astrologii i astronomii, w benjaminowskich rozważaniach na temat zdolności mimetycznej. Punktem wyjścia dla niemieckiego filozofa pozostaje konsekwentne rozgraniczenie pomiędzy porządkiem dominującym w przeszłości i teraźniejszości. W tym miejscu mowa o starożytnym odurzeniu kosmosem ujawniającym się na przykład w funkcjonowaniu horoskopu, który wpływał na zachowania zbiorowości i jednostek⁶³. „W tej podatności na naśladowanie przez człowieka, względnie w ludzkiej zdolności mimetycznej, należy upatrywać na razie jedynej instancji, jaka nadawała astrologii charakter doświadczalny”⁶⁴. Doświadczenie zanika jednak wraz z początkiem nowożytności i rozkwitem astronomii, które doprowadziły do podkreślania prymarnej więzi optyki z wszechświatem⁶⁵. Zmiana ta – jak podkreśla Benjamin – dokonywała się w duchu techniki, roszczącej sobie prawa do opanowania przyrody. Odtąd „W technice organizuje się jej [ludzkości – D.Ł.] pewna *fisis*, w której jej kontakt z kosmosem kształtuje się na nowo i inaczej wśród ludów i rodzin”⁶⁶. Przemianę, o jakiej tu mowa, obrazuje chociażby rozpoczęty w roku 1887 fotograficzny projekt „Carte du Ciel” (mapa nieba), mający na celu sporządzanie map nieba⁶⁷. Z różnicy pomiędzy magicznym doświadczeniem związanym z astrologią i optyczną, techniczną racjonalizacją, która nie oznacza obumierania zdolności mimetycznych, a ich przemianą Benjamin wydobywa pojęcie niezmysłowego podobieństwa.

Wyobrażenie „niezmysłowego podobieństwa” odnalezione zostaje w odniesieniu do kategorii „kanonu” języka. W tym miejscu Benjamin nie pojmuje języka jako konwencjonalnego systemu znaków, ale wiąże go z czynnikiem onomatopeicznym. Przy tak przyjętym założeniu mówić możemy o „czytaniu” z gwiazd, najdawniejszym czytaniu tego, co nigdy nie zostało napisane i co ściśle wyrasta z praktyk okultystycznych. Charakter mimetyzmu zmienił się wraz z zamianą czytania w mowę i pismo, za sprawą których połączenia słów i zdań zaczęły stanowić nośnik – medium.

⁶³ Benjamin, *Nauka o podobieństwie*.

⁶⁴ Ibidem, s. 216–217.

⁶⁵ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, tłum. B. Baran, Warszawa 2011, s. 197.

⁶⁶ Ibidem, s. 199.

⁶⁷ Na temat projektu „Carte du Ciel” patrz: K. Wilder, *Photography and Science*, London 2009, s. 31.

Tym samym język stanowiłby najwyższy poziom zachowania mimetycznego i najdoskonalsze archiwum nieznmysłowego podobieństwa: medium, w które bez reszty przeniosły się dawniejsze moce mimetycznego wytwarzania i ujmowania – posuwając się w końcu tak daleko, że zlikwidowały moce magiczne⁶⁸.

Jeżeli zatem przywołamy ponownie status fotografii jako pisma w ujęciu Nowego widzenia i osadzimy go w świetle zasygnalizowanych uwag Benjamina, to wizja fotograficzna jawić się tu będzie jako medium ujmowania i wytwarzania relacji pomiędzy światem i człowiekiem⁶⁹. W tym kontekście znaczące staje się pojawienie zdjęć astronomicznych w najważniejszych dla Nowego widzenia publikacjach: *foto-auge* i *Malerei, Fotografie, Film*. Pięćdziesiąte trzecie zdjęcie w pierwszej z wymienionych pozycji wykonane zostało w obserwatorium Mount Wilson (il. 12). Pozbawione komentarza i szczegółowego opisu oddziałuje ono nie tylko na poziomie swojej pierwotnej funkcji. Istotne wydaje się idiomatyczne dla fotografii astronomicznej geometryczne rzutowanie położenia gwiazd i konstelacji na płaszczyznę, uzyskiwane poprzez techniczną aparaturę. Zapis zasadzający się na ogarnięciu kosmicznej prze-



12. Od lewej: autor nieznany, *Techno-fotograficzne archiwum*; Grete Vester, *Portret dziewczyny*; autor nieznany, *Mount Wilson*; fotografie opublikowane na łamach *foto-auge: 76 fotos der zeit*, Franz Roh, Jan Tschichold, Stuttgart 1929

⁶⁸ W. Benjamin, *O zdolności mimetycznej*, w: idem, *Konstelacje*, s. 221–224, cyt. s. 224.

⁶⁹ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na wielokrotnie przywoływany fragment kanonicznego tekstu Benjamina z roku 1931 – *Mała historia fotografii*. Autor powtarza w nim słowa Moholy-Nagy z roku 1927: „Nie nieznający pisma, lecz fotografii będzie analfabeta przyszłości!”. Moholy-Nagy, *Fotografia w reklamie*, s. 42; W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, pod red. H. Orłowskiego, wstęp J. Kmita, Poznań 1975, s. 44.

strzeni (językiem geometrii i techniki), konstytuowany poprzez niezmysłowe podobieństwo, potraktować można jako symboliczną reprezentację Nowego widzenia, w której wizja fotograficzna strukturyzuje ogląd rzeczywistości.

Sąsiedztwo zdjęcia z Mount Wilson z dwoma poprzedzającymi je ilustracjami: *Techno-fotograficznym archiwum* oraz *Portretem dziewczyny* Grete Vester prowokuje do dostrzeżenia w tym zestawieniu, raz jeszcze, konstelacji rozumianej jako model percepcji. Trzy następujące po sobie obrazy nieuchronnie odnoszą się do siebie. Postrzegane jako trójgłos zderzony w linearnym oglądzie publikacji ukazują: warsztat fotograficzny, portret w konwencjonalnej skali oraz wszechświat. Przedmiotem pierwszej fotografii jest nie tyle obiekt prezentowany w mikrofotografii, ile „fotograficzno-techniczne archiwum”. Szklane puste płytki i te z nieidentyfikowalnymi obiektami budują rozproszoną kompozycję, pozbawioną centrum czy regularnej struktury. W tej swoistej konstelacji płaskie powierzchnie, ograniczone wyraźnymi, czarnymi ramami, tworzą przestrzenne relacje. Nieodparcie pojawia się wrażenie, iż płytki wykorzystywane najprawdopodobniej przez fotografa w ciemni pojawiają się jako autoprezentujące się nośniki. Istotą staje się sama konstelacja rozproszonych widoków i czekających na wypełnienie przez preparaty szklanych płytek. W potrzasku pomiędzy potencjalną konstelacją świata a konstelacją będącą mapą kosmosu pojawia się konwencjonalny portret dziewczynki, który jednocześnie wprowadza ludzki pierwiastek i staje się domniemanym elementem większej fotograficznej konstelacji. W przywołanym tu zestawie – fragmencie większej całości, tworzonej przez album *foto-auge* – zdjęcie naukowe zyskuje podwójne znaczenie. Reprezentuje moc mapowania świata, jego o władnięcie przez fotografię. Ale ujawnia ono również bardziej abstrakcyjne, szersze znaczenie związane ze statusem wizji fotograficznej w Nowym widzeniu. Ten podwójny wydźwięk podpowiada niejako zdjęcie technicznego archiwum, na którym fotograficzne pomoce kontrastują z dalekim od naukowej systematyzacji rozproszeniem.

Astronomia jako punkt odniesienia dla prowadzonych przez artystów eksperymentów światłoczułych pojawia się niczym subtelny przebłysk w wypowiedziach z epoki. W tekście towarzyszącym „Film und Foto” Roh, który wskazuje na realizację ludzkiej koncepcji świata za pomocą technicznego *apparatusa*, rozwija swoją myśl, pisząc:

Ale *ludzki* nie może być rozumiany w znaczeniu filistra, zwyczajnie, lub antropomorficznie: *astronomiczne* rozumienie mikrokosmicznego świata jest być może najbardziej ludzkie ze wszystkich, od kiedy zdolność doświadczenia takiego konceptu jest dana człowiekowi⁷⁰.

⁷⁰ Roh, *The Value of Photography*, s. 163.

W *Malerei, Fotografie, Film* Moholy-Nagy proponuje tworzenie alternatywnych projekcji filmowych, złożonych z różnorodnych planów i wypukłości; dalej zaś postuluje zastąpienie prostokątnych ekranów sferami, na których wyświetlano by jednocześnie kilka filmów⁷¹. Podobny zamysł przedstawia Themerson w przywołanej już publikacji z roku 1937. Jak pisał polski artysta: ekran prostokątny pozostaje obiektywnym układem odniesienia, a w układzie półkolistym układem odniesienia staje się widz⁷².

W przedstawionej przeze mnie interpretacji epistemologicznego zwrotu wizji fotograficznej, który dokonuje się w ramach Nowego widzenia, konstelacja oznacza strukturę sposobu mapowania świata. Model ten obrazuje zarówno rozkawałkowanie świata nowoczesnego, jak i zmianę statusu podmiotu, odtąd aktywnego i spajającego fragmentaryczne widoki świata, bezwarunkowo pozostającego w dynamicznym, ujmowanym temporalnie ruchu percepcyjnym od jednego obrazu do kolejnych. Ścisły związek konstelacji z dziedziną astrologii wzmacnia rolę podmiotu, będącego odtąd źródłem poznania, porządkowania i kształtowania świata, a co za tym idzie – społeczeństwa. Nowe widzenie z całą pewnością wyzyskuje moc fotografii, angażując ją w system wzrokocentryczny. Nie jest to jednak ruch podporządkowania medium, wpisanego w paradygmaty kartezjańskiego perspektywizmu czy teorii *apparatusa*. Nowe widzenie zasadza się na złożonym systemie przebudowywania świata poprzez rewolucjonizowanie samego medium, opierające się na przejściu od astrologicznego do astronomicznego wymiaru wizji fotograficznej.

Dorota Łuczak

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

THE NEW VISION – ASTROLOGICAL AND ASTRONOMICAL ASPECTS OF THE PHOTOGRAPHIC VISION

Summary

The paper focuses on the New Vision – one of the most important developments in the history of the twentieth-century photography, whose ambition was to modernize human perception, hence also society. A project with such an objective, characteristic of the avant-garde, required not only the use of photography as a tool of “ocularcentrism,” to use a term coined by Martin Jay, but also some more solid epistemological

⁷¹ Moholy-Nagy, *Painting, Photography...*, s. 41.

⁷² Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, s. 13.

and ontological foundation. The author analyzes the project of the New Vision, introducing two interpretive contexts, i.e. astrology and astronomy, which are understood as specific paradigms of cognition and knowledge. First, both concepts are located in a more general discourse of the philosophy of history (Nietzsche, Benjamin), and second, they are related to the practice and theory of the New Vision and the idea of developing a new vision of reality, shown at the famous "Film und Foto" exhibition (Stuttgart, 1929). The basis of the present interpretation is methodological reflection on the ideologization of photography in the so-called revisionist studies which favor the critique of the apparatus of power. Instead, the author proposes a concept of photographic vision connecting the picture and the spectator or, in other words, calling for taking into consideration the process of reception. This proposal, close to Hans Belting's anthropology of the image, renounces the idea of the passive spectator, subject to the picture, in favor of the analysis of its perception. In the context of the New Vision, the picture-spectator relationship has been approached in terms of astrology and astronomy.

Keywords:

photographic vision, New Vision, Film und Foto, ocularcentrism, astrology, astronomy