

Marianna Michałowska

Filozofia w edukacji wizualnej: *Błony umysłu* jako ćwiczenie z fotografii

Wprowadzenie – dlaczego Brach-Czaina w programie „Teorii fotografii”?

Od niemal 15 lat prowadzę zajęcia dla studentów fotografii poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego. Warto podkreślić, że stanowią oni specyficzną grupę: to młodzi profesjonalści zajmujący się reklamą, dziennikarstwem czy pracujący na różnych poziomach edukacji. Fotografia na Uniwersytecie Artystycznym prowadzona jest w dwóch trybach: stacjonarnym i niestacjonarnym. Słuchacze kierunku mają wysokie kompetencje techniczne – potrafią świetnie tworzyć obrazy, ale od początku studiów (o czym świadczą ich wypowiedzi) podchodzą do własnej twórczości czysto intuicyjnie, nie zawsze zdając sobie sprawę z kulturowego i społecznego kontekstu swoich prac. Dlatego skierowane do nich zajęcia zostały tak skonstruowane, by uwzględnić szeroki zakres kompetencji wizualnych, pokazać związek wizualności z myśleniem teoretycznym oraz rozwinąć umiejętność budowania przekazu językowego. Te skomplikowane aspekty współczesnego

wizualnego alfabetyzmu można znakomicie przekazać poprzez teksty autorek i autorów „myślących o fotografii”¹ jako części współczesnego doświadczenia kulturowego.

Za programem „Teorii fotografii” stoi zatem założenie, że świadomość fotografii jako nośnika kulturowego znaczenia jest dzisiaj niezbędna do odpowiedzialnego komunikowania artystycznych komunikatów wizualnych. Celem edukacji jest zarówno nauczenie sprawnego tworzenia przekazów wizualnych, jak i rozwijanie umiejętności uzasadniania środków artystycznych wykorzystywanych w procesie fotografowania. Niezbędne są także kompetencje w zakresie teoretyczno-społecznego uzasadnienia dla przedstawianej realizacji artystycznej. Obejmuje ono zrozumienie roli i znaczenia obrazu w kulturze, znajomość historii powstawania obrazu, a także umiejętności techniczne pozwalające na wykonanie fotografii poprawnej technicznie. To jednak nie wystarczy, bo moim zdaniem rozwijanie samowiedzy artystów jest nieodzownym rezultatem, do którego powinna dążyć edukacja artystyczna: świadomością, dlaczego robią zdjęcia, i umiejętnością przekazania widzowi swojej intencji twórczej. Wybór narzędzia odpowiadającego temu konkretnemu celowi jest konieczny w kulturze, w której (biorąc pod uwagę dominację obrazów cyfrowych i mediów społecznościowych) artysta wciąż ma możliwość wyboru dowolnych narzędzi z uniwersum obrazów technicznych. Jak twierdzi Vilém Flusser, ta poręczna koncepcja obejmuje wszystkie obrazy, które wymagają urządzeń technicznych, wraz ze społeczno-kulturowym aparatem ich produkcji [5-7]. Decydując się zatem na określony sposób komunikacji artystycznej, współcześni artyści wizualni powinni mieć świadomość języka wybranego przez siebie medium i konsekwencji swojego wyboru. Dlatego kształcenie artystów jest zadaniem, które obejmuje zarówno konstruowanie wizualnej formy obrazu, jak i komunikowanie jego treści.

Kurs pod nazwą „Teoria fotografii” wędrował w programie studiów stacjonarnych i niestacjonarnych – od studiów licencjackich do studiów magisterskich. Od 2015 roku jest skierowany do studentów drugiego roku studiów magisterskich. Wraz ze zmianą poziomu wiedzy słuchaczy i słuchaczy ewoluowała także forma zaliczenia. Stopniowo rezygnowałam z pisemnej formy zaliczenia na rzecz pracy artystycznej, łączącej pracę plastyczną z wypowiedzią tekstową. Obecnie zadaniem studentek i studentów jest przygotowanie pracy inspirowanej jednym z zaproponowa-

1 Pod tym pojęciem rozumiem sposób pisania o fotografii upowszechniony w latach 80. ubiegłego wieku przez takich autorów jak Victor Burgin, Hal Foster czy Rosalind E. Krauss. W tym podejściu fotografia jest narzędziem reprezentującym znaczenia kulturowe, których analiza ujawnia społeczne treści [Burgin 39-83].

nych fragmentów tekstów teoretycznych, których zestaw jest regularnie modyfikowany. Od 2018 roku w korpusie tekstów znajdują się fragmenty książek między innymi Giorgia Agambena, Johna Bergera, Umberta Eco, Algirdasa Greimasa, Georga Simmela, Susan Sontag oraz Jolanty Brach-Czajny. Co ważne, zaproponowane przeze mnie autorki i autorzy nie reprezentują „twardej” wersji teorii fotografii. Wybrane fragmenty lektur należą do niemal literackiego, refleksyjnego podejścia do obrazu fotograficznego – takiego, w którym młode artystki i artyści będą mogli odnaleźć inspirującego interlokutora – kogoś, kto podpowie im, jak za pomocą fotografii budować metafory.

Taki jest właśnie zbiór esejów *Blony umysłu* Jolanty Brach-Czajny. Znajdziemy w nich motywy filozofii egzystencji, ale przede wszystkim koncepcję doświadczania rzeczywistości wychodzącą poza akademickie ramy, skłaniającą do jej przeżywania i smakowania. Ten rodzaj zbliżenia się do świata jest szczególnie przydatny wtedy, gdy próbujemy zrozumieć ideę fotografii – dystansującą widzów od oglądanego świata, lecz jednocześnie pozwalającą w utrwalonym obrazie zapisać emocje i uczucia.

Nie będę opisywać w tym tekście wszystkich prac powstałych w toku zajęć i skupię się na realizacjach z lat akademickich 2019/2020 i 2020/2021. Ich inspiracją stał się krótki, zaledwie dwustronicowy esej zatytułowany *Luski – maski* z przywoływanego tomu [Brach-Czajna 95-96]. W pierwszej części artykułu przedstawię wspomniane prace, w drugiej odniosę się do umiejscowienia zaproponowanych przez autorki interpretacji w teorii fotografii oraz zastanowię się nad pożytkami płynącymi z wykorzystania rozważań Brach-Czajny dla praktyki artystycznej.

Z trzydziściorga studentów, którzy uczestniczyli w zajęciach, pięć studentek wybrało tekst Brach-Czajny². Nie wybrał go żaden student, chociaż interesowały ich wątki egzystencjalne, opisywane zarówno przez Brach-Czajną, jak i przez Bergera czy Agambena. Co zatem sprawia, że akurat ten tekst tak dobrze odpowiada oczekiwaniom młodych fotografek? W artykule poddam analizie trzy realizacje: Dagmary Barańskiej-Morzy, Joanny Berg i Joanny Czarnoty. Wybór akurat tych prac (są to zarówno fotografie, filmy, jak i prace przestrzenne) wskazuje na możliwość niejednoznacznego odczytania eseju *Luski – maski*. W każdej z prac autorki odnoszą się do innych aspektów filozoficznego tekstu, co w rezultacie pozwala im dokonać osobistych i niemal intymnych interpretacji fotografii jako medium.

2 Feministyczny wydźwięk koncepcji Brach-Czajny i jego rozpoznanie przez studentki mogłyby być fascynującym tematem dla innego tekstu. Niewątpliwie wymagałby on przeprowadzenia pogłębionych badań.

Zanim przyjrzymy się wybranym pracom, przeczytajmy szybko sam tekst. W *Łuskach – maskach* filozofka przeciwstawia poczucie ulotności przemijania czasu i życia „suchym wiórom” – dokumentom i zdjęciom. Chociaż są one świadectwem ludzkiego życia, to nie oddają procesu zmian, jakim podlegają nasze ciała, wewnętrznych przeżyć, które znajdują odzwierciedlenie w zewnętrznej formie ciała. Jak zatem zostawić ślad egzystencji? Czy mogą być to odlewy żywego ciała, maski? Idealne dla filozofki okazują się „skorupki, równie kruche jak powłoki jajek i równie barwne i pełne wyrazu jak pisanki” [Brach-Czaina 95]. Fotografia w tym eseju zostaje zatem zaliczona do tych świadectw, które są niedoskonałe, niepełne i niezdolne do przekazania całości ludzkiej egzystencji. Czy młode fotografki zgadzają się z taką perspektywą?

„Najlepiej, gdyby to były skorupki...”³

– Dagmara Barańska-Morzy

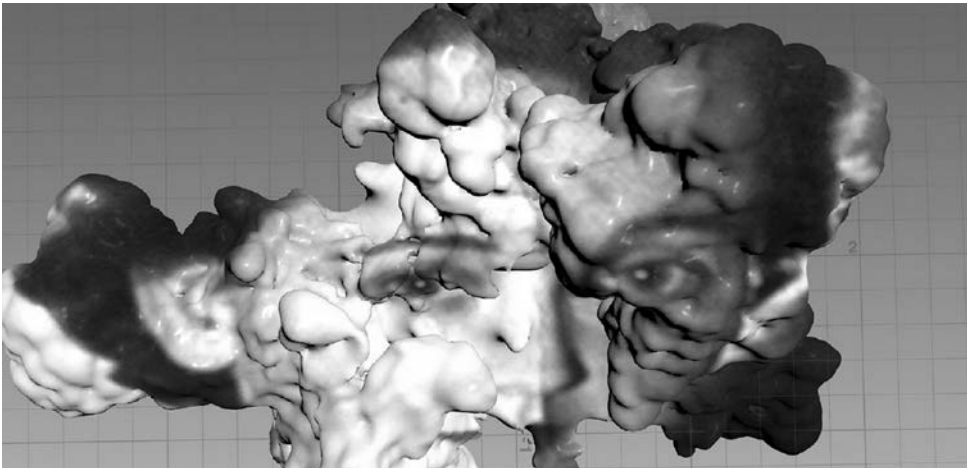
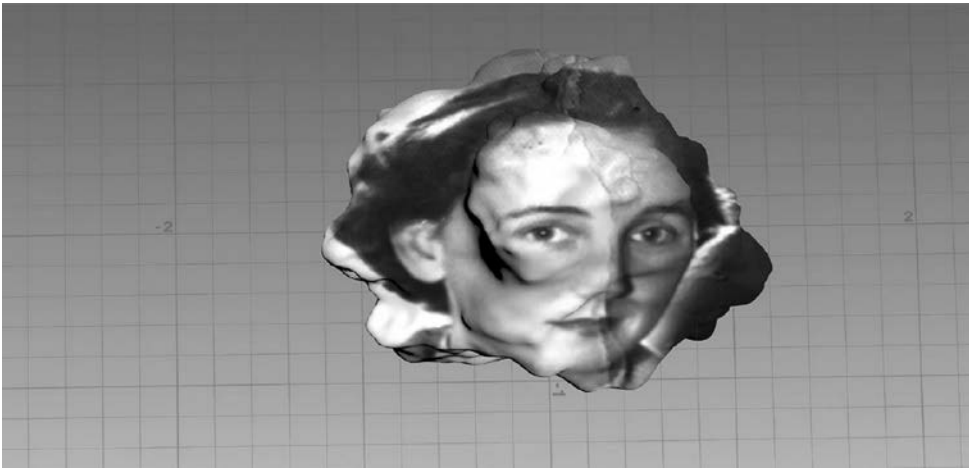
Na zdjęciu wykonanym przez Dagmarę Barańską-Morzy (il. 1) widzimy warkocz na tle kaptura kurtki. Szron pokrywa włosy modelki. W górnej części kadru oszroniony warkocz niemal zlewa się z dzierganą strukturą czapki. Zdjęcie jest czarno-białe, oszczędnie operuje środkami wizualnymi. Nie wiemy, gdzie zostało zrobione, ani nie znamy dokładnej daty jego wykonania. Fotografka, rezygnując z tego wszystkiego, co zmienne (identyfikacja osoby, miejsca, daty), kieruje naszą uwagę ku wątkom bardziej uniwersalnym. Fenomen fotografii polega bowiem na tym, że patrząc na cudze zdjęcie, jesteśmy w stanie odnieść je do naszych własnych doświadczeń. Czy jednak to zdjęcie nie jest w stanie pokazać ulotności i przemijania, jak twierdzi Brach-Czaina? Barańska-Morzy wydaje się myśleć inaczej niż autorka eseju, pisząc w towarzyszącym zdjęciu komentarzu:

Na fotografii włosy są najczęściej oprawą twarzy, dodatkiem do ubioru, czasem rekwizytem na potrzeby wiatru lub wody. A przecież włosy mogą opowiedzieć swoją własną historię. Jolanta Brach-Czaina domaga się, aby pamięć zdarzeń zapisywać w kruchych odlewach ciała, utrwalając ulotne chwile łuskami zdartymi ze skóry lub skorupkami zastygłymi na stawach. A czy istnieje część ludzkiego ciała bardziej krucha i ulotna niż włos? Włos rozdławający się z niedoboru witaminy, włos siwiejący od zmartwień, włos, na którym wesz przykleja jajeczko, włos lśniący od potu po bieganiu, włos z zaschniętą kropłą keczupu po wizycie w fast-foodzie. Na moim zdjęciu włos

3 Wszystkie podtytuły są cytatami z eseju Jolanty Brach-Czainy [95-96].



Il. 1. Dagmara Barańska-Morzy, *Włosy*, 2021



Il. 2. Joanna Berg, *Luski – maski*, kadry z animacji cyfrowej, 2020

okleił się szronem, zebrał niesione porywistym wiatrem drobiny lodu i opowiada historię zimowego wspinania się na wysoką górę [Barańska-Morzy].

Dla Barańskiej-Morzy fotografia staje się świadectwem ulotności. Artystka łączy zatem dwa bieguny myślenia Brach-Czajny. Siłą fotografii w tej pracy nie jest niezmiennosc obrazu – waga dokumentu, lecz jej niejako „skorupkowa” lekkość, zdolność do podchwytywania zjawisk umykających pamięci. Zobaczmy, jak ten sam esej zostaje wykorzystany do wydobycia innych rozumień fotografii.

„Ale właściwie cóż pokazują zdjęcia?” – Joanna Berg

W swojej realizacji Joanna Berg wykorzystwała papierowe fotografie archiwalne do cyfrowego wygenerowania filmu (il. 2). Na prostym, pokrytym cyfrową siatką tle pulsuje obraz. Twarz kobiety ze zdjęcia stopniowo zanika, zmienia się w rodzaj pulsującej chmury. Swoją komentarz do cyfrowej animacji artystka zaczyna od przywołania kilku zdań, które stały się inspiracją dla filmu. Za Brach-Czainą pyta, jak zdjęcia mają się do „żywego człowieka i jego obecności we własnym cielesnym, poza granicą którego już go nie ma” [95]. I dalej wyjaśnia swoje założenia artystyczne:

Użyłam starych zdjęć legitymacyjnych mojej babci (konkretnie dwóch fotografii – na jednej z nich ma ok. dwudziestu lat, na drugiej ok. czterdziestu). Połączyłam je z obiektem 3D, któremu starałam się nadać organiczne cechy, i zaczęłam nagrywać, jak ta *cyfrowa tkanka* rozrywa skan fotografii, który nosi ślady ich materialnego charakteru (pęknięcia papieru, plamy, kurz). To też moje pytania o to, jak cyfrowość wpływa na to, co cielesne i materialne [Berg].

Berg, jeszcze silniej niż Barańska-Morzy, stara się ukazać proces transformacji zachodzący w ludzkim życiu. Do pewnego stopnia artystka zgadza się z filozofką, że nieruchoma fotografia jest niewystarczająca, by ukazać przemijanie. Dlatego też artystka wizualna wybrała ruchome medium, które lepiej w jej opinii ilustruje przekształcenie od zastygłego kadru fotograficznego do bezkształtnej, pulsującej formy. Stare zdjęcie zmienia się w wirtualnej przestrzeni i czasie. W swoim filmie Berg podchodzi do fotografii analitycznie. Nie chodzi już tylko o utrwalenie ulotnej chwili w życiu, jak w pracy Barańskiej-Morzy, ale o wypracowanie koncepcji istnienia fotografii. Praca Berg zmusza nas do zakwestionowania wizji fotografii jako nieruchomego obrazu. Z technicznego punktu widzenia fotografia jest statyczna, ale jej

obecność w ludzkiej pamięci – dynamiczna. Jeden obraz „nadpisuje się” (jak komputerowy plik) na drugim i zaciera poprzedni. Oznacza to, że tak naprawdę nigdy nie pamiętamy, co się rzeczywiście wydarzyło.

„Tu kumulują się doświadczenia...” – Joanna Czarnota

Artystyczna narracja Joanny Czarnoty jest najobszerniejsza z omawianych – obejmuje fragmenty wizualne i rozbudowaną wypowiedź tekstową (il. 3). Także Czarnota podchodzi do fotografii w sposób niemal intymny. W tekście przedstawia powody, dla których w eseju Brach-Czainy odnalazła bliskie jej tematy oraz opisała proces jej wykonywania. Wstępem do całości jest kilka zdań z eseju stawiających pytania o „miejsce”, w którym istnieje człowiek. Dowiadujemy się zatem, jak po śmierci babki do artystki trafił karton wypełniony zdjęciami rodzinnymi, dokumentami, listami i różnymi drobnymi przedmiotami i dewocjonaliami (m.in. „świętymi” obrazkami). Były to pamiątki po tragicznie zmarłym ojcu autorki. Historia rodziny prowadzi Czarnotę do rozważań nad przeszłością zapisaną w obrazach. Po tej niezwykle osobistej opowieści następuje opis sposobu wykonania realizacji.

Zbudowałam swoją opowieść w książce fotograficznej. Książka ta składa się ze zdjęć oraz niewielu fragmentów, takich jak wnętrze modlitewnika, rewers obrazka świętego czy twarzy Jezusa. Opowieść rozpoczyna wiersz napisany na moją prośbę przez przyjaciela. Zdjęcia skadrowałam do [obrazu] samych rąk, nóg, do gestów, pozbywając głów i twarzy moją rodzinę od strony ojca, jego znajomych, znajomych mojej babki. Chciałam, aby ten labirynt wspomnień, ta wieczna niewiadoma pozostała taka poprzez układ i fragmenty zdjęć. Chciałam zbudować napięcie i pokazać tajemnicę, która nie opuszczała tamtego domu. Książka nosi tytuł *Modlitwa*, a na okładce znajduje się powiększony odcisk palca mojego pradziada od strony ojca [Czarnota].

W zaproponowanej przez Czarnotę fototekstowej realizacji poprzez staranną analizę archiwalnych fotografii można dotrzeć do ukrytej wiedzy o osobach na zdjęciach i o czasie, w którym te fotografie wykonano. Kadrowanie obrazów sprawia, że uwaga odbiorcy skupia się na detalach postaci i drobnych gestach, które zostały zarejestrowane przez aparat fotograficzny. Co więcej, kierując uwagę odbiorców na dłonie czy stopy, zdaje się polemizować z Brach-Czainą, która pisała, że „[l]okcie, podudzia, śródstopia żadnych świadectw swego istnienia nie pozostawiają” [95]. Czarnota prowadzi więc rodzaj śledztwa, w którym łączą się fakty i zmyślenia. To praca nie tyle potrzebna do rekonstrukcji przeszłych zdarzeń, ile ważna dla samej artystki,



Il. 3. Joanna Czarnota, *Modlitwa*,
fragmenty książki fotograficznej, 2020

która w „post-pamięciowy” sposób (by użyć tego terminu Marianne Hirsch [22-23]) może dokonać reinterpretacji przeszłości.

„Tymczasem niespodziewanie odnaleziona stara fotografia może ukierunkować pracę wyobraźni”

Spróbujmy podsumować efekty zadanego ćwiczenia. Przedstawię wstępne odpowiedzi na trzy pytania: 1) w jaki sposób artystki wykorzystują tekst oryginalny, 2) w jaki sposób oryginalny tekst odnosi się to wątków podnoszonych przez innych teoretyków fotografii, i wreszcie najważniejsze: 3) czego mogą się nauczyć studentki poprzez interpretację tekstu filozoficznego.

Zacznijmy od pierwszego pytania. Wyjściowy tekst jest przez każdą z trzech autorek interpretowany fragmentarycznie. Odwołują się one do kilku zdań lub urywka akapitu, który mógłby posłużyć za motyw przewodni realizacji. Nie dostarczają zatem odbiorcom pełnej ilustracji wybranego eseju, lecz podążają tropem zasugerowanych przez Brach-Czainę treści. Co więcej, ich rozumienia nie zawsze podążają w tę samą stronę, co autorka *Blon umysłu*. Tekst oryginalny (a właściwie poszczególne akapity) służy do wywołania swobodnych skojarzeń fotografek i zachęca je do szukania własnych odpowiedzi. Jest to zatem nie tyle droga hermeneutycznego rozumienia lektury, ile czasami dekonstrukcyjna analiza słów i zdań [Markowski 354-367]. Pożytki z tego rodzaju interpretowania tekstu może mieć przede wszystkim artysta, oryginalny tekst nie podlega tu bowiem „deszyfrowaniu” znaczeń czy „wymodelowaniu” sensu, lecz staje się „zdarzeniem” [Markowski 357]. Jest to zatem praca zasadniczo intertekstualna, w której czasem zdarzenie lepiej od słów wyrazić może obraz. O ile zatem dla filozofki fotografia nie jest w stanie oddać istoty przemijania, o tyle artystki dokonują rodzaju jej rehabilitacji. Interesują je te aspekty procesu fotografowania, które mogą – pomimo wszystkich braków medium – uchwytywać doświadczenie.

Opisana powyżej, zaproponowana przez studentki interpretacja eseju *Łuski – maski* pozwala usytuować tekst wśród tych odczytań fotografii, w których ważna jest kwestia głębokiego sensu obrazu (owe „właściwie cóż pokazują zdjęcia?”), ale także które podkreślają rolę fotografii jako medium (w sensie komunikowania) pośredniczącego między obrazem a prywatnym, osobistym wspomnieniem (byłoby to zatem to „ukierunkowanie wyobraźni”). Pierwsze, fenomenologiczne odczytanie pobrzmiewa w zdjęciu i komentarzu Barańskiej-Morzy, drugie – w realizacjach Berg i Czarnoty. Kontekstem dla eseju Brach-Czainy może być zatem koncepcja Barthesowskiego *studium / punctum* [74-102], odróżniająca w percepcji obrazu fotograficznego rozpoznanie znaczeń kulturowych od skojarzeniowych,

często podświadomych doświadczeń jednostek. W eseju polskiej filozofki czytamy o zapisanej w zdjęciach „prawdzie naoczności”, która zmienia się pod wpływem wyobraźni odbiorcy. Byłby to zatem inaczej jeszcze proces przechodzenia od *studium* do *punctum*.

Na interpretację tekstu Brach-Czajny silniejszy wpływ od propozycji Barthes'a mają bardziej współczesne koncepcje, które tłumaczą, jak działa połączenie mechanizmów rozpoznawania tożsamości z pamięciowymi procesami mózgowymi. I tak na przykład w propozycji holenderskiego historyka psychologii Douwego Draaismy pamięć zostaje porównana z „brudnopisem własnego życia” (termin zapożyczony przez Draaismę od Philippe'a Lejeune'a) [22-23]. Nie mamy jednak całkowitego wpływu na poprawki wprowadzane do tego brudnopisu. Holenderski badacz pamięci pisze: „Brudnopis podlega korekcie – to nie my piszemy na nowo nasze wspomnienia, ale jest to robione za nas” [23] i ekstrapoluje to doświadczenie na percepcję fotografii, która zmienia się w naszym wspomnieniu. Nawet jeśli wydaje się nam, że patrzymy zawsze na to samo zdjęcie, to za każdym naszym spojrzeniem pokazuje ono coś innego. Ta analiza procesu zmiany pamięci, a jednocześnie postrzegania przeobrażenia tożsamości została zarysowana w filmie Berg, w którym dziwny, zaprojektowany cyfrowo oblok nigdy nie uzyskuje ostatecznego kształtu.

Sięgnijmy wreszcie do ostatniego odniesienia – badań nad obrazem prowadzonych przez José van Dijck. W książce *Mediated Memories in the Digital Age* wprowadza ona kategorię „mediowanych obiektów pamięci” i zauważa, że „nigdy nie reprezentują one uchwyconego momentu; służą utrwaleniu chwilowych wyobrażeń oraz relacji, zachodzących pomiędzy przeszłością i teraźniejszością” [van Dijck 17]. Prace, o których tu piszę, znakomicie pokazują wędrowanie tych fragmentów rzeczywistości, które zostały zapisane na oryginalnym kadrze pomiędzy pamięcią i wyobraźnią. W pracy pamięci odgrywają zatem te wszystkie „domysły i fantazje” [Brach-Czajna 95], które pojawiają się w naszym umyśle, gdy oglądamy fotografie.

Ktoś mógłby powiedzieć, że zaproponowane tu pole znaczeniowe, w którym możemy usytuować esej polskiej filozofki, nie musi być wspólne dla mnie i studentek. To prawda, lektury nie są wspólne, lecz przywołane koncepcje Draaismy i van Dijck są przez nas wspólnie omawiane podczas zajęć z teorii fotografii. Zastanawiamy się i dyskutujemy podczas kolejnych spotkań nad metaforami, którymi opisywana jest w kulturze zachodnioeuropejskiej fotografia. Należą do nich zarówno pojęcia takie jak „dokument”, jak i „pamięć”, „życie” czy „śmierć”. Zatem studentki, podchodząc do finalnej realizacji, odnoszą się nie tylko do samodzielnie przeczytanych lektur, ale – mam nadzieję – zostaje w nich też ślad proponowanego podczas zajęć sposobu myślenia o medium.

Przekłada się to na rozumienie fotografii proponowane zarówno podczas moich zajęć, jak i na wizję fotografii jako sztuki proponowaną przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Dla Barańskiej-Morzy, Berg i Czarnoty fotografia funkcjonuje w polu praktyk, by tak powiedzieć, poszerzonych. Od ścisłej jej definicji – płaskiego, dwuwymiarowego kawałka papieru z zarejestrowanym obrazem – ekspanduje do obrazu ruchomego, fototekstowego czy obiektu fotograficznego.

Przejdźmy zatem do odpowiedzi na trzecie, zasadnicze pytanie: czego może nauczyć lektura eseju Jolanty Brach-Czainy? Wskazałabym na co najmniej kilka korzyści. Pierwsza jest czysto techniczna – pokazuje, jak współcześnie można filozofować, obywając się bez skomplikowanych (a często trudnych dla studentów studiów artystycznych) i bardzo specjalistycznych terminów koncepcji. Brach-Czaina to rodzaj atrakcyjnej dla studentów literatury (zapewne także dlatego, że kiedy rozpoczynają studia fotograficzne, często jedyną znaną im lekturą jest *Światło obrazu*). Wyrasta ona niewątpliwie z nurtu krytyki feministycznej zachęcającej, by fizyczną rzeczywistość analizować szczególnie starannie, a także z modelu filozofowania, zgodnym z którym należy na otaczające nas zdarzenia i czytane lektury patrzeć krytycznie, z uwzględnieniem osobistego doświadczenia.

Druga korzyść dotyczy granicy między słowem pisanym a pracą wizualną – studenci dostrzegają, że słowa i zdania nie wymagają czysto tekstowej interpretacji – można je pokazać. Jest to zatem działanie w ramach współczesnego nurtu łączącego teorię i praktykę, niedzielącego sposobów doświadczania i myślenia o świecie społecznym i kulturowym na poszczególne dyscypliny i dziedziny. Trzecia wreszcie korzyść płynie z zachęty do krytycznego myślenia, dostrzegania kulturowych znaczeń narzędzi artystycznych, którym się posługują – ich mocnych stron, a także wynikających z nich ograniczeń. Autorki, które za motyw przewodni swoich prac wybrały problematykę tożsamości, pamięci i przeżywania przeszłości, odwołują się często także do tej części swojej twórczości, która nie jest realizowana „na zaliczenie”. Dlatego też zapewne pytania o cielesność, jej doświadczanie oraz odzwierciedlenie w przedmiotach i obrazach były im bliskie. Ważne było nawet nie tyle nieznanie jakiejś trwałej i ostatecznej odpowiedzi na te kwestie, ile po prostu odpowiedź i zachęta do refleksji nad nimi. Dla wybranego znaczenia studentki sięgnęły po formy artystyczne, które w mniejszym lub większym stopniu wyrastają z fotografii, ale nie ograniczają się jedynie do tego medium. Umiały przy tym znakomicie uzasadnić taki właśnie wybór narzędzia, za pomocą którego zrealizowały pracę.

Ostatnia korzyść, na którą zwróciłabym uwagę, związana jest z budowaniem sfery dyskusji z „autorami lektur”. W eseju Brach-Czainy fotografia rozumiana jest jako nieruchomy obraz, skończona w czasie reprezentacja

rzeczywistości. Studentki natomiast przedstawiają fotografię jako proces, w którym ważne jest niemal intymne doświadczenie życia sfotografowanej osoby. Teoria została nie tyle zakwestionowana, ile wskazano odmienne jej konsekwencje od założonych przez autorkę *Błony umysłu* na wstępie. Tym samym omawiane w tym tekście prace pokazują znakomicie, że można kwestionować stawiane przez teoretyków tezy i swobodnie na ich podstawie tak „ukierunkować własną wyobraźnię” [Brach-Czaina 95], by w rezultacie stworzyć własną, całkowicie oryginalną pracę artystyczną, czego przecież prowadzone przez wykładowczynię i wykładowców zajęcia mają uczyć.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Barańska-Morzy, Dagmara. Wypowiedź autorska. Archiwum prac zaliczeniowych UAP, 2020/2021 [niepublikowane].
- Barthes, Roland. *Światło obrazu*. Translated by Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, 1995.
- Berg, Joanna. Wypowiedź autorska. Archiwum prac zaliczeniowych UAP, 2020/2021 [niepublikowane].
- Brach-Czaina, Jolanta. *Błony umysłu*. Sic!, 2003.
- Burgin, Victor. *Thinking photography*, Macmillan Press, 1982.
- Czarnota, Joanna. Wypowiedź autorska. Archiwum prac zaliczeniowych UAP, 2020/2021 [niepublikowane].
- Draaisma, Douwe. *Księga zapominania*. Translated by Robert Pucek, Wydawnictwo Aletheia, 2012.
- Flusser, Vilém. *Into the Universe of Technical Images*. Translated by Nancy Ann Roth, University of Minnesota Press, 2011.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography narrative and postmemory*. Harvard University Press, 2002.
- Markowski, Michał Paweł. *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Studio & Wydawnictwo Homini, 1997.
- van Dijck, José. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford University Press, 2007.

ABSTRACT Marianna Michalowska

Philosophy in Visual Education: *Błony umysłu* as an Exercise in Photography

The material for the analysis consists of works by female Master's students at the University of Arts in Poznań, based on Jolanta Brach-Czaina's essay from the volume *Błony umysłu* [Membranes of the Mind]. The photographs and films are the result of activities carried out during the course Theory of Photography. Their aim is to encourage students to create a visual response to a theoretical text. From the corpus of texts proposed during the classes, I have selected works that closely deal with the issue of the relationship between reproduction and experiencing non-image reality, analyzed by the philosopher in her essay *Luski-maski* [Scale-masks]. Although the author criticizes photography in her text, the young artists find in it inspiration to reflect on the relationship between documenting time and existence, and experiencing them. They also undertake a visual critique of the theses presented in the text. Thus they find a way to apply philosophical considerations to artistic practice. The works analyzed in the text were produced between 2019 and 2021 by three authors: Dagmara Barańska-Morzy, Joanna Berg and Joanna Czarnota.

keywords: Jolanta Brach-Czaina, image theory, photography, visual literacy, art+practice